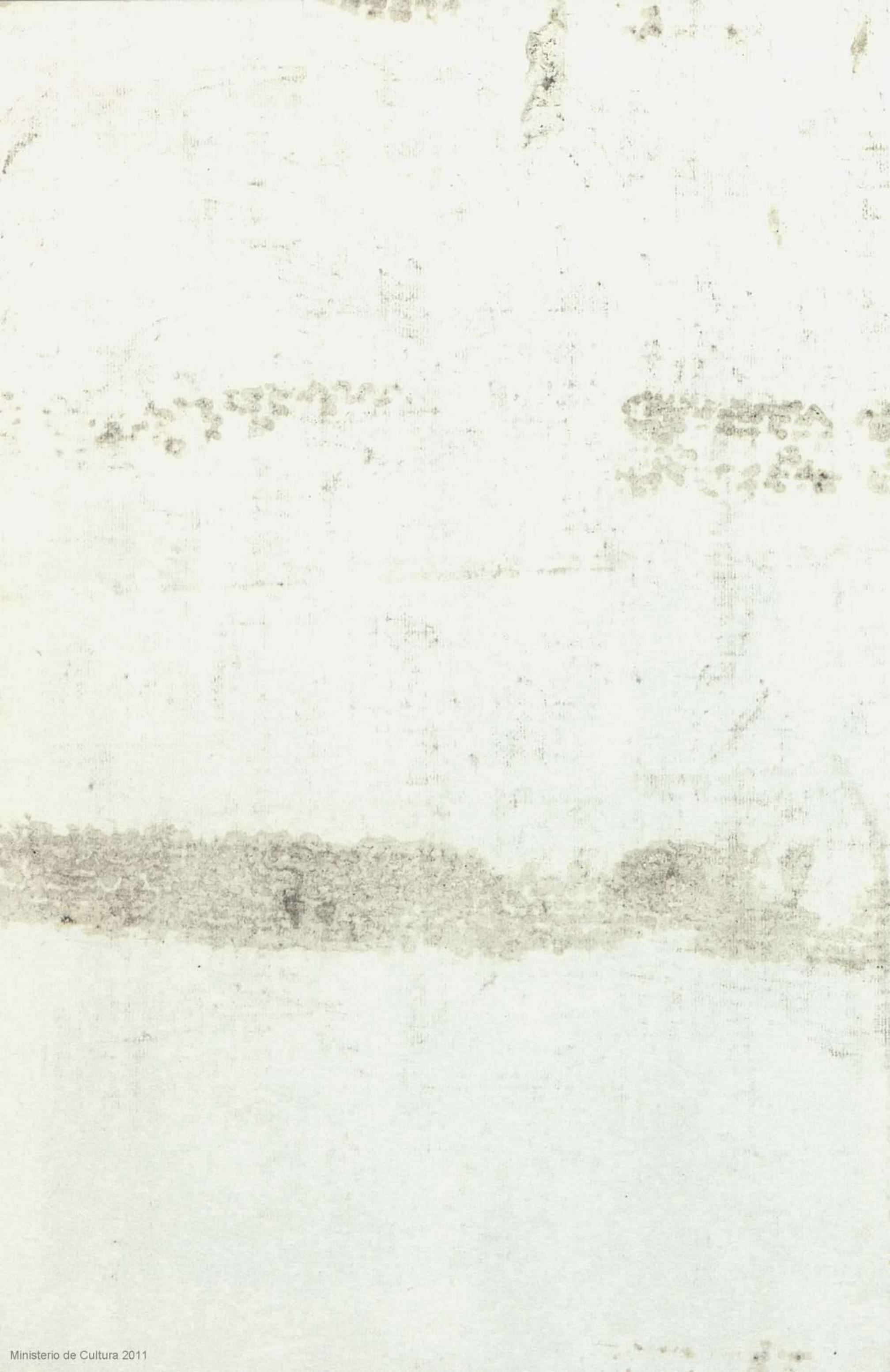


La balsa de la Medusa

Número 25

1993





LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 25, 1993

Ignacio Bosque y Koldo Sainz	3	<i>Contra los objetos. Primer anteproyecto de reforma universitaria integral</i>
Andrés Dávila	11	<i>La piedra sociológica</i>
Heidi Grünewald	17	<i>Joan Maragall y el estado estético</i>
Gerard Vilar	29	<i>Autonomía y teoría del bien</i>
José Escobar	45	<i>Ilustración, Romanticismo, Modernidad</i>
Susan Buck-Morss	55	<i>Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte</i>

NOTAS

Valeriano Bozal	100	<i>Lenguaje clásico y modernidad</i>
-----------------	-----	--------------------------------------

LIBROS

Carmen González Marín	108	<i>El color del cristal: Nelson Goodman, Maneras de hacer mundos</i>
Carlos Thiebaut	111	<i>La vida de dos filósofos</i>
Valeriano Bozal	114	<i>Javier Tusell, Franco en la Guerra Civil. Un biografía política</i>
Fca. Pérez Carreño	117	<i>Al final Madonna se viste de hombre</i>

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Celia Amorós,
Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego,
José M. Marinas, Cristina Peña Marín, Francisca Pérez Carreño,
Carlos Piera y Carlos Thiebaut (director).

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, Théodore Géricault, *Escena de naufragio*, h. 1918,
Amsterdam, Historisch Museum

LA BALZA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 25, 1989

3	Contraste de ejemplares. Primeros antecedentes de reforme antropológica integral	Ignacio Bosque y Roberto Sainz
11	Las fiestas sociológicas	Andrés Dávila
17	Juan Alarcón y el estado estético	Haidi Grünwald
29	Autonomía y teoría del bien	Gerard Vilar
45	Ilustración humanista, Modernidad	José Escobar
55	Estética y estética. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte	Susan Buck-Morss

NOTAS

100	Logos de clásica y modernidad	Valeriano Bozal
-----	-------------------------------	-----------------

LIBROS

108	El color del cristal. Nelson Goodman	Carmen González Martín
111	La vida de los filósofos	Carlos Thiébaud
114	Javier Tusell. Ensayo sobre la	Valeriano Bozal
117	Algunos	Por Pérez Gurrutxaga



Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de Revistas
Culturales de España.

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.

Precio del ejemplar, 700 pesetas. Suscripción anual (cuatro números),
España, 2.500 pesetas. Europa, 3.500 pesetas. América, 4.000 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

Impreso en España por Gráficas Rógar,
Fuenlabrada (Madrid).

CONTRA LOS OBJETOS

Primer anteproyecto de reforma universitaria integral

Ignacio Bosque y Koldo Sainz

Importante: El presente borrador es un anteproyecto que los autores piensan mejorar recogiendo cuantas observaciones y sugerencias susciten estas líneas generales. Los autores de las aportaciones que mejor encajen en los objetivos de esta propuesta y que mejor se correspondan con el espíritu de las innovaciones que en ella se sugieren serán recompensados mínimamente, como muestra de agradecimiento, con cargos diversos en el organigrama provisional de la nueva universidad que aquí se esboza (un puesto de director de departamento, un decanato, un vicerrectorado, etc.), aunque se hace constar que estos puestos deberán ser democráticamente refrendados por los estudiantes, en caso de haberlos. Agradeceremos cualquier aportación a este proyecto que esté de acuerdo con el espíritu que lo impulsa.

Los universitarios vivimos desde hace varios años un período de reflexión constante sobre los futuros planes de estudio. Se han creado cientos de comisiones y subcomisiones, se han elaborado millares de borradores, se han celebrado cientos de reuniones, se han propuesto incontables materias (fundamentales, opcionales, obligatorias y troncales) para ser impartidas; se han asignado créditos, establecido ciclos, redistribuido semestres y cuatrimestres, propuesto reformas de los cursos básicos y de los

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

de especialidad. Parece, en suma, que toda la universidad se ha visto afectada por tal sacudida.

Los autores del presente anteproyecto entienden que en realidad no es así y, en consecuencia, proponen algunas reflexiones para una reforma diferente de la universidad. Este primer esbozo no detallará los créditos de las materias ni distinguirá (por el momento) entre fundamentales y optativas, ni tampoco entre cursos cuatrimestrales y cursos semestrales. Intentaremos reflexionar, por el contrario, sobre la naturaleza misma de las materias que deben ser estudiadas, y especialmente sobre la manera de agruparlas en unidades mayores, como son los llamados «departamentos» y las llamadas «facultades».

Partiremos de un hecho evidente, aunque pocas veces señalado: cada *facultad*, en la concepción de las universidades actuales, agrupa un conjunto de estudios sobre un único *objeto*. Este objeto puede ser la materia, la vida, la sociedad, el planeta, el cuerpo humano o el lenguaje, entre otros muchos, y a cada uno de ellos le corresponde una facultad, es decir, una unidad organizativa académica. Estos objetos se estudian en cada facultad desde varios puntos de vista: se establece su historia, se reconstruyen, se describe su morfología, se precisa su funcionamiento interno, se relacionan con objetos cercanos o análogos, se hacen hipótesis sobre el sistema o los sistemas que ponen de manifiesto, se analizan sus normas cuando los comportamientos de los individuos en relación con ellos se sujetan a pautas creadas por el hombre, y así sucesivamente.

En la propuesta universitaria que aquí esbozamos no se mantienen las facultades actuales. La base de nuestra propuesta consiste precisamente en sustituir la concepción que acabamos de esbozar por otra en la que lo fundamental no son los objetos, sino los puntos de vista. Así pues, en la universidad que proponemos para una sociedad futura, las facultades no tendrán como objetivo el estudio de un objeto desde diversos puntos de vista, sino el estudio de un punto de vista aplicado a diversos objetos. En consecuencia, las nuevas facultades se parecerán muy poco a las actuales, puesto que los campos de estudio se definen con criterios completamente diferentes. Algunas de las nuevas facultades que proponemos son las siguientes:

a) *Facultad de Ciencias Normativas*. En esta facultad (abreviadamente «Normativas») se estudiarán materias que actualmente están distribuidas, a nuestro parecer ilógicamente, entre facultades y escuelas distintas. Entre esas materias están Derecho Administrativo, Higiene, Ortografía, Tráfico, Moda, Gramática normativa, Urbanismo, etc. Como se ve, nuestra nueva facultad agrupa los estudios relacionados con los principios que los hombres han creado para regular o guiar, por razones de convivencia social, los comportamientos humanos, y también los objetos mismos que los individuos producen y que afectan a su relación con los demás. En realidad, todos los estudios de Derecho (salvo materias como Historia del Derecho o Filosofía

del Derecho, que como se verán pertenecen a otras facultades) constituirán una sola sección (tal vez un solo departamento) de esta Facultad de Ciencias Normativas, puesto que las llamadas «leyes» constituyen sólo algunas de las normas que el hombre ha creado para mejorar las relaciones interpersonales y la vida en sociedad.

b) *Facultad de Ciencias Periciales*. En esta facultad (abreviadamente «Periciales») los estudiantes aprenderán las habilidades y las técnicas necesarias para identificar objetos, por lo que habrán de aprobar cursos elementales e intensivos sobre seguimiento de pistas e interpretación de indicios. Después de los primeros cursos básicos («Rastrología Elemental», «Huellas I», «Huellas II») los estudiante tendrán en su plan de estudios materias como Criminología, Arqueología, Semiología, Paleografía, Medicina Forense, y otras igualmente interrelacionadas. Se aprenderá a identificar correctamente toda clase de objetos (minerales, caras, cuadros, textos antiguos). Una sección de esta facultad será la de «Ciencias Morfológicas» (abreviadamente «Morfológicas») en la que los estudiantes aprenderán los elementos constitutivos de muchos sistemas. Así, en la asignatura «Morfología General Básica», se aprenderá a identificar los huesos del cuerpo humano, las partes de la oración gramatical y los planetas del sistema solar.

c) *Facultad de Ciencias Reconstructivas*. La enseñanza de la «historia» pasa a quedar integrada en una sección de esta facultad, en la que los alumnos aprenderán a reconstruir estadios anteriores de grupos, individuos y sistemas organizados, a partir de pistas obtenidas con procedimientos diversos. Así pues, esta facultad comprende estudios sobre el indoeuropeo, la formación de las primeras galaxias o la vida cotidiana en la Edad Media.

d) *Facultad de Ciencias Recompositivas*. Los estudiantes de esta facultad aprenderán a arreglar objetos diversos que no funcionen adecuadamente y a restaurar productos y organismos reintegrándolos a su funcionamiento adecuado. Entre los departamentos que comprende están los de Fontanería, Cirugía Cardiovascular y Recomposición Electrónica (antes «arreglo de vídeos y televisores»). Esta misma facultad contiene una especialidad de «Ciencias del Mantenimiento y la Ornamentación», en la que se estudia jardinería, gimnasia de rehabilitación, restauración de edificios antiguos, gerontología aplicada, gastronomía básica, manicura, técnicas de supervivencia y otras especialidades igualmente interrelacionadas.

e) *Facultad de Ciencias Sistemáticas*. Los alumnos de esta facultad estudiarán sistemas relativamente cerrados, comparando los modelos que existen sobre ellos y proponiendo otros cuya coherencia interna permita explicaciones satisfactorias de los datos objetivos existentes. Todas las ciencias cuya naturaleza se ajuste a estas condiciones y que permitan un uso riguroso de métodos hipotético-deductivos entran en esta facultad. Cabe pensar, en consecuencia, que esta facultad sea más abarcadora que otras (entra en ella desde la Astronomía hasta la Genética), pero no tanto como actualmente lo es la de Derecho, ahora convertida en una sección de la Facultad de Ciencias Normativas.

f) *Facultad de Ciencias Cuantitativas*. En la organización universitaria actual, muchas facultades poseen una o varias asignaturas en la que los estudiantes aprenden a manejar grandes conjuntos de datos de acuerdo con principios estadísticos. Deben estudiar la variación que existe en esos sistemas modificando el número de factores que han de ser tenidos en cuenta, y deben aprender asimismo a construir experimentos relevantes (encuestas sociológicas, psicológicas o lingüísticas, plantaciones biológicas, etc.), y a recoger y organizar grandes muestrarios de materiales. Así se hace, por ejemplo, en materias como la Genética Cuantitativa, la Sociolingüística, la Psicometría y otras muchas asignaturas dispersas en el sistema universitario actual. Los cuantitativistas aprenderían, lógicamente, desde el manejo de los sistemas computacionales más potentes de base de datos hasta los más sofisticados sistemas estadísticos, sin olvidar los conocimientos más avanzados de Biblioteconomía Aplicada y Teoría de la Documentación. Pero antes tendrían que aprobar las materias básicas: «Datología empírica», «Teoría General de la Variación Universal», «Corpus I» y «Corpus II».

g) *Facultad de Teoría y Técnica Artísticas*. Con la posible excepción de la materia «Estética», que figura en la actualidad en los estudios de Filosofía, en ninguna facultad de las actuales se estudia con suficiente amplitud y profundidad los fenómenos artísticos. En nuestra opinión, el estudio de materias como la Literatura, la Pintura y la Música deben centrarse en una sola facultad, a la que corresponda también el estudio de los valores estéticos, los géneros, las convenciones artísticas y los medios de expresión y representación. El que las artes sean lineales, como la literatura o la música, o plásticas, como la pintura, no significa que no deban ser estudiadas dentro de una misma unidad organizativa académica. De hecho, asignaturas como Métrica serían comunes a Literatura y Música, ambas integradas en el departamento de Artes Lineales (abreviadamente «Lineales»). Esta facultad proporcionaría, de hecho, la única ocasión de estudiar de forma verdaderamente comprensiva fenómenos como el barroco o el surrealismo. Podría pensarse que al cambiar la Literatura de la Facultad de Filología a esta nueva facultad seguimos considerándola en realidad como un «objeto», pero nótese que la nueva situación parte del hecho de que las manifestaciones artísticas son consideradas como tales no tanto por la naturaleza de los objetos mismos (en realidad, cualquier objeto o manifestación pueden admitir este enfoque), sino porque se interpretan de acuerdo con un código de valores que forma parte del perceptor o de toda la sociedad. El hecho de considerar un objeto como obra de arte es, pues, una de las formas de mirarlo e interpretarlo. Así pues, el material del que esté hecho ese objeto no determinará la facultad en la que se debe estudiar.

h) *Facultad de Artes*. Mientras que en la facultad de Teoría y Técnica Artística se forman los especialistas en las artes, en esta otra facultad se forman los artistas. La Facultad de Artes existe actualmente (nuestra denominación suprime el calificativo «Bellas» porque entendemos que todas las artes han de serlo). Queda por estudiar qué aspectos de la Artesanía

pasan a integrarse en esta facultad que, en cualquier caso, ampliaría considerablemente sus funciones actuales. El estudiante que tuviera la predisposición necesaria no aprendería únicamente pintura o escultura, sino que, si lo desea, recibiría la instrucción técnica adecuada para hacer fugas a cuatro voces, sonetos con estrambote, macramé de fibra de coco o películas al estilo del neorrealismo italiano. En la especialidad «movimientos artísticos», el alumno no elige un arte, sino un movimiento artístico, de modo que en esa especialidad no se forman «pintores», ni «músicos», sino «impresionistas» o «surrealistas», o «clasicistas», de tal forma que el alumno será formado a la vez en varias artes que compartan una misma concepción de los valores y los géneros, o que posean un mismo entronque cultural en la tradición estética.

i) *Facultad de Comunicología y Relaciones Sociales.* En esta facultad se integrarían estudios que actualmente se hallan absurdamente dispersos en varias facultades. Entre ellos están los de Pragmática Lingüística (Facultad de Filología), Ecología, Etología (Facultad de Biológicas), Sistemas Políticos (Facultad de Sociología y Ciencias Políticas), Psicología Social (Facultad de Psicología), Urbanismo (Escuela de Arquitectura), Organización de Empresas (Facultad de Economía), Ética (Facultad de Filosofía), y otros muchos que se encuentran en los planes de estudios actuales de la Facultad de Ciencias de la Información.

j) *Facultad de Filosofía.* Es la única de las facultades actuales que permanece en nuestra nueva organización, aunque debería recoger materias que actualmente se imparten en otras facultades, como Filosofía del Derecho, Filosofía de la Biología, Filosofía del Arte, Filosofía del Lenguaje, etc. Algunos cursos de esta facultad serían comunes a todos los estudiantes y contendrían nociones básicas de Lógica y de Filosofía de la Ciencia, especialmente en lo que se relaciona con la argumentación científica, así como otros contenidos básicos necesarios para abordar ordenadamente cualquier tarea racional.

El nuevo plan de estudios requiere, obviamente, ser desarrollado y seguramente completado con algunas facultades nuevas. Es necesario asimismo redistribuir gran parte de las materias actuales entre las nuevas facultades. Así, por ejemplo, una parte de la especialidad actual de «Decoración» pasaría a la sección de «Mantenimiento y Ornamentación» de la Facultad de Ciencias Recompositivas; otra parte iría a la Facultad de Artes, y otra a la de Teoría y Técnicas Artísticas. La actual Facultad de Ciencias de la Información se distribuiría entre las nuevas facultades de Ciencias Periciales, Ciencias Reconstructivas y Comunicología. Al desaparecer la actual Facultad de Filología, una parte de esos estudios irían a la Facultad de Ciencias Normativas (Gramática Normativa, Ortografía), la Literatura pasaría a la Facultad de Teoría y Técnica Artísticas (Sección de Artes Linales Unidimensionales), en la Facultad de Ciencias Recompositivas se estudiaría Logopedia, en la de Ciencias Cuantitativas se estudiaría Sociolingüística y

Lingüística Computacional; en la de Ciencias Sistemáticas se estudiarían los modelos de análisis lingüístico, que se pondrían a prueba formulando hipótesis contrastables; en la de Comunicología se estudiaría Pragmática; en la de Ciencias Reconstructivas se estudiaría Historia de la Lengua, aunque una parte de la materia pasaría a Ciencias Periciales, junto con Paleografía. Finalmente, en la de Bellas Artes se darían directrices para componer tercetos encadenados y para escribir novelas pastoriles y comedias de enredo.

Creemos que este esbozo preliminar, a pesar de que sólo apunta en trazos gruesos el tipo de reforma que sugerimos, puede ilustrar someramente al lector acerca del espíritu que guía nuestra propuesta. Quisiéramos llamar la atención sobre el hecho de que el sistema universitario actual no es simplemente «mayoritario», sino que al parecer es el único que se concibe en todo el planeta. Estamos convencidos, sin embargo, de que nuestro sistema refleja más adecuadamente los intereses, las capacidades y las inquietudes de los seres humanos que desean conocer el mundo que les rodea. De hecho, es evidente que nuestra relación con los objetos de la vida cotidiana está completamente mediatizada por las actitudes que poseemos hacia ellos, que naturalmente hacemos extensivas a otros muchos objetos. Así, el sujeto que está ante una manzana no tiene hacia ella todo el conjunto de actitudes y reacciones que son posibles ante un objeto. Es posible que quiera fotografiarla, o comérsela, o estudiar su estructura molecular, o clasificarla entre las frutas, o comerciar con ella, o vigilar su crecimiento, o usarla como arma arrojadiza, pero es dudoso que tenga ante ese objeto todas las actitudes y las reacciones que teóricamente son posibles hacia él. El que desea fundamentalmente estudiar normas, o descubrir sistemas, o reconstruir acontecimientos, o reparar objetos, o contarlos, clasificarlos, interpretarlos estéticamente o destruirlos aplicará probablemente esas actitudes, capacidades e intereses a otros muchos campos, porque son ellos los que revelarán verdaderamente su forma de ser y de entender el mundo.

Sabemos que en casi todas las sociedades del planeta se reservan las «actitudes» y las «capacidades» para el ocio, mientras que se destinan los «objetos» para la investigación y el estudio. Nada hay en contra de hacerlo exactamente al contrario. De hecho, algunos títulos de nuestro nuevo sistema universitario tienen un cierto equivalente en nuestro propio sistema conceptual (compárese la nueva titulación «Licenciado en Ciencias Reconstructivas» con la tradicional calificación de «manitas»). En general, las personas ponen de manifiesto capacidades e intereses similares ante objetos que no tienen ninguna relación morfológica entre sí. Ciertamente, en la universidad futura que hemos diseñado los objetos son entes muy subsidiarios, y lo son porque estamos convencidos de que los principios que mueven las inquietudes de los individuos son las actitudes hacia los objetos y no los objetos mismos.

Es posible que el lector, desconcertado por tantos cambios, critique nuestra propuesta con argumentos como el de que esta universidad no

CRONICAS DE AMOR Y HIERRO



Los libros de las estaciones de Atocha y França

'UN DIA, (...) APARECIO UN MONSTRUO QUE VOMITABA HUMO, SEMBRABA FUEGO, BRAMABA CIEN VECES MAS FUERTE QUE EL LEON DEL RETIRO (...) Y DEVORABA EL ESPACIO MAS QUE TODOS LOS TIROS DE MULAS DE FERNANDO VII DESBOCADOS.' ERA EL COMIENZO DE UNA HISTORIA. UNA HISTORIA DE TRENES, DE HISTORIAS DENTRO DE LOS TRENES. DE MAQUINISTAS Y DE PASAJEROS. UNA HISTORIA CASI ROMANTICA QUE SE RESUME EN LA CRONICA DE SUS ESTACIONES. PUERTA DE ATOCHA Y LA ESTACION DE FRANÇA, DOS LIBROS UNICOS ESCRITOS CON AMOR, MADERA Y HIERRO. PIDALOS DESDE SU CASA.



PROXIMAMENTE NUEVOS LIBROS EN LA MISMA COLECCION.



CURSE SU PEDIDO ENVIANDO ESTE CUPON A MANUEL SILVELA 12, 2ª PLANTA (MADRID),
O DIRECTAMENTE EN LOS TELS. (91) 393 00 38/39/37/89/43, O POR FAX EN EL (91) 393 00 70.

PRECIOS: PUERTA DE ATOCHA (PVP): 6.850 • ESTACION DE FRANÇA (PVP): 6.850

FORMA DE PAGO: METALICO TALON NOMINATIVO O AL PORTADOR TRANSFERENCIA BANCARIA

PARA ENVIOS FUERA DE MADRID SE OFRECE SERVICIO CONTRAREEMBOLSO SI DESEA ENTREGA EN MANO LOS GASTOS SE COBRARAN APARTE.

NOMBRE Y APELLIDOS _____

DIRECCION _____ PROVINCIA _____

C.P. _____ CIUDAD _____ TELEFONO DE CONTACTO _____

LA PIEDRA SOCIOLOGAL

Andrés Davila

Por/para Jesús.

El horizonte es el absurdo más útil de todos

Thomas Bernhard

El conjunto de los recursos sociológicos se ensayan en el marco de la presentación teleológica. Desde ella, por ejemplo, resultaría que el propio INVESTIGAR contendría, desde el origen, todas las posibilidades de un mismo sueño. Investigar quiere decir: seguir la pista o las huellas —de marcas de planta de pie. Seguir, pues, aquello que deja algo a su paso. Un algo que lo hará reconstituible: susceptible de ser identificado, de soportar la atribución de una identidad. Así, el pie desnudo puede ser humano o no-humano (pata de animal); el pie humano puede ser desnudo o calzado; lo no-humano puede correr sin pies (microbio) o no dejar nada en pie (misil).

La interferencia de huellas llega hasta el punto de hacer indiscernible la pista, tan inhumana ya que seguirla exige esfuerzos sobrehumanos. Así, pues, y antes que las identidades se disipen es necesaria una recomposición más amplia que torne la pista, de nuevo, visible: las huellas no-humanas se establecerán unas junto a otras (conjunto naturaleza); al igual que las huellas humanas (conjunto sociedad). De este modo, enfatizando cualquiera de esas visibilidades conjuntadas es posible compartir, a pesar de todo, el mismo sueño de seguir atentamente con la mirada (que ya es vista disciplinada): la enciclopedia nos muestra los DOMINIOS (NATURALEZA/SOCIEDAD).

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

De este modo, la mirada científica (Ciencias Naturales) sigue las cosas en sí; por su parte, la mirada sociológica (Ciencias Sociales) sigue los humanos-entre-sí. Ambas miradas dejan a su suerte al hombre en sí (Humanidades), al tiempo que ambas siguen la pista a través de un cuarto mundo: las cosas-entre-sí (Técnicas). Este gran corte posibilita, por tanto, una constante de distribución que promueve, a su vez, articulaciones y desalojos.

En el caso de la tradición sociológica, por ejemplo, ésta insiste en que también tiene su piedra y su Pedro: Comte inventa la palabra «sociología». Pero también moviliza algo mucho más provechoso a los ojos de dicha tradición: la unidireccionalidad del converso. Dado que la denuncia sigue siendo, hoy por hoy, la forma corriente de relación entre sociólogos (de todo signo, se dice) no es de extrañar que la mayor de las acusaciones recaiga sobre quienes pretenden hacer sociología limitando al máximo el uso de las palabras de la tribu (sociológica).

Así, cualquiera que se *aventure* en topologías, cibernéticas, teorías de la relatividad, biometrías, fractales, péptidos, púlsares, láseres, catástrofes y demás *zarandajas*, es tildado de converso además de transgresor de la dirección única: hombres y mujeres de lo social convertidos a las ciencias duras. Si estudian o hacen uso tales bagages pasan a ser tan poco tenidos en cuenta como lo son los objetos de estudio que se les asigna. Puesto que para la tradición sociológica no son estos los «terrenos de la sociedad», ya que ésta regula y determina a aquéllos y no ocurre en ellos. La sociedad pasa por indiscutible, lo demás por controvertido. Se puede aspirar a transformarla, pero nada de mezclarla con elementos discutibles. No en vano, Comte era un hombre de ciencia convertido a la filosofía social.

También él participa del movimiento de remonte de la ciencia positiva, mientras las humanidades son arrastradas río abajo. Sin embargo, en su caso, también se puede decir que incorpora a la filosofía la solución de sus conocimientos y «a sí mismo»: en tanto que humano soy un impedimento para la observación. Es de este modo que estipula lo que él llama la «imposibilidad evidente»: no se pueden formar teorías a partir de observaciones. Otra cosa es lo que la institución sociológica ha hecho con y de él (como con tantos otros: condición indispensable para ingresar en el martirologio). Para ella, por ejemplo, Comte no es más que el conde de un condado... ¡llamado positivismo!

Pero el interés de nuestra curiosidad con respecto a esta figura fundacional es que dibuja la posibilidad de una teoría de conjunto de la sociedad a partir de un planteamiento riguroso en forma de razonamiento circular: «la Ciencia es aquello que hacen los científicos; los científicos son aquellos que respetan la Ciencia». Así pues, la Ciencia es construcción; los científicos constructores... pero sólo en la medida en que no traicionen su propia construcción; aquí no se establece principio alguno de construcción... salvo la construcción misma.

Esta circularidad que es no-circulante en modo alguno ha de impedir que científicos y sociólogos la pongan en circulación: para ello bastará con establecer una «circularidad atenuada». Ambos colectivos (participados) la conservarán completa pero enfatizando sólo una de sus fases: los primeros, se acogen a la posibilidad de que la Ciencia sea lo que hacen ellos mismos; los segundos, a la posibilidad de *hacerse posibles* por el mero respeto del hacer de los primeros. De este modo, se promueve un doble movimiento: los científicos se *socializan*, los sociólogos se *naturalizan*. Unos se hacen públicos, los otros obtienen la ciudadanía.

Mediante este estado de «atenuaciones», que lo permite, se ha de llegar a la constitución del Investigador Social como el resultado de una cadena específica de travesías: el SOCIÓLOGO sería el filósofo social atravesado por la Ciencia; el CIENTÍFICO SOCIAL sería el científico social atravesado por la práctica científica (la Ciencia *tal cual es*, entendida desde el modelo kuhniano: la investigación). Dicho de otro modo: el sociólogo recorrería a través de la Ciencia EL HACER; el Científico Social recorrería a través del método científico EL HECHO DE HACER; el Investigador social recorrería a través de la práctica científica EL HECHO DE HACER HECHOS.

El mundo que supone es un «mundo social». Para restituir el orden social (esa motivación alquimista), concibe las «fuerzas de la sociedad» como, si no los únicos, al menos los principales recursos de los que dispone; ya que dicho orden lo percibe, de forma sempiterna, amenazado —por caducidad—. Entrar en el *vestigium* conjura la evacuación del *vetustus*. Este mundo social funciona, entonces, como un «campo de huellas», como un «paisaje»; por su parte, su quehacer en tal mundo se presenta como un conjunto de líneas... electrificadas. Ya que trazar una línea, un *path* de investigación, es introducir una tensión entre dos puntos: la *corriente* que los une/separa lo que hace, en definitiva, es atenuar una diferencia de *potencial*, de explicación —uno explica al otro. Los avatares de toda línea electrificada son múltiples, sobre todo si se tiene en cuenta que, al igual que la investigación (y no menos en aquella que es acompañada del calificativo «social»), es de ida y vuelta:

- Una línea induce campos de fuerza (electromagnética, de influencia... *teórica*) en torno y a lo largo de sí, es decir de su desarrollo. En otras palabras, *polariza* su entorno.

- La *potencia* de una línea puede disiparse antes del fin previsto, hay una *derivación* a un lugar no previsto y de no-retorno, y el conjunto del circuito pierde parte de su *potencial*. Es decir, una investigación que deriva a un «punto muerto».

- El *circuito* pre-supone para su *posibilidad* una conductividad alta del material utilizado en su construcción. Un material *eléctrico* como la línea (que denominamos «eléctrica», en lugar de electificada): lo virtual, que es la electricidad y está siempre de paso, se deposita curiosamente en la toponimia que recubre los objetos, a los que «afecta». Es un material que no opone resistencia alguna al paso de la *corriente*. En la investigación se

hacen concordantes todas las fuentes (autores, datos, registros...) con el fin que se busca hasta hacerlas transparentes —al paso—; es decir, conductivas de la teoría: *generador-fuente de alimentación*.

- La *caída de tensión*, que siempre se produce con la distancia o con el tiempo, a pesar de la «nobleza» del material conductor, exige en los largos trayectos la *proliferación* de los *repetidores*: *mantienen la tensión que existía al principio de la línea*. En términos de investigación: «que cada palo aguante su vela».

- Al fin, la corriente *atraviesa* —y por ello se «desgasta»: pierde su tensión— una *resistencia*, lo cual produce el efecto esperado (luz, calor, movimiento...). En función de la misma se moralizarán las direcciones. He aquí la justificación de toda presentación teleológica.

- Ya sólo resta volver al punto de partida (la fuente de la alimentación) para mantener el funcionamiento del *circuito*, que no tanto para alimentarlo (circuito circulante). Las teorías no se «enriquecen» sino que se *sostienen*. Si dicho retorno se produjese antes de que el circuito cumpla su finalidad, sobrevendría un *cortocircuito*: no apresar el objetivo y volver «con las manos vacías», es decir cruzar línea de entrada con línea de salida.

En tal «mundo social» se tienden innumerables líneas electrificadas y actúan diferentes equipos de ingenieros (sociales, si usted quiere). Como en cualquier *tendido*, siempre hacen falta *repetidores* y nuevos *ingenieros*. Todos mantienen las antiguas líneas trazadas para «ir más allá», extendiéndolas (donde la pista se adentra más y más).

De este modo la ingeniería avanza. Todas las redes eléctricas en la actualidad aprovechan, entre otras cosas, la conductividad de la *tierra*; no hace falta construir un «camino de vuelta»; la línea se *deriva* entera a *tierra* y ésta, que hace *masa*, «devuelve» la *corriente* al punto de partida. Pero, ¿cómo sabe la corriente que ha de ir a *su fuente de alimentación* y no a «otra»? Al circular una corriente entre la fuente de alimentación y la resistencia, se supone establecida una diferencia de potencial entre ambos puntos y *sólo* entre ellos (no existe tal diferencia entre la fuente de alimentación y otro punto cualquiera: la corriente no irá a ellos) y además de forma necesaria; tal diferencia tratará de atenuarse por el camino más corto. la investigación se ve dotada, desde esta perspectiva, de una *fuerza inercial* procedente de la teoría. Ahora lo que debe explicarse no es dicha fuerza sino la habilidad de algunos dispositivos para acelerarla o desacelerarla, a través de la sociedad-masa, la cual se percibe como un *médium* con varios grados de *resistencia*. La teoría, pues, tiene «truco»: siempre ha creado, previamente, el camino de vuelta a sí misma.

En este *ovillo* (o bobina), hasta aquí expresado, hemos permitido un trazado unidimensional de las líneas (electrificadas, de investigación); sin embargo, este modelo puede contrastar con otro que presenta una dimensión desatendida. Al introducir el *transistor* en la línea, se genera un espacio bidimensional, donde dicho dispositivo interactúa con la línea aunque su *energía* provenga de otro sitio (otra línea). Su funcionamiento

eléctrico es simple: permite el paso de la corriente en ese punto si se ve *atravesado por otra corriente previa*.

En la investigación la fuerza inercial de la teoría se encuentra ahora «en manos» de la gente; cada una de estas personas puede actuar de muchas formas diferentes, dejando *caer la señal* o modificándola, o *derivándola*, o *haciéndola ver*, o «apropiándosela». En lugar de la *transmisión* de la misma señal —sólo desviada o desacelerada por fricción— se puede lograr en este otro modelo la continua *transfiguración* de la señal. Por tanto, toda negociación es local y *transitoria* (como en el caso del *transistor* donde la corriente ha de estar negociando localmente su paso). Cuando, como resultado de circunstancias inusuales la *señal* tiende a permanecer igual, entonces esto es lo que verdaderamente requiere una explicación. Y si algo no ha dejado de permanecer igual (para el investigador social) es *lo social*.

Los que se llaman a sí mismos sociólogos creen que pueden ser obedecidos porque piensan poseer y capitalizar (he aquí su débil potencia) un cierto tipo o grado de poder; pero, no ha de descuidarse que son ellos mismos quienes definen el poder como algo susceptible de ser poseído o capitalizado, tipologizable o graduable. Y esa es su fuerte impotencia. El «poder explicativo» les puede; pero, en la medida que se consideran gestores de esa atribución de potencia, su impotencia deja de ser percibida. La omnipotencia del poder permite recuperar la impotencia del sociólogo. Éste, al explicar a través del poder, puede... de nuevo.

Así, la omnipotencia de uno y la impotencia del otro «hacen juego»: el sociólogo se hace obediente al poder (siempre explicativo) designándolo anterior a él; el sociólogo hace obedientes a los otros (siempre explicables) designándolos posteriores a sí mismo. En el primer caso dice de sí que es explicador, en el segundo dice de los otros que son explicados. De este modo, el sociólogo *puede* porque *explica*; así, su potencia es débil. Dos veces débil, al menos: cree en el poder, cree en la explicación. Dicho de forma más precisa: considera a uno y otra en tanto virtudes. Por lo tanto, el sociólogo sólo es virtuoso (en virtud) del poder y la explicación. Sólo es virtuoso (en virtuosismo) del poder explicativo. La virtualidad del poder y la viripotencia de la explicación lo permiten. Es por ello que el que se dice a sí mismo sociólogo nunca es actual y nunca es núbil.

En nuestro presente (donde, según dicha presentación que hemos denominado teleológica, todo pasado y futuro convergen) la figura del investigador aparece como una suerte de *punto omega*. Sugiere el investigador un tipo entreverado, dado que su instalación procesual sucede y resume tanto al asalariado como al docto... sólo que más que faenar o idear éste se mueve: marchar y componer. Por otra parte, como todos los terrenos son su procedencia *emulsiona* autenticidad genealógica y división del trabajo. Además, moviliza todo tipo de recursos, pero ha de ser administrado y controlado (debe dar y rendir tanto cuentos como cuentas). Por lo tanto, esta figura cuasi-postmoderna, no sólo *busca establecido en una BÚSQUEDA* (busca científica), sino que, pretendiendo ser indispensable a otros ha de conducirse como BUS-

CAVIDAS —activo, curioso, hábil, entrometido, metomentodo—, así como BUSCARRUIDOS —inquieto, pendenciero— y BUSCAPIES —dejando caer, a ver si... como un cohete ya no rastreador sino rastrero: a ras de pie.

La sociología, al estudiar la ciencia en proceso (no como acoplamiento completo) contrasta la no linealidad existente entre investigación y ciencia. Logra desembarazarse de la pregunta; ¿quién hace a quién? Porque tanto una como otra son *hechas* para hacer, es decir: para establecer hechos; esto es, naturaleza y sociedad a un tiempo. Pero entonces para, se detiene, se toma su tiempo: reclama lo que le es *propio* (social), desecha lo que le es *impropio* (natural) y explica (dice lo *apropiado*). Así, sirve a la propia ciencia —que tanto gusta vadear— haciéndole el papel de reciclador de todo lo que es por ella denominado como *inapropiado*: «factores sociales».

La investigación social, así presentada, no permite su propia reconstrucción, puesto que se define a sí misma como *línea*, y la proliferación de éstas no genera redes puesto que no hay interconexión entre ellas. Por lo tanto la negociación se establece de forma global, de una vez por todas. En los términos precedentes se constituye, se hace constitución; se estabiliza, pero apenas se estudian las estabilizaciones. Se da conformidad a las rutas para acentuar las rutinas; se coge, se emprende, se sigue, se toma un camino: siempre el terreno abierto. Un vector interno en el que todo es externo. De una vez por todas, elegir un camino u otro, un camino entre otros... en lugar de encaminarse. Dicho de otro modo: no ya el mero ponerse en camino, sino ponerse en el encaminamiento.

En este sentido, al tratar de explicar «socialmente», el sociólogo se hace *imposible*, como su *propia* investigación: haciendo gala de su peculiar denominación (sociólogo = el que emprende el estudio del compañero), trata de salir al encuentro de toda idea de sociedad allá donde esta se produzca, desconsiderando que aquélla significa compañía. En la red, pues, no ha de salir al encuentro, sino que debe acompañar todas y cada una de las negociaciones que instalan o redefinen compañías. Es decir, acompañar a todo actor (en el sentido semiótico del «actante») a través de todas las redes —y no únicamente ver las relacionales— acompasando sus pasos a los de todo aquello que configura una red y en ella se configuran. Acompasar, es decir: pone sus pasos al mismo compás. El investigador social que sale al encuentro sólo concibe el «acompañar en el sentimiento»; el sociólogo no debe pretenderse como un asiduo acompañante, sino como compañero ocasional. Y tal compañía no se da por sí misma sino que ha de ser negociada, establecida... y compartida.

La presentación teleológica ofrece, pues, la investigación social como una paradoja: cuanto más se empeña en ubicar en sus márgenes a la ciencia, más cientifista es; cuanto más se empeña en situar en su centro lo social, menos social es. Radicalizando este doble empeño, resulta que mediante la presentación teleológica que de sí hace la investigación social se sitúa, a sí misma, en el borde de un cientifismo asocial que, en cuanto es sometida a una versión reflexiva, definitivamente *pierde pie*.

JOAN MARAGALL Y EL ESTADO ESTÉTICO*

Heidi Grünewald

1. España en Maragall

Poco después de que los Juegos Olímpicos de verano de Barcelona fueran clausurados, el primer diario de esta misma ciudad, *La Vanguardia*, publicó un artículo titulado «España en Maragall»¹. Su autor era Jordi Maragall, senador del PSC por la circunscripción de Barcelona, último de los hijos del conocido poeta catalán Joan Maragall y padre del actual alcalde de la ciudad.

Joan Maragall, figura clave del Modernismo catalán, cumple en el contexto del *Fi de segle*, al igual que muchos otros intelectuales y escritores de la época, el papel del «poeta regeneracionista». Su obra poética, su considerable obra periodística en forma de artículos en lengua tanto castellana como catalana, así como sus traducciones de Goethe, Novalis y Nietzsche son parte fundamental de un programa para la regeneración cultural de Cataluña, un programa que no significaba para Maragall ensimismamiento y simple cultivo de las propias raíces, sino siempre y al

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de un proyecto financiado por el DAAD, al que expreso mi agradecimiento por su apoyo.

¹ En su edición del 30 de agosto de 1992. El título de este artículo corresponde al del libro de Mercedes Vilanova, *España en Maragall*, Barcelona: Ediciones Península, 1968.

mismo tiempo también una apertura hacia afuera, cuando menos apertura hacia Europa.

El mencionado artículo de Jordi Maragall se presenta como un ensayo de reflexión, con motivo de los Juegos Olímpicos, sobre la actual praxis de las autonomías en España. Es interesante que no sólo trata o evoca el tema desde un punto de vista político sino también y sobre todo con un enfoque cultural global, incluyendo en él una perspectiva literaria. La tesis central del artículo queda resumida en una afirmación más bien sorprendente: «la constitución de las autonomías», escribe, «se aproxima, al menos en la letra, a lo que sentía el autor del *Himne Ibèric*» —con un fuerte acento en la palabra «sentía» para permanecer lo más fiel posible al espíritu maragalliano—. Recordemos, empero, que se trata del himno que Maragall escribió en 1906 y que no se publicó hasta un año después de su muerte acaecida en 1912².

Este salto temático y temporal propuesto por Jordi Maragall resulta, no sólo para quien lo mira desde fuera, de difícil comprensión: han pasado ya más de ochenta años entre la fecha de creación del himno en el que Maragall pretende, por así decirlo, una convivencia armónica de los pueblos ibéricos bajo la dirección del alma catalana, y el año de la Olimpiada del 92. Jordi Maragall ve en la realización de estos Juegos Olímpicos de la bella apariencia, sobre todo, una acción común llena de éxito de los pueblos de España. Ello podría significar un buen punto de partida, según J. Maragall, para una futura «refundación» de España: «No la refundación del Estado, sino la refundación de España desde el sentimiento, desde el amor invocado por el poeta Joan Maragall en su *Himne Ibèric*».

¿Cómo se puede comprender el intento de hacer —casi literalmente— revivir este *Himne Ibèric*? Por de pronto, las razones políticas son evidentes para quien tal propone: una llamada moral tanto a los de orientación separatista como a los de inclinaciones centralistas. Pero, dejando aparte la explicación ideológica y la intención de acción política, cabe considerar este «hacer revivir» el *Himne Ibèric* como una peculiar recepción actual de aquella poesía maragalliana.

En el centro de esta recepción se encuentran los conceptos de *comprensión*, *armonía* y *amor*. No es suficiente, opina Jordi Maragall, que aceptemos entre nosotros el solo hecho de la diferencia: «Es necesario amor entre ellas (las nacionalidades españolas). Y por el amor llegamos a la comprensión y a la aceptación, con buen talante, con el ánimo predispuesto a una hermandad —que no unificación ni uniformidad— que garantice, no por leyes constitucionales, sino por la ley del corazón, la ósmosis entre los pueblos de España. Al fin y al cabo esto es lo que se respiró en los Juegos Olímpicos». Ahora bien, parece exagerada la dimensión de palabras tan nobles para describir un hecho que hoy en día forma parte del simulacro de

² Joan Maragall, «Himne Ibèric», en: Joan Maragall, *Obres Completes*, vol. I: Obra catalana y vol. II: Obra castellana. Barcelona: Editorial Selecta, 1960. Se cita OC,I o OC,II; aquí: OC,I, p. 173.

cotidianidad internacional, de la sociedad del espectáculo que vivimos fundamentalmente a través de los medios de comunicación. El lenguaje de esas líneas debe resultarle un poco extraño al lector de fines del siglo veinte, pues está demasiado cargado emocionalmente, suena a sentimentalismo decimonónico y presenta poca o nula orientación pragmática. Se trata sin duda de un lenguaje que ya no corresponde, ni es familiar, en la moderna Europa de las naciones o la del Tratado de la Unión.

La temática, sin embargo, parece más actual que nunca, y no sólo en el territorio español, pues hablar de entendimiento y de armonía entre etnias distintas es en la actualidad meterse en un avispero. Visto desde el extranjero sorprende, en primer lugar, el decidido hincapié de Jordi Maragall en el hecho de que los Juegos Olímpicos, en primer lugar, «rezumaran una fiesta de la Hispanidad», y fueran un «testimonio de un sentir hispano, fecundo para un futuro político y germen de un entendimiento cordial entre los pueblos de España». Y llama la atención, en segundo lugar, que se conciban como un encuentro «entre todos los países del mundo». Destaca, de esa manera, el valor simbólico que el senador le atribuye al desarrollo de este acontecimiento como expresión de un largo deseo interior que se mueve sobre el terreno frágil del sentimiento y, tantas veces, del resentimiento.

2. *El «Ideal Ibèric» de Maragall*

Esa formulación aparentemente intempestiva, o que al menos parece más bien «pasada de moda», de Jordi Maragall y al ser con todo ingenuamente transparente, nos lleva directamente al centro de un concepto idealista de aproximación entre los pueblos, tal como lo adoptó Joan Maragall en su mencionado «Himno Ibérico». Quisiera, pues, para empezar, ocuparme de la cuestión de cuáles son entonces los motivos y razonamientos intelectuales que se esconden detrás de esa propuesta de renovación de España conducida por el amor y el sentimiento planteada por Joan Maragall al comienzo de este siglo y reformulada por su hijo en un contexto actual.

El Himno

El Himno Ibérico, ha escrito Mercedes Vilanova, «es el testimonio de un anhelo y de una fe en el futuro por una España mejor. Los grandes protagonistas del Himno son los pueblos hispanos y el mar»³. El poema está compuesto de cinco cantos y un colofón final. Maragall menciona en su canto a Cantabria, Andalucía, Cataluña y Castilla y también a Lusitania, el actual Portugal, para —por así decirlo— cerrar el círculo de las culturas

³ Vilanova, cit., p. 66.

ibéricas que poseen la fuerza regeneradora vital del *Mar*. Vitalidad es cantar y bailar: los valientes marineros de *Cantabria* cantan en la tempestad cuando el mar se embravece. Contrasta mucho esta imagen con la descripción juguetona de *Andalucía*: es la tierra de las danzas, bajo el cielo azul y el sol ardiente, frente a las playas africanas. Recordemos que Maragall ve en la danza «toda la representación de la vida... ¿No veis en ella el esfuerzo con amor que es principio de la vida, y la acción rítmica con que ésta se manifiesta?»⁴. *Cataluña*, por su parte, baila cerca del mar azul —que para Maragall siempre es el Mediterráneo— la «Sardana», baile tradicional que ya por su formación en círculo simboliza la fraternidad. Es el pueblo que en el himno canta «el gran esdevenir», el gran futuro. Para Maragall el único pueblo triste a pesar de la presencia del mar es *Portugal* que sueña con mundos nuevos y mundos huidos y estos sueños se disuelven ante el infinito. Portugal se ha dejado ir por los caminos del mar, que Maragall llama el mar grande, «olvidada de sus hermanos de la Península»⁵. Pero tiene esperanzas en un futuro alegre integrándose en el lazo de amor de una gran patria ibérica. *Castilla* queda de esta manera rodeada por los demás pueblos hispanos, sola, en medio del campo y sin vistas al mar. Por eso es triste, porque el mar parece «juez de la alegría y de la tristeza»⁶. De ahí el llamamiento a los pueblos hermanos: ¡Habladle del mar, hermanos! He aquí el Himno completo:

I

Cantàbria! som tos braus mariners,
cantant enmig les tempestats:
la terra és gran, el mar ho és més,
i terra i mar són encrespats.
La nostra vida es lluita,
el nostre cor és fort
ningú ha pogut tos fills domar:
només la mort, només la mort,
la neu dels cims, el fons del mar.

II

La dolça Lusitània - a vora del mar gran,
les ones veu com vénen - i els astres com se'n van;
somnia móns que brollen - i móns que ja han fugit.
Li van naixent els somnis - de cara a l'infinit.
Per'xo està trista - però amb dolçor:

⁴ Joan Maragall, «Elogio de la danza», OC,II, p. 66.

⁵ Vilanova, cit., p. 67.

⁶ Vilanova, cit., p. 67.

Lusitània! Lusitània!

Esperança... amor...

III

De les platges africanes

ha vingut la gran cremor,

i els jardins d'Andalusia

han florit amb passió.

Flor vermella en cabell negre

ulls de foc i cos suau,

ets la terra de les danses

perfilant-se en el cel blau.

Canta, canta Andalusia

el teu gran esllanguiment,

en el vi de tes collites

do'm a beure el sol ardent.

IV

Al crit de la tramuntana - ballen la sardana

a vora del mar blau:

davant la neu del Pireneu

sentint llunyans - uns altres cants...

Cap viu! Catalans,

s'anuncia el gran esdevenir.

Vindrà pels cims, - vindrà pel mar:

a tot arreu hem d'acudir

a punt per viure i per morir,

per greu sofrir... per triomfar!

V

Sola, sola enmig dels camps,

terra endins ampla és Castella.

I està trista, que sols ella,

no pot veure els mars llunyans.

Parleu-li del mar, germans!

VI

El mar es gran, i es mou, i brilla i canta,

dessota els vents bramant en fort combat,

és de una immensa lluita ressonanta.

Es un etern deler de llibertat.

Guaitant al mar els ulls més llum demanen,
bevent sos vents els pits se tornen braus;
anant al mar els homes s'agermanen,
venint del mar mai més seran esclaus.

Terra entre mar, Ibèria, mare aimada,
tots els teus fills te fem la gran cançó.
En cada platja fa so cant l'onada
més terra endins se sent un sol ressò,
que de l'un cap a l'altre a amor convida
i es va tornant un cant de germanor;
Ibèria! Ibèria! et ve dels mars la vida
Ibèria! ibèria! dóna als mars l'amor.

En esa última parte del poema Maragall insistía una vez más en la fuerza regeneradora y mágica del mar: la mar es vida porque se mueve eternamente, es naturaleza rítmica⁷. Tenemos aquí un motivo literario maragalliano fundamental: «Vora la mar eternment inquieta», dice también en su ciclo de poesías «Vistes al mar» y en su famoso poema «Excelsior» nos describe el lugar donde se encuentra el verdadero alimento del espíritu: «sempre entorn aigues extenses que's moguin eternament». El elemento motor de este movimiento es el viento: los pechos se tornan bravos y así los «fills» de Cantabria saben luchar y nunca han sido dominados. El mar parece, pues, ser garantía de libertad. Pero también comunica «lluïta», lucha y esfuerzo que resuenan en el grito de la *tramuntana* catalana⁸: ¡han de acudir para vivir y para morir, para sufrir... para triunfar! y este grito de lucha se reserva para los catalanes.

Pero cuando Maragall habla de «combat» y de «lluïta» en la imagen simbólica del mar no nos señala únicamente el camino hacia una patria nueva, hacia la libertad, sino que nos describe más bien un concepto de esfuerzo de la vida, sin fines exteriores, esfuerzo continuo interior del hombre para ser más, que significa hacerse más hombre, más humano: «allí donde cesa aquel impulso o acaba este esfuerzo, allí cesa la vida»⁹. La fuerza metafísica transmitida por el mar mantiene ese impulso, penetra en el hombre y establece en él un fuerte sentido de lo vital. El canto a la hermandad, reflejo del concepto de amor¹⁰ en Maragall, es parte integral de ese vitalismo que es fundamento moral indiscutible en la visión maragalliana de una patria nueva. Luchar contra toda *cosa muerta*, tal como se le manifiesta a Maragall la Castilla de fin de siglo, es el paradigma de su

⁷ En relación al concepto de «ritmo» en Maragall véase Eugenio Trías, *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Barcelona: Ediciones Península, 1985, capítulo 2: «Teoría, estética y concepción del amor», p. 69-74.

⁸ Tramuntana: el viento del norte en Cataluña.

⁹ Joan Maragall, «Elogio del vivir», OC,II, p. 67.

¹⁰ Véase Joan Maragall, «Elogio del amor», OC,II, p. 42-44.

empresa regenerativa. «¡Habladle del mar, hermanos!» significa entonces: habladle de la vida, de la alegría, de esa «voluntad de querer ser», de ser algo más, de ser algo más grande en esa ilusión de la «Iberia, mare aimada»¹¹. Alegría y tristeza, vida y muerte, conceptos que se oponen absolutamente, hacen fundir los paisajes geográficos en paisajes espirituales, en perfiles del alma. La forma física exterior, que es aquí bella por ser forma rítmica, en sentido schilleriano, debe crear en el hombre un sentido de la forma estética en general y luego transformarse en deseo y búsqueda de lo bello en el hombre mismo.

El artículo «El ideal ibérico»

En 1906, aún antes de la composición lírica del tema, Maragall publicó un artículo en lengua castellana titulado «El ideal ibérico»¹². Este ideal, dice, sólo puede ser «un ideal federal» que permite a todas las «variedades naturales» una integración espontánea porque se reconocerán en esa comunidad a sí mismos en razón de su carácter marcado por la naturaleza. No se trata entonces de una unidad formal sino substancial.

Esta federación formada por lazos místico-sentimentales funciona, según Maragall, como un organismo vivo que estuviera compuesto por un conjunto o una «federación» de células que dan impulso y sustancia al átomo social, al individuo, «para lograr la unión de toda la raza humana en una sola hermandad de amor que abre, en fin, al porvenir humano su más bello horizonte»¹³. Es obvio que en este escrito programático se hace patente un fondo utópico, la reposición de un estado original armónico de la humanidad, la restauración de una unidad o comunidad originaria. Las reflexiones de Maragall traspasan aquí claramente los límites del contexto de una federación ibérica y culminan en una visión romántica del futuro de la humanidad en general. La naturaleza ibérica, añade Maragall, «por su suelo, por su cielo» y además «por su gente» aparece ser la *tierra prometida* para la realización de aquel ideal. La cita demuestra una vez más la manera maragalliana de integrar en su razonamiento la capacidad (fuerza) mágica transformadora de la naturaleza, aquí «cielo y tierra».

El papel de Cataluña

Cataluña debe asumir la dirección para realizar este proceso de regeneración: «Ha llegado, pues, la hora de que Cataluña ponga en el aire

¹¹ En una versión del Himno Ibérico de 1910, un año antes de fallecer, copia manuscrita del poeta, que se titula «Cant dels Hispans», Maragall cambia en los últimos versos «Iberia» por «España».

¹² Joan Maragall, «El ideal Ibérico», OC,II, p. 723-726. Este artículo fue publicado en «La Lectura», IV, 1906.

¹³ «El Ideal Ibérico», cit., p. 726.

peninsular este ideal...»¹⁴. Maragall justifica esta misión especial por el carácter particular del «alma catalana». Tal como lo expone en un artículo del mismo título refiriéndose a los catalanes: «Su amor más constante es el de su libertad. La han aprendido del mar y de las cimas de los montes»¹⁵. En otro lugar dice, por cierto menos poéticamente: «... Cataluña por su situación y por su vida industrial, es más directamente tocada de los ambientes de civilización europea, y por su antigua confederación aragonesa y su individualismo indomable... ha afirmado siempre su vocación por la libertad»¹⁶.

Ya mucho antes Maragall había expuesto la diferencia fundamental entre Cataluña y Castilla en la época de la Restauración. El desarrollo industrial, la modernización y la apertura hacia afuera son para él argumentos importantes de la posición especial que ocupa Cataluña dentro del proceso de regeneración de España: «La nueva civilización es industrial; los progresos materiales inducen al cosmopolitismo, y Castilla, metida en un centro de naturaleza africana, sin vistas al mar, es refractaria al cosmopolitismo europeo»¹⁷. Una vez más: las condiciones de la naturaleza como causa primitiva del grado de desarrollo civilizatorio aquí referente a la relación entre «progreso material» y «cosmopolitismo», y «el mar» como elemento místico imprescindible de la regeneración cultural.

3. *La función ética de la poesía*

«Poemes civils»

El *Himne Ibèric* de Joan Maragall es la articulación estética de su concepto idealista del «Ideal Ibèric». El poema en sí tiene bajo este aspecto una función ética: la Poesía es una fuerza regeneradora, que establece la formación espiritual de la sociedad y de la comunidad humana en general. Este tipo de poesía comprende una gran parte de su obra poética. Arthur Terry las reúne bajo el epígrafe de «poemes civils»¹⁸. Uno de los ejemplos más conocidos es la «Oda a Espanya» (1898) que trata el tema del desastre nacional en la guerra colonial en Cuba. En un tono enérgico y seguro se dirige a Castilla: «Escolta, Espanya, —la veu d'un fill / que et parla en llengua - no castellana». Rigurosamente opone Maragall la gran tristeza de España a su lengua de la vida: «Les teves glòries - i els teus records /

¹⁴ Op. cit.

¹⁵ Joan Maragall, «Alma Catalana», OC,II, p. 681-682. Aquí: p. 682. Este artículo fue publicado en la «Revista Alma Española» 24, I, 1904.

¹⁶ «El Ideal Ibérico», OC,II, p. 726.

¹⁷ Joan Maragall, «El sentimiento catalanista», OC,II, p. 628. El artículo fue publicado en «La Lectura», I, 1902.

¹⁸ Arthur Terry, *La Poesía de Joan Maragall*, Barcelona: Editorial Barcino, 1963, p. 108.

records i glòries - només de morts: has viscut trista» y sigue, «Dins de les venes - vida és la sang / vida pels d'ara - i pels que vindran»¹⁹.

Otro ejemplo que forma parte de este conjunto de poesías es «Paternal» de 1893, poema que refleja una amarga reacción preocupada por el atentado anarquista del día 7 de noviembre de 1893 en el Gran Teatre del Liceu, la Opera de Barcelona. Una bomba, lanzada desde el quinto piso, estalló en el patio de butacas y costó la vida a veinte personas. O, también, la «Oda nova a Barcelona» de 1909, que Maragall escribió poco antes de la «Setmana Tràgica», refleja los acontecimientos políticos y sociales, el enfrentamiento entre la clase obrera anarquizante y la burguesía barcelonesa.

Las mencionadas poesías son comunicaciones político-culturales, pero su función ética no implica ninguna intención pedagógica. Esto sería un objetivo externo barato, explica Maragall: «hay que tener mucho cuidado en no ir a parar a un concepto pedagógico del arte». Como mucho, en ocasiones se podría hablar de una cualidad pedagógica del arte en sí «sin fin externo... sólo como virtud pedagógica de la belleza por sí misma»²⁰.

Los «Poemes civils» reflejan la preocupación y la conciencia de Maragall en relación a los sucesos y circunstancias de su época: la imagen de una sociedad dividida y con una falta considerable de responsabilidad civil. Bajo el aspecto de un «malestar civil» este tipo de poesía adopta un carácter apelativo que hace de ella un instrumento ético público y regenerativo. Sin embargo hay que distinguir por principio entre esta determinación funcional y la determinación de contenido, tal como Maragall la explica en sus escritos teóricos «Elogi de la paraula» y «Elogi de la poesia»: su interés se refiere al arte, a la poesía como «fuerza elemental de la vida humana»²¹.

El estado estético

La idea maragalliana de una federación ibérica se caracteriza —como ya hemos dicho— sobre todo por las nociones de libertad, diversidad y armonía. Estas nociones se oponen, según el poeta, a cualquier uniformización mecánica o estadística por parte del Estado²². Armonía significa para Maragall «armonía interna»: «que no és pas pel soroll de les paraules que tots els homes som germans, sinó per l'esprit únic que les fa brollar diferents en la varietat misteriosa de la terra»²³.

¹⁹ Joan Maragall, «Oda a Espanya», OC,I, p. 171 s.

²⁰ Carta de Joan Maragall a Eugeni d'Ors del 28-VI-1909, OC,I, p. 968.

²¹ Arthur Terry, cit. p. 109.

²² «El sentido de la libertad armónica de los organismos naturales en oposición a su unificación mecánica y estadística...», «El Ideal Ibérico», OC,II, p. 725.

²³ Joan Maragall, «Elogi de la paraula», OC,I, p. 666. La versión castellana de este Elogio dice: «que no es por el ruido igual de palabras que los hombres hemos de hacernos hermanos, sino que lo somos por el espíritu que les hace sonar diferentes en la variedad misteriosa de la Tierra», OC,II, p. 47.

Podemos considerar que esa forma estatal ideal está fundada estéticamente, ya que en su centro figura el estado como unidad espiritual, como expresión del alma universal. Allí los hombres se entenderán sólo en virtud de la armonía espontánea natural constituida por la belleza de la creación y su «palabra amorosa»: «el verb amorós de la bellesa creadora». Ese concepto estético de la fusión entre naturaleza, arte y amor para constituir una unidad superior, puede hallarse ya en las «Notes autobiogràfiques» del año 1885-86, notas que Maragall redactó cuando contaba veinticinco años de edad: «naturaleza, Art, Amor, reduits a superior unitat: és a dir, la Bellesa. Heu's aquí mon ideal»²⁴.

No se puede negar que una gran parte del concepto teórico de Maragall desemboca en una terminología cristiana, lo que no tiene por qué chocar o crear contradicción alguna con su —en el fondo— orientación romántica. Maragall compuso el *Himne Ibèric* y escribió el artículo «El Ideal Ibérico» al mismo tiempo que se dedicó extensamente a la lectura del poeta romántico alemán Novalis²⁵ y a través de ella indirectamente al idealismo alemán traduciendo la novela «Heinrich von Ofterdingen» a la lengua catalana. También pertenecen a esa época los más conocidos «Elogis»: el «Elogi de la paraula» (1903) y el «Elogi de la poesia» (1907). En una carta a Miguel de Unamuno, Maragall menciona —subrayándola— la fuerza integradora de la poesía, «sentimiento de Poesía como integración»: «... en el mundo de la poesía todo se hermana», y añade: «Estoy acabando una traducción catalana del *Enrique de Ofterdingen* de Novalis, en el que hay mucho de eso»²⁶.

Esa idea de un Estado orientado hacia un fundamento estético como forma de sociedad ideal, tal como se refleja en la obra de Maragall y concretamente en su concepto del Ideal Ibérico, tiene una larga tradición y se encuentra recurrentemente a lo largo de la Modernidad. Ya en los escritos de Friedrich Schiller, especialmente en su «Cartas sobre la educación estética del hombre»²⁷, encontramos una formulación sistemática de dicha idea. «Sólo la belleza puede conseguir para el hombre un «carácter social», nos dice Schiller en la vigesimoséptima carta. «El gusto, por sí solo, da armonía a la sociedad, porque otorga armonía al individuo. Todas las restantes formas de representación dividen al hombre, porque se basan exclusivamente en su componente sensible o en su componente espiritual...»²⁸.

²⁴ Joan Maragall, «Notes autobiogràfiques», OC,I, p. 849-856; aquí: p. 852.

²⁵ Véase Pere Ramírez i Molas: «Maragall, traductor de Novalis», *Actes del quart Col·loqui internacional de llengua i literatura catalana*, Basilea 22-27/3/1976, a cura de Germà Colon, Barcelona: Abadia de Montserrat, 1977.

²⁶ Carta de Maragall a Miguel de Unamuno del 26-XI-1906, OC,II, p. 934.

²⁷ Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos/Ministerio de Educación y Ciencia, 1990. Una interesante exposición de conjunto de este tema puede encontrarse en J. Chytry, *The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought*, Berkeley: University of California Press, 1989.

²⁸ Friedrich Schiller, cit. p. 375.

Desgraciadamente no tenemos fuentes directas que pudieran documentar la influencia de Schiller en Maragall, pero ello no hace menos sorprendente un aire de familia en el pensamiento de ambos poetas y que apunta hacia un tipo de convivencia humana que tuviera como base un orden estético y que se reflejara en el deseo de armonía, como forma mayor de la expresión estética intersubjetiva y no primariamente como una definición formal político-social. Sin embargo podemos suponer con más certeza que la lectura de Novalis, igual que la comprobada recepción de Emerson y Carlyle, los dos muy cercanos al idealismo alemán, llegaron a intensificar la ya existente actitud romántica de Maragall.

En efecto, también Novalis articuló la idea de la sociedad estética. La poesía capacita al individuo para la «innigste Gemeinschaft», la «más íntima comunidad», para la «Weltfamilie» (la familia universal), dice Novalis, porque la poesía genera la mayor simpatía y coactividad. El Estado formal, es decir el estado como forma de gobierno, se compara a una máquina frágil y artificial. Para Novalis el verdadero estado perfecto es el estado poético, hacia el cual debe evolucionar toda sociedad: «Si se transformara esta máquina en un ser viviente y autónomo se habría resuelto el mayor problema... un Estado espiritualmente pleno será un Estado poético —cuanto más espíritu, cuanto más comercio espiritual en el estado, tanto más se acercará al estado poético, tanto más alegremente querrá cada cual limitar sus pretensiones y hacer los necesarios sacrificios por amor al bello, al gran individuo»²⁹.

Sería probablemente exagerar mucho el querer demostrar la existencia en la obra maragalliana de un concepto teórico explícito y consciente de estado estético con pretensiones universales. Sus preocupaciones intelectuales y sus reflexiones al respecto se mueven sin duda dentro de un contexto más bien realista limitado por la especial situación española. Su estado de armonía y de amor no es entonces un fin en sí, como pretende el verdadero estado estético, sino el camino para lograr un aceptable situación política en España. Domina, pues, mucho más el aspecto de un cierto «seny» en el mismo Maragall, aunque sea evidente el carácter romántico de su Ideal Ibérico. Además, el dualismo Individuo/Estado en el concepto maragalliano experimenta una transposición a otro nivel: las distintas unidades nacionales que integran España corresponden a la noción de *individuo*, porque poseen todas, al tiempo que un carácter individual, un carácter popular, de la misma manera en que Herder transfería la noción de *individuo* a un nivel colectivo y llamaba analógicamente a las diversas culturas europeas *individuos colectivos*.

La realidad de un Estado español uniformante, que Maragall critica tanto, se parece mucho a la descripción del *Estado-máquina* de Novalis. A esta máquina o aparato que, según Maragall, ya es algo muerto, se le opone

²⁹ *Novalis Werke*, Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz, Studienausgabe, Munich: Beck, 1987, p. 351 y p. 378.

la idea vital de un federación ibérica orgánica. Para volver a la pregunta inicial podemos decir que las nociones «amor» y «armonía» expuestas en el Ideal Ibérico de Joan Maragall se refieren exclusivamente a la cualidad espiritual de la comunidad, a un verdadero estado interior moral del ser humano como base para aquella mencionada «aceptación» de una unidad cultural superior pero no subordinante. En cuanto al fundamento de esa unidad Maragall se remite a una estética de lo bello natural, o, más concretamente, a una estética de la naturaleza mediterránea, no en un sentido neoclasicista-noucentista, sino en un sentido neorromántico que sin lugar a dudas choca con su mundo de la vida barcelonesa de *Fi de Segle*.

Cuando Maragall precisó el concepto de su Ideal Ibérico tenía claro que la autodeterminación cultural y política de Cataluña tenía que lograrse de manera que ese proceso diese lugar a algo superior con respecto a lo que había antes y que permitiera una integración en el contexto de la sociedad europea moderna. Esa autorrealización nacional y el fortalecimiento de las propias raíces no se podría hacer mediante una «separación», pues sería limitarse a lo actual existente, a lo que hay y no al ser potencial. Nos enfrentamos, pues, más bien a un deber de cada Individuo, de buscar en sí mismo este «hombre ideal», del cual habla Schiller. Maragall de alguna manera ve, muy inconscientemente, el peligro de la sociedad moderna que se muestra demasiado «externa». El entendimiento armónico no tiene que buscarse sólo en los acuerdos entre Estados, lo que demostraría una actitud autoritaria y, como diría Maragall, «exterior». La fuente del entendimiento entre diferentes culturas se halla dentro del individuo y su auténtica libertad consiste en su capacidad de asimilar lo «extraño» de manera que el conocimiento de eso «no-propio» pueda enriquecer lo «propio».

Los actuales brotes de xenofobia en Europa y en todo el mundo dejan bien claro que nuestra identidad nacional y muchas veces personal en la sociedad moderna sigue siendo un problema de profundas raíces. Quizás Maragall, con toda su capacidad intuitiva, «sentía» ya a principios de este siglo que un gran conflicto civilizatorio sería el de cómo solucionar y armonizar este impulso humano hacia la Separación con el impulso y la necesidad de la Integración. Por mi parte considero la relectura del Himne Ibèric maragalliano en estos días ante todo como un ejercicio ético, y mucho menos en la perspectiva de una propuesta política.

AUTONOMÍA Y TEORÍA DEL BIEN¹

Gerard Vilar

En el título de este papel se unen dos conceptos que la filosofía práctica moderna no sólo ha emparejado muy raramente, sino que más bien ha considerado antagónicos o incompatibles. El concepto de autonomía como facultad y derecho distintivo de los individuos es el concepto central de la Ilustración europea. Este se entendió como un sujeto que se libera de la tutela de la autoridad de los poderes tradicionales y que se atreve a pensar, a legislar, a gozar y a crear por sí mismo, libremente, sin más restricciones que las que surgen del necesario pero problemático respeto entre los sujetos libres, restricciones que traerán el trazado impreciso y cambiante de fronteras entre lo público y lo privado. Así, la autonomía es, ante todo, no un estado, sino una facultad que hay que ejercer, pues nadie es autónomo, sino que se hace autónomo, y ello tanto empírica cuanto normativamente. En este sentido el proyecto de la Ilustración, o de la Modernidad, es el de la autonomía. Por supuesto que nadie puede ser autónomo en solitario. Hoy ya no podemos creer en ese sujeto de la Ilustración desvinculando los lazos sociales que lo constituyen, incluso damos, en un sentido, el proyecto de la Ilustración por fracasado (al menos, en parte, en el sentido de los medios empleados); pero no podemos prescindir del concepto de autonomía

¹ El presente texto fue presentado como ponencia el 19 de agosto de 1992 en el Seminario «Panorama de la Ética Contemporánea», que tuvo lugar en La Rábida, organizado por la Universidad Hispanoamericana y la Universidad de Sevilla. Agradezco a sus codirectores O. Guariglia y J. Muguerza su amable invitación.

y, por tanto, en otro sentido, no podemos dar el proyecto de la Ilustración por superado. Como muy bien se ha dicho, la autonomía es la tarea ética y política de nuestro tiempo. Y la filosofía toma nota de ello. La de autonomía se ha convertido, así, en la categoría fundamental de la filosofía práctica moderna. Puede decirse que con ella intentamos dar cuenta cabal de las conexiones entre los distintos conceptos morales fundamentales de libertad, igualdad, solidaridad, justicia, bien o virtud, aunque ésta sea quizás un rompecabezas insoluble. Por lo pronto porque ninguna de estas categorías o conceptos tiene un significado unívoco sino que éste, como el mundo ético en su conjunto, debe constituirse, no está dado a priori.

Así, en la filosofía contemporánea coexisten distintas interpretaciones de lo que sea la autonomía, interpretaciones que no explican ni de la misma manera ni siquiera las mismas conexiones entre los conceptos de la filosofía moral ni entre éstos y la experiencia. Sobre todo esto último es patente. La filosofía, entre otras cosas, mide críticamente la distancia entre nuestro lenguaje y nuestra experiencia —es decir, la comenta, la juzga—, y en el caso de la categoría de autonomía tenemos un ejemplo paradigmático. En mi opinión son tres los tipos fundamentales de concepto de autonomía que hoy andan en juego en las discusiones de la filosofía práctica, a saber: 1) conceptos epistémicos, 2) conceptos estéticos y 3) conceptos normativos.

1) Paradigma de los conceptos epistémicos de autonomía y a su vez el concepto acaso más extendido actualmente es el que ofrece el modelo Dworkin-Frankfurt². Esto es, la autonomía concebida como la capacidad de segundo orden de las personas para reflexionar críticamente acerca de sus preferencias, deseos, apetencias, creencias, etc., de primer orden y la capacidad de aceptar o intentar cambiarlas a la luz de preferencias y valores de orden superior. Esta explicación del concepto de autonomía da cuenta de la dimensión cognitiva y racional-formal de la conducta autónoma poniendo énfasis en la componente de *automodelación* en el sentido de la capacidad para el autogobierno, el autoconocimiento, el autocontrol, etc., que sin duda forman parte de una existencia autónoma. Difícilmente puede ser autónoma aquella persona que sea esclava de sus pasiones o viva en permanente conflicto entre preferencias contradictorias. Un notable abogado de esta concepción entre nosotros es A. Domènech.

2) Un segundo grupo de conceptos es el constituido por los estéticos. En el esteticismo helenizante del último Foucault, por referirnos al ejemplo más llamativo, la autonomía se presenta como ética individual que rechaza

² Cf. G. Dworkin, *The Theory and Practice of Autonomy*, Cambridge: Cambridge U.P., 1988; H. Frankfurt, «Freedom of the Will and the Concept of a Person», *Journal of Philosophy* 68 (1971). Véase para una visión más amplia, J. Christman, (ed.), *The Inner Citadel. Essays on Individual Autonomy*, Nueva York: Oxford U.P., 189. A. Domenech, *De la ética a la política*, Barcelona: Crítica, 1989.

someterse a cualquier clase de normas, ya sean éstas normas a priori, normas contractuales o consensuadas, y cuyo sentido es el de hacer de la propia vida una obra de arte. El concepto estetizante de autonomía como *autoestilización* más allá del bien y del mal, como obrar que genera su propia normatividad y constituye su propia unidad de sentido (o muestra la imposibilidad de la misma), recoge una dimensión no menos fundamental que el anterior de la autonomía vivida por los modernos. Desde que en el Renacimiento surgiera el modelo de humanidad del héroe cuya vida alcanza la eternidad por su carácter singular y ejemplar —como las obras de arte— pasando por el genio romántico y el esteta finisecular o postmoderno, en el imaginario civilizatorio occidental de la modernidad ha sido recurrente encontrar imágenes estetizantes de una existencia autónoma. Y grandes pensadores como Goethe, Humboldt, Marx o Mill han recogido en sus obras este concepto, aunque siempre en tensión con el tercer y fundamental concepto de autonomía.

3) El último concepto de autonomía y crucial en la filosofía práctica moderna es el de autonomía como superación del punto de vista egocéntrico, autonomía como capacidad de situarse en un punto de vista general, desinteresado, imparcial, el llamado punto de vista moral. Este es el concepto que Kant desarrolló como centro de su ética y que recoge la dimensión estrictamente moral de la vida autónoma: es autónoma aquella voluntad que se deja vincular al interés general, aun cuando podría decidir hacer lo contrario. La autonomía entendida como *autovinculación* al punto de vista moral, el punto de vista de lo que todos podrían querer era presentada en la ética kantiana como la única forma auténtica de autonomía, siendo cualquier otra en realidad heteronomía. Con ello Kant recogía un elemento central del moderno individualismo y particularmente de la tradición protestante: la consciencia moral individual, ese tribunal interior del sujeto moderno que juzga y exige sin tener que dar cuentas a nadie. Resulta hoy difícil aceptar los términos kantianos del sujeto que se autolegisla. Sin embargo, hay algunas buenas explicaciones contemporáneas del concepto normativo de autonomía que no recurren ni a una razón pura ni a un sujeto solitario. La ética discursiva de Apel y, especialmente, de Habermas dan potentes explicaciones de este tipo. Lo mismo que la propuesta de Axel Honneth basada en una teoría del reconocimiento y sobre la que más adelante volveremos³.

Una importante cuestión que surge en el esclarecimiento de esta categoría, con independencia del concepto que de ella se sostenga, es el del

³ Cf. A. Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Francfort: Suhrkamp, 1992. Una breve presentación de su programa teórico puede verse en su artículo «Integridad y desprecio. Motivos básicos de una concepción de la moral desde la teoría del reconocimiento», *Isegoría* 5 (1992): 78-92.

valor de la misma, esto es, la cuestión de por qué la autonomía posee un valor no sólo instrumental, sino que es intrínsecamente buena. Ya Kant, que en un principio estableció un abismo entre la moralidad —y la autonomía de la voluntad como su principio— y la vida buena o feliz, comprendió en la última etapa de su vida que ningún ser humano puede evitar hacerse la pregunta del para qué del actuar moralmente, y que un albedrío que sabe *cómo* pero no *hacia dónde* tiene que obrar es inverosímil⁴. Este hacia dónde apunta a los conceptos normativos de persona y de sociedad que, como las dos caras de una misma moneda, responden a la cuestión del fin. Esta cuestión parece, pues, que podría ser tema para una teoría del bien, que por cierto Kant no abordó propiamente.

La teoría del bien, la teoría del bien en sentido ético o moral, se entiende, no en sentido metafísico, se ocupa de un problema tan viejo como la filosofía misma, acaso el único gran problema de la filosofía o, cuando menos, el problema verdaderamente importante. Dicho problema no es otro que el de la *vida buena* (o *lograda*, o *recta*) que se deja formular en la pregunta socrática acerca de cómo debemos vivir. Dicha pregunta presenta un ambigüedad esencial, pues puede entenderse en el sentido personal de cuál sea el bien para una o uno, y así la teoría del bien sería la teoría de la conducta de vida correcta, o bien puede entenderse también en el sentido de cuál sea el bien para todos, con lo cual la teoría del bien sería reducida a una teoría de la justicia. La filosofía moderna reconoce que dadas las condiciones civilizatorias modernas en las que nos desenvolvemos, a esta pregunta no se le puede dar una respuesta directa y substantiva en su primer sentido, el del bien del individuo. Cada cual debe encontrarla para su caso concreto. Por eso a menudo se dice que la filosofía moral sólo puede ocuparse de aquellas cuestiones que tienen que ver con las normas que deben regular la convivencia entre individuos que tienen distintas concepciones de lo que es la vida deseable, esto es, las cuestiones de justicia, mientras que acerca de las cuestiones que se refieren al bien la filosofía nada tendría que decir. Esta es la posición defendida militantemente por pensadores como Kant o en el presente por Jürgen Habermas. La teoría del bien, según esta manera de ver las cosas, pondría en cuestión la idea misma de autonomía al condicionar teleológicamente la voluntad o prejuzgar los discursos prácticos. A ello se añade hoy el argumento sociopolítico de que, además, dada la multiplicidad irreductible de formas de vida que coexisten en las sociedades complejas modernas, toda tentativa de formular un concepto universal de vida buena estaría de antemano condenado al fracaso, en el mejor de los casos, o escondería una inclinación totalitaria, en el peor de ellos. La radicalidad de este punto de vista se evidencia, por ejemplo, en el paradójico juicio de Habermas sobre la teoría de la justicia de Rawls:

⁴ Cf. al respecto G. Vilar, «El concepto del Bien Supremo en Kant», en: J. Muguera/R. Rodríguez Aramayo (eds.), *Kant después de Kant. En el bicentenario de la «Crítica de la razón práctica»*, Madrid: Tecnos 1989, pp. 117-133.

como ésta versa primariamente sobre contenidos, debe ser entendida no como teoría moral en sentido estricto, sino como una intervención en una discusión entre ciudadanos⁵.

Sin embargo, creo que la filosofía puede aportar algunas luces sobre distintos aspectos de la pregunta y la naturaleza de las múltiples respuestas que pueden dársele, sin caer por ello ni en anacronismos ni en roles que nunca fueron los suyos, ni en tentaciones totalitarias. Entiendo que eso es posible por la sencilla razón de que aun cuando una respuesta concreta y substantiva a esta pregunta sólo puede darle cada cual para su caso concreto su formulación implica un plano esencialmente de universalidad. Formulada filosóficamente, la cuestión de cómo hay que vivir, que implica la pregunta acerca de cuál sea la vida buena para el ser humano, es una cuestión universal que, en principio, no se vincula al punto de vista de nadie en particular, y por eso se la ha llamado, con razón, la pregunta de *cualquiera* (anybody's question, Williams). En este sentido, pues, ha de ser posible hablar de las condiciones generales para una vida no fracasada. Toda teoría del bien, sin embargo, si no se quiere renunciar al universalismo moderno, a) ha de subordinarse a un concepto universal de lo justo o de moralidad, y b) ha de dejar espacio para la pluralidad real de formas de vida. Esto quiere decir que la moralidad es epistemológicamente prioritaria frente a la vida buena, y que, en un sentido, toda teoría del bien ha de tener carácter «formal», esto es, sólo puede señalar algunas condiciones necesarias generales de la vida lograda o no fracasada, pero no puede formular modelos de vida al modo de la filosofía clásica o cristiana.

Lo cierto es que esta es una opinión que empieza a contar cada vez con más adeptos. Incluso podría hablarse sin exagerar de un renacimiento de la teoría del bien desde muy distintas corrientes aunque con muy distintos designios⁶. En los últimos años han empezado a proliferar las llamadas teorías minimalistas, débiles y formales del bien. Pionero en la empresa fue John Rawls y su idea de que la teoría de la justicia precisa de una teoría «débil» del bien, puesto que hay que saber lo que se va a distribuir en la llamada situación original⁷. La revisión del liberalismo que desde hace una década centra las discusiones de la filosofía práctica en el mundo anglosajón —y hoy también fuera de él—⁸ y que empezara con la crítica del «atomismo» implícito en la *Teoría de la justicia* de Rawls ha sido, sin duda el principal motor de dicho renacimiento de la teoría del bien. En esta

⁵ Cf. al respecto Habermas, J., *Erläuterungen zur Diskursethik*, Francfort: Suhrkamp, 1991, p. 46.

⁶ Cf. M. Seel, «Die Widerkehr der Ethik des guten Lebens», *Merkur*, 502 (1991): 42-49.

⁷ *Theory of Justice*, § 15, 60-68.

⁸ Cf. al respecto las revisiones de conjunto que ofrecen S. Avineri/A. de-Shalit (eds.), *Communitarianism and Individualism*, Nueva York: Oxford U.P., 1992; A. Honneth (ed.), *Kommunitarismus. Eine Debatte über die moralischen Grundlagen moderner Gesellschaften*, Francfort: Suhrkamp, 1992; o C. Thiebaut, *Los límites de la comunidad*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1992.

polémica, en buena medida alentada no sólo por razones puramente teóricas y académicas, sino también políticas y sociales, se ha hecho valer el muy fuerte argumento de que a la teoría de la justicia le subyace un determinado concepto del bien y que sin éste no es posible deducir los principios de la justicia como Rawls pretendía en su histórico tratado. Buena parte de los trabajos de Rawls de los últimos años han sido destinados a reconocer los aspectos acertados de esta crítica, aunque manteniendo el principio liberal de la prioridad *epistemológica* de la justicia frente al bien (la prioridad ontológico-social del bien sobre la justicia es algo que ya pocos ponen en duda). En este sentido, y como consecuencia de las discusiones habidas, algunos notables liberales han reconsiderado radicalmente sus posiciones frente a la posibilidad e importancia de la teoría del bien. Quizás el caso más notable sea el de Ronald Dworkin, quien en sus *Tanner Lectures* ha intentado conectar la ética con la política construyendo una teoría acerca de la naturaleza de la vida buena, mostrando, pues, la continuidad entre la moralidad política liberal y la vida buena que sigue lo que él llama el «modelo del desafío», un modelo de inspiración aristotélica, en el que la bondad de una vida reside no en lo que produce, en su impacto sobre los demás, sino en el valor inherente de una «skillful performance of living» que requiere ante todo imaginación ética⁹.

No voy a detenerme ahora en examinar los últimos pasos de Rawls y Dworkin, sino que con botas de siete leguas voy a considerar cuáles son las principales tendencias actuales en la elaboración de una teoría del bien para luego volver sobre la categoría de autonomía. Aunque sin duda pueden hacerse otras clasificaciones, y además no pretendo ser exhaustivo en modo alguno, creo reconocer tres tendencias principales entre los autores que intentan fundamentar una teoría del bien, tendencias paralelas a las que encontrábamos anteriormente en las explicaciones de la categoría de autonomía a saber: 1) las epistémicas, 2) las estéticas, y 3) las normativas. Vayamos rápidamente a las primeras.

1) La primera tendencia se caracteriza por entender que una teoría del bien es ante todo un problema cognitivo. Por razones obvias en esta tendencia parece difícil encontrar algo realmente interesante. Todavía hay algunos para los que se trata de un problema de conocimiento no empírico, sino metafísico o trascendental. Intentos como el de Spaemann se mueven en la primera dirección¹⁰. Una notable e interesante tentativa no metafísica la encontramos, no obstante, en los últimos trabajos de la, por otro lado,

⁹ R. Dworkin, «Foundations of Liberal Equality», *The Tanner Lectures on Human Values*, XI (1990): 54 y 57.

¹⁰ Robert Spaemann, *Glück und Wohlwollen. Versuch über Ethik*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1989.

filóloga y hasta ahora defensora de una ética narrativa de corte neoaristotélico, Martha Nussbaum¹¹. Influida al parecer por su trabajo en un grupo interdisciplinario de la UNESCO en el que se encontraban economistas de renombre como Amartya Sen, Nussbaum ha realizado la propuesta neoaristotélica de definir la naturaleza humana en términos empíricos y deducir de ahí un concepto normativo mínimo de lo que debe ser una vida humana. Su concepción la ha bautizado ella misma como «esencialismo aristotélico» y consiste en la tesis de que la vida humana tiene ciertos rasgos centrales definitorios (1922: 205), es decir, es posible conocer la «esencia humana». Este conocimiento es, por supuesto, de naturaleza empírica, pero Nussbaum considera a la vez que es de carácter universal. Para argumentar su posición se apoya en la reciente formulación del realismo en términos «internalistas» por parte de algunos filósofos postanalíticos contemporáneos, particularmente de Hilary Putnam. El esencialismo interno de Nussbaum propone el esbozo de una teoría de las funciones principales del ser humano y que definen la vida humana. Esta teoría recogería entonces en una lista los invariantes de la existencia humana cuyo conocimiento por ser empírico estaría abierto al debate y la reformulación, pero por referirse a rasgos universales sería objeto de un amplio consenso (parecido al «overlapping consensus» de Rawls)¹². Nussbaum ofrece una lista de diez capacidades básicas del ser humano que constituyen a su vez las necesidades o elementos básicos imprescindibles para que una vida pueda ser considerada humana¹³. Por contraposición a la teoría débil del bien rawlsiana, Nussbaum califica a su concepción del ser humano «fuerte y vaga», lo mismo que a la asociada concepción del buen funcionamiento del ser humano «teoría fuerte vaga del bien». Importante para comprender a Martha Nussbaum es el objetivo con el que su propuesta de teoría del bien se relaciona, a saber: el de elaborar con urgencia una base para una teoría ética global, y particularmente una teoría general de la justicia distributiva que se pueda utilizar a nivel internacional, en Bangladesh lo mismo que en Panamá o en Dinamarca¹⁴. En este sentido se da una relativa inconmensurabilidad entre las teorías de Nussbaum y de Rawls o Dworkin, por ejemplo, puesto que éstos sólo pretenden dar cuenta de los principios de la justicia en las democracias liberales occidentales cuyas tradiciones derivan de la Ilustración¹⁵. Nussbaum llama, pues, «fuerte» a su teoría tanto por su voluntad universalista como

¹¹ M. Nussbaum, «Nature, Function, and Capability: Aristotle on Political Distribution», *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, supplementary volume 1988; «Aristotelian Social Democracy», en: R. Bruce Douglass, Gerald W., Henry S. Richardson, *Liberalism and the Good*, Nueva York: Routledge, 1990, 203-252; «Human Functioning and Social Justice. In defense of Aristotelian Essentialism», *Political Theory*, 20 (1992): 202-246.

¹² Nussbaum (1992): 223.

¹³ Nussbaum (1990): 219-225; (1992): 216-222.

¹⁴ Nussbaum (1990): 206-208; (1992): 205.

¹⁵ Cf. por ejemplo Rawls, *Theory of Justice*, prefacio; o del mismo «Justice as Fairness: Political not Metaphysical», *PhPA* 14 (1985): 225.

por estar centrada en los fines de la vida en sentido aristotélico. Pero pasemos rápidamente a la lista de los bienes¹⁶:

1. Ser capaz de vivir hasta el fin una vida humana completa en la medida de lo posible; no muriendo prematuramente, o antes de que la propia vida se haya reducido hasta el punto de no merecer la pena vivirla.
2. Ser capaz de tener una buena salud; estar adecuadamente alimentado; tener abrigo adecuado; tener oportunidades de satisfacción sexual; ser capaz de desplazarse de un sitio a otro.
3. Ser capaz de evitar dolores innecesarios y no beneficiosos y de tener experiencias placenteras.
4. Ser capaz de usar los cinco sentidos; ser capaz de imaginar, pensar y razonar.
5. Ser capaz de tener vínculos con cosas y personas fuera de nosotros; amar a quienes nos aman y cuidan de nosotros, lamentar su ausencia y, en general, amar, lamentar, sentir añoranza y gratitud.
6. Ser capaz de formar una concepción de la vida buena y comprometerse en la reflexión crítica sobre la planificación de la propia vida.
7. Ser capaz de vivir para otros y con otros, reconocer y mostrar preocupación por otros seres humanos, comprometerse en varias formas de interacción familiar y social.
8. Ser capaz de vivir con atención y en relación a los animales, plantas y el mundo de la naturaleza.
9. Ser capaz de reír, jugar y disfrutar de actividades recreativas.
10. Ser capaz de vivir la propia vida y la de nadie más; ser capaz de vivir la propia vida en un entorno y contexto propio.

La esencialista aristotélica sostiene que una vida en la que falte alguno de estos bienes, aun cuando los demás estén dados incluso en abundancia, carecerá de humanidad, pues todos ellos son de central importancia y son distintos en cualidad. Esta lista, nótese, no es de bienes actuales y materiales, sino de capacidades. Esta es otra diferencia importante con la teoría débil del bien de Rawls, quien sitúa entre los bienes principalmente funciones actuales y bienes materiales. Al tratarse de una lista de capacidades no se cuestiona la libertad de elección de nadie, con lo que por este lado no queda alterada la autonomía de ningún individuo, antes al contrario, queda potenciada. Además en la lista se potencian aquellas capacidades que posibilitan la automodelación como facultades fundamentales de la esencia humana. Al tratarse además de capacidades queda un amplio margen tanto para una especificación en sentido de la pluralidad de las formas de vida y culturas, como en el sentido local. Por este lado parece, pues, difícil poder atacar el planteamiento de Nussbaum. Este me parece compatible con un concepto integral de autonomía y, en su conjunto, bastante plausible

¹⁶ Nussbaum (1990): 225; (1992): 222.

atendiendo a sus motivaciones y su contexto. Otra cosa es la lista en sí misma y su interpretación. Pero ahora no podemos abordar esta discusión dada la escasez del recurso tiempo a nuestra disposición. Paso entonces a la segunda de las tendencias actuales en la elaboración de una teoría del bien.

2) La marea discursiva y periodística en torno al diagnóstico cultural de nuestra época que tuvo lugar bajo el rótulo de neón de la «postmodernidad» ha ofrecido un marco para otro grupo de reflexiones, aun cuando de muy distinta índole entre sí, en la dirección de una teoría del bien. Acaso todas ellas compartan, sin embargo, un elemento en común, a saber: el acercamiento de la ética y la estética. El fuerte proceso de estetización del mundo de la vida al que estamos sometidos queda reflejado en la nivelación de la literatura con la filosofía no menos que en la fusión del arte con la vida que quedan recogidas en la estetización de la ética de un Foucault, de la primera Nussbaum, de MacIntyre, de Rorty o de Taylor. Foucault es, sin lugar a dudas, el caso más extremo. Como ya se ha mencionado, sus últimas obras proponían, apoyándose a un tiempo en Nietzsche y en autores helenísticos, una estética de la existencia, una *autoestilización* de la propia vida en el sentido de convertirla en una obra de arte. La divisa de su ética era en sus propias palabras «vivir una vida bella y dejara los demás la memoria de una bella existencia». Actualmente estamos asistiendo a un cierto boom en la recepción de esta propuesta que tan desconcertante resultó al principio para los foucaultianos de estricta observancia. Rorty, Taylor y la primera Nussbaum comparten con Foucault la aceptación de los presupuestos de la modernidad. La vida estética rortyana que persigue con insaciable curiosidad extender sus límites más que encontrar su centro; las exploraciones literarias de la identidad moderna de Taylor en *Sources of Self* y de Nussbaum en *Love's Knowledge* persiguen, mediante el recurso a la experiencia estética moderna, la liberación de la teoría ética de las falsas exigencias que plantean las éticas deontológicas o las éticas dogmáticas. El caso de MacIntyre es distinto. Este rechaza la modernidad en su conjunto y ve la única posibilidad de superación de la catástrofe moral contemporánea en una vuelta a la tradición premoderna de Aristóteles y Santo Tomás. Sin embargo, también MacIntyre recurre a la estetización de la ética al intentar compensar la pérdida de la concepción substancial de la vida buena con el concepto de narración. La vida buena para el hombre sería para éste la búsqueda de la unidad narrativa de la propia vida. En sus propias palabras, la vida buena es «la vida dedicada a buscar la vida buena para el hombre, y las virtudes necesarias para la búsqueda son aquellas que nos capacitan para entender más y mejor lo que es la vida buena para el hombre»¹⁷. Común a todas estas tentativas es también su bestia negra, esto es, la filosofía moral kantiana. Lo que acaso olviden es que también Kant intentó en la *Crítica*

¹⁷ Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Barcelona: Crítica, 1987, p. 271.

del Juicio cerrar por la vía estética el abismo que había establecido entre la naturaleza y la moralidad en las dos primeras críticas. El problema de todas estas tentativas es que llevan a callejones sin salida: o bien caen en planteamientos premodernos o bien ponen a la teoría en la tesitura de convertirse en literatura como muy bien ha mostrado Habermas en el caso de Taylor¹⁸.

3) La tercera tendencia en la elaboración de teorías del bien es la normativa, esto es, la que incluye todas aquellas tentativas de deducir un concepto de vida buena a partir de un análisis fenomenológico o antropológico de los fenómenos específicamente morales. En el mundo anglosajón es ejemplar al respecto el caso ya mencionado del último Dworkin. En el mundo germánico Tugendhat, Wolf, Honneth, Rentsch o Seel ofrecen ejemplos de algunas estrategias teóricas posibles en esta dirección¹⁹. No podemos referirnos aquí a todas estas tentativas, que son por lo demás muy desiguales entre sí. Voy a referirme sólo a una de ellas, la de Axel Honneth, a la que considero como más relevante y prometedora. El marco teórico de Honneth es su proyecto de desarrollar más allá de los logros del enfoque teórico-comunicativo una teoría de la sociedad con pleno contenido normativo partiendo de la idea del joven Hegel de la lucha por el reconocimiento. De ahí resulta la ampliación antropológica de una ética intersubjetivista que toma la lucha por el reconocimiento como mecanismo generador de la moralidad. Honneth reconstruye luego esa idea original de Hegel con los medios conceptuales del interaccionismo simbólico de Mead y de la psicología de Winnicott y elabora una tipología de las formas básicas de reconocimiento y de las correspondientes formas de desprecio²⁰. Con ello reconstruye la gramática de los conflictos morales de tal modo que, a diferencia de la ética discursiva, no recorta el campo de los fenómenos morales ni corta los puentes entre su plano descriptivo y el estado motivacional de la experiencia moral²¹. Lo que aquí nos interesa de esta tentativa de corte neohegeliano es que desemboca en la idea de un concepto formal de vida buena en la forma de un concepto de eticidad formal que contiene todos los presupuestos intersubjetivos que deben cumplirse para que los sujetos se sepan protegidos en las condiciones de su autorrealización²². Como Hegel, entiende Honneth

¹⁸ *Erläuterungen zur Diskursethik*, Francfort: Suhrkamp 1991, pp. 176-185.

¹⁹ Ernst Tugendhat, *Problemas de ética*, Barcelona: Crítica, 1988; id., *Philosophische Aufsätze*, Francfort: Suhrkamp, 1992; Ursula Wolf, *Das Problem des moralischen Sollen*, Berlín: De Gruyter, 1984; Thomas Rentsch, *Die Konstitution der Moralität*, Francfort: Suhrkamp, 1990; Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, Francfort: Suhrkamp, 1991; Axel Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Francfort: Suhrkamp, 1992.

²⁰ Una exposición resumida de su posición se encuentra en su citado artículo «Reconocimiento y desprecio».

²¹ Cf. «Anerkennungsbeziehungen und Moral. Zur anthropologischen Erweiterung einer intersubjektivistischen Ethik», ms., 1992.

²² *Kampf um Anerkennung*, cit., cap. 9.

la eticidad como una ampliación de la moralidad en el sentido del *ethos* de un mundo de la vida particular en el que el juicio moral substantivo satisface las exigencias de los principios morales universales. A diferencia de la mayor parte de los comunitaristas contemporáneos, que desarrollan estrategias neoaristotélicas y en general antikantianas, Honneth no pretende sin embargo invertir la relación entre moralidad y eticidad, de tal modo que se hace depender la validez de los principios morales de las concepciones históricamente cambiantes de la vida buena. Con su reconstrucción del modelo del reconocimiento, Honneth persigue una tercera posición, intermedia entre kantianos y aristotélicos. De los primeros se diferencia porque se trata no sólo de la autonomía moral de los seres humanos, sino también de las condiciones de su autorealización en conjunto; la moral se entiende entonces como el punto de vista del respeto universal que sirve junto a otros dispositivos protectores al fin general de posibilitar una vida buena. Este concepto del bien, no obstante, y a diferencia de los aristotélicos, no debe entenderse como expresión de convicciones valorativas substanciales que constituyen el *ethos* de una comunidad de tradición concreta. Se trata más bien de los elementos estructurales de la eticidad que desde el punto de vista universal de la posibilidad comunicativa de la autorrealización se pueden derivar normativamente de la multiplicidad de todas las particulares formas de vida. Así, el planteamiento de Honneth, comparte con Kant el interés en normas máximamente generales, y con los comunitaristas la orientación al fin de la autorrealización humana. El concepto de eticidad formal, pues, puede definirse como el conjunto de las condiciones intersubjetivas que sirven de presupuesto a la autorrealización individual. La relación entre la experiencia del reconocimiento y la relación consigo mismo resulta de la estructura intersubjetiva de la socialización, de la identidad personal. Los individuos se constituyen como personas porque aprenden a relacionarse con ellos mismos desde la perspectiva de la aprobación o el rechazo del otro cuyas propiedades y capacidades aparecen como positivas. El ámbito de tales propiedades y con ello el grado de relación positiva consigo mismo del individuo se incrementa con cada nueva forma de reconocimiento que puede referirse a sí mismo como sujeto. Tres son las principales formas de reconocimiento: amor, derecho y solidaridad. En la experiencia del amor surge la posibilidad de la autoconfianza, en la experiencia del reconocimiento jurídico es la posibilidad del autorrespeto, y en la experiencia de la solidaridad finalmente la de la autoestima. Y estos son precisamente los presupuestos formales de una eticidad y una vida lograda. Sin suponer una cierta medida de autoconfianza, de autonomía jurídicamente garantizada y de seguridad acerca del valor de las propias capacidades no se puede imaginar el éxito de la autorrealización si por ésta se entiende un proceso de realización no coaccionado de fines vitales libremente elegidos.

Tras este rápido repaso de la actualidad filosófica por lo que a las teorías del bien se refiere, podemos pasar a la última parte de mi

intervención que articularé en torno a dos preguntas que me son sugeridas por el estado de las discusiones contemporáneas. La primera de ellas es la pregunta de si a lo que se apunta al fin y al cabo es a si puede pensarse o no el concepto de autonomía con independencia de una teoría del bien. La segunda pregunta se plantea sólo si se responde negativamente a la primera, y se refiere a la cuestión de qué tipo de teoría del bien y de concepto de autonomía es más razonable defender. Por supuesto cada una de estas preguntas da no sólo para una conferencia sino por lo menos para un seminario, así que no voy a poder hacer otra cosa que esbozar las respuestas y los argumentos que las apoyan.

En relación a la primera pregunta, esto es, la de si puede pensarse el concepto de autonomía sin una teoría del bien, mi respuesta es compleja. Por un lado, hay que responder positivamente. Puede pensarse el concepto de autonomía con independencia de una teoría del bien. Así lo hizo Kant y así lo hace la ética discursiva en la actualidad. Ahora bien, se trata en estos casos de conceptos de autonomía no sólo radicalmente diferenciados en el plano de la moralidad, es decir, de un concepto puramente moral, sino que como después argumentaré están aquejados del mal del idealismo, o sea, son unilaterales y no coinciden con la experiencia. En una segunda instancia, pues, mi respuesta a nuestra pregunta sería negativa, porque creo que todo concepto integral de autonomía debe formar parte implícita o explícitamente de un concepto normativo de persona y de sociedad, que son las dos partes de la teoría del bien. Ya Kant avanzó en esa dirección en sus últimas obras de filosofía práctica, especialmente en la segunda parte de la *Metafísica de las costumbres*. Esta crítica vale, pues, en mi opinión especialmente para la actual continuadora de la ética kantiana, esto es, para la ética discursiva, cuya deficitaria explicación del concepto de autonomía ha sido repetidamente señalada. Primero, porque reduce la autonomía a la capacidad del sujeto hablante de participar en los discursos prácticos, con lo cual se pierde el *pathos* del individuo que se autolegisla; segundo, porque los discursos prácticos tienen presupuestos contrafácticos y en la realidad parece difícil que nadie pueda ejercer realmente su autonomía discursiva. En los últimos años, no obstante, Habermas parece haber reconocido poco a poco la importancia fundamental para la ética de este plano en el que el sujeto anclado en una forma de vida interpreta sus intereses, deseos y creencias y negocia con ellos. Ello se ve, por un lado en la importancia que el derecho adquiere como compensatorio del carácter falible de los conocimientos morales. Como no puede suponerse que la regulación de los conflictos sociales se podrá resolver oportunamente de manera consensual, tiene que complementarse la moral con el derecho positivo²³.

²³ Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt: Suhrkamp, 1992. Porque no somos dioses necesitamos la ética; porque la ética es frágil necesitamos el derecho; porque el derecho es vulnerable necesitamos la policía y el ejército. Y así el círculo se cierra. Quizás no se puede eliminar la fuerza.

Por otro lado, se ve también en la introducción de la importante distinción entre discursos éticos y discursos morales²⁴. La diferencia fundamental entre ellos reside, en primer lugar, en el tipo de pregunta que afrontan: qué es bueno para mí o qué es bueno para nosotros en tanto que comunidad para el caso de los discursos ético-existenciales y los ético-políticos respectivamente, o bien qué sea bueno para todos, en el caso de los discursos morales. En segundo lugar, se diferencian en el grado de dependencia del contexto. Los discursos ético-existenciales o ético-políticos son procesos de autocomprensión que tienen lugar en el marco de una biografía o de una forma de vida. Los discursos morales, en cambio, en la medida que exigen una perspectiva descentrada que supere el punto de vista egocéntrico para situarse en una posición imparcial de lo que todos podrían querer implica una ruptura con toda eticidad concreta, un distanciamiento de los contextos vitales con los que toda identidad está estrechamente entrelazada.

La importancia de los discursos éticos la ha reconocido Habermas refiriéndose al problema del aborto²⁵, problema que quizás no sea resoluble desde el punto de vista moral y se trate de una cuestión ética formulable sólo en el horizonte de una tradición, un contexto, unos ideales de vida. En ese caso la cuestión del aborto podría tener distintas respuestas y el problema sería entonces más bien el de cómo se puede garantizar la coexistencia justa de distintas formas de vida y concepciones del mundo. Así, en general, del carácter inconcluyente de algunos discursos prácticos puede sacarse la conclusión de que no están en juego intereses generalizables, y que, por consiguiente, no hay entonces que buscar respuestas morales, sino buscar compromisos equitativos. Ahora bien, puesto que por anticipado no puede saberse si se está frente a una cuestión ética o moral y nunca ningún entendimiento acerca de cuestiones prácticas (o teóricas) puede darse por definitivo e irrevisable, nunca podremos despejar en la práctica la duda de que para nosotros comunes mortales quizás sólo esté a nuestro alcance participar en discursos éticos que aspiran a ser morales. En cualquier caso, discursos en los que el individuo no puede aspirar a distinguir claramente cuáles de sus intereses son generalizables y cuáles no. Eso, en mi opinión, no devalúa ni un ápice la ética discursiva entendida como «teoría discursiva de la moral», pues se trata de un problema con el que los propios participantes en el discurso deben confrontarse. Ciertamente, la ética no resuelve los problemas morales o éticos de nadie, no releva a nadie de su responsabilidad práctica. Pero en estas condiciones de déficit de fundamentación de las normas, la formación racional de preferencias adquiere

²⁴ Cf. J. Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, Madrid: Taurus 1990, pp. 222; *Die Nachholende Revolution*, Francfort: Suhrkamp, 1990; pp. 118 ss., 141 ss; *Vergangenheit als Zukunft. Interview mit M. Haller*, Zurich: Pendo-Verlag, 1991, pp. 136 s., 144 s.; y sobre todo *Erläuterungen zur Diskursethik*, Francfort: Suhrkamp, 1991, pp. 100-118, 120 ss., 15 s., 168 s., 176-185, 219.

²⁵ *Erläuterungen*, pp. 166 s.

una importancia que pretende actuar y opinar moralmente, y, por ende, menguaba el concepto comunicativo de autonomía hipotecando con ello el poder explicativo de la ética discursiva. Hasta ahora parecía que la autonomía personal y la autonomía moral podían separarse, aún contra la intuición cotidiana —pieza básica de la ética antigua— que difícilmente puede ser moral quien en principio no es capaz de elegirse a sí mismo, quien no es dueño de sí. Si hay dificultades en distinguir cuándo estamos ante un discurso moral y cuándo ante uno ético, entonces también tendremos dificultades en distinguir siempre cuándo tratamos con normas y cuándo con preferencias de segundo orden. La autonomía en sentido estrictamente moral y la autonomía como capacidad para el autoconocimiento y la automodelación han de pensarse conjuntamente.

Por otro lado en los discursos éticos la departamentalización de la razón queda fuera de juego, puesto que en la formación de preferencias no sólo intervienen elementos normativos, sino también cognitivos, estéticos, pragmáticos y expresivos. Aquí no puede pensarse la razón comunicativa sin su otra cara, sin una razón praxeológica²⁶ o una facultad de juzgar²⁷ que medie entre las distintas esferas de la razón. Los típicos problemas de la ética ecológica ilustran aquí muy bien acerca de lo que estamos hablando. En la decisión ética de comprometerse para salvar un bosque amenazado por la construcción de una nueva autopista concurren los distintos momentos (moral, pragmático, estético, etc.) que han cristalizado en unas preferencias que apuntan a una cierta forma de vida individual y colectiva. Los problemas de justicia informal a nivel de la familia o de la amistad ofrecen igualmente ejemplos iluminadores. Lo importante es que en el proceso discursivo de formación de esas preferencias se abran al mundo, se iluminen, se constituyan las necesidades de los individuos. Que la experiencia del bien es una experiencia abridora de mundo, es una idea con la que hermenéutica se ha topado alguna vez. Este es un pensamiento que habría que intentar recuperar desde la perspectiva de la ética discursiva ampliada.

La segunda pregunta, la pregunta acerca de qué tipo de teoría del bien y de concepto de autonomía es más razonable defender tiene una respuesta más compleja. Las tres estrategias que hemos considerado anteriormente —la epistémica, la estética y la normativa— son iluminadoras de distintos aspectos importantes de la teoría del bien y del concepto de autonomía, pero ninguna de ellas da cuenta satisfactoriamente por separado de lo que se proponen explicar. Mi propuesta consistiría en intentar una cuarta estrategia que comprendería elementos de las otras tres. Dicha estrategia no

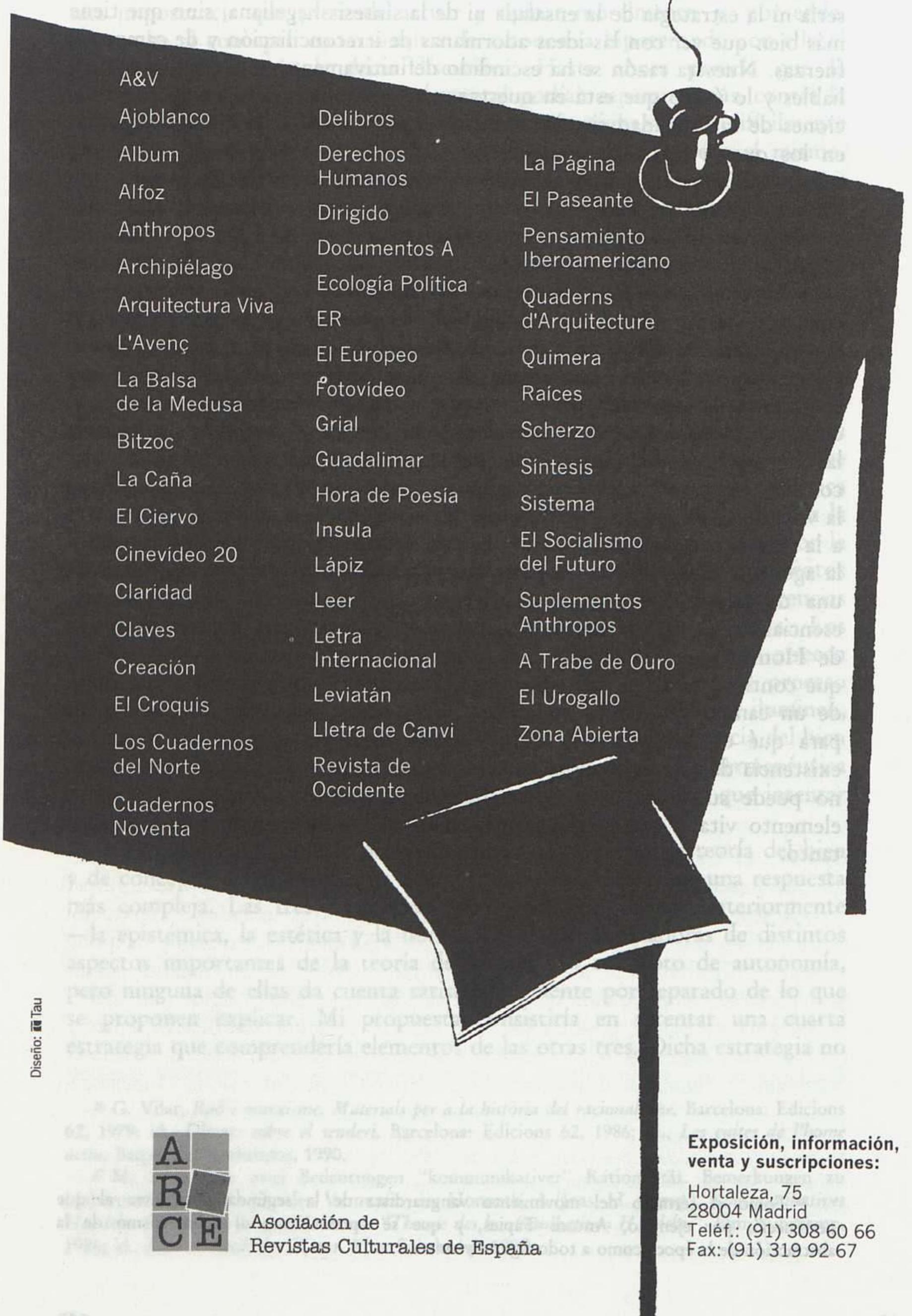
²⁶ G. Vilar, *Raó i marxisme. Materials per a la història del racionalisme*, Barcelona: Edicions 62, 1979; id., *Discurs sobre el senderi*, Barcelona: Edicions 62, 1986; id., *Les cuites de l'home actiu*, Barcelona: Anthropos, 1990.

²⁷ M. Seel, «Die zwei Bedeutungen "kommunikativer" Rationalität. Bemerkungen zu Habermas' Kritik der pluralen Vernunft», in: Honneth, A./Joas, H. (Hrsg.), *Kommunikatives Handeln. Beiträge zu Jürgen Habermas "Theorie des kommunikativen Handelns"*, Ffm: Suhrkamp, 1986; id., *Eine Ästhetik der Natur*, Ffm: Suhrkamp, 1991.

sería ni la estrategia de la ensalada ni de la síntesis hegeliana, sino que tiene más bien que ver con las ideas adornianas de irreconciliación y de campo de fuerzas. Nuestra razón se ha escindido definitivamente en esferas irreconciliables y lo único que está en nuestra mano es construir sucesivas constelaciones de racionalidad sin disolver la complejidad de los campos de fuerzas en los que la razón se nos presenta. La vida no es un teorema. Ni un tribunal. Tampoco es una obra de arte en sentido clásico. En el mejor de los casos puede ser una obra de arte moderno, es decir, caracterizable más en términos de lo negativo que de lo afirmativo, de lo falta de unidad, lo alegórico, lo fragmentario más que lo bello y lo simbólico. Mi propuesta consistiría en una *teoría informal del bien* y en una formulación del concepto de autonomía en términos de las capacidades necesarias para la autorrealización. Estas han de comprender el concepto cognitivo, como capacidad para el autocomoamiento y la automodelación; el concepto normativo, como la capacidad para la vinculación al punto de vista moral, y un concepto estético que apunte al arte de suturar en la medida de lo posible las heridas que las limitaciones de nuestras capacidades, los insolubles conflictos que se nos presentan y la frecuente quiebra del bien que jalonan la vida de cualquier ser humano, de tal modo que ésta pueda parecerse más a la serena composición de una obra de Kandinsky que al desgarramiento, la agonía y el dolor que traspasan una de Bacon o al montón de ruinas de una de Beuys. De este modo, frente al planteamiento unilateralmente esencialista y cognitivista de Nussbaum y frente al formalista y normativo de Honneth, yo defendería, pues, una estrategia informalista²⁸ y estética que contiene tanto el momento cognitivo cuanto el normativo como polos de un campo de fuerzas complejo. Mi respuesta a la pregunta acerca del para qué es parecida a la que debemos dar para el arte. El modo de existencia de éste es el de la «finalidad sin fin» pero en tanto que artefacto no puede sustraerse a la racionalidad instrumental y esta tensión es su elemento vital y su miseria. De la vida ética humana puede decirse otro tanto.

²⁸ Tomo el término del movimiento vanguardista de la segunda postguerra al que perteneció, por ejemplo, Antoni Tàpies, y que se opone tanto al geometrismo de la abstracción de la época como a todo figurativismo.

La cultura } pasa por aquí



A&V
Ajoblanco
Album
Alfoz
Anthropos
Archipiélago
Arquitectura Viva
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
El Ciervo
Cinevídeo 20
Claridad
Claves
Creación
El Croquis
Los Cuadernos del Norte
Cuadernos Noventa
Delibros
Derechos Humanos
Dirigido
Documentos A
Ecología Política
ER
El Europeo
Fotovideo
Grial
Guadalimar
Hora de Poesía
Insula
Lápiz
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Lletra de Canvi
Revista de Occidente
La Página
El Paseante
Pensamiento Iberoamericano
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Scherzo
Síntesis
Sistema
El Socialismo del Futuro
Suplementos Anthropos
A Trabe de Ouro
El Urogallo
Zona Abierta

Diseño:  Tau



Asociación de
Revistas Culturales de España

**Exposición, información,
venta y suscripciones:**

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67

ILUSTRACIÓN, ROMANTICISMO, MODERNIDAD

José Escobar

Para referirme desde el principio de mi intervención al tema central de este congreso conjunto de dieciochistas y románticos quisiera empezar con una cita de Octavio Paz. En su libro *Los hijos del limo* (1972), leemos:

El romanticismo fue una reacción contra la Ilustración y, por tanto, estuvo determinado por ella: fue uno de sus productos contradictorios. Tentativa de la imaginación poética por repoblar las almas que había despoblado la razón crítica... el romanticismo es la otra cara de la modernidad: sus remordimientos, sus delirios, su nostalgia de la palabra encarnada¹.

Este texto me parece ejemplar para mi propósito porque en su argumentación pone en relación los significados de tres palabras: Ilustración, Romanticismo, Modernidad, que señalan la problemática que me propongo plantear aquí. De este modo, siguiendo los signos de un vocabulario nos acercamos, históricamente, a la encrucijada de entre siglos, en que la conciencia de la Modernidad establece la relación conflictiva entre la Ilustración dieciochesca y el Romanticismo decimonónico. Ilustración y Romanticismo son emblemas de dos experiencias distintas de la Modernidad.

¹ *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo), 1987, p. 121.

La historia de la palabra *modernidad* nos revela sus orígenes románticos. En 1826, Heinrich Heine, en sus *Reisebilder*, acuñó el término alemán *Modernität*, traducido por *modernité* en la versión francesa de la obra, publicada en 1856/58, poco antes de que su amigo Charles Baudelaire, entres 1859 y 1860, escribiera el ensayo *Le peintre de la vie moderne* con la famosa parte titulada «La Modernité»², término representativo del programa de una nueva estética³. En la Alemania de la década de 1820, el neologismo *Modernität* es el recurso de que se sirve Heine para expresar la concepción dialéctica de la Ilustración y el Romanticismo como dos caras de la misma moneda que hemos visto expresada en la cita de Octavio Paz. Así, referido conceptualmente a sus orígenes románticos, el término *modernidad* registrado en el texto del escritor mexicano adquiere todo el valor intertextual con que aquí lo utilizamos. Al crear el término, Heine nos revela la desasosegada conciencia romántica de la Modernidad. Conflicto que para Octavio Paz se mantiene constante en toda la poesía moderna: «Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad: la Ilustración, la razón crítica, el liberalismo, el positivismo y el marxismo» (p. 10).

El autor de *Die romantische Schule* supo ver en el primer Romanticismo alemán una reacción provocada por el desencanto de la Ilustración. Era la experiencia inquietante de la nueva realidad social y cultural que estaba implantando la revolución burguesa, es decir, el desasosiego que producía lo que él, en sus *Reisebilder*, denominó con la palabra *Modernität*; la inquietud de un presente dominado por la reificación mediante las relaciones de mercado y el dinero que creaban el egoísmo, la fragmentación social y el constante aislamiento. Cuando, en 1833, intenta presentar a los franceses, en una serie de artículos publicados en la revista parisiense *L'Europe Littéraire*, una imagen de Alemania contrapuesta a la que les había ofrecido Madame de Staël en su famoso libro *De l'Allemagne* (1810), a la vez que ataca la reaccionaria visión del presente de los románticos alemanes, reconoce la validez de su crítica de la sociedad posrevolucionaria que se estaba construyendo en Europa, comprendiendo que la insatisfacción que en ellos producía el culto al dinero en la sociedad contemporánea y la repugnancia ante el egoísmo que en todas partes sentían al acecho, fuera quizá lo que, con toda honestidad, les había impulsado a escapar del presente para refugiarse en el pasado, propugnando la restauración de los aloreos medievales⁴. Rechaza el escapismo, pero preserva dialécticamente la negación del presente, explicando el Romanticismo como una solución imaginaria (ideológica) de las contradicciones de la Modernidad.

² Véase Albrecht Betz, *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*, München: Carl Hanser, 1971, pp. 29 y 162-163 n. 82.

³ Véase Hans Robert Jauss, «Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad», en *La literatura como provocación*, trad. de Juan Godo Costa, Barcelona: Península, 1976, pp. 13-81.

⁴ *Romantische Schule, Werke, Säkularausgabe*, VIII, Berlín: Akademie-Verlag/París: CNRS, 1972, p. 8.

En un pasaje de los *Reisebilder* referente a las novelas históricas de Walter Scott que tratan de la Edad Media, aparece la palabra *Modernität* designando un concepto caracterizado por la insatisfacción con el presente; un presente moldeado por el proceso de transformación social y cultural de la revolución burguesa. El escritor alemán acuña el neologismo para expresar el dolorido desencanto característico de la insatisfacción romántica en el proceso histórico de transición del mundo feudal antiguo al mundo capitalista moderno; la experiencia —en la entraña misma del Romanticismo— de la pérdida y consecuente nostalgia de un pasado premoderno sin la alienación del presente, experiencia de la vertiginosa rebelión del Romanticismo o de su melancólica resignación. Como indican Robert Sayre y Michael Löwy, a la rebelión del anticapitalismo romántico se vincula la experiencia de una pérdida y la consiguiente nostalgia: «in the modern world something precious has been *lost*, on the level both of the individual and of humanity as a whole. The Romantic vision is characterized by the painful conviction that present reality lacks certain essential human values, values which have been “alienated”. This sharp sense of alienation in the present is often experienced as an *exile* [...]. The Romantic soul longs ardently to return home, and it is precisely the *nostalgia* for what has been lost that is at the center of the Romantic anti-capitalist vision. What the present has lost existed once before, in a more or less distant past. The determining characteristic of this past is its *difference from the present*; it is the period when the alienation of the present did not yet exist. Since these alienations stem from capitalism such as the Romantics perceive it, the nostalgia is for a pre-capitalism past, or at least for one in which the capitalist system was less developed than at present»⁵.

La palabra *Modernität*, cuando aparece en 1826, nos habla de esa pérdida referida al tema de las novelas de Walter Scott. Heine percibe en ellas un tono dominante en el cual resuena la pérdida que ha agitado dolorosamente al mundo moderno: el gran dolor causado por la pérdida de las creencias y formas antiguas, primigenias, desplazadas por la insatisfactoria, desagradable Modernidad («*unerfreuliche Modernität*»). La palabra, calificada por un adjetivo cargado de significación moralmente peyorativa, aparece, como luego en Chateaubriand, dentro de un marco conceptualmente romántico.

Según el escritor alemán, las novelas históricas de Walter Scott han conmovido los corazones de toda Europa más por la vigencia de su tema que por su fuerza poética. Para Heine el tema general de estas novelas no se reduce a la particularidad de «un lamento elegíaco por la espléndida tradición popular de Escocia, desplazada poco a poco por costumbres, dominación y modos de pensar extranjeros», sino que consiste sobre todo en la expresión del «gran dolor por la pérdida de las peculiaridades nacionales que se pierden en la generalidad de la nueva cultura, un dolor

⁵ «Figures of Romantic Anti-Capitalism», *New German Critique*, No. 32, 1984, 42-43.

que ahora hace palpar el corazón de todos los pueblos»⁶. Al decir de Heine, «el tono que resuena predominantemente en las obras literarias de Scott ha agitado dolorosamente a todo el mundo. Este tono resuena en el corazón de nuestra aristocracia que ve arruinados sus castillos y sus armas, resuena en el corazón del burgués que ha sido arrojado de la estrecha apacibilidad de sus abuelos por la extensa, insatisfactoria modernidad; resuena en las catedrales católicas de donde ha huido la fe, y en las rabínicas sinagogas de donde huyen incluso los creyentes, resuena por encima de las fronteras de toda la tierra, hasta en las selvas del Indostán, donde el brahamán suspira previendo la agonía de sus dioses, la destrucción del antiquísimo mundo originario y la victoria total de los ingleses»⁷.

La elegía costumbrista circunscrita a estrechos límites locales amplía así su horizonte al ser incorporada en el concepto general de Modernidad con alcance mundial. Por encima de las fronteras, la industrialización anuncia la futura realización de las circunstancias de la Modernidad. «La victoria de los ingleses —comenta Albrecht Betz—, es decir la victoria del “manchesterismo” y del industrialismo, referido aquí a la colonización de la India y al aplastamiento de las tradiciones nacionales y religiosas por medio de la comercialización, tiene una significación general; antes o después, los más lejanos países serán incorporados al mercado mundial» (p. 29).

Heine expresa, con melancolía desilusión, la ambigüedad conflictiva de su concepto de Modernidad en que, como hemos dicho, confluyen contradictoriamente la Ilustración y el Romanticismo. Por el lado ilustrado, significa la pérdida emancipatoria, en un proceso de *desmilagrización*, de un mundo feudal y sacralizado (los castillos y los templos) que se rechaza, y por el lado romántico, la pérdida de la armonía primordial («la destrucción del antiquísimo mundo originario», había dicho Heine) que se añora en el mundo desacralizado y prosaico de la sociedad moderna, mecanizada en un programa de *racionalización* técnica. Para la sensibilidad aristocrática de Chateaubriand el término *modernité*, con su visión prosaica de la realidad, tiene un sentido desvalorizador. En 1849, lo utiliza en sus *Mémoires d'outre-tombe* para expresar la prosaica ordinariez, la vulgaridad burocrática de la nueva sociedad (la aduana y el pasaporte) en contraste con la poesía grandiosa de la naturaleza en libertad (la tormenta y el rumor del torrente) y de los ecos del mundo antiguo (la puerta gótica y el sonido del coro): «La vulgarité, la modernité de la douane et du passeport, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent»⁸.

Con esta contradicción inaugura el Romanticismo «la distancia crítica frente a lo real» que para Carlos Thiebaut «es el eje en que se plantea la

⁶ «Die Nordsee III», *Reisebilder, Saäkularausgabe*, 6, V, p. 78.

⁷ *ibid.*, p. 79. Citado por Albrecht Betz, *ob. cit.*, p. 29.

⁸ Citado por H. R. Jauss, *ob. cit.*, p. 68, n. 118, según el testimonio dado por el *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert, para la voz *modernité*.

ética de la modernidad» entre las figuras de la pérdida y el vértigo, según explica el citado filósofo español en un trabajo que lleva por título «Entre la pérdida y el vértigo. La ética del presente»⁹. Siguiendo a Thiebaut podemos decir que mientras para la Ilustración la pérdida, desprovista de añoranza, constituye una explicación del presente como liberación en cuanto que este presente representa una nueva etapa en el progreso de la Humanidad, para el Romanticismo la pérdida se configura como experiencia del fracaso del nuevo orden, que lleva, bien a la negación de la Ilustración y a la añoranza de un pasado premoderno representado por los valores originarios de una armonía primitiva, como explica Heine, o bien a la radicalización de la Ilustración misma cuyo proyecto emancipatorio no se da por concluido en una Modernidad insatisfactoria o, como dice Larra, en una «sociedad moderna, árida, desnuda de preocupaciones [es decir, emancipada], pero también [desnuda] de ilusiones verdaderas, y por consiguiente desdichada, asquerosa y a veces despreciable, y por desgracia, ¡cuán pocas veces ridícula!»¹⁰.

La radicalización revolucionaria de la Ilustración estaría representada por la imagen que Heine nos ofrece de Byron en contraste con la de Walter Scott «de quien constituye la contraposición en todos sus aspectos, pues en vez de lamentar como él la ruina de las formas antiguas, se siente contrariado por las que todavía perviven y quisiera, enseñando los dientes, aniquilarlas con carcajada revolucionaria. Esta rabia, con su melodioso veneno, estraga las más sagradas flores de la vida y como un arlequín loco, Byron se clava el puñal en su propio corazón salpicando con la negra sangre que brota a las damas y a los caballeros en un gesto de burla» (V, p. 79).

El proyecto revolucionario se ha convertido en el veneno byroniano agostador de las flores de la vida que Heine quisiera preservar. Pero no hay escape: la Modernidad destruye la armonía del mundo originario reducido a escombros en los que se agazapa la reacción. Distanciándose de Byron, Heine dice de sí mismo que si en él hay veneno, «sólo es un contraveneno; contraveneno contra esas serpientes que acechan amenazantes en los escombros de los viejos castillos y de las viejas catedrales» (*ibid.*) Si la revolución ha destrozado la vida y bajo las viejas formas permanecen las venenosas serpientes de la reacción, entonces, puede ser que para algunos románticos no quede otro gesto que la burla amarga del loco arlequín como un juego en el vacío.

En el Romanticismo, piensa Thiebaut, «lo que se ha perdido no es sólo el momento originario de la unidad primigenia, sino que esa figura de la pérdida, en un segundo embate más desesperante que se acumula sobre el primero y lo dota de un sentido más dramático y ya trágico, lo definitiva-

⁹ Trabajo presentado en el XXV Congreso de Filósofos Jóvenes, en Cáceres, 1988. Cito de una copia mecanografiada. Para las figuras de la «pérdida» y el «vértigo» véase también del mismo autor la introducción a su libro *Cabe Aristóteles*, Madrid: Visor, 1988.

¹⁰ *Obras*, II, ed. de Carlos Seco Serrano, BAE, Madrid: Atlas, 1960, 240b.

mente ido es, más bien, ese proyecto de reconstrucción del mundo que motivaba toda acción y construía la moral emancipatoria. El fracaso de la revolución deja abierta una pérdida en que se agazapa la idea del fracaso y, con ella, la de la añoranza del momento ético y estético en que se proyectó esa quebrada reconstrucción del mundo. Tras ese fracaso, el vértigo lo es de la soledad, de la total carencia, de la nada... La estética romántica habla, pues, de una pérdida que es la imposibilidad de los proyectos emancipatorios».

En este marco conceptual habría que situar, a mi entender, los orígenes de la teoría romántica en España. Pero para ello habrá que salvar objeciones contundentes como la que presenta Octavio Paz al completar el texto antes citado. Después de afirmar, como hemos visto antes, que «el romanticismo es la otra cara de la modernidad», concluye categóricamente: «En España no podía producirse esta reacción contra la modernidad porque España no tuvo propiamente modernidad: ni razón crítica ni revolución burguesa» (p. 121). E insiste: «El romanticismo fue la reacción de la conciencia burguesa frente y contra sí misma —contra su propia obra crítica: la Ilustración. En España la burguesía y los intelectuales no hicieron la crítica de las instituciones tradicionales o, si la hicieron, esa crítica fue insuficiente: ¿cómo iban a criticar una modernidad que no tenían?» (p. 123). En este sentido, ya había dicho Ortega que España se había saltado el siglo XVIII: «Cuanto más se medita sobre nuestra historia, más clara se advierte esta desastrosa ausencia del siglo XVIII. Nos ha faltado el gran siglo educador»¹¹. Si Ortega se lamenta de ello, en pleno Romanticismo August Wilhelm Schlegel y con él, en España, su discípulo Böhl de Faber se alegraban de que los españoles se hubieran pasado el siglo XVIII dormitando. En todo caso, el concepto globalizador de Modernidad tal como lo hemos visto considerado por Heine podría servir para matizar la apreciación del autor de *Los hijos del limo* sobre la imposibilidad de que los españoles tuvieran un Romanticismo auténtico.

Proponemos que se reconozca la autenticidad romántica como experiencia dolorosa de la Modernidad en contraposición a la autenticidad ilustrada como experiencia gozosa de la Modernidad. Para Heine, como hemos visto, la experiencia dolorosa tiene un alcance universal en la metáfora del brahamán suspirante que considera inevitable la victoria de los ingleses. Modernidad y Civilización se identifican. La Modernidad supone una irradiación imperialista, un dominio universalizador implicado en el concepto ilustrado de Civilización que no admite el plural *civilizaciones* hasta entrado el siglo XIX como fragmentación del universalismo de la Ilustración¹². Civilizar significa un proceso hegemónico de modernizar aboliendo las formas primitivas «que se pierden en la generalidad de la nueva cultura». Para los países atrasados en el desarrollo histórico esta pérdida se siente

¹¹ «El siglo XVIII, educador», *Obras Completas*, II, 7.^a ed., Madrid: Revista de Occidente, 1966, p. 600.

¹² José Escobar, «Más sobre los orígenes de *civilizar* y *civilización* en la España del siglo XVIII», NRFH, XXXIII (1984), pp. 84-114.

como futuridad insalvable, pues la Modernidad, desde sus centros históricos, se difunde hacia toda la tierra en su pretensión universalizadora de integrar a los países más lejanos en el mercado mundial capitalista. Es, pues, un futuro que ya se halla inscrito indeleblemente en el presente.

El costumbrismo que se fragua en los periódicos españoles de la época romántica alude a esta experiencia expansionista de la Modernidad. En el burgués estrecho de miras, a que se refiere Heine, podemos ver la nostalgia del costumbrista y en el brahamán suspirante su metáfora. Aunque estos costumbristas españoles sean cronistas de una sociedad marginada en el movimiento histórico de la Modernidad, sin embargo participan muy vivamente en la experiencia de estar entrando en un mundo moderno mediante un inevitable proceso de aburguesamiento general, de «modernización» —término que, según Fredric Jameson, se usa como eufemismo de revolución cultural burguesa¹³. En ellos se trata de una experiencia de transición. «Nos hallamos —dice Larra— en una de aquellas transiciones en que suele mudar un pueblo de ideas, de usos y de costumbres». Desde una perspectiva ilustrada, alude a la transición que experimenta el país, considerándola como «esta gran revolución de ideas y esta marcha progresiva» (I, 331a). Aquí no hay nostalgia por lo que se pierde. Por el contrario, la pérdida aparece como emancipadora de un pasado que se rechaza, con la esperanza de un futuro que se anuncia en la transición. Si hay dolor, es el de lo suficientemente perdido, de lo que permanece todavía entre las ruinas de lo antiguo. Para Larra, «Solamente el tiempo, las instituciones, el olvido de nuestras costumbres antiguas pueden variar nuestro oscuro carácter» (I, 412). Contra la añoranza, el olvido es la condición necesaria para que se arraigue la libertad en la vida cotidiana.

En contraste, el lamento de los costumbristas nostálgicos por la pérdida de las costumbres castizas expresa ejemplarmente lo que Heine había considerado como «el gran dolor ocasionado por la pérdida de las peculiaridades nacionales que se pierden en la generalidad de la nueva cultura». Como en las novelas de Walter Scott, éste es el tono que predomina en el costumbrismo del *Curioso Parlante*. Pero el dolor que produce esta pérdida de las formas tradicionales ya atestigua en sí mismo la presencia de la Modernidad. Al fin y al cabo el casticismo es una negación moderna de la Modernidad. Los costumbristas nostálgicos a la vez que ofrecen un homenaje al pasado premoderno, a las peculiaridades castizas que van desapareciendo, atestiguan el proceso español de la revolución cultural burguesa que va desmantelando lo antiguo para implantar en su lugar las nuevas mentalidades y costumbres, las nuevas modas y maneras de pensar y de vivir, los nuevos valores, en fin, de la concepción burguesa de la vida¹⁴.

¹³ «Marxism and Historicism», *The Ideologies of Theory*, vol. 2, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 156.

¹⁴ Utilizo el concepto de «revolución cultural burguesa» propuesto por Fredric Jameson en *The Political Unconscious*, Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, p. 96.

Los que, como Larra, propugnaban el olvido como principio de emancipación, también se vieron envueltos en las contradicciones de la Modernidad, quiero decir en la dimensión romántica de su propia propuesta emancipatoria. En el Romanticismo la Modernidad se vuelve contra sí misma. Cuando Larra reivindica en España la herencia ilustrada, su proyecto utópico de una sociedad emancipada ya ha sido puesto en entredicho por el Romanticismo en otros países de Europa. Las consecuencias finales de este proyecto ilustrado de la Modernidad van a ser lo que Larra llama «la civilización extremada» (II, 117a) a la que llega la sociedad moderna generando un mundo mecanizado, desencantado, sin ilusiones ni poesía. «La civilización extremada», es decir, la Modernidad llevada a sus últimas consecuencias es «estéril y nada creadora» (II, 119b). El periodista español, en su artículo sobre los tesoros artísticos encerrados en los conventos españoles, se refiere a la creencia de que en los países más adelantados «la civilización extremada [no] es favorable a las artes, y que conforme van adelantando los pueblos modernos en intereses positivos, van desapareciendo los grandes artistas». Y resume su propia opinión al respecto con estas significativas palabras: «lo que sí diremos es que si fuese posible que se diese un pueblo que reuniese al reconocimiento de sus derechos políticos, a su libertad, a sus intereses materiales, en una palabra, a las ventajas aritméticas de la civilización, el encanto y las ilusiones, la poesía de un pueblo primitivo... éste sería el bello ideal de la sociedad» (II, 117a). En este texto de Larra, los desamortizados conventos españoles equivaldrían a las catedrales abandonadas de que nos habla Heine en su texto sobre la Modernidad.

Larra se siente animado por la esperanza del progreso de la Humanidad, ilusionado de que la juventud de su país esté entrando en el mundo moderno: «En momentos en que el progreso intelectual, rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos, proclama en el mundo la *libertad moral*, a la par de la *física*, pues una no puede ir sin la otra», (II, 133b); pero, como otros intelectuales europeos, siente la esperanza corroída por la desilusión de una realidad degradada espiritualmente en los pueblos modernos por los «intereses positivos» de «la civilización extremada». El desencanto y la desilusión expresados en la pérdida de una armonía primitiva («el encanto y las ilusiones, la poesía de un pueblo primitivo») han producido en la Europa moderna una civilización «estéril y nada creadora», que aparece en la conciencia de algunos españoles como previsión de la victoria de la modernización.

Larra no había leído a Hölderlin que en su elegía «Pan y vino» había dicho: «Pero amigo, llegamos demasiado tarde» y se preguntaba con decepción «¿... y para qué el poeta en tiempos de miseria?». Tampoco el escritor español piensa que el mundo moderno sea tiempo de poetas. Para él, el siglo XIX es un «siglo hartado matemático y positivo; siglo del vapor; siglo en que los caminos de hierro pesan sobre la imaginación, como un apagador sobre una luz, en que Anacreonte, con su barba bañada de

perfumes, Petrarca con sus eternos suspiros, y aun Meléndez con sus palomas, harían [por desgracia] un triste papel al lado, no [precisamente] de un Rotschild o [de] un Aguado, pero aun de un mediano mecánico, que supiese añadir un resorte a cien resortes anteriores; un siglo en que se avergüenza uno de no haber inventado algún utensilio de hierro, en que no puede hacer un alarde de una pasión caballeresca, o de una vida poética y contemplativa, sin ser señalado como un ser de otra especie por cien dedos especuladores; un siglo para el cual el amor es un negocio, como otro cualquiera, de conveniencia y acomodo...» (I, 416-17). En un siglo en que el talento está reducido «a manufacturas», entre los temas nuevos que al crítico le parece que serían adecuados para la comedia moderna de costumbres, propone lo ridículo moderno de «un mecánico moviendo ruedas», y del hombre «que se vuelve máquina él mismo a fuerza de hacer máquinas» (*ibid.*) como sugiriendo, con un siglo de anticipación, el tema de *Tiempos modernos*, de Charles Chaplin.

Cuando Larra escribe esto, en España todavía no hay «camino de hierro», ni, prácticamente, industria¹⁵, pero cuando mira por encima de los Pirineos reconoce en los países más adelantados la civilización a que se dirige el suyo: caminando con retraso por «la senda que ellos recorren de libertad y de igualdad, nuestra civilización... en lo sucesivo ha de ser como la suya, estéril y nada creadora» (I, 119). Esta «sociedad moderna» que descubre en la Francia de Balzac ofrece a la vista «un abismo insondable, un mar salobre, amargo y sin playas, la realidad, el caos, la nada» (*ibid.*). De la ilusión en el progreso hemos llegado al abismo —metáfora romántica del vértigo ante la nada. Las esperanzas de los que, como Larra, habían creído en la posibilidad de alcanzar la «libertad moral, a la par que la física», quedaron incumplidas en la esterilidad salobre de la moderna civilización. La moral que la nueva literatura romántica infunde es la de «la libertad para recorrer ese camino que no conduce a ninguna parte» (II, 248a). Al final de la revolución se halla, el caos, la nada.

Creo que esta actitud del escritor español ejemplifica figura del vértigo aducida por Carlos Thiebaut. El vértigo tras la pérdida de la esperanza en la emancipación moral. Como hemos visto, Thiebaut considera que tras el fracaso, «el vértigo lo es de la soledad, de la total carencia de la nada». Según el mismo autor, «la estética del romanticismo habla... de una pérdida que es la imposibilidad de los proyectos emancipatorios». El vértigo es «la rebeldía de una subjetividad que se constituye en base a la categoría de negatividad» y «adviene, y eso es lo importante, tras la construcción de una segunda pérdida que es la pérdida de nuestros sueños. Esta segunda pérdida que el romanticismo pudo tematizar se convirtió, desde entonces, en una

¹⁵ El progreso industrial se exalta en la primera publicación de Larra, la *Oda a la exposición de la industria española del año 1827*. Sobre la significación ideológica de esta ode véase *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973, pp. 70-77.

categoría cultural... Mas cuando la rebeldía queda sin sustrato, sólo queda el vacío».

Digamos para concluir que el renovado interés que se percibe significativamente por el Romanticismo en diversas disciplinas corresponden a la actualidad de la problemática de la Modernidad y la Posmodernidad. Si el Romanticismo está vigente, será porque es un tema de nuestro tiempo, del fin de la Modernidad, cuyas dos caras —recordémoslo— son la Ilustración y el Romanticismo. Ahora, cuando tanto se habla del fracaso de la Modernidad, el concepto de Posmodernidad se nos aparece como una metáfora romántica en relación intertextual con el Romanticismo originario en los comienzos de esa misma Modernidad.

ESTÉTICA Y ANESTÉSICA* UNA REVISIÓN DEL ENSAYO DE WALTER BENJAMIN SOBRE LA OBRA DE ARTE**

Susan Buck-Morss

I

El ensayo benjaminiano «La obra de arte en la época de la reproducción mecánica»¹ se considera, en general, una afirmación de la cultura de masas y de las nuevas tecnologías a través de las cuales se difunde. Y verdaderamente es así. Benjamin elogia el potencial cognitivo, y en consecuencia político, de la experiencia cultural tecnológicamente mediada (el cine es privilegiado de

Nota: Este texto fue la base de una conferencia impartida en el Congreso «Benjamin: del texto a la política» organizado por el Instituto de Filosofía del CSIC; ha aparecido en inglés en la revista *October* 62 (Otoño 1992).

* El término inglés que utiliza la autora es «anaesthetics», que correspondería al sustantivo castellano «anestésica». Ella juega con la etimología de la palabra, derivada del griego *an-aisthesía*, la falta de percepción de los sentidos. (*N. del T.*)

** Agradezco a Joan Sage su ayuda con las fotos de este artículo.

¹ Esta es la última traducción inglesa, ahora ya convencional (ver la versión de Harry Zohn de *Illuminations*, editado por Hannah Arendt [New York: Schocken Books, 1969]). La traducción literal del título alemán difiere significativamente: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (technischen Reproduzierbarkeit)*. Yo me he apartado del problema usando una forma abreviada: El Ensayo sobre la Obra de Arte.

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

modo particular)². Sin embargo, el tono optimista se invierte en la conclusión de este ensayo elaborado en 1936. Suena a advertencia. El fascismo es una «violación del aparato técnico» análoga al intento violento del fascismo de «organizar las “recién proletarizadas” masas» no dándoles lo que se les debe, sino «permitiendo que se expresen por sí mismas»³. El resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política»⁴. Rara vez hace Benjamin condenas tajantes, sin embargo en este caso la afirmación es categórica: «todo intento por someter la política a lo estético culmina en una cosa: la guerra»⁵. Benjamin escribe durante la primera época del advenimiento militar fascista (la Guerra Colonial de Italia en Etiopía, la intervención alemana en la Guerra Civil Española). Él reconoce que la justificación estética de esta política ya existía a principios de siglo. Fueron los futuristas quienes, justo antes de la I Guerra Mundial, articularon por primera vez el culto al arte militar de la guerra como forma estética. Benjamin cita su manifiesto:

La guerra es bella porque establece la dominación del hombre sobre la maquinaria subyugada, gracias a las máscaras de gas, los megáfonos productores de terror, los lanzallamas, los pequeños tanques. La guerra es bella porque enriquece un prado fluorescente con fieras orquídeas de pistolas. La guerra es bella porque fusiona el tiroteo, los cañonazos, los altos al fuego, la pestilencia y el hedor de la putrefacción, en una única sinfonía. La guerra es bella porque crea nuevas formas arquitectónicas de tanques inmensos, formaciones aéreas geométricas, espirales de humo de los pueblos en llamas...⁶.

Benjamin concluye:

Fiat ars... pereat mundus (hágase el arte y perezca el mundo)⁷, dice el fascismo, y espera que la guerra proporcione (como de hecho ésta hace, según Marinetti) la gratificación artística de una percepción sensorial que ha sido alterada por la tecnología. Ésta es la obvia perfección de «l'art pour l'art». La humanidad, que según Homero fue una vez objeto de espectáculo (*Schauobjekt*) para los dioses del Olimpo, es ahora un espectáculo

² La mejor lectura del ensayo benjaminiano sobre la obra de arte sigue siendo el ensayo de Miriam Hansen titulado «Benjamin: Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology”», en *New German Critique* 40 (Winter 1987)

³ «Las masas tienen derecho a un cambio en las relaciones de propiedad; el fascismo persigue darles una forma de expresión en la preservación de esas relaciones.» (Benjamin, *Illuminations*, p. 241, traducción modificada).

⁴ *Ibid.*, p. 241.

⁵ *Ibid.*, p. 241.

⁶ *Ibid.*, p. 242 (traducción modificada).

⁷ Una distorsión del original barroco: «Crear justicia, transformar el mundo», la promesa electoral del Emperador Fernando I (1563). Ver Walter Benjamin *Gesammelte Schriften* 1:3, editado por Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhaeuser (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), p. 1055.

para sí misma. La auto-alienación de la humanidad ha alcanzado tal grado, que es capaz de experimentar (*erleben*) su propia destrucción como un placer estético del más alto orden. De manera que es con la estetización de la política que el fascismo ha ido avanzando. El comunismo responde con la politización del arte⁸.

Este párrafo me ha obsesionado a lo largo de los veintitantos años que llevo leyendo el ensayo sobre la obra de arte —un período en el que la política como espectáculo (incluido el espectáculo estetizado de la guerra) se ha convertido en el lugar común de nuestro mundo televisivo (*televisual*). Benjamin nos está diciendo que la alienación sensorial yace en el origen de la estetización de la política, la cual no es creada por el fascismo, sino que simplemente la administra (*betreibt*). Debemos suponer que tanto la alienación como la estetización de la política como condiciones sensuales de modernidad sobreviven al propio fascismo —y, por tanto, también sobrevive el placer de ver nuestra propia destrucción.

La respuesta comunista a esta crisis es «politizar el arte». ¿Qué implica esto? Seguramente Benjamin quiere decir más que el meramente hacer de la cultura el vehículo de la propaganda comunista⁹. Él demanda del arte una tarea de mayor complejidad —esto es, *deshacer* la alienación del sensorio corporal, *restaurar el poder instintivo de los sentidos corporales humanos para el bien de la auto-preservación de la humanidad*, y hacerlo, no intentando evitar las nuevas tecnologías, sino *mediante ellas*.

El problema que plantea la interpretación de la conclusión del texto benjaminiano, estriba en el hecho de que a mitad del pensamiento final (política estetizada, arte politizado) Benjamin cambia la constelación en que los términos conceptuales (política-arte-estética) se despliegan, y, por tanto, su significado. Si fuéramos a «politizar el arte» del modo radical que él sugiere, éste dejaría de ser arte tal y como lo entendemos. Además, la clave del término «estética» cambiaría en 180 grados su significado. La «estética» se transformaría, ciertamente redimida, de modo que, irónicamente (o dialécticamente), vendría a describir el ámbito en que el antídoto al fascismo se despliega como respuesta política.

Este punto puede parecer trivial o innecesariamente sofista, pero si pudiera desarrollarse, el orden conceptual de la modernidad cambiaría por completo. Ésa es mi reivindicación: el entendimiento crítico de la sociedad de masas rompe la tradición moderna (de modo bastante más radical, incidentalmente, que su contemporáneo Martin Heidegger), haciendo saltar por los aires la constelación arte-política-estética en que ha cristalizado la tradición de la Modernidad en el siglo XX.

⁸ Ibid., p. 242 (traducción modificada).

⁹ De otro modo, las dos condicionantes, crisis y respuesta, serían las mismas. Una vez que el arte ha sido arrojado a los brazos de la política (ya sea política comunista o política fascista), ¿cómo evitar ponerse a su servicio, rindiendo así su propio poder artístico a la política, como por ejemplo, «política estetizada»?

No intentaré conducirlos a través de la historia de la metafísica occidental, para mostrarles las permutaciones de dicha constelación en términos del desarrollo histórico interno de la filosofía, como una descontextualizada «vida de la mente» [*life of the mind*]. Otros ya lo han hecho con lucidez suficiente como para dejar claro que dicha aproximación es infructuosa para el problema que estamos tratando, porque justo supone la continuidad en la tradición cultural que Benjamin quiere hacer saltar por los aires¹⁰. Pero será útil recordar el significado etimológico de la palabra «estética», ya que es precisamente éste el origen al que retornamos gracias a la revolución benjaminiana. *Aisthetikós* es la palabra griega que denota aquello que es «perceptible por medio de la sensación». *Aísthesis* es la experiencia sensorial de la percepción. El ámbito original de la estética no es el arte, sino la realidad —la naturaleza material, corporal. Como Terry Eagleton escribe: «La estética nace como un discurso del cuerpo»¹¹. Es una forma de cognición, a la que se llega por medio del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato —todo el sensorio corporal. Las terminaciones de éstos —nariz, ojos, oídos, boca, algunas de las partes más sensitivas de la piel— están localizadas en la superficie del cuerpo y constituyen el límite mediador entre lo interno y lo externo. Este aparato físico-cognitivo con sus sensores cualitativamente autónomo (las orejas no pueden oler, la boca no puede ver...), se halla «delante» de la mente, encontrándose el mundo prelingüísticamente¹²; y, por consiguiente, es previo no sólo a la lógica, sino también al significado. Por supuesto, todos los sentidos pueden [llegar a] ser civilizables —éste es precisamente el punto de interés filosófico de la

¹⁰ Heidegger ha estado especialmente preocupado con las divagaciones del término clave «estética» en filosofía occidental (ver, por ejemplo, sus conferencias de 1936/1937 —contemporáneas del ensayo benjaminiano— *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, vol. 43 de Martin Heidegger, *Gesamtausgabe II: Abteilung: Vorlesungen, 1923-76* (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1985). Para una aproximación provocativamente crítica del discurso de la estética, contextualizada en la época moderna de la cultura europea, ver la obra de Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (London: Basil Blackwell, 1990). Para una historia intelectual excelente sobre la conexión entre la estética y la política en el pensamiento alemán, que enfatiza la importancia del Helenismo en general y de Winckelmann en particular (omitido por Eagleton), la idea de que los griegos son un pueblo «estético» y «cultural» en contraste con Roma, material e imperial, ver la obra de Josef Chytrý, *The Aesthetic State: A Quest in Modern German Thought* (Berkeley: University of California Press, 1989).

¹¹ Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 13. Eagleton trata el surgimiento histórico de la estética como discurso moderno (específicamente en el trabajo del filósofo alemán de mediados del siglo XIII, Alexander Baumgarten); y describe las implicaciones políticas del acento anticartesiano en el «denso, enjambreado territorio» fuera de la mente, que compromete «nada menos que la totalidad de nuestra vida sensible común», como la «primera muestra de un primitivo materialismo —de la larga, inarticulada rebelión del cuerpo contra la tiranía de lo teórico» (p. 13).

¹² Éste era el significado para Baumgarten, quien fue el primero en desarrollar la «estética» como una temática autónoma en la filosofía. Sin embargo, Eagleton tiene razón al afirmar que la experiencia sensible es de breve vida en la teoría de Baumgarten: «Si su *Aesthetica* (1750) descubre —en un gesto innovador— todo el ámbito de la sensación, lo que de hecho destapa es la colonización de la razón» (Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 15).

«estética» en la era moderna¹³. Pero como quiera que los sentidos sean entrenados (como sensibilidad moral, refinamiento del gusto, sensibilidad a normas culturales de belleza), todo esto viene *a posteriori*. Los sentidos mantienen un rastro incivilizado e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural¹⁴. Esto es debido a que su propósito inmediato es servir a las necesidades instintivas —de ternura, nutrición, seguridad, sociabilidad¹⁵— en resumen, [los sentidos] permanecen como partes del aparato biológico, indispensables para la autopreservación tanto del individuo como del grupo social.

III

De manera que la estética tiene poco que ver con la trinidad filosófica de Arte-Belleza-Verdad, ya que uno podría situarla más bien en el ámbito de los instintos animales¹⁶. Por supuesto, es lo que condujo a los filósofos a sospechar de «lo estético». Incluso Alexander Baumgarten, quien articuló por vez primera la «estética» como ámbito autónomo de investigación, reconocía que «cualquiera podría acusarle de estar preocupado de cosas que carecen de valor para el filósofo»¹⁷.

¿Cómo es que en el trascurso de la era moderna el término «estética» ha sufrido tal inversión de su significado que en tiempos de Benjamin se aplicaba, primero y por encima de todo, al arte —a formas culturales más que a la experiencia sensible, a lo imaginario en vez de a lo empírico, a lo ilusorio en vez de a lo real? La respuesta no está clara. Exige una explicación crítica, esotérica, del contexto socio-económico y político en que el discurso de la estética se desarrolla; como Terry Eagleton ha demostrado recientemente en su libro *The Ideology of the Aesthetic*. Eagleton se remonta a las implicaciones ideológicas de este concepto

¹³ Ver, por ejemplo, la discusión de Rousseau en *Emile* sobre la educación de los sentidos.

¹⁴ Baumgarten distingue entre *aesthetica artificialis* (a la que dedica la mayoría del texto) y *aesthetica naturalis*, como la que puede ser observada en los juegos de niños.

¹⁵ La sociabilidad no es solamente una categoría histórico-cultural, sino una parte de nuestra «naturaleza». Al menos esto debe agradecerse a la sociobiología (y, por esta razón a Aristóteles y a Marx). El error consiste en presuponer que las sociedades actuales son expresiones precisas de este instinto biológico. Podría discutirse, por ejemplo, que precisamente en su aspecto más biológico (la reproducción de las especies), la familia privada es asocial.

¹⁶ De nuevo la relación es dialéctica: si bien el individuo y lo social no existen como «naturaleza» sino como «segunda naturaleza» (y, en consecuencia, construida culturalmente), también es verdad que ni el «individuo» ni lo «social» entran en el mundo construido culturalmente sin dejar una huella, un substrato biológico que pueda proveer las bases para la resistencia.

¹⁷ Benedetto Croce, citado en la obra de Hans Rudolph Schweizer *Aesthetik als Philosophie der Sinnlichen Erkenntnis* (Basilea: Schwabe and Co., 1973), p. 33. Schweizer reivindica, en contra de Croce, que Baumgarten no era excesivamente o apologético, y que el verdadero prejuicio contra lo estético es un desarrollo posterior.

durante su accidentada historia en la época moderna —cómo va rebotando [*like a ball*] entre las posiciones filosóficas. Desde las connotaciones crítico-materialistas en la articulación original de Baumgarten, al significado basado en el concepto de clase en el trabajo de Shaftesbury y Burke como estética de la sensibilidad, un estilo moral aristocrático; y desde ahí hasta Alemania. Allí, a través del idealismo alemán fue [la estética] reconocida, si bien con diferentes grados de cautela, como un modelo cognitivo legítimo, aunque ya fatalmente conectado con lo sensual, lo heterónomo, lo ficticio; sólo para acabar en el esquema neokantiano de Habermas, por citar a Fredric Jameson, [interpretada] como «un cajón de sastre al que uno asigna todas esas cosas vagas [...] bajo el encabezamiento de irracionales [...] [donde] pueden ser seguidas y, en caso de necesidad, controladas (la estética es concebida en cualquier caso como un tipo de válvula de seguridad para los impulsos irracionales)»¹⁸.

Este relato es bastante increíble, particularmente cuando uno considera el *leitmotiv* que subyace a todas esas alteraciones, el ámbito en que la «estética» va saliendo hacia adelante en sus formas varias. El motivo de la autogénesis es ciertamente uno de los mitos más persistentes en toda la historia de la modernidad (y uno debiera añadir, del pensamiento *político* occidental¹⁹). Superando incluso al parto virginal, el hombre moderno, *homo autotelus*, literalmente se produce a sí mismo; generándose a sí mismo, por citar a Eagleton, «milagrosamente desde [su] misma substancia»²⁰.

Lo que parece fascinar al «hombre» moderno acerca de este mito, es la ilusión narcisista del control total. El hecho de que uno pueda *imaginar* algo que no *es*, es extrapolable a la fantasía de que uno puede (re)crear el mundo de acuerdo a un plan. Es la promesa de los cuentos de hadas en que los deseos están garantizados —sin la moraleja de los cuentos de hadas de que las consecuencias pueden ser desastrosas. Hay que admitir que este mito de la imaginación creativa ha tenido efectos saludables, ya que está íntimamente entrelazado con la idea de libertad en la historia occidental. Por esta razón (una razón excelente) ha sido firmemente defendido y altamente elogiado²¹.

¹⁸ Fredric Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic* (Nueva York: Verso, 1990), p. 232. Para una discusión muy completa sobre la ambivalencia del estatuto de lo estético, ver Martin Jay, «“The Aesthetic Ideology” As Ideology; or, What Does It Mean to Aestheticize Politics?» en *Cultural Critique* (Spring 1992).

¹⁹ El «nacimiento» de la polis griega es atribuido a la idea portentosa de que el hombre se pueda crear a sí mismo *ex nihilo*. La polis se convierte en el artefacto del «hombre», en el cual él puede presentar, como realidad material, su propia esencia. De manera similar, Maquiavelo escribió en honor al Príncipe, quien auto-creativamente, encuentra una nueva principalidad, y conecta este acto autogenético con la virilidad. Sobre este tema, ver la obra de Wendy Brown *Manhood and Politics* (Totowa: Rowman and Littlefield, 1988).

²⁰ Eagleton, *Ideology of the Aesthetic*, p. 64.

²¹ Ver Carlos Castoriades, *The Imaginary Institution of Society*. Traducción [al inglés] de Kathleen Blamey (Cambridge: MIT Press, 1987).

Sin embargo, la conciencia feminista actual ha revelado cuán temeroso del poder biológico de las mujeres puede llegar a ser esta construcción mítica²². El ser verdaderamente autogenético está completamente autocontenido. De tener cuerpo alguno, éste ha de ser impermeable a los sentidos y, por ende, debe estar a salvo de todo control externo. Su fuerza está en la carencia de respuesta corporal. Al renunciar a sus sentidos, abandona también la práctica del sexo. Curiosamente, es en esta forma castrada que el ser adopta el género masculino —como si [aún] careciendo de algo tan embarazosamente impredecible y racionalmente incontrolable como es el pene sensitivo, pudiera luego más tarde reclamar que *es* el falo. En tan asensuada, anestésica protuberancia consiste este artefacto: el hombre moderno.

Consideremos a Kant a propósito de lo sublime. El escribe que cuando nos enfrentamos con una naturaleza amenazadora —elevados riscos, fieros volcanes, el mar furioso— nuestro primer impulso, conectado (y no de modo irracional) con el principio de auto-preservación²³, es el de sentir miedo. Nuestros *sentidos* nos dicen que al enfrentarnos con el poder de la naturaleza «nuestra habilidad para resistir se transforma en una nadería insignificante»²⁴. Pero, dice Kant, hay un tipo [de reacción] distinto, más «sensato» (!), que adquirimos cuando vemos estas tremendas fuerzas desde un lugar «seguro»; desde el cual la naturaleza es pequeña y nuestra superioridad inmensa:

Aunque el poder irresistible de la naturaleza nos hace, como seres naturales que somos, reconocer nuestra impotencia, nos revela, al mismo tiempo, una habilidad para juzgarnos a nosotros mismos [como] independientes de la naturaleza, y una superioridad sobre la naturaleza, que es la base de una auto-preservación que difiere bastante en clase [...]²⁵.

Es en este punto del texto donde cristaliza la constelación moderna de la estética, la política y la guerra, uniéndose el destino de estos tres elementos. El ejemplo de hombre más merecedor de respeto para Kant es el guerrero, impermeable a toda información de peligro que le proporcionan

²² Ver, por ejemplo, la obra de Luce Irigaray. Para una excelente discusión de los parámetros del debate feminista, ver los artículos de Seyla Benhabib, Judith Butler y Nancy Frazer en *Praxis International* 2 (July 1991), pp. 137-77.

²³ Este «primer impulso» podría, de hecho, ser considerado superior. Pero Kant escribe condescendentemente del labriego saboyano, quien, a diferencia del enajenado turista burgués «no tiene reparos en considerar idiota a cualquiera que le agrade las montañas glaciares» (Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trad. [al inglés] Werner S. Pluhar [Indianápolis: Hackett, 1987], p. 124). La *Tercera Crítica* kantiana ha sido alabada por Adorno, Wellmer, etc., porque presenta una actitud no instrumental hacia la naturaleza. Ciertamente, pero Kant en este punto es explícitamente elitista, al tratar de «inculto» el acercamiento instrumental de los labriegos (ibid.).

²⁴ Kant, *Critique of Judgement*, pp. 120-121. De nuevo, esta respuesta no es ninguna sandez, desde una perspectiva ecológica.

²⁵ Ibid.

los sentidos. «Por consiguiente, no importa cuánta gente esté en desacuerdo, cuando se compara el hombre de estado con el general»²⁶. Tanto el estadista como el general son tenidos por Kant en más alta estima «estética» que el artista; ya que ambos, dando forma a la realidad más que a sus representaciones, imitan el prototipo autogenético del Dios judeo-cristiano productor de la naturaleza y de sí.

Si en la Tercera Crítica los sentidos le son arrebatados a lo «estético» en los juicios, en la Segunda Crítica los sentidos no juegan papel alguno. El ser moral es insensible [*sense-dead*] desde el principio. De nuevo, el ideal de Kant es la autogénesis. La voluntad moral, libre de toda contaminación de los sentidos (que en la Primera Crítica son la fuente de toda cognición²⁷), establece su propia regla como norma universal. En la moralidad kantiana la razón se produce a sí misma —más «sublimemente» cuando la vida de uno se sacrifica a la idea.

Ernst Cassirer escribe «cuanto más lejos va Kant, más se desvincula [...] de la prevaleciente sentimentalidad de la época de la sensibilidad»²⁸. Para ser precisos históricamente, habría que reconocer que esta sensibilidad, influida enormemente por la concepción de helenismo de Johann Winckelmann, era homofílica. Afirmaba, primero y principalmente, la belleza estética del cuerpo masculino. Desde luego, la sensualidad homoerótica debió ser más amenazadora para la incipiente *psyche* modernista que la sexualidad reproductiva de las mujeres²⁹. El sujeto trascendental de Kant se purifica de los sentidos que ponen en peligro la autonomía; no sólo porque lo atan inevitablemente al mundo, sino porque, específicamente, le hacen pasivo (lánguido [*schmelzend*] es el término que Kant emplea), en vez de activo (vigoroso [*wacker*])³⁰, susceptible (como *Oriental Voluptuaries*³¹) a la pena y al llanto. Cassirer escribe que ésta era

la reacción del modo completamente viril de Kant de pensar acerca del afeminamiento y la suavidad que, según él, controlaba todo lo que había a su alrededor. Es en este sentido, de hecho, que fue interpretado [...]. No sólo por Schiller (...), quien explícitamente se lamentó en una carta a Kant de que hubiera adoptado momentáneamente el «aspecto de un adversario»; sino también por Wilhem von Humboldt, Goethe y Hölderlin, quienes coinciden en este juicio. Goethe ensalza como 'servicio inmortal' de Kant,

²⁶ Ibid., pp. 121-22.

²⁷ La Primera Crítica kantiana argumenta que toda experiencia está limitada, precisamente, porque [toda experiencia] está aprisionada por los sentidos (ver la sección de «Transcendental Aesthetic»).

²⁸ Ernst Cassirer, *Kant's life and Thought* traducción [al inglés] de James Haden. Introducción de Stephan Körner (New Haven: Yale University Press, 1981), p. 269.

²⁹ ¿Fue sólo una coincidencia que Kant elogiara como sublime precisamente los Alpes suizos, cuya presencia y tamaño impresionaron de tal modo a Winckelmann que nada más verlos en 1768 hicieron que abandonara su programa de retorno a Alemania y volviese a Italia?

³⁰ Kant, *Critique of Judgment*, p. 133.

³¹ Ibid., p. 134.

el haber liberado la moralidad del estado servil y débil en que había caído gracias al cálculo soez de la felicidad y, por consiguiente, que «nos sacara del afeminamiento (*Weichlichkeit*) en que estábamos sumidos»³².

El tema del sujeto autónomo, autotélico, como insensible [*sense-dead*], y, por tanto, un creador masculino [*manly*], un auto-iniciador (*self-starter*) sublimemente auto-contenido³³, aparece a lo largo del XIX —al igual [que aparece] la asociación de la «estética del creador con el guerrero, y, por consiguiente, con la guerra. A finales de siglo (con Nietzsche) hay una nueva afirmación del cuerpo, si bien éste permanece auto-contenido, adquiriendo su más alto placer en sus propias emanaciones bio-fisiológicas. El ideal nietzscheano del artista-filósofo, la encarnación de la Voluntad de Poder, pone de manifiesto los valores elitistas del guerrero³⁴, quizás «tan distante de los otros hombres, que hasta puede llegar a formarlos»³⁵. Esta combinación de sexualidad auto-erótica y poder sobre otros, es lo que Heidegger llama la «*Mannesaesthetik*»³⁶ nietzscheana. Para sustituir lo que el propio Nietzsche llama «*Weibesaesthetik*»³⁷ —la «estética femenina» de la receptividad de las sensaciones externas.

Uno podría seguir documentando esta fantasía del falo solipista —y a menudo verdaderamente estúpida; este cuento de reproducción enteramente masculina, el arte mágico de la creación *ex nihilo*. Pero, aunque este tema volverá a aparecer más adelante, quiero abogar ahora por la riqueza filosófica de una aproximación distinta, más en la línea del método benjaminiano del Ensayo sobre la Obra de Arte; y que consiste en trazar el desarrollo, no sólo del significado de los términos, sino del sensorio humano en sí mismo.

³² Cassirer, *Kant's life and Thought*, p. 270. Cassirer está citando el comentario de Goethe al Canciller Von Muller en abril de 1918. (La traducción en la obra de Cassirer está más acentuada genéricamente que el texto de Goethe. Hay que agradecer a Alexandra Cook por señalar esto). En el famoso estudio de Goethe sobre Winckelmann de 1805, le elogia por vivir una vida próxima al ideal helénico antiguo. Este incluye, explícitamente sus relaciones sensuales con hombres jóvenes y bellos. Fue la *Critique of Judgment* de Kant la que cautivó a Goethe (Cassirer, p. 273).

³³ «Ser suficiente para uno mismo y no tener necesidad, por tanto, de la sociedad (aunque sin llegar a ser antisocial, por ejemplo, no rehuendo a la sociedad) es algo que se aproxima a lo sublime, como en cualquier caso en que se dejan de lado nuestras necesidades». (*Critique of Judgment*, p. 136.)

³⁴ La labor de los guerreros «es una creación instintiva, una imposición de formas [...] ellos no saben lo que es la culpabilidad, la responsabilidad o la consideración [...] ellos ejemplifican ese terrible egoísmo del artista [...] que se sabe justificado para toda la eternidad en su "obra", como una madre en su hijo». (Nietzsche, citado por Eagleton, p. 237.)

³⁵ Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, traducción [al inglés] de Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (Nueva York: Random House, 1967), p. 419.

³⁶ Heidegger, *Nietzsche*, pp. 91-92. La dicotomía de términos no aparece en el texto nietzscheano.

³⁷ Nietzsche, *Will to Power*, p. 429.

IV

Los sentidos son efectos del sistema nervioso, compuesto por cientos de billones de neuronas que se extienden desde la superficie del cuerpo hasta el cerebro a través de la espina dorsal. Habría que decir que el cerebro ofrece a la reflexión filosófica un cierto sentido de lo misterioso. En nuestros momentos más empiristas, nos gustaría considerar el cerebro en sí como la mente. (¿Qué podría ser más apropiado que el cerebro estudiando al cerebro?) Pero parece que hay tal abismo entre nosotros, vivos, mientras miramos hacia fuera en el mundo, y esa masa gelatinosa, entre gris y blanca, con sus circunvoluciones como de coliflor que *es* el cerebro (cuya bioquímica no difiere cualitativamente de la de una medusa), que intuitivamente nos resistimos a llamarles del mismo modo. Si esto «yo» que examina el cerebro no fuera otra cosa *excepto* el cerebro, ¿cómo es que me siento tan incomprensiblemente alienado en su presencia?³⁸

Hegel tiene la intuición de su lado en sus ataques a los frenólogos: si quieres entender el pensamiento humano, argumenta en la *Fenomenología del Espíritu*, no pongas el cerebro en la mesa de operaciones o [habrás de] sentir en la cabeza los chichones que la información frenológica proporciona. Si quieres saber lo que la mente es, examina lo que *hace* —por consiguiente, aleja la filosofía de la ciencia natural, para estudiar la cultura humana y la historia humana. Los dos discursos siguieron, en consecuencia, vías distintas: la filosofía de la mente y la fisiología del cerebro permanecieron, en su mayor parte, tan ciegas a las actividades la una de la otra como los dos hemisferios del «cerebro dividido» de un paciente son inconscientes de las operaciones de cada uno, probablemente en detrimento de ambos³⁹.

El sistema nervioso no está contenido dentro de los límites del cuerpo. El circuito [que va] de la percepción-sensorial a la respuesta motriz, comienza y acaba en el mundo. El cerebro no es, por tanto, un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su entorno (culturalmente específico, históricamente transitorio). Como

³⁸ Los filósofos modernos han rehusado insistentemente confundir el cerebro con la «mente/espíritu» [*mind*] (alias ego, *âme*, *Seele*, Soul, subject, *Geist*). Descartes concedió al alma protección contra la «máquina corporal» de nervios-músculos-cerebro, al situarla en «cierta glándula extremadamente pequeña» suspendida en el centro del cerebro (ver *The Passions of the Soul*). La conciencia de sí trascendental kantiana se las arregla para sobrepasar al cerebro desde el principio.

³⁹ La investigación contemporánea del cerebro, aunque impresionante en la aplicación de nuevas tecnologías que nos permiten «ver» el cerebro incluso en mayor detalle, ha sufrido poco radicalismo filosófico y teórico; mientras, la filosofía se arriesga a usar un lenguaje tan arcaico (si lo comparamos con los descubrimientos empíricos de la neuro-ciencia) que se reduce a la irrelevancia escolasticista, o simplemente al mito.

Recientemente, ha habido cierto interés en re-conectar ambos discursos. Ver, por ejemplo, Patricia Smith Churchland, *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind-Brain* (Cambridge: MIT Press, 1986); J. Z. Young, *Philosophy and the Brain* (Nueva York: Oxford University Press, 1987), y los muchos libros del prolífico autor R. M. Young.

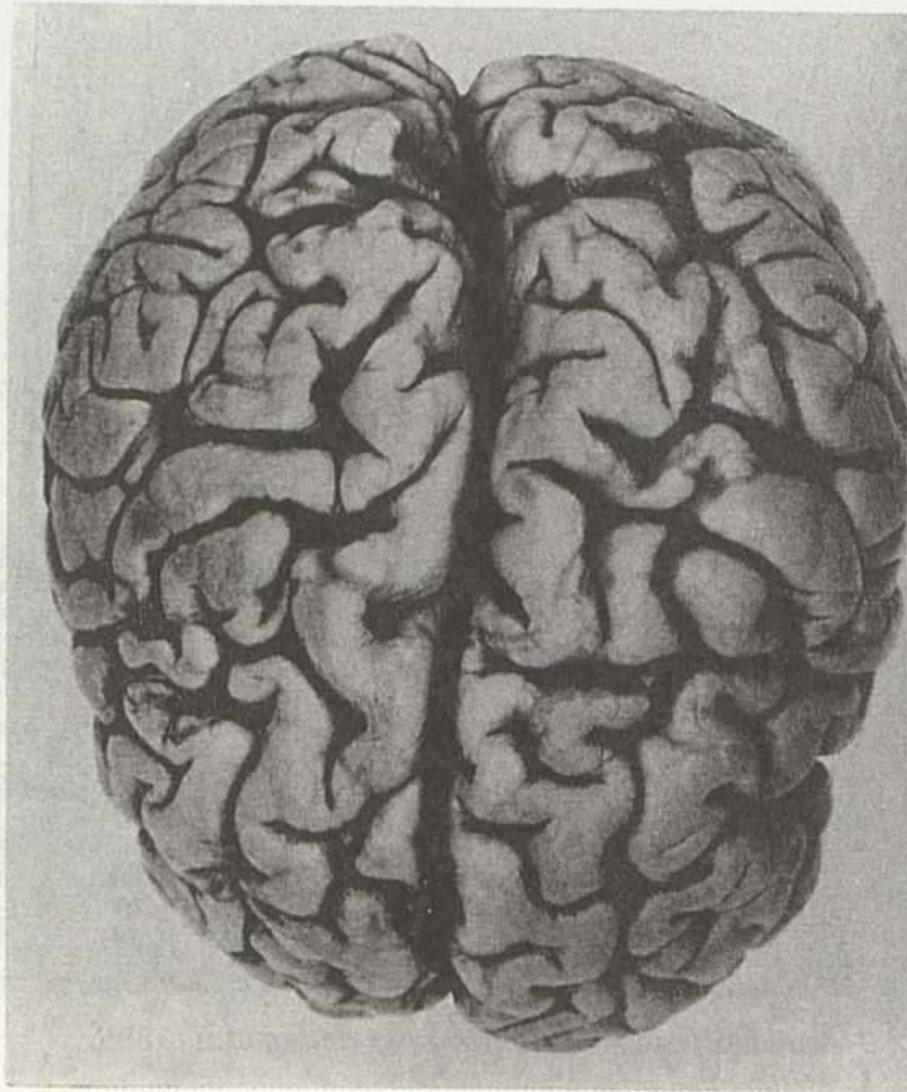
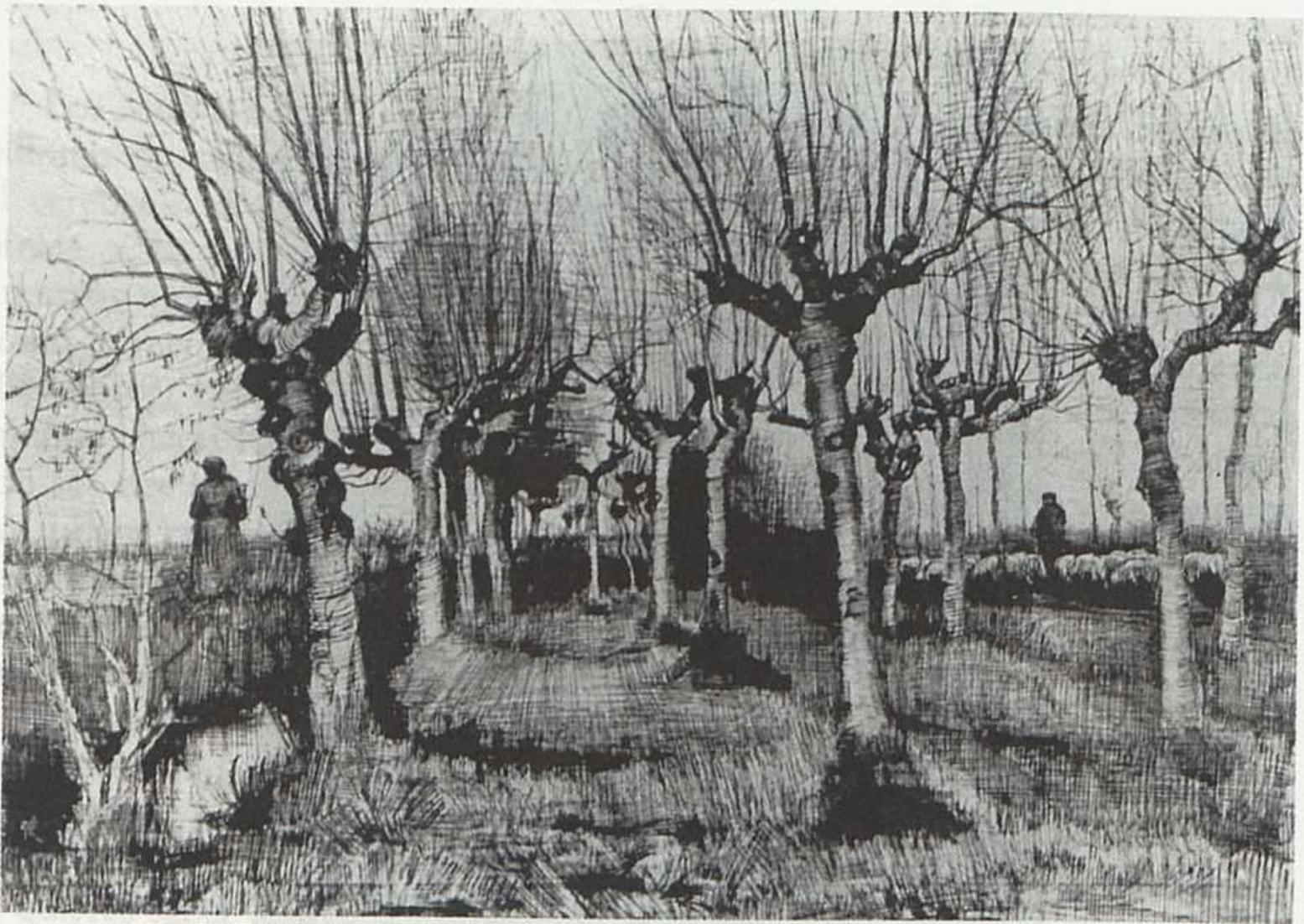


Ilustración del cerebro de Sonja Kovalevskaya,
matemática rusa (1840-1901).

origen de los estímulos y campo de batalla de la respuesta motriz, el mundo externo debe ser incluido para completar el circuito sensorial. (La privación sensorial provoca la degeneración de los componentes internos del sistema). El ámbito del circuito sensorial corresponde al de la «experiencia», en el sentido filosófico clásico de la mediación sujeto-objeto; y, sin embargo, su misma composición hace que la, así llamada, escisión entre sujeto y objeto (que era la plaga constante de la filosofía clásica) resulte simplemente irrelevante. Para diferenciar nuestra descripción de la —más limitada— tradicional (para la cual el sistema nervioso humano aísla artificialmente la biología humana de su entorno), llamaremos a este sistema estético de la conciencia-sensorial, descentrada del sujeto clásico, en donde las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación, «sistema sinestésico» [*«synaesthetic system»*]⁴⁰.

⁴⁰ Si el «centro» del sistema no está en el cerebro sino en la superficie del cuerpo, entonces la subjetividad, lejos de estar unida al cuerpo biológico, juega un papel de mediadora entre las sensaciones interiores y las exteriores, las imágenes de la percepción y de la memoria. Por esta razón, Freud situaba la conciencia en la superficie del cuerpo, descentrada del cerebro (al cual él quería ver como poco más que un ganglio evolucionado de gran tamaño). [Veremos] más sobre Freud más adelante.



Vincent Van Gogh, *Abedules deshojados*, 1885.

El sistema sinestésico está «abierto» en [su] sentido [más] extremo. No sólo está abierto al mundo a través de sus órganos sensoriales, sino que las células nerviosas del cuerpo forman una red que es, en sí misma, discontinua. Éstas alcanzan otras células nerviosas en puntos llamados sinapsis por donde las corrientes eléctricas pasan a través del espacio que hay entre ellas. Así como en los vasos de sangre un derrame es lamentable, en las redes nerviosas todo se «derrama». Cualquier corte en sección de los niveles cerebrales muestra esta discontinuidad arquitectónica y la morfología de forma de dendrita de sus extensiones. La gran capa de células en forma piramidal del corte cerebral fue descrita por primera vez en 1874 por el anatomista ucraniano Vladimir Betz⁴¹. Una década después, mientras Vicent Van Gogh estaba internado en St. Remy, esta morfología encontró una réplica en el mundo externo.

V

Resistámonos por un momento al abandono hegeliano de la fisiología y sigamos, en su lugar, la investigación neurológica de uno de sus contempo-

⁴¹ Betz no dejó ilustración de las células que describió y que fueron así llamadas en su nombre.

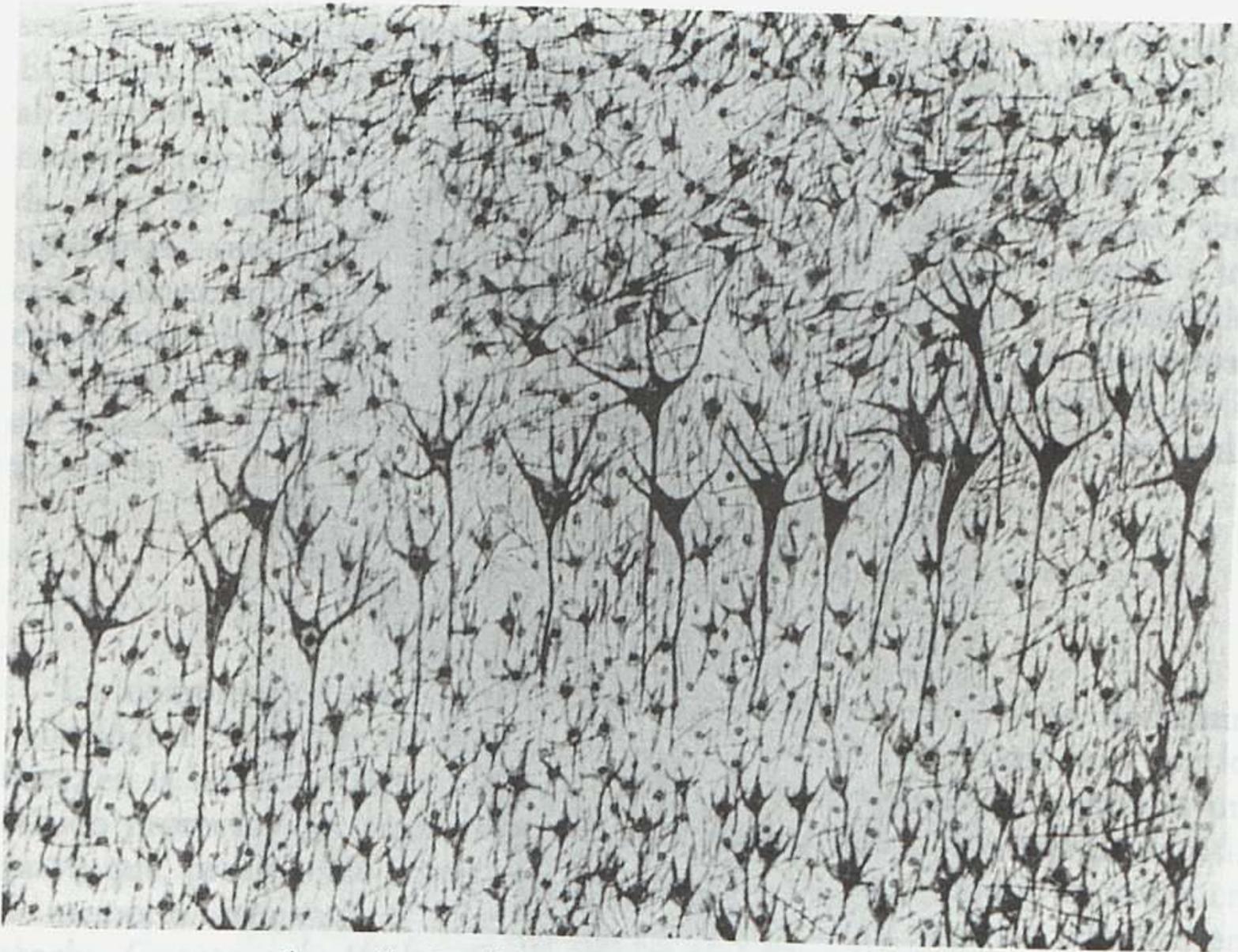
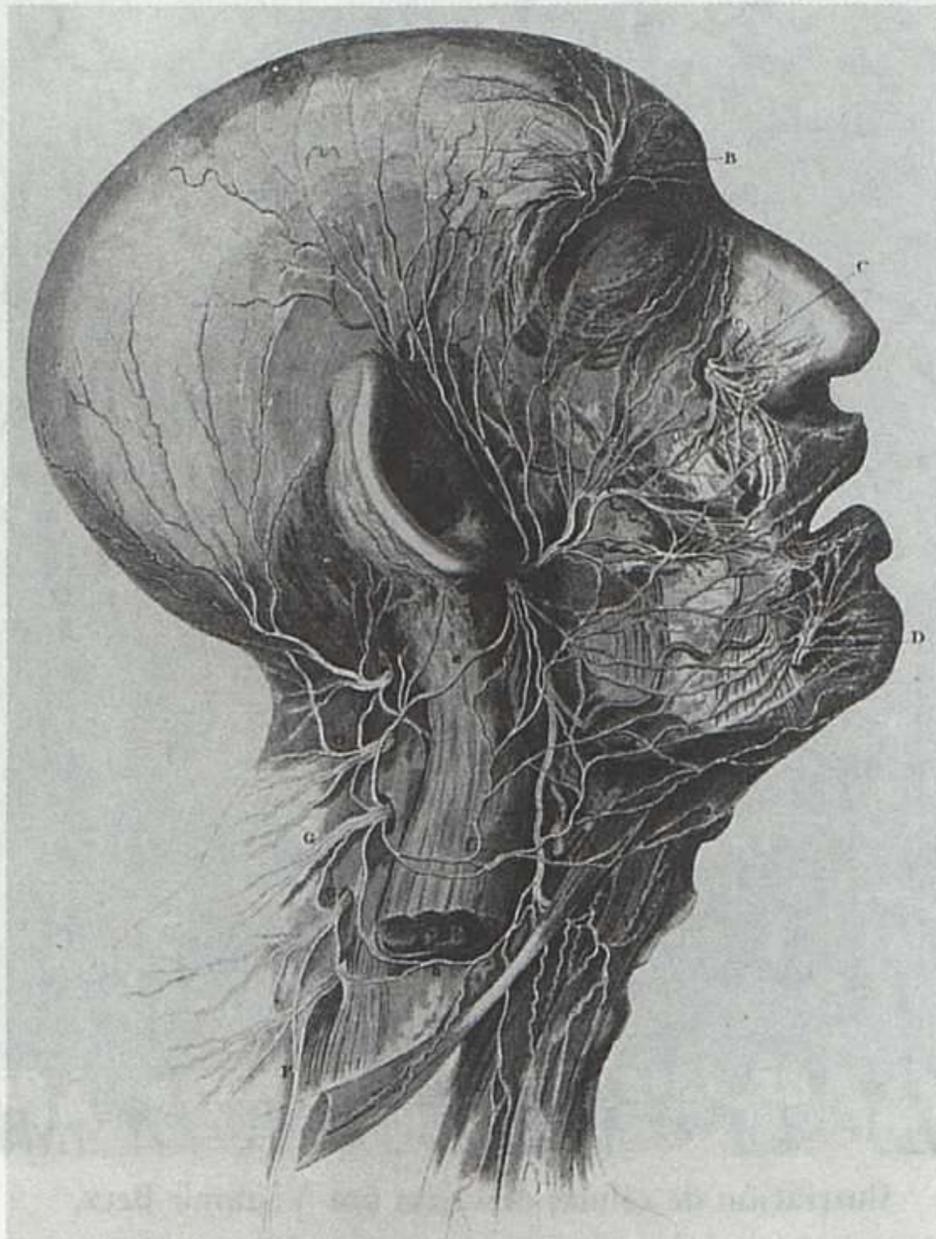


Ilustración de células descritas por Vladimir Betz.

ráneos, el anatomista escocés Sir Charles Bell. Formado en la pintura y en la medicina, Bell estudió con gran entusiasmo el quinto nervio («el gran nervio de la expresión»), en la creencia de que «la cara es el espejo del alma»⁴².

El rostro expresivo es, en verdad, una maravilla de síntesis, tan individual como una huella digital, y sin embargo, comprensible colectivamente por el sentido común. En ella, los tres elementos del sistema sinestésico —la sensación física, la reacción motriz y el significado psicológico— convergen en signos y gestos que comprimen un lenguaje mimético. Este lenguaje habla de todo excepto del concepto. Escrito en la superficie del cuerpo como convergencia entre la impresión del mundo externo y la expresión del sentimiento subjetivo, el lenguaje de este sistema amenaza con traicionar el lenguaje de la razón minando su soberanía filosófica.

⁴² Citado en la obra de Sir Gordon—Taylor y E. W. Walls, *Sir Charles Bell: His Life and Times* (London: E & S. Livingstone, 1958), p. 116. En su entusiasmo debido a las implicaciones filosóficas de su descubrimiento, Bell descuidó las fisiológicas, con el resultado de que un colega francés le precedió en la publicación científica. Esto condujo a un desagradable enfrentamiento acerca de quién hizo el descubrimiento primero. Ver Paul F. Cranefield, *The Way In the Way Out: François Magendie, Charles Bell, and the Roots of the Spiral Nerves* (Mt. Kisco, Nueva York: Futura Publishing, 1974).



El quinto nervio, en Sir Charles Bell, *On the Nerves*, 1821.

Hegel, escribiendo la *Fenomenología del Espíritu* en su estudio de Jena en 1806, interpretaba el avance de los ejércitos napoleónicos (cuyos cañones oía tronar en la distancia) como la realización inconsciente de la razón. Sir Charles Bell (quien como médico de campo debía realizar operaciones de amputación) estaba presente una década después en la batalla de Waterloo con una interpretación muy diferente:

Es una desgracia que nuestros sentimientos estén en desacuerdo con el sentimiento universal. Pero junto a los honores de Waterloo habrán de estar asociados para siempre en mis ojos los signos terribles de la aflicción; en mis oídos, los acentos de intensidad, el grito sesgado del pecho varonil; las vivas expresiones de los muertos y los hediondos olores. Debo enseñaros mi libro de notas (con bocetos de aquellos heridos), ya que [...] podría servir de excusa para este exceso de sentimiento»⁴³.

El «exceso» de sentimiento del que habla Bell no significa emocionalismo. Él encontró su «calma de espíritu entre tanta variedad de sufrimiento»⁴⁴. Y

⁴³ Sir Charles Bell, citado en Leo M. Zimmermann and Ilza Veith, *Great Ideas in the History of Surgery*, segunda edición (revisada) (Nueva York: Dover, 1967), p. 415.

⁴⁴ «Era una cosa extraña en sentir mis ropas tiasas por la sangre, mis brazos extenuados tras el esfuerzo de usar el cuchillo; y aún más extraordinario, encontrar mi alma [*mind*]

sería grotesco interpretar en este contexto el «sentimiento» como «gusto». El exceso era de agudeza perceptiva, una conciencia material que escapaba al control de la voluntad consciente y de la intelección. No era una categoría psicológica de simpatía o compasión, de conocimiento del punto de vista de otro desde una perspectiva de significado intencional, sino fisiológica —una mimesis sensorial, una respuesta del sistema nervioso a los estímulos externos; respuesta que era «excesiva» porque lo que él aprehendía era *no*-intencional, en el sentido de que resistía toda comprensión intelectual. No podía concedérsele un significado. La categoría de irracionalidad podía ser aplicada a esas percepciones fisiológicas sólo en el sentido de racionalización⁴⁵.

VI

La comprensión de la experiencia moderna es en Walter Benjamin neurológica. Se centra en el *shock*. Benjamin confía aquí, como rara vez lo hace, en la intuición específica freudiana: la idea de que la conciencia es un escudo protector del organismo contra estímulos externos («energía excesiva»⁴⁶) que, previniendo su retención, quedarían [se otro modo] impresos en la memoria. Benjamin escribe: «la amenaza de estas energías consiste en *shocks*. Cuanto más fácilmente la conciencia registre estos *shocks*, menor será el efecto traumático que éstos tengan»⁴⁷. Bajo condiciones de extremo

tranquila entre tal variedad de sufrimientos. Pero darle a cualquiera de estos objetos acceso a tus sentimientos significaría ser poco hombre [*unmanned*] (*sic*) para el cumplimiento del deber. Era menos doloroso mirar al conjunto, que contemplar una parte» (citado en la obra de Zimmermann y Veith, p. 414).

⁴⁵ Más tarde en su vida, Bell quiso dotar a esta resistencia al menos de un débil significado teológico al describir su animadversión a la vivisección animal, aún cuando reconocía su gran valor para el progreso del arte de la medicina y la práctica de la cirugía: «Yo debería estar escribiendo un tercer ensayo sobre los nervios, pero no puedo proceder sin realizar algunos experimentos que son tan desagradables de hacer que los postergo. Creeréis que soy tonto, pero no puedo convencerme por completo de que estoy autorizado por la naturaleza o la religión para cometer esas crueldades —¿para qué?— tan sólo un poco de egotismo o autoensalzamiento; y, sin embargo, ¿qué son mis experimentos comparados con aquellos que se hacen diariamente? y se hacen a diario para nada». (Gordon-Taylor and Walls, *Sir Charles Bell*, p. 111). Hay que hacer notar que este comentario fue hecho sólo después de que [Bell] diseccionara los nervios de la cara de un asno vivo.

⁴⁶ Benjamin cita a Freud: «Para el organismo vivo, la protección frente a los estímulos es una función casi más importante que la recepción de los estímulos; el escudo protector está equipado con su propio abastecimiento de energía [...] operando contra los efectos de las energías excesivas que están trabajando en el mundo externo [...]» (*Charles Baudelaire*, traducido [al inglés] por Harry Zohn [Londres: Verso, 1983], p. 115. El texto de Freud es *Beyond the Pleasure Principle* (1921), que vuelve a uno de los esquemas originales de la *psyche* del proyecto de 1895 que describió como una «Psicología de los Neurologistas», y que fue publicado póstumamente como «*Entwurf einer Psychologie*». El ensayo de 1921 es el único texto de Freud que Benjamin tiene aquí en consideración.

⁴⁷ Benjamin, *Baudelaire*, p. 115.

stress, el ego emplea la conciencia como un amortiguador que bloquea la apertura del sistema sinestésico⁴⁸, aislando así la conciencia presente de la memoria pasada. Sin la profundidad de la memoria la experiencia se empobrece⁴⁹. El problema es que bajo condiciones de *shock* moderno —los *shocks* diarios de la vida moderna— la respuesta inconsciente [*without thinking*] al estímulo se ha convertido en imprescindible para la supervivencia.

Benjamin quería investigar la «fecundidad» de la hipótesis freudiana (de que la conciencia frena el *shock* previniendo que éste penetre profundamente, de modo que no deje una huella permanente en la memoria), aplicándolo a «situaciones muy alejadas de las que Freud tenían en mente»⁵⁰. Freud estaba preocupado con la neurosis de la guerra, el trauma del fuego de metralla y los accidentes catastróficos que sufrieron los soldados en la Primera Guerra Mundial. Benjamin proclamaba que este campo de batalla de la experiencia del *shock* «se ha convertido en norma» en la vida moderna⁵¹. Las percepciones, que una vez ocasionaron un reflejo consciente, son ahora la fuente de impulsos de *shock* que la debe detener. En la producción industrial, no menos que en el arte moderno de la guerra, en las multitudes de las calles, en los encuentros eróticos, en los parques de atracciones y casinos de juego, el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna. El medio ambiente, alterado tecnológicamente, expone el aparato sensorial humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en *shocks* psíquicos, como los osos de la poesía de Baudelaire atestiguan. Registrar la «caída» de la experiencia era la «misión» de la poesía de Baudelaire: él «situó el *shock* de la experiencia en el centro mismo de su trabajo artístico»⁵².

Las respuestas motoras de encendido, apagado, las sacudidas del movimiento de las máquinas tienen su contrapartida psíquica en el «seleccionamiento del tiempo»⁵³ en una secuencia de movimientos repetitivos sin desarrollo. El efecto del sistema sinestésico⁵⁴, consiste en brutalizar. Las

⁴⁸ La concepción del «sistema sinestésico» es compatible con el entendimiento de Freud del ego como «derivado, en último término, de las sensaciones corporales, principalmente de aquellas que surgen de la superficie del cuerpo», lugar desde el cual «tanto las percepciones internas como externas pueden surgir»; el ego «puede ser entendido como una proyección mental de la superficie del cuerpo» (Freud, *The Ego and the Id* [1923], traducción [al inglés] de Joan Riviere [Nueva York: W. W. Norton, 1960], pp. 15 y 16n).

⁴⁹ «El recuento es [...] un fenómeno elemental dirigido a concedernos tiempo para organizar una recepción de estímulos de la que careceríamos inicialmente». (Paul Valéry, citado en *Baudelaire*, p. 114.)

⁵⁰ Benjamin, *Baudelaire*, p. 114.

⁵¹ *Ibid.*, p. 116.

⁵² *Ibid.*, pp. 139, 116-17. «Baudelaire habla de un hombre que se conecta a la multitud como a una reserva de energía eléctrica. Circunscribiendo la experiencia del *shock*, él llama a esto «un caleidoscopio equipado con conciencia» (p. 132).

⁵³ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁴ Benjamin utiliza aquí el término «*synaesthesia*» en conexión con la teoría de las correspondencias (*ibid.*, p. 139). Puede que supiera que el término se usa en fisiología para describir una sensación en una parte del cuerpo cuando otra parte es estimulada; y, en psicología, así como en literatura (ver los pre-rafaelistas), [se usa] para describir cuando un

capacidades miméticas, en vez de incorporar el mundo externo como una forma de reforzamiento o «inervación»⁵⁵, son usadas como una desviación contra éste. La sonrisa que aparece automáticamente en transeúntes protege del contacto, un reflejo que «funciona como un absorbente mimético de *shock*»⁵⁶.

En ningún lugar es la mimesis un reflejo defensivo tan claro como en la fábrica, donde (Benjamin cita a Marx) «los trabajadores aprenden a coordinar sus propios “movimientos con el uniforme e incesante movimiento del autómeta”»⁵⁷. «Independientemente de la voluntad del trabajador, el artículo en que está trabajando llega a su radio de acción y se aleja de él de modo arbitrario»⁵⁸. La explotación tiene que ser entendida aquí como una categoría cognitiva y no como una categoría económica: el sistema de la fábrica, afectando a cada uno de los sentidos humanos, paraliza la imaginación del trabajador⁵⁹. Su trabajo está «aislado de la experiencia»; la memoria es reemplazada por una respuesta condicionada, el aprendizaje por la «pericia», la habilidad por la repetición: «la práctica no cuenta para nada»⁶⁰.

La percepción se convierte en experiencia sólo cuando se conecta con la memoria sensorial del pasado; pero para el «ojo protector», que previene las impresiones, «no hay soñar que se supedite a cosas lejanas»⁶¹. «El haber sido

estímulo de los sentidos [*ense stimulus*] (por ejemplo el color) evoca algún otro sentido (como por ejemplo el olfato). El uso que hago de la «sinestésica» difiere en parte de éstos: identifica la sincronía mimética entre estímulo exterior (percepción) y estímulo interior (sensaciones corporales, incluidas los recuerdos de los sentidos [*sense-memories*]) como elemento crucial de la cognición estética.

⁵⁵ «Inervación» es el término que utiliza Benjamin para designar la recepción mimética del mundo externo, una [recepción] que es reforzadora, en contraste con una adaptación mimética defensiva que protege al precio de paralizar al organismo, robándole su capacidad imaginativa y, por tanto, su respuesta activa.

⁵⁶ Benjamin, *Baudelaire*, p. 133.

⁵⁷ *Ibid.* Benjamin continúa (citando el *Capital*): «Todas las clases de producción capitalista [...] tienen esto en común [...] que no es el trabajador el que utiliza los instrumentos de trabajo, sino los instrumentos de trabajo quienes utilizan al trabajador. Pero es sólo en la fábrica [*factory system*] en donde esta inversión adquiere, por vez primera, realidad técnica y palpable» (p. 132).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁵⁹ En los manuscritos de 1844, Marx señala: «La formación de los cinco sentidos es una labor de toda la historia del mundo hasta el presente». Para Marx la vida sensorial es «real», el hombre debe ser «afirmado en el mundo activo, no sólo en la actividad el pensar, sino con todos sus sentidos». Al igualar realidad con vida sensorial, es el Marx materialista quien «estetiza» la política en el auténtico sentido del término. Benjamin está al lado de Marx en este punto.

⁶⁰ Benjamin, *Baudelaire*, p. 133.

⁶¹ *Ibid.*, p. 151. La observación de Benjamin está en total acuerdo con la investigación neurológica. El neurólogo Frederick Mettler habla de «una contradicción» entre la calma refleja necesaria para ser creativo (y para *inventar* máquinas) y la destrucción de este medio calmo «por las mismas máquinas y por el incremento de la productividad que la mente reflectora ha creado». Señala que para conducir un coche basta con que uno esté *presente*, por cuanto el reflejo creativo «anda despistado» [*absent-minded*] (*Culture and the Structural Evolution of the Neural System* [Nueva York: The American Museum of Natural History, 1956], p. 51).

substraídos de la experiencia» se ha convertido en el estado general⁶², ya que el sistema sinestésico está programado para detener los estímulos tecnológicos para de ese modo proteger tanto al cuerpo del trauma del accidente, como a la psique del trauma del *shock* perceptivo. En consecuencia, el sistema invierte su función. Su meta es *entumecer* el organismo, matar los sentidos, reprimir la memoria: el sistema cognitivo de la sinestesia se ha convertido, pues, en un sistema anestésico. En esta situación de «crisis de la percepción», la cuestión ya no es educar el oído a escuchar música, sino devolverle su capacidad auditiva. La cuestión ya no es entrenar el ojo a admirar la belleza, sino restaurar su «perceptibilidad»⁶³.

El aparato técnico de la cámara, incapaz de «devolvernos la mirada», captura la inercia de los ojos que confrontan la máquina —ojos que «han perdido su habilidad de mirar»⁶⁴. Por supuesto, los ojos aún ven. Bombardeados con impresiones fragmentarias ven demasiado —y no registran nada. De este modo, la simultaneidad de «sobre-estimulación» y entumecimiento es característica de la nueva organización sinestésica entendida como anestésica [*anaesthetics*]. La inversión dialéctica por la cual la estética cambia de un modo de ser cognitivo «en contacto» con la realidad a un modo de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, aún cuando lo que está en juego es la auto-preservación: alguien que está «experimentando lo pasado» [*past experiencing*] «ya no es capaz de distinguir [...] un amigo probado [...] de un enemigo»⁶⁵.

VII

La anestésica se convirtió en una técnica elaborada en la última parte del siglo XIX. Así como las defensas auto-anestesiantes del cuerpo eran involuntarias, los métodos de aquella traían consigo la manipulación consciente e intencional del sistema sinestésico. A las ya existentes formas de narcóticos de la Ilustración como el café, el tabaco, el té y los licores, se añadió un arsenal de drogas y prácticas terapéuticas, desde el opio, el éter y la cocaína a la hipnosis, la hidroterapia y los *electroshocks*.

Las técnicas anestésicas eran prescritas por doctores con la enfermedad de la «neurastenia», identificada en 1869 como una enfermedad patológica⁶⁶.

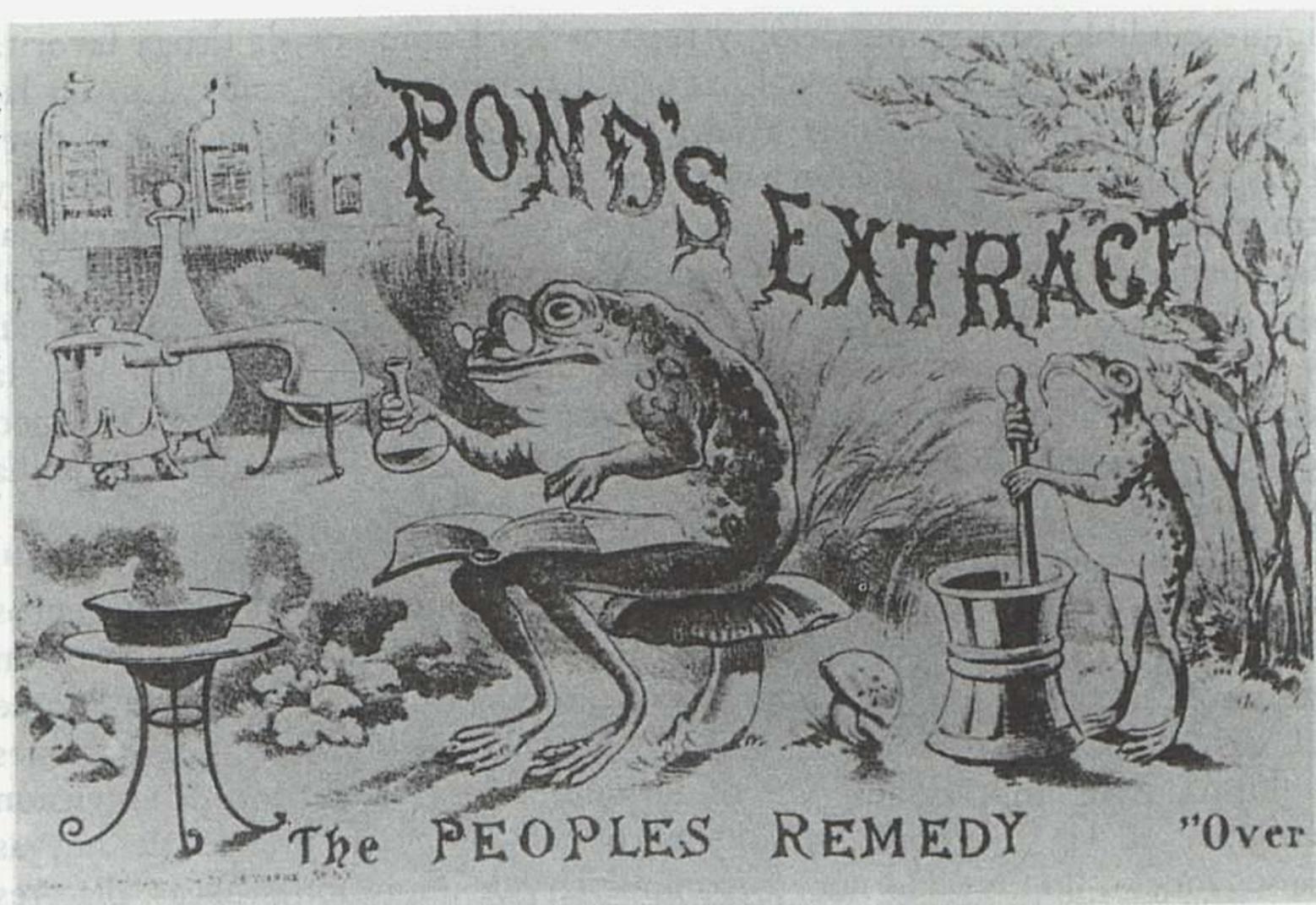
⁶² Benjamin, *Baudelaire*, p. 137.

⁶³ *Ibid.*, pp. 147-48. En este contexto, el cine re-constituye la experiencia estableciendo la «percepción en forma de *shocks*» como su «principio formal» (p. 132). El cómo se haga una película, bien rompiendo el escudo entumecedor de la conciencia o bien proporcionando [cierta] «pericia» para probar la fuerza de sus defensas, se convierte en un asunto de significación política central.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 147-49.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁶ El término «neurastenia» fue hecho público por el doctor neoyorquino George Miller Beard. En la década de los ochenta del siglo XIX ya había adquirido un lugar prominente en



Anuncio de medicina patentada de finales del XIX.

Entre las descripciones de sus síntomas en el siglo XIX es notable la de la desintegración de la capacidad de experiencia —justo igual que en la reflexión benjaminiana acerca del *shock*. Las metáforas dominantes [que describen] la enfermedad reflejan esto: nervios «destrozados», ataques de nervios, «estar hecho pedazos», psique «fragmentada», etc. Este desorden estaba causado por un «exceso de estimulación» (*sthenia*) e «incapacidad de reacción ante lo mismo» (*asthenia*). La neurastenia podía ser provocada por un «exceso de trabajo», el «desgaste natural» de la vida moderna, el trauma físico de un accidente de tren, la «siempre creciente deuda de la vida moderna» y «las consecuencias enfermizas atribuibles al sistema fabril»⁶⁷.

Los remedios para la neurastenia podían incluir desde baños calientes a viajes a la playa, pero el más corriente consistía en un tratamiento a base de drogas. La más importante de éstas, empleada para el agotamiento nervioso, era el opio, debido a su doble impacto: «excita y estimula brevemente las células cerebrales, y luego las deja en un estado de tranquilidad el cual es

las discusiones europeas. El mismo Beard sufría de debilitamiento nervioso, y se dio a sí mismo electroterapia (*shocks*) «para restaurar provisiones de la fuerza del nervio [que habían quedado] exhaustas» (Janet Oppenheim, *Shattered Nerves: Doctors, patients and Depression in Victorian England* [Nueva York: Oxford University Press, 1991], p. 120). Esto contradice a Virilio quien afirma que la terapia de *electroshocks* no fue descubierta hasta 1938 por el psiquiatra italiano Ugo Cerletti (Paul Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, traducido [al inglés] por Philip Beitchman [Nueva York: Semiotext ed. 1991], p. 49).

⁶⁷ Citado en Oppenheim, *Shattered Nerves*, pp. 44, 87, 95, 96, 101, 105.

imprescindible para su nutrición y reposo»⁶⁸. El opio era «la droga favorita de los niños a lo largo del siglo XIX»⁶⁹. Las madres que trabajaban en las fábricas drogaban a sus hijos a falta de guarderías [*as a form of day-care*] [Las técnicas] anestésicas eran prescritas como ayudas contra el insomnio y tranquilizantes para los locos⁷⁰. La obtención del opio no estaba regulada: las medicinas patentadas (tónicos para los nervios y toda clase de analgésicos) era un modo de sacar dinero; mercaderías transnacionales que se compraban y se vendían sin control gubernamental⁷¹. Hacia finales del siglo XIX, la cocaína, extraída del cacao por primera vez en Perú en 1859 por el europeo Albert Niemann, se convirtió en la droga más usada⁷². Hacia 1860 se podía ya disponer de agujas hipodérmicas para inyecciones subcutáneas⁷³.

El uso de la anestesia en cirugía médica data, y no de modo accidental⁷⁴, de este mismo período de experimentación manipuladora con los elementos del sistema sinestésico. Los «juegos de éter» («*ether frolics*»), versión decimonónica de nuestro «esnifar pegamento», era un juego de fiesta en que el gas de la risa (óxido nitroso) se inhalaba, produciendo «sensaciones voluptuosas», «impresiones visuales deslumbrantes», «sensación de extensión tangible de los miembros, altamente placentera»; «un mundo de nuevas sensaciones», un universo nuevo «compuesto por impresiones, ideas, placeres y dolor»⁷⁵. No fue sino hasta la mitad del siglo que [el éter] tuvo una aplicación práctica en cirugía. Ocurrió en los Estados Unidos cuando estudiantes de medicina de Georgia y Massachusetts participaron por separado en sendos «*frolics*». Un cirujano de Georgia, Crawford W. Long, observó que aquellos que se hirieron durante las celebraciones no habían sentido dolor. En la fiesta de Massachusetts, los estudiantes de medicina administraron éter a ratas, en dosis lo suficientemente altas, de tal modo que quedaron inmóviles y totalmente insensibles. Crawford Long usó con éxito anestésicos en operaciones quirúrgicas en 1842. En 1844 un dentista de Hartford, Connecticut, realizó extracciones de dientes empleando óxido

⁶⁸ Thomas Dowse (en la década de los ochenta [del siglo XIX]), citado en Oppenheim, pp. 114-115.

⁶⁹ Oppenheim, *Shattered Nerves*, p. 113.

⁷⁰ Martin S. Pernick, *A Calculus of Suffering: Pain, Professionalism, and Anaesthesia in Nineteenth-Century America* (Nueva York: Columbia University Press, 1985), p. 83.

⁷¹ Los controles (por ejemplo, el Acta inglesa de Farmacia y Veneno de 1908) no habrían de parecer hasta el siglo XX.

⁷² Owen H. Wangensteen y Sarah D. Wangensteen, *The Rise of Surgery: From Empiric Craft to Scientific Discipline* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1978).

⁷³ Oppenheim, *Shattered Nerves*, p. 113.

⁷⁴ No he encontrado referencia de la práctica de la cirugía de Charles Bell, pero su contrapartida francesa, Larry, cirujano del ejército de Napoleón, congelaba con hielo los miembros que iban a ser amputados, o golpeaba al paciente hasta dejarlo inconsciente. Larry estaba dispuesto a experimentar con óxido nitroso, el cual ya era conocido en su época, pero la sugerencia fue considerada como poco menos que criminal por la mayor parte de la Academia Francesa (Frederick Prescott, *The Control of Pain* [Londres: The English Universities Press, 1964], pp. 18-28).

⁷⁵ Efectos del óxido nitroso anotados por Prescott, p. 19.



Caricaturas de los «juegos de óxido nítrico (éter)», 1808.

nitroso. En 1846 —en una atmósfera más sobria y legitimadora que la de los «juegos de éter», se realizó la primera demostración pública de anestesia general en el Hospital General de Massachusetts⁷⁶, desde donde «este magnífico producto»⁷⁷ se propagaría rápidamente a Europa.

VIII

En el siglo XIX no era infrecuente que los cirujanos se convirtieran en drogadictos⁷⁸. La auto-experimentación de Freud con la cocaína es de todos

⁷⁶ Ver Wangensteen and Wangensteen, pp. 277-79.

⁷⁷ Prescott, p. 28. La aceptación de la Anestésica tuvo sus resistencias. El código cultural del significado del dolor incluía una fuerte tradición que sostenía que el dolor era «natural» o enviado por Dios (especialmente, el del parto), e incluso beneficioso para la cura. La resistencia a la insensibilidad provocada por la anestésica general era también política: Elizabeth Cady Stanton «objetaba que una mujer rindiera su cuerpo y su conciencia a un doctor-varón» (Pernick, pp. 16-61). «Bastante después de 1846 el sopor etílico permanecía como *anodyne* quirúrgico aceptable» (ibid., p. 178).

⁷⁸ Wangensteen y Wagensteen, *The Rise of Surgery*, p. 293.

conocida. Elisabeth Barrett Browning fue, desde su juventud, adicta a la morfina. Samuel Coleridge comenzó su adicción-de-por-vida a la edad de veinticuatro. Charles Baudelaire consumía opio. A mitad del siglo XIX, la ingestión habitual de drogas es «rampante entre los pobres» y «se está propagando» entre «los afluentes, incluso, entre la realeza»⁷⁹.

La drogadicción es característica de la modernidad. Es la contrapartida y correlación del *shock*. El problema social de la drogadicción no es, sin embargo, igual al problema (neuro)psicológico, ya que una adaptación al *shock* desprotegida, libre de drogas, puede resultar fatal⁸⁰. Pero el problema cognitivo (y, por consiguiente, político) se encuentra en otro lugar. La experiencia de la intoxicación no está limitada a las transformaciones bioquímicas inducidas por el uso de drogas. A principios del siglo XIX, un narcótico se obtenía de la realidad misma.

La palabra clave se este desarrollo es «fantasmagoría». El término se originó en Inglaterra en 1802 como el nombre de una exhibición de ilusiones ópticas producidas por linternas mágicas. Describe una apariencia de realidad que engaña a los sentidos a través de la manipulación técnica. A la vez que se multiplicaban durante el siglo XIX las nuevas tecnologías, también se multiplicaba el potencial de los efectos fantasmagóricos⁸¹.

En los interiores burgueses del XIX, el mobiliario proveía una fantasmagoría de texturas, tonos y placer sensual, que sumergía al inquilino en un ambiente total; una fantasía de mundo privado que funcionaba como escudo protector para los sentidos y las sensibilidades de esta nueva clase dirigente. En el *Passagen-Werk*, Benjamin documenta la propagación de las formas fantasmagóricas al espacio público: las galerías comerciales de París, donde los pasajes con filas de escaparates creaban la fantasmagoría de bienes en exhibición; los panoramas y dioramas, que sumergen al espectador en un ambiente total simulado en miniatura, y las exposiciones universales

⁷⁹ Oppenheim, *Shattered Nerves*, p. 113.

⁸⁰ Ver Hans Selye *The Stress of Life*, 2.^a ed., rev., (Nueva York: McGraw-Hill, 1976), p. 307. En un artículo publicado el mismo año que el Ensayo sobre la Obra de Arte (1936), Selye definió por primera vez el «Síndrome de Stress» como una «Enfermedad de Adaptación», esto es, una incapacidad del organismo por satisfacer con reacciones adaptadas adecuadas una demanda que le ha sido hecha. *Stress* era «el denominador común de todas las reacciones de adaptación del cuerpo». Procedía en tres fases si la demanda externa continuaba imbatida: reacción de alarma (resistencia general a la demanda), adaptación (intento —satisfactorio a corto plazo— de coexistencia) y, finalmente, extenuación trayendo consigo la pasividad (carencia de resistencia y posiblemente la muerte).

⁸¹ La tecnología se desarrolla, por consiguiente, con una doble función. Por una parte, extiende los sentidos humanos, incrementando la agudeza de la percepción y fuerza al universo a abrirse a la penetración del aparato sensorial humano. Por otra, precisamente debido a que esta extensión tecnológica deja a los sentidos expuestos, la tecnología devuelve a los sentidos como protección en la forma de ilusión, tomando control del rol del ego para así proveer el aislamiento defensivo. El desarrollo de la máquina como herramienta tiene su correlación en el desarrollo de la máquina como armadura (véase más adelante). De ello se sigue que el sistema sinestésico no es una constante en la historia. Extiende su alcance, y es mediante la tecnología que esta extensión tiene lugar.



Franz Skarbina, *Vista del Sena y de París en la Noche*, 1901.

[*World Fairs*], que expandía este principio fantasmagórico a áreas del tamaño de pequeñas ciudades. Estas formas del XIX son precursoras de los centros comerciales [*malls*] actuales, parques recreativos, así como del ambiente de los aviones (ambiente totalmente controlado en donde uno se siente conectado a sonido, visión y servicio de comida); el fenómeno del «turista burbuja» (en que las «experiencias» de los viajeros son todas seguidas y controladas); el ambiente audiosensorial [*audiosensory*], individualizado, del «*walkman*»; la fantasmagoría visual de la publicidad; el sensorio táctil de un gimnasio lleno de equipamiento del Nautilus.

Las fantasmagorías son una tecno-estética. Las percepciones que proporcionan son lo suficientemente «reales» —el impacto que provocan en los sentidos y los nervios es «natural» desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada caso, compensatoria. La meta es la manipulación del sistema sinestésico mediante el control de los estímulos medioambientales. Tiene como efecto anestesiar el organismo, no entumeciéndolo, sino inundando los sentidos. Estas simulaciones sensoriales alteran la conciencia, casi como una droga, pero distrayendo los sensores mediante alteraciones

químicas y, significativamente, sus efectos se experimentan colectivamente, no de modo individual. Todo el mundo percibe el mismo mundo alterado; [todo el mundo] experimenta el mismo medio ambiente total. En consecuencia, y de modo distinto a como sucede con las drogas, la fantasmagoría adquiere una posición de hecho objetivo. Así como los drogadictos confrontan una sociedad que desafía su percepción alterada, la intoxicación de la fantasmagoría en sí se convierte en la norma social. La adicción sensorial a una realidad compensatoria, se convierte en los medios del control social.

El papel que desempeña el «arte» en este desarrollo es ambivalente; ya que, ante esas condiciones, la definición de arte como experiencia sensual que se distingue precisamente por su separación de la «realidad», se hace difícil de sostener. Buena parte del «arte» entra en el ámbito de lo fantasmagórico como entretenimiento, como parte del mundo utilitario. Los efectos de la fantasmagoría existen en múltiples niveles, como puede verse en la pintura de Franz Skarbina de vuelta de siglo⁸². La vista es de la exposición mundial de París de 1901, retratada en esa forma de doble ilusión que representa el alumbrado en la noche. La pintura es un *Stimmungsbild*, una «pintura de ambiente»; género, entonces muy de moda, que tiende a retratar una atmósfera o un estado de ánimo más que un tema. A pesar de la profundidad de la perspectiva, el placer visual se obtiene a través de la superficie luminosa de la pintura que brilla sobre la escena como un velo. John Czaplika escribe: La ciudad es «reducida al ánimo del observador [...] la experiencia espacial [...] es más emocional que racional [...]. Hay una negación sutil de la ciudad como artificio [...] y una sutil renuncia de la responsabilidad humana por haber construido este medio ambiente»⁸³. Benjamin describe el *flâneur* como auto-entrenamiento en esta capacidad de distanciarse uno mismo transformando la realidad en una fantasmagoría: en vez de quedar atrapado entre la multitud, [el espectador] detiene su paso y la observa, extrayendo un modelo de su superficie. Él ve la multitud como un reflejo de su humor soñador, como una intoxicación de sus sentidos.

El sentido de la vista estaba especialmente privilegiado en el sensorio fantasmagórico de la modernidad. Pero la vista no era la única afectada. Las perfumerías proliferaron en el siglo XIX, sus productos vigorizaban el sentido olfativo de una población ya asaltada por los olores de la ciudad⁸⁴. La novela de Zola, *Le Bonheur des Dames*, describe la fantasmagoría de la tienda de unos grandes almacenes como una orgía de erotismo táctil, donde

⁸² Ver la discusión de John Czaplicka sobre esta pintura en «Pictures of a City at Work, Berlin, circa 1890-1930: Visual Reflections on Social Structures and Technology in the Modern Urban Construct», en *Berlin: Culture and Metropolis*, Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr editores (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), pp. 12-16. Estoy agradecida al autor por señalar la relevancia del *Stimmungsbild* para esta discusión.

⁸³ Ibid., p. 15.

⁸⁴ Ver Benjamin: «El reconocimiento de un aroma [...] droga profundamente el sentido del tiempo» (*Baudelaire*, p. 143).

las mujeres se sentían a su antojo toqueteando, a lo largo de las filas de mostradores, montones de telas y ropas. En cuestiones de gusto, los refinamientos degustativos parisinos habían adquirido ya un nivel exquisito en la Francia post-revolucionaria, ya que antiguos cocineros de la nobleza trabajaban ahora en restaurantes. Es significativo en los efectos anestésicos de estas experiencias que el priorizar un sentido (en el cual el estímulo es intenso) tiene la habilidad de entumecer el resto⁸⁵.

El mayor intento artístico de crear un medio ambiente total, ha sido el diseño de la música dramática como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner. En ésta, la poesía, la música y el teatro se combinaban para crear, como escribe Adorno, un «brebaje intoxicador» (sobrepasando el desigual desarrollo de los sentidos y reunificándolos)⁸⁶. El drama de la música wagneriana inunda los sentidos y los fusiona como una «fantasmagoría reconfortante» en una «invitación permanente a la intoxicación como forma de regresión oceánica»⁸⁷. Es la «perfección de la ilusión de que la obra de arte es realidad *sui generis*»⁸⁸. «Al igual que Nietzsche, y subsecuentemente el *Art Nouveau*, al cual se anticipa en muchos aspectos, [Wagner] querría crear una totalidad estética sin ayuda de nadie, por arte de magia y sin preocuparse por la ausencia de condiciones sociales necesarias para su supervivencia»⁸⁹. Es esta pseudo-totalización la que, desde el punto de vista de Adorno, convierte a la ópera wagneriana en una fantasmagoría. Su unidad está superpuesta. Así como «bajo condiciones de modernidad», en la «experiencia contingente del individuo» fuera del teatro de la ópera, «los sentidos por separado no se unifican» en una percepción única, aquí «procedimientos dispares son simplemente agregados, de tal modo que aparecen ligados colectivamente»⁹⁰. En lugar de una lógica musical interna, la ópera wagneriana evoca una superficie de «unidad de estilo», que abrumba al no detenerse siquiera a recuperar el aliento⁹¹. La unidad consiste en la mera duplicación, la cual «sustituye a la protesta»⁹²; «la música repite lo que las palabras ya han dicho»; los motivos musicales son recurrentes como el

⁸⁵ Ver Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man* (Nueva York: McGraw-Hill, 1964), p. 53. Esta especialización de la estimulación de los sentidos provoca su desarrollo desigual; dentro de las sociedades industriales los sentidos se transforman en proporciones diferentes.

⁸⁶ Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, traducción [al inglés] de Rodney Livingstone (Londres: NLB, 1981), p. 100. Adorno señala que «en la civilización burguesa avanzada cada órgano sensorial aprehende —...— un universo diferente», p. 104.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 87, 100.

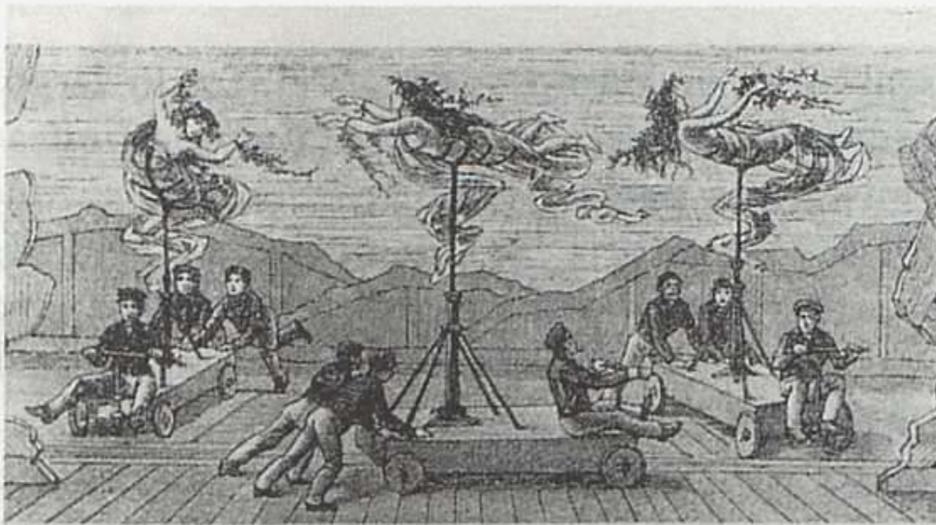
⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 101. «La idea básica es la de totalidad: *Das Rheingold* intenta, sin mayores pretensiones, nada menos que englobar el proceso mundial como un todo» (*Ibid.*).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁹¹ *Ibid.* «El estilo resulta de la suma de todos los estímulos registrados por la totalidad de los sentidos».

⁹² *Ibid.*, p. 112. «La estética de la duplicación es sustituida por la protesta, una mera amplificación de la expresión subjetiva que se anula por su propia vehemencia».



The swimming machines in action



... as seen by the audience

Máquinas nadadoras para *Das Rheingolg*.

- (a) Las máquinas de natación en acción.
- (b) Cómo las veía el público.

tema de un anuncio; la intoxicación, el éxtasis que podría haber afirmado la sensualidad, se reduce a una sensación en la superficie, mientras que el contenido de los dramas es la negación de la vida: «la acción culmina en la decisión de morir»⁹³.

El *Gesamtkunstwerk* de Wagner, «íntimamente relacionado con el desencanto del mundo»⁹⁴ es un intento de producir instrumentalmente una metafísica totalizante a través de todo medio tecnológico a su alcance. Esto es cierto tanto de la representación dramática como del estilo musical. En Bayreuth la orquesta —el medio de producción de los efectos musicales— está oculta al público, ya que el foso ha sido construido por debajo de la línea de visión de la audiencia. Supuestamente «integrando las artes individuales», la actuación de las óperas de Wagner «acaba consiguiendo una división del trabajo sin precedentes en la historia de la música»⁹⁵.

⁹³ Ibid., pp. 102-103.

⁹⁴ Ibid., p. 107.

⁹⁵ Ibid., p. 109. Adorno cita «testimonios del círculo inmediato wagneriano»: «El 23 de marzo de 1890, esto es, bastante antes de la invención del cine, Chamberlain escribió a Cósima acerca de la sifonía *Dante* de Liszt, que puede ser tenida aquí como ejemplo de toda la tendencia. “Ejecutad esta sinfonía en un sala oscurecida con una orquesta hundida y muestra cuadros que se muevan al fondo —y veréis cómo todos los Levis y todos los vecinos fríos de hoy, cuyas naturalezas insensibles provocan tanto dolor a un pobre corazón, caerán en éxtasis”» (p. 107).

Marx hizo famoso el término fantasmagoría al emplearlo para describir el mundo de mercancías que, en su mera presencia visible, esconden todo rastro del trabajo que las ha producido. Éstas ocultan el proceso de producción y —como las pinturas de ambiente— alientan a los poseedores a identificarlas con fantasías subjetivas y sueños. Adorno comenta acerca de la teoría marxiana de la mercancía, que su fantasmagoría «refleja la subjetividad confrontando al sujeto con el producto de su propio trabajo, pero de tal modo que el esfuerzo que ha invertido en el producto ya no es reconocible». En su lugar, «el soñador encuentra impotente su propia imagen»⁹⁶. Adorno argumenta que la ilusión engañosa del arte wagneriano es análoga⁹⁷. La tarea de la música wagneriana consiste en esconder la alienación y la fragmentación, la soledad y la pobreza sensual de la existencia moderna que era el material del que estaba compuesta: «la tarea de la música [de Wagner] es reanimar las alienadas relaciones del hombre y hacer que parezcan aún humanas»⁹⁸. El mismo Wagner habla de «curar las heridas con que el escalpelo anatómico ha cortado el cuerpo del discurso»⁹⁹.

IX

La fábrica era la contrapartida del mundo del trabajo al teatro de la ópera—una clase de contra-fantasmagoría que estaba basada en el principio de fragmentación en vez de en la ilusión de totalidad. El *Capital* de Marx (escrito alrededor de 1860, y por tanto coetáneo de las óperas de Wagner) describe la fábrica como medio ambiente total:

Cada órgano de la sensación es herido en igual grado debido a la elevación artificial de la temperatura, a la atmósfera cargada de polvo, al sonido ensordecedor, sin mencionar el peligro que representa para la vida

⁹⁶ Ibid., p. 91.

⁹⁷ La obra de Wagner se asemejaba «a los bienes de consumo del siglo XIX, que no conocieron mayor ambición que la de borrar todo rastro del trabajo que fue depositado en ellos; tal vez porque cualquiera de esos rastros le haría recordar a la gente la apropiación del trabajo de otros, una injusticia que aún podía ser sentida» (Ibid., p. 83).

⁹⁸ Ibid., p. 100.

⁹⁹ Cited in Ibid., p. 89. En este contexto podemos comprender el elogio de Benjamin a Baudelaire (contemporáneo de Wagner y Marx), por confrontar frontalmente el *shock* moderno, y por ser capaz de recoger precisamente en su poesía la sensualidad fragmentada y discorde, incluso dolorosa, de la experiencia moderna; [y recogerla] de tal modo que el velo fantasmagórico se desgarrar. Escribe [Benjamin] que «la posible fundamentación de la prueba de que la poesía [de Baudelaire] transcribiera ensueños experimentados bajo la influencia del *hashish*, en modo alguno invalida esta interpretación» (*Das passagen-Werk*, vol. 5, *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann [Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1992], p. 71. (Para [estudiar] las propias experiencias de Benjamin con el *hashish*, ver *Gesammelte Schriften*, vol. 6). Ciertamente, en una era de entumecimiento sensorial como defensa cognitiva, Benjamin proclamaba que la percepción de la verdad de la experiencia moderna había «de realizarse en estado de sobriedad sólo ocasionalmente».

y los miembros [corporales] el andar entre la maquinaria pesada que, con la regularidad de las estaciones, presenta su lista de muertos y heridos en la batalla industrial¹⁰⁰.

Sabemos, gracias a recientes escritos en historia social, que los médicos estaban «uniformemente horrorizados por el escalofriante número de víctimas de la revolución industrial»¹⁰¹. La relación de lesiones por accidentes en fábricas y vías de ferrocarril en el siglo XIX, hicieron que las salas de cirugía se parecieran a hospitales de campo. Hacia la mitad del siglo XIX, en el Hospital General de Massachusetts (después de la introducción de la anestesia general) casi el 7 % de los pacientes habrían de sufrir amputaciones¹⁰². Como la mayoría de los pacientes del hospital eran casos de caridad, este grupo pertenecía en gran medida a la clase más baja¹⁰³. Cuerpos amenazados, miembros desmembrados, catástrofes físicas, estas realidades de la modernidad eran el otro lado de la estética técnica de las fantasmagorías como medio ambiente total de confort corporal. El cirujano, cuya tarea consistía, literalmente, en juntar las piezas de las bajas del industrialismo, adquiere una nueva preeminencia social. La práctica médica se profesionalizó en la mitad del siglo XIX¹⁰⁴, y los doctores se convirtieron en el prototipo de una nueva élite de expertos técnicos.

La anestesia fue central para este desarrollo, ya que no sólo el paciente era liberado del dolor por medio de la anestesia: el efecto fue así mismo profundo para el cirujano. Un intento deliberado de auto-insensibilización de la experiencia del dolor ya no era imprescindible. Si bien en un principio los cirujanos debían entrenarse para reprimir identificaciones empáticas con el paciente, ahora debían sólo confrontar una masa interte, insensible en la que ellos podían intervenir sin implicarse emocionalmente.

Estos desarrollos trajeron consigo una transformación de la medicina —y del discurso del cuerpo, en general— tal y como se ejemplifica en el caso de las amputaciones de los miembros [corporales]. En 1639 el cirujano de la armada británica, John Woodall, recomendaba orar antes de iniciar la «lamentable» cirugía de la amputación: «ya que no es poca la presunción de tratar de desmembrar la imagen de Dios»¹⁰⁵. En 1806 (época de Charles Bell) la actitud del cirujano evocaba temas ilustrados de estoicismo: la glorificación de la razón y la santidad de la vida individual. Pero con la introducción de la anestesia general, el *American Journal of Medical Sciences*

¹⁰⁰ Marx, *Capital*, vol. I, cap. 15, sección 4.

¹⁰¹ Pernick, *A calculus of Suffering*, p. 218.

¹⁰² Ibid., p. 121.

¹⁰³ Hasta que fue descubierta la importancia de los antisépticos, las operaciones [quirúrgicas] a [miembros de] la clase alta se desarrollaban en casa, siendo la anestesia suministrada «una botella y un trapo» [*a bottle and a rag*] (ibid., p. 223).

¹⁰⁴ La Asociación Médica Americana se estableció hacia la mitad del siglo XIX. Previamente no existía regulación acerca de quién podía realizar intervenciones quirúrgicas.

¹⁰⁵ Citado en Wangensteen y Wangensteen, *The Rise of Surgery*, p. 181.



Portada de la obra de Sir Charles Bell, *The Principles of Surgery*, 1806: «*Who would lose for fear of pain this intellectual being?*» [«¿Quién perdería este ser intelectual por miedo al dolor?»].

informó en 1852 que era «muy gratificante, tanto para el operante como para los espectadores, que el paciente yaciera tranquilo, sujeto pasivo, en vez de luchando y, quizás, emitiendo penosos gritos y lamentos, cuando el cuchillo estaba operando»¹⁰⁶. El control que obtiene el cirujano con un «paciente tranquilo» permite que la operación proceda con una conciencia técnica sin precedentes y con una «muy conveniente cautela»¹⁰⁷. No se trata aquí, por supuesto, de criticar los avances de la cirugía, sino de documentar la transformación de la percepción, cuyas implicaciones sobrepasan el terreno de las operaciones quirúrgicas.

La fenomenología emplea el término *hyle* —materia «bruta» indiferenciada— para describir aquello que es percibido pero sin «intención». El

¹⁰⁶ Citado en Pernick, *A Calculus of Suffering*, p. 83.

¹⁰⁷ Citado en *ibid.*, p. 83.

ejemplo de Husserl es una obra de Dürero: el grabado de madera de un caballero en su montura. Aunque la madera se perciba junto con la imagen del caballero, ése no es el *propósito de la percepción*. Si te preguntan «qué es lo que ves», tú responderás, «un caballero» (por ejemplo, la imagen de superficie), no «una pieza de madera». El material desaparece bajo la intención o el propósito de la imagen¹⁰⁸. Husserl, fundador de la fenomenología moderna, estaba escribiendo a finales de siglo, época en que la profesionalización, la habilidad técnica, la división del trabajo y la racionalización de los procesos estaban transformando las prácticas sociales. Las poblaciones urbano-industriales comienzan a ser percibidas en sí mismas como «masas» —indiferenciadas, potencialmente peligrosas, un cuerpo colectivo que necesitaba ser controlado y moldeado con una forma significativa. En un sentido, ésta era la continuación del mito autotélico de la creación *ex nihilo*, en donde el «hombre» transforma el material de la naturaleza al darle forma con su voluntad. Nuevos fueron, sin embargo, los temas de la colectividad social y de la división del trabajo a que este proceso creativo ahora se somete.

Para Kant, la dominación de la naturaleza era interna: la voluntad subjetiva, la disciplina, el cuerpo material y el ser autónomo resultante, estaban todos *dentro* del (mismo) individuo. En el inicio de la autogénesis moderna, el sujeto autónomo se producía *a sí mismo*. Pero al final del siglo XIX estas funciones se encontraban divididas: el «*self-made man*» era el empresario de una gran corporación; el «guerrero» era el general de una máquina de guerra tecnológicamente sofisticada; el príncipe gobernante era la cabeza de una burocracia en expansión; incluso el revolucionario social se ha convertido en el líder y moldeador de una organización de partido de masas disciplinada.

La tecnología afecta a la imaginación social. Las nuevas teorías de Hebert Spencer y Emile Durkheim perciben la sociedad como un organismo (literalmente, un «cuerpo» político) en que las prácticas sociales de las instituciones (en vez del rango social) de los individuos, tal y como sucede en la Europa pre-moderna) realiza las diferentes funciones de los órganos¹⁰⁹. La especialización del trabajo, la racionalización e integración de las funciones sociales crearon un tecno-cuerpo social; y fue ideado de modo que fuera tan insensible al dolor como el cuerpo individual bajo la anestesia general. De manera que podrían realizarse un número cualquiera de operaciones sobre el cuerpo social, sin necesidad de molestarse uno mismo

¹⁰⁸ En *Territorial myths*, editado por Anthony Vidler, discuto la conexión entre la concepción de Husserl y los inicios del cine (Princeton: Princeton University Press, 1992).

¹⁰⁹ Spencer escribió en 1851: «Comparamos con bastante frecuencia una nación a un organismo vivo. Hablamos de “cuerpo político”, de la función de sus distintas partes, de su crecimiento y de sus enfermedades como si se tratase de una criatura. Pero usualmente utilizamos esas expresiones como metáforas, casi sin sospechar cuán cercana es la analogía entre ellas» (citado en Robert M. Young *Mind, Brain and Adaptation in the Nineteenth Century*, 2.^a ed. [Nueva York: Oxford University Press, 1990], p. 160).

y, mucho menos, de molestar al paciente, es decir, a la sociedad misma. Bajo estas circunstancias la percepción sufría una división tripartita de la experiencia: [ésta se dividía en] la agencia (el cirujano-operante), el objeto como materia bruta (el cuerpo dócil del paciente) y el observador (que percibe y reconoce el resultado). Estas diferencias eran posicionales, no ontológicas, y cambiaron la naturaleza de la representación social. Atendamos a la descripción de Husserl de la experiencia, en la cual esta división tripartita es evidente incluso en un único individuo, el filósofo mismo. Husserl escribe en *Ideen II*:

Si me corto el dedo con un cuchillo, entonces un cuerpo físico es separado debido a la incisión de la hoja, el fluido contenido en él se derrama, etc. Del mismo modo, la cosa física, «mi cuerpo», se calienta o enfría a través del contacto con cuerpos calientes o fríos; puede ser cargado eléctricamente mediante el contacto con una corriente eléctrica; adquiere colores diferentes bajo iluminaciones cambiantes: y uno puede extraer sonidos de él al golpearlo¹¹⁰.

Esta separación de los elementos de la experiencia sinestésica habría sido inconcebible en un texto kantiano. La descripción de Husserl es una observación técnica en donde la experiencia corporal está separada de la cognitiva, y la experiencia de la agencia está, a su vez, separada de ambas. Un sentido extraordinario de auto-alienación surge de tal separación perceptual. Algo similar ocurría en aquel tiempo en la mesa de operaciones.

La práctica ilustrada de realizar intervenciones quirúrgicas en un anfiteatro, cuya grandeza rivaliza con el escenario wagneriano, fue sometida a un alteración radical con la introducción de la anestesia general. El impacto inicial fue elevar el efecto teatral.

El bisturí, brillando un segundo por encima de la cabeza del cirujano, fue hundido en el miembro y con un movimiento artístico hizo los colgajos o completó una amputación circular. Después de varios giros aéreos, la sierra, como si estuviera conducida por electricidad, seccionó el hueso. La caída de la parte amputada fue recibida con el aplauso tumultuoso de los entusiasmados alumnos. El cirujano reconoció el cumplido con una inclinación formal¹¹¹.

Un cambio radical ocurrió a finales del siglo XIX, cuando descubrimientos en la teoría de gérmenes y antisépticos transformaron el escenario teatral de la sala de operaciones en el ambiente limpio y esterilizado de una sala de mármol y azulejos. En el X Congreso Médico Internacional celebrado en 1890, un docto de San Petersburgo describió la primera aplicación de una

¹¹⁰ Edmund Husserl, *Ideas pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, vol. I, traducido [al inglés] por R. Rojcewicz y A. Schuwer (Boston: Kluwer Academic Publishers, 1989), p. 168.

¹¹¹ Citado en Wangenstein y Wagensteen, *The Rise of Surgery*, p. 462.



William T. Morton suministrando anestesia en el Hospital General de Massachusetts, 16 de octubre de 1846.

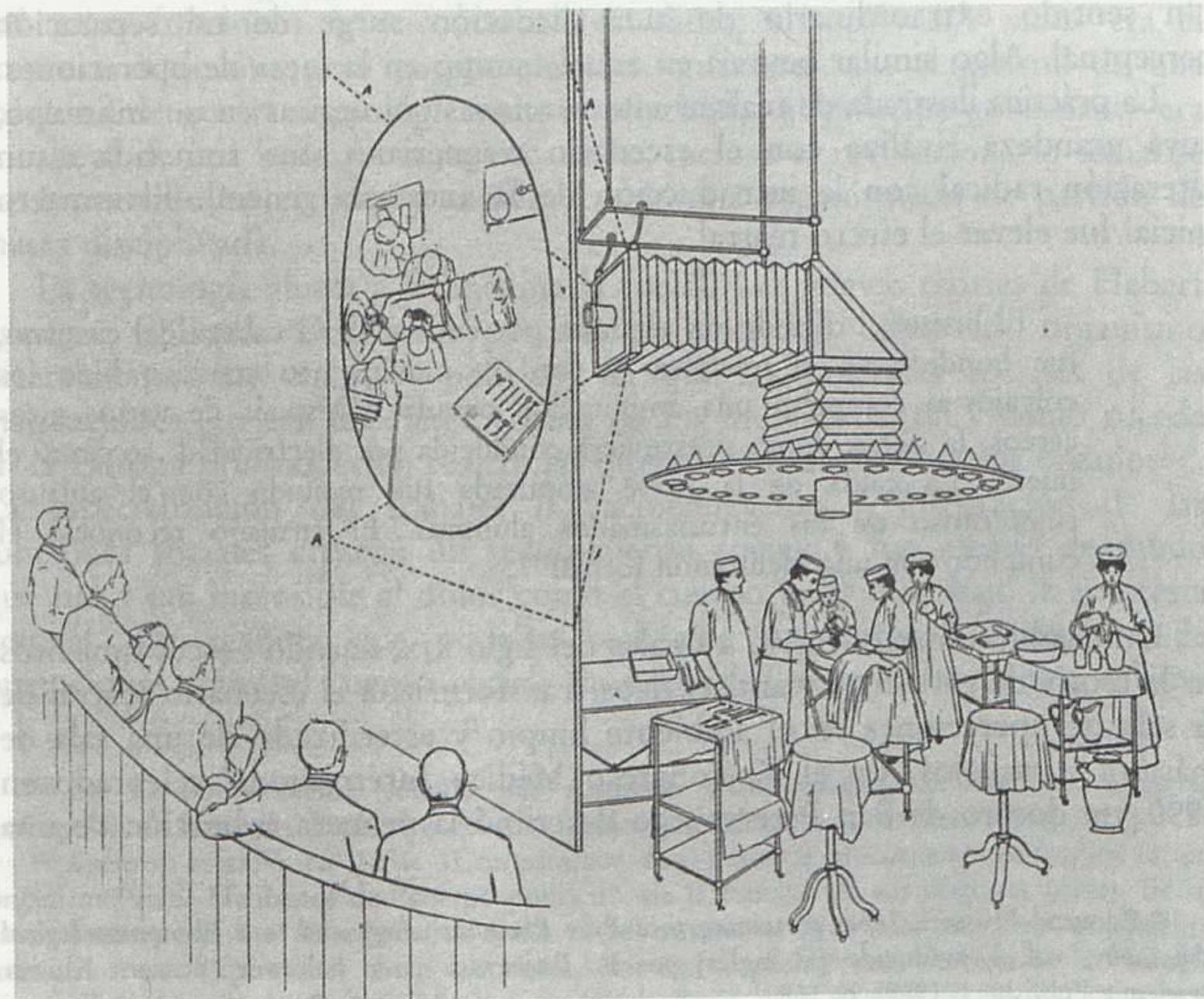


Diagrama de una sala de operaciones, ca. 1890.

cristalera que separaba a estudiantes y visitantes del espacio en que se realizaban las operaciones¹¹². La ventana de cristal se convirtió en una pantalla de proyección: una serie de espejos proveían una imagen informativa del procedimiento. Aquí la división tripartita de la perspectiva perceptual (agente-materia-observador) era paralela a la novísima experiencia contemporánea de la cinematografía. En el Ensayo sobre la Obra de Arte, Walter Benjamin habla del cirujano y del cámara (como opuestos al mago y al pintor). Las operaciones tanto del cirujano como del cámara son *nonauratic*, «penetran» en el ser humano. Por el contrario, el mago y el pintor confrontan a la persona intersubjetivamente, como Benjamin escribe, «de hombre a hombre»¹¹³.

X

El escritor alemán Ernst Jünger, herido en varias ocasiones durante la I Guerra Mundial, escribiría mucho después que «los sacrificios» de la destrucción tecnológica —no sólo de las bajas de guerra sino también de los accidentes industriales y de tráfico— se suceden ahora con precisión estadística¹¹⁴. Han sido aceptados como rasgos auto-entendidos de existencia, forzando así al «Trabajador», como el nuevo «tipo» moderno, a desarrollar una «Segunda Conciencia»: «Esta segunda (y más fría) conciencia se ve indicada por la aún más aguda y desarrollada capacidad de verse uno mismo como un objeto»¹¹⁵. Así como el «auto-reflejo» característico de la psicología de «viejo estilo» adoptó como sujeto al «ser humano sensible», esta Segunda conciencia «está dirigida al ser que se mantiene al margen de la zona de dolor»¹¹⁶. Jünger conecta esta perspectiva invertida con la fotografía, ese «ojo artificial» que «captura la bala que vuela, así como al ser humano en el instante en que está siendo destrozado por una explosión»¹¹⁷. Los órganos sensoriales (intensamente prostéticos) de la tecnología son el nuevo «ego» de un sistema sinestésico transformado. Ahora bien, *ellos* son quienes propor-

¹¹² Ibid., p. 466.

¹¹³ Benjamin, *Illuminations*, p. 233.

¹¹⁴ Como parte de la «profesionalización» de la medicina y de la despersonalización del paciente, las estadísticas establecen normas de práctica quirúrgica, y, hacia el final del siglo XIX, debido a ese conocimiento estadístico, las compañías aseguradoras sanitarias se convirtieron en una posibilidad histórica. Éstas permitían que el sufrimiento humano fuera calculado: «Carece de importancia quién muere; es una cuestión de la proporción que hay entre los accidentes y las compensaciones [económicas] de la compañía» (Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad., [al inglés] John Cumming (Londres: Verso, 1979), p. 84.

¹¹⁵ Ernst Jünger, «Über den Schmerz» (1932), *Sämtliche Werke*, vol. 7: *Essays I: Betrachtungen zur Zeit* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1980), p. 181. Hay una traducción parcial [al inglés] en *Photography in the Modern Era*, citado por Christopher Philips (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1989).

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid., p. 182.



DAS GESICHT DER ERDE

Stadt

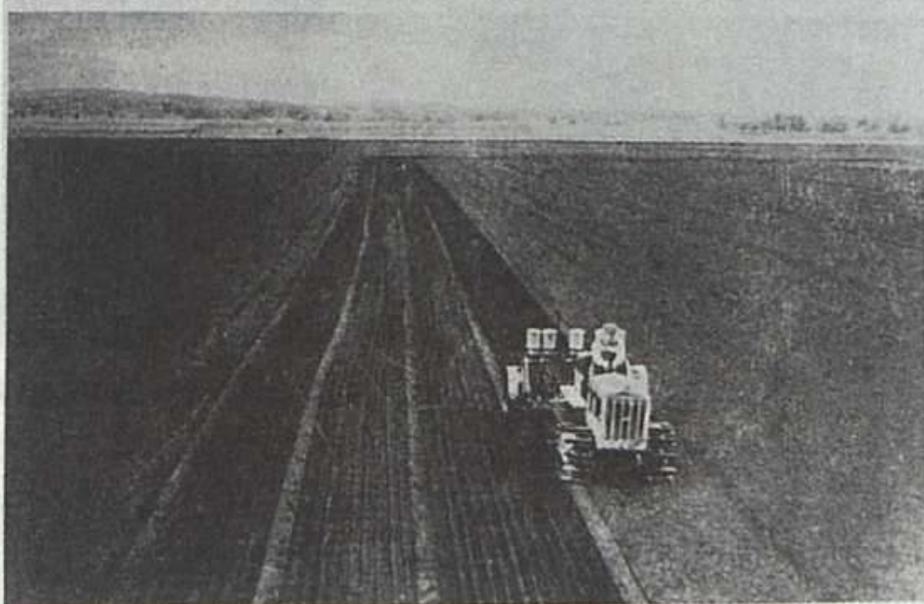


Ilustración procedente de la obra de Ernst Jünger, *El Mundo Transformado*, 1933: «El rostro de la Tierra: ciudad y campo».

cionan la superficie porosa entre lo interno y lo externo, el órgano perceptual y el mecanismo de defensa. La tecnología, como arma y como herramienta, amplía el poder humano —al tiempo que intensifica la vulnerabilidad de lo que Benjamin denomina «este diminuto y frágil cuerpo humano»¹¹⁸ —y que, por tanto, produce una contra-necesidad: usar la tecnología como escudo protector contra el «orden más frío» que ella misma ha contribuido a crear. Jünger escribe que los uniformes militares han tenido siempre un «carácter de defensa», protector; pero ahora: «*la tecnología es nuestro uniforme*»:

Es el orden tecnológico mismo el gran espejo donde las crecientes objetivaciones de nuestra vida aparecen más claramente, y que está sellado

¹¹⁸ Escribe Benjamin en «The Storyteller» acerca del empobrecimiento de la experiencia debido a la I Guerra Mundial: «Una generación que había ido a la escuela en un tranvía de tracción animal, permanecía ahora bajo el cielo abierto, en un paraje rural en que nada permanece inalterado excepto las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerza de torrentes destructivos y explosiones, estaba el diminuto y frágil cuerpo humano» (Benjamin, *Illuminations*, p. 84).

contra el dolor de un modo especial [...]. Nosotros, sin embargo, estamos metidos demasiado profundamente en el proceso como para darnos cuenta [...]. Esto sucede tanto más cuanto que el carácter confortante (léase función fantasmagórica) de nuestra tecnología emerge incluso más inequívocamente con su característica de poder instrumental¹¹⁹.

La imagen que nos devuelve este «gran espejo» de la tecnología es desplazada; se refleja en un plano diferente. Plano en donde uno se ve a sí mismo como un cuerpo físico, divorciado de su vulnerabilidad sensorial —un cuerpo estadístico cuyo comportamiento puede ser calculado; un cuerpo que actúa, cuyas acciones pueden ser medidas en función de una «norma»; un cuerpo virtual, que soporta los *shocks* de la modernidad sin dolor. Como Jünger escribe: «parece casi como si el ser humano se afanara en crear un espacio en donde el dolor [...] pudiera ser considerado una ilusión»¹²⁰.

Adorno identificó el Art Nouveau con una continuación de la fantasmagoría-como-mercancía de Wagner —de nuevo, la unidad de la superficie proveía el efecto fantasmagórico. [Este movimiento] negaba la experiencia de la fragmentación al representar el cuerpo como superficie ornamental, como si fuera un reflejo [hacia afuera] del interior del escudo protector de la tecnología. El estallido de la guerra hizo que tal negación no fuera posible por más tiempo. El Manifiesto dadaísta de Berlín de 1918 anunciaba: «El arte más elevado será aquel en cuyo contenido consciente se muestren las mil caras de los problemas diarios; el arte que haya sido visiblemente golpeado por las explosiones de la semana pasada, que esté tratando de recoger constantemente sus miembros [cortados] tras el choque de ayer»¹²¹. Es posible leer en los retratos de los artistas expresionistas, en sus rostros desprotegidos y expuestos, la impresión material de este vapuleo tecnológico. (Esto es totalmente opuesto a la interpretación fascista del expresionismo como arte degenerado, que ontologiza la apariencia de la superficie y reduce la historia a biología). El vigoroso movimiento de postguerra del fotomontaje hizo del cuerpo fragmentado sustancia propia¹²². Pero el efecto consistía en unir los fragmentos de nuevo en imágenes que parecen impenetrables al dolor. Por ejemplo, en el montaje de Hannah Höch de 1926, *Monument II: Vanity*, la imagen se une con precisión creando una superficie coherente (si bien perturbadora) sin la unidad superpuesta de lo fantasmagórico.

Al mismo tiempo, el patrón de superficie, como representación abstracta de la razón, la coherencia y el orden, se convirtió en la forma dominante de la descripción del cuerpo *social* que la tecnología había creado —y que de

¹¹⁹ Ibid., p. 174.

¹²⁰ Jünger, p. 184.

¹²¹ Citado en Robert Hughes, *The Shock of the New*, edición revisada (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1991), p. 68.

¹²² En el ensayo de Baudelaire, Benjamin habla positivamente del montaje cinematográfico en cuanto que transforma la fragmentación en un principio constructivo.

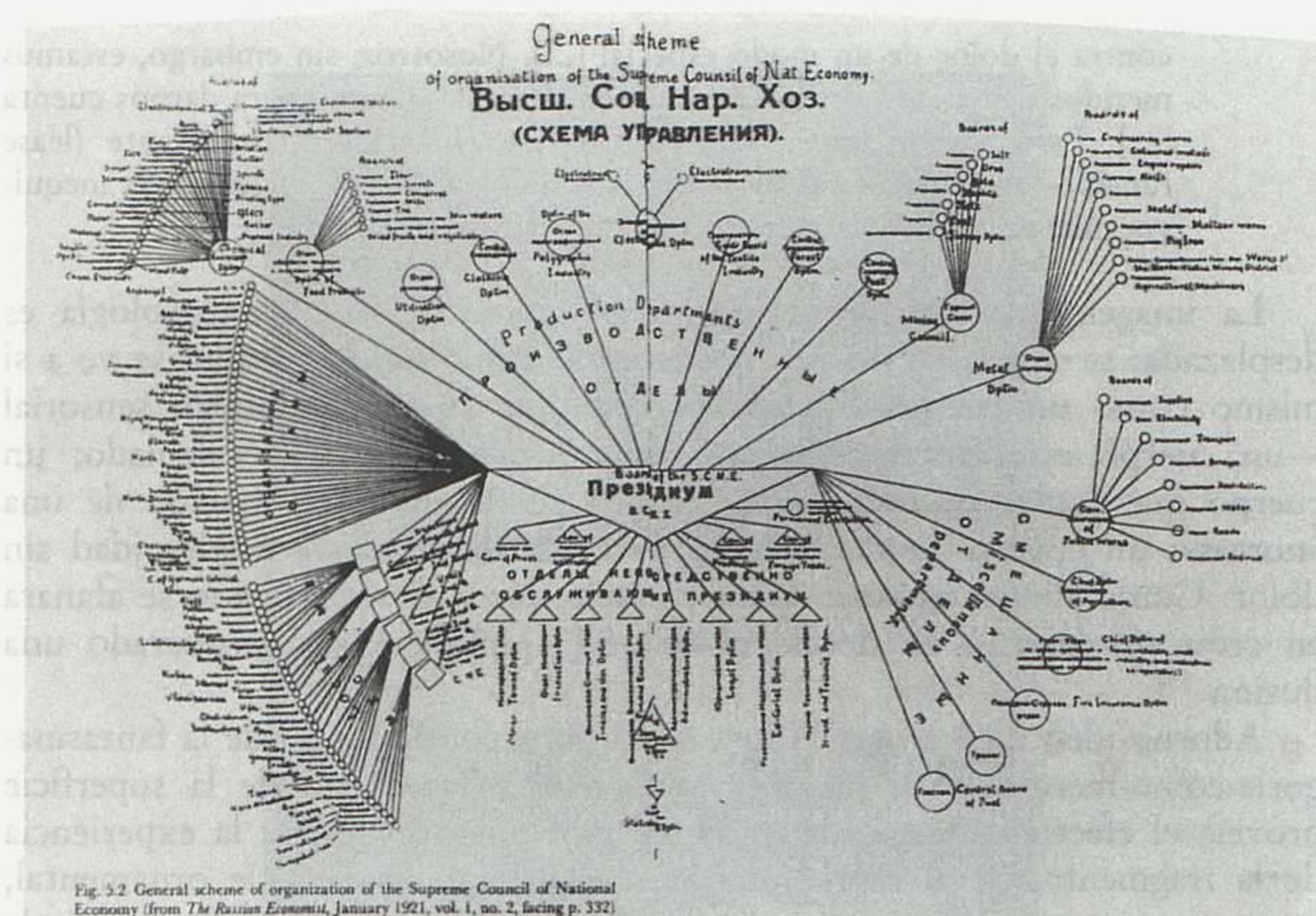
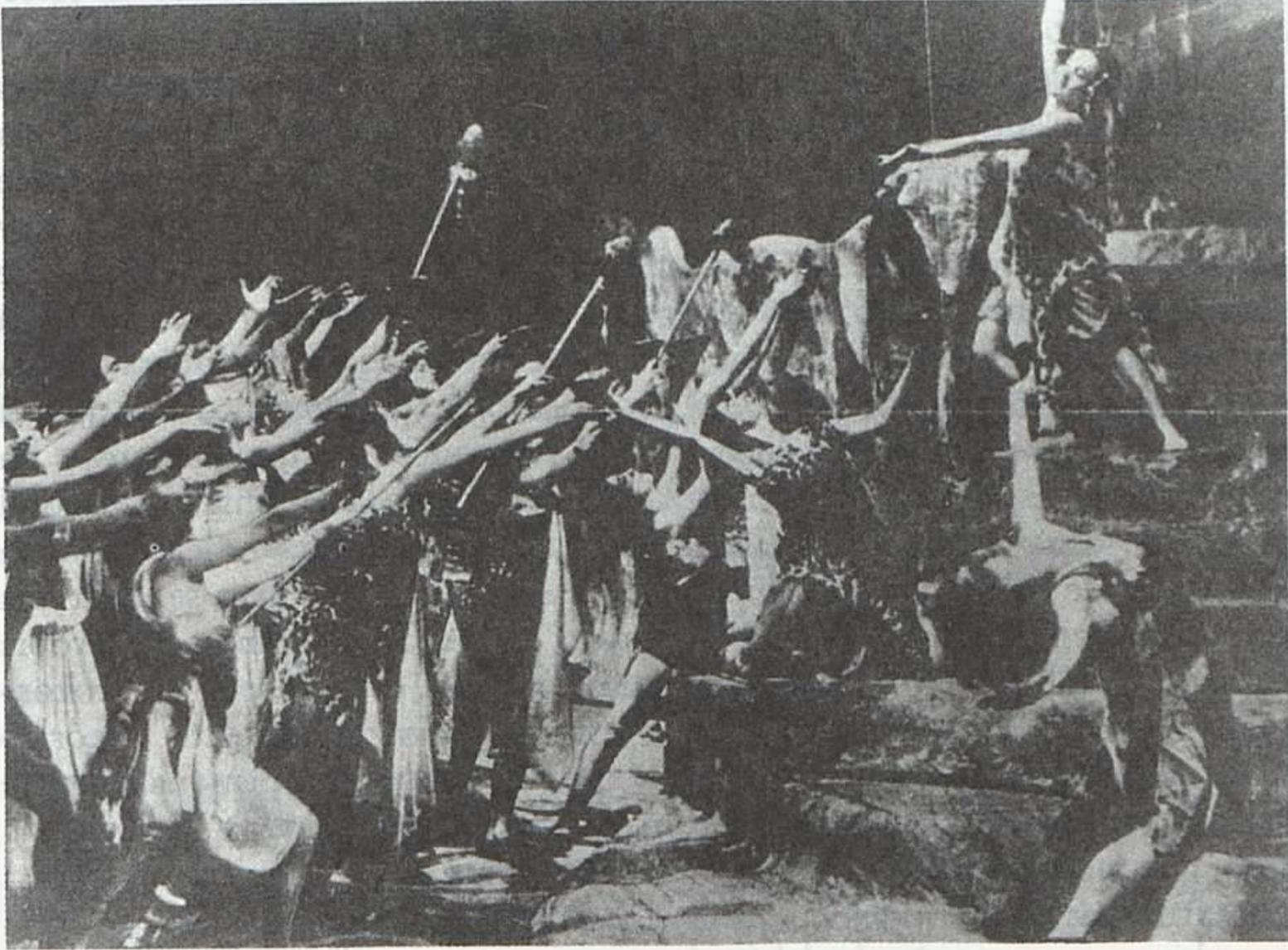


Fig. 5.2 General scheme of organization of the Supreme Council of National Economy (from *The Russian Economist*, January 1921, vol. 1, no. 2, facing p. 332)

Plan de organización soviético, 1921.

hecho no podía ser percibido de otro modo. En 1933 Jünger escribió la introducción a un libro de fotografías en el que ciudades y campos alemanes formaban una superficie de líneas abstractas que es el signo distintivo de la tecnología instrumental. La misma estética puede observarse en el «plan» soviético; su gráfico organizativo de 1924 muestra la sociedad entera, visible desde la perspectiva del poder centralizado, en términos de sus unidades productivas —desde hierro a cerillas.

La estética de superficie en estas imágenes le devuelve al observador la percepción alentadora de la racionalidad del todo del cuerpo social, que cuando era contemplada desde un cuerpo en particular se percibía como una amenaza al todo. Y, sin embargo, si el individuo encuentra realmente un punto de vista desde el que se ve a sí mismo como un todo, el tecno-cuerpo social desaparece del panorama. En el fascismo (y ésta es la clave de la estética fascista) este dilema de la percepción es sumergido por la fantasmagoría del individuo como parte de una multitud que en sí misma forma un todo integral —una «masa ornamento», para usar el término de Siegfried Kracauer, que complace como estética de la superficie a un modelo desindividualizado, formal y regular; muy parecido al plan soviético. La forma primitiva (*Urform*) de esta estética estaba ya presente en las óperas de Wagner, en la puesta en escena del coro que anticipaba el saludo de la multitud a Hitler. Pero no olvidemos que el fascismo no es, en sí mismo, el responsable de la transformación de la percepción: las producciones musicales de los años 30 usaban aquel mismo (Hitler era muy aficionado a los musicales americanos).



Puesta en escena de [una obra de] Wagner en Bayreuth en 1930.



Hitler en el Reichstag.

Estamos de vuelta —tras un largo rodeo— en las consideraciones benjaminianas al final del Ensayo sobre la Obra de Arte: la crisis de la experiencia cognitiva, debida a la alienación de los sentidos, que hace posible que la humanidad contemple su propia destrucción con deleite. Hay que recordar que este ensayo fue publicado por primera vez en 1936. Ese mismo año Jacques Lacan viajó a Marienbad para presentar a la Asociación Psicoanalítica Internacional el trabajo en que formulaba por primera vez su teoría del «estadio del espejo»¹²³. Esta describía el momento en que el infante de entre seis y dieciocho meses reconoce —triunfalmente— su imagen en el espejo, y se identifica con ella como una unidad corporal imaginaria. Esta experiencia narcisista del sí (*self*) como «reflejo» es una experiencia de *no* (re)conocimiento [*mis-(re)cognition*]. El sujeto se identifica con la imagen como la «forma» (*Gestalt*) del ego, ocultando su propia carencia. Conduce retroactivamente a una fantasía de «cuerpos en trozos» (*corps morcelé*). Hal Foster ha situado esta teoría en el contexto histórico de los albores del fascismo, y ha señalado las conexiones personales entre Lacan y los surrealistas (que hicieron del cuerpo fragmentado su tema¹²⁴). Creo que uno podría llevar un poco más lejos la trascendencia de esta contextualización, de manera que la teoría del «estadio del espejo» podría entenderse como una teoría del fascismo.

Puede que la experiencia que Lacan describe sea un estadio universal del desarrollo de la psicología, pero su importancia psicoanalítica aparece sólo después de ocurrir el suceso [*after-the-fact*], como acción diferida (*Nachträglichkeit*) cuando algo en la situación presente ha provocado el recuerdo de esta fantasía infantil en la memoria del adulto. Así, la importancia en la teoría de Lacan surge sólo en el contexto histórico de la modernidad como experiencia precisamente del cuerpo frágil y [de] los peligros de fragmentación (que reproduce el trauma de la circunstancia infantil originaria: la fantasía del *corps marcelé*) que lo amenazan. El mismo Lacan reconoció la especificidad histórica de los desórdenes narcisistas, comentando que el trabajo más importante de Freud sobre el narcisismo, no de modo accidental, «data del principio de la guerra de 1914, y es bastante emocionante pensar que era en aquella época en la que Freud estaba desarrollando dicha construcción»¹²⁵.

El día después de que Lacan expusiera su teoría en Marienbad, dimitió del Congreso y se fue a Berlín para ver los Juegos Olímpicos que allí se

¹²³ En realidad, este trabajo jamás fue publicado. Una versión diferente a ésta, de la que hablamos aquí, apareció en 1949.

¹²⁴ Ver Foster, «Amour Fou» en *October 57* (Spring 1991). Esta sección está profundamente influenciada por las intuiciones de Foster.

¹²⁵ *The Seminars of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-54*, ed. Jacques-Alain Miller y traducido [al inglés] por John Forrester (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1988), p. 118.

estaban celebrando¹²⁶. En una nota al Ensayo sobre la Obra de Arte, Benjamin comentaba las Olimpiadas modernas que dijo, difieren de sus prototipos antiguos en que eran menos un concurso que un procedimiento de mediciones técnicas precisas; más un examen que una competición¹²⁷. Acercándose a Jünger, Foster señala que el fascismo presenta el cuerpo físico como una clase de armadura contra la fragmentación y también contra el dolor. El cuerpo armado [*armored*], mecanizado, con su superficie galvanizada y metálica, de cara angulosa, recortada, provee la ilusión de invulnerabilidad. Es el cuerpo visto desde el punto de vista de la «segunda conciencia», descrita por Jünger como «entumecida» contra el sentimiento. (¡La palabra «narcisismo» procede de la misma raíz que la palabra «narcótico»!) Pero, si bien el fascismo floreció con la representación del cuerpo como armadura, no fue ésta la única forma estética relevante a esta problemática.

XII

Hay dos auto-definiciones del fascismo que, para terminar, me gustaría tener en consideración. La primera es la descripción que hace Joseph Goebbels en una carta en 1933: «Nosotros, los que modelamos la política alemana moderna, nos sentimos como artistas a los que les ha sido confiada la gran responsabilidad de formar, del «crudo» material de las masas, la sólida, bien forjada estructura de *Volk*»¹²⁸. Esta es la versión tecnificada del mito de la autogénesis, con sus divisiones entre agentes (los líderes fascistas), y las masas (la materia «bruta» indiferenciada, *hyle*, sobre la que se actúa). Recordaremos que esta división es tripartita. También está el observador, que «conoce» mediante la observación. Fue el genio de la propaganda fascista el que dio a las masas un doble papel: el de observadores y el de masa inerte [que está] siendo formada y moldeada. Y, sin embargo, debido al desplazamiento del dolor, al consiguiente «no-(re)conocimiento», la masa como audiencia permanece imperturbable ante el espectáculo de su propia manipulación —como Husserl mientras se está cortando el dedo. En la película de Leni Riefenstahl de 1935 *Triunfo de la voluntad* (de la cual Benjamin tenía ciertamente conocimiento mientras escribía su Ensayo sobre la Obra de Arte) las masas movilizadas inundan el estadio de Nuremberg y la pantalla de proyección, de modo tal que los patrones de superficie proporcionan un diseño placentero del todo, dejando que el observador olvide el propósito de tal demostración (por ejemplo, la militarización de la sociedad orientada a la teleología de la guerra). La estética permite una

¹²⁶ Ver David Macey, *Lacan in Contexts* (Nueva York: Verso, 1988) para la relación del viaje de Lacan de Marienbad a Berlín.

¹²⁷ Benjamin, *Gesammelte Schriften I*, p. 1039.

¹²⁸ Citado en Rainer Stollman, «Fascist Politics as a Total Work of Art», *New German Critique* 14 (Spring 1978), p. 47.

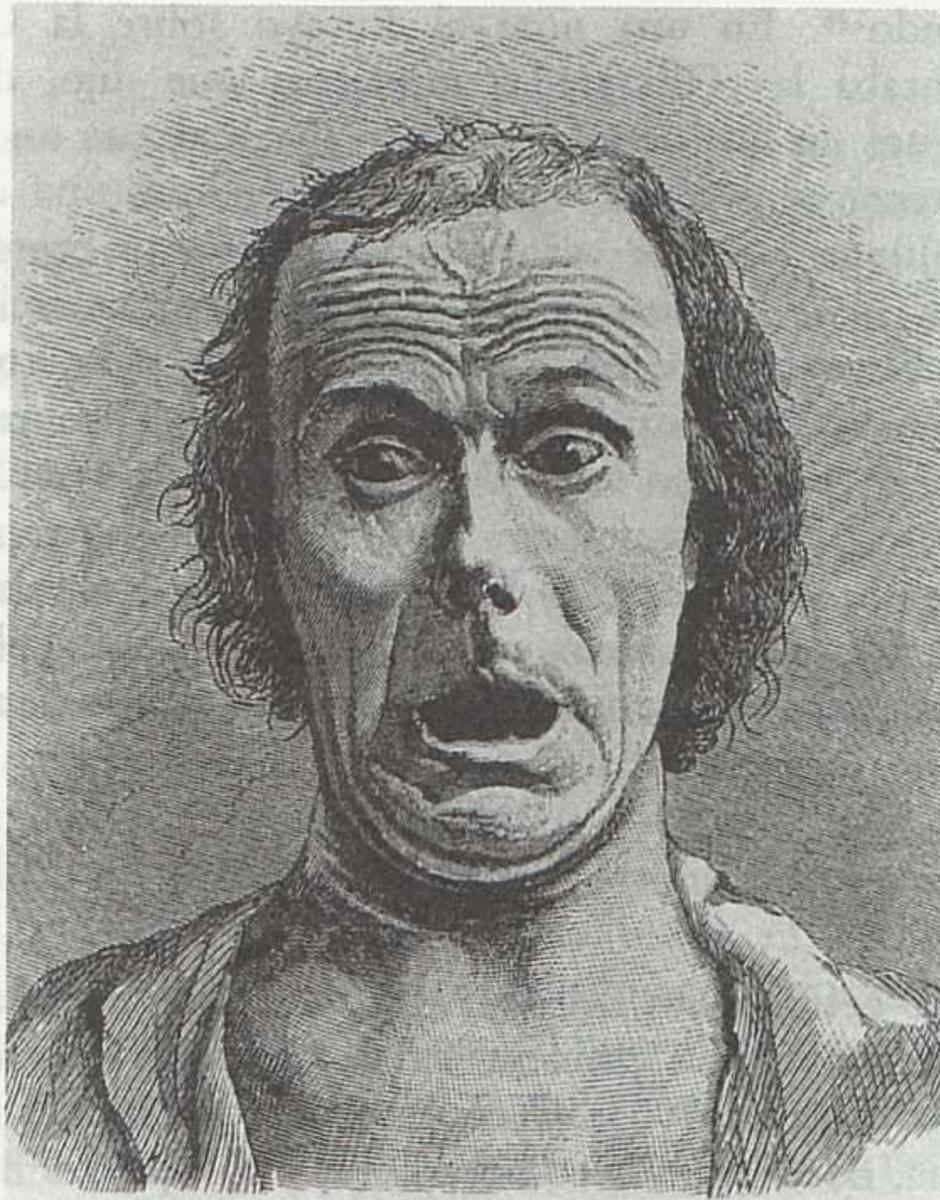


FIG. 20.—Terror, from a photograph by Dr. Duchenne.



recepción anestesiada; un contemplar la «escena» con desinteresado placer, aún cuando la escena consiste en la preparación, mediante ritual, de una sociedad entera para el sacrificio incuestionado y, en último término, la destrucción, el asesinato y la muerte..

En *Triunfo de la voluntad* Rudolph Hess grita a la multitud: «Alemania es Hitler y Hitler es Alemania», y así llegamos a la segunda auto-definición del fascismo. El significado intencional [del mensaje de Hess] es que Hitler encarna el poder entero de la nación alemana. Pero si enfocamos la cámara a la imagen de Hitler de modo *nonauratic*, esto es, si usamos el aparato tecnológico como asistente de la comprensión sensorial del mundo exterior, en vez de como un escape *de él* narcisista o fantasmagórico, vemos algo distinto.

Sabemos que en 1932 (bajo la dirección del cantante de ópera Paul Devrient) Hitler practicaba expresiones faciales frente al espejo¹²⁹ para obtener así lo que él creía que era el efecto apropiado. Hay razones para creer que este efecto no era expresivo sino reflexivo; para devolver al hombre-entre-la multitud su propia imagen —la imagen narcisista del ego intacto, construido contra el pavor del cuerpo-en-pedazos¹³⁰.

En 1872, Charles Darwin, expresando su deuda con el trabajo de Charles Bell, publicaba *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. El libro de Darwin fue el primero en su clase en usar fotografías en vez de dibujos, lo cual permitía una gran precisión en el análisis de las expresiones faciales de las emociones humanas. Si una compara las fotografías de las expresiones faciales de Hitler, mientras practicaba en el espejo, con las fotografías del libro de Darwin, uno podría esperar que sus expresiones connotaran emociones agresivas —ira y rabia. O, uno podría suponer que Hitler habría tratado de proyectar una cara «impermeable», el rostro «armado» que describe Jünger, y que era tan típico del arte nazi. Pero, de hecho, las dos emociones [descritas por Darwin] que coinciden con las fotografías de Hitler son otras.

La primera es miedo. Escuchad la descripción de Darwin:

Mientras el miedo crece hacia una agonía de terror [...] las aletas de la nariz se dilatan [...] hay un movimiento convulsivo de los labios, un jadeo

¹²⁹ Hacia 1932 Hitler había forzado tanto sus órganos vocales que un doctor le aconsejó que entrenara su voz con Devrient (nacido Paul Stieber-Walter), cosa que hizo entre abril y noviembre de aquel año durante su campaña electoral. (Ver Werner Maser, *Adolf Hitler: Legende Mythos Wirklichkeit* [Munich: Bechte Verlag, 1976], p. 294n.).

¹³⁰ Max Picard habla, desde su propia experiencia, sobre la absoluta «nulidad» del rostro de Hitler, «un rostro, no de uno que dirige, sino de uno que necesita ser dirigido» (Picard, *Hitler in Ourselves*, trad. [al inglés] de Heinrich Hauser [Hinsdale, Ill.: Henry Regnery Company, 1974]), p. 78.



Poses oratorias de Hitler; fotografía de Heinrich Hoffman.

sofocado, un temblor en las mejillas hundidas [...] las órbitas de los ojos están fijos en el objeto del terror [...] los músculos del cuerpo pueden ponerse rígidos [...] las manos se aprietan y distienden alternativamente [...] los brazos pueden sobresalir como si quisiesen prevenir algún peligro terrible, o tal vez para cubrirse rápidamente la cabeza¹³¹.

Hay una segunda emoción reconocible en los gestos de Hitler. Es lo que Darwin denomina «el sufrimiento del cuerpo y del espíritu: el lloriqueo [*weeping*]», y las fotografías relevantes en este caso son, específicamente, las caras de infantes llorando y gritando. Darwin escribe:

La elevación del labio superior empuja hacia arriba la carne de la parte superior de las mejillas, y produce un pliegue profundamente marcado en cada mejilla —el pliegue naso-labial— que va desde cerca de las aletas nasales a las comisuras de los labios y por debajo de ellos. Este pliegue o

¹³¹ Charles Darwin, *The Expressions and Emotions in Man and Animals*, prefacio de Konrad Lorenz (Chicago: University of Chicago Press, 1965), p. 291.



Poses oratorias de Hitler; fotografía de Heinrich Hoffman.

surco puede observarse en todas las fotografías, y es muy característico de la expresión de un niño lloroso [...] ¹³².

La cámara puede ayudarnos a conocer el fascismo porque proporciona una experiencia «estética» que es *nonaurática*; «examinando» críticamente ¹³³; capturando, mediante su «óptica inconsciente» ¹³⁴, la dinámica del narcisismo del que depende el fascismo, pero con su propia estética *aurática* escondida. Este conocimiento no es historicista. La yuxtaposición de las fotografías del rostro de Hitler con las que ilustran el libro de Darwin no responderán, tal vez, a la pregunta de von Ranke de «cómo fue realmente» en Alemania, o qué determinó su unicidad en la historia. Por el contrario, la yuxtaposición crea una experiencia sintética que resuena en nuestra propia época, dotándonos hoy de un doble reconocimiento: Primero, de nuestra infancia, en que para tantos de nosotros la cara de Hitler es el diablo encarnado, el

¹³² Ibid., p. 149.

¹³³ Benjamin, *Illuminations*, p. 229.

¹³⁴ Ibid., p. 237.

hombre del saco de nuestros temores infantiles. Segundo, nos choca reconocer que el narcisismo que hemos desarrollado como adultos, y que funciona como táctica anestésica frente al *shock* de la vida moderna —y al que se recurre diariamente a través de la fantasmagoría de la cultura de masas— es el terreno desde el cual el fascismo puede de nuevo resurgir.

Para citar a Benjamin:

Al cerrar la experiencia [de la época del industrialismo a gran escala, inhóspito y ciego] el ojo percibe una experiencia de naturaleza complementaria, en la forma de su post-imagen espontánea¹³⁵.

El fascismo es esa post-imagen. En su espejo [reflectante] nos reconocemos.

Traducción de Elvira Barroso

¹³⁵ Benjamin, *Baudelaire*, p. 111.



LENGUAJE CLÁSICO Y MODERNIDAD

Tres notas

Valeriano Bozal

1

Por una serie de circunstancias —¿fortuitas?— el clasicismo parece haberse puesto al orden del día. Una exposición malagueña nos muestra a *Picasso clásico*; se traduce y publica, parece que con cierto éxito, un libro de Calvino que lleva por título *Por qué leer a los clásicos*; en una antología de Eliot, editada también recientemente, *Sobre poesía y poetas*, un texto de 1944 plantea la pregunta «¿Qué es un clásico»; incluso en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas se celebran reuniones sobre «La visión del mundo clásico en el arte español».

Bien sé que el concepto «clásico» que en tan diversas ocasiones se ha empleado es diferente. En unas se habla del estilo clásico, en otras de los autores que son clásicos para nuestra formación o nuestras lecturas, en algunas de la naturaleza de lo clásico y su eventual virtualidad en el mundo contemporáneo. A pesar de las diferencias, este último asunto ronda en casi todas las ocasiones, incluso en las que parecen menos propicias: en la mesa redonda que cerró las reuniones científicas mencionadas ese fue el tema que se impuso a debate (sin que el moderador lo impusiese o los componentes de la mesa lo propusieran de antemano).

A pesar de las diferencias, hay algunos puntos comunes sobre los que quizá sea oportuno hacer algunas precisiones y sugerencias. Me remitiré, en

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

primer lugar, al ensayo de T. S. Eliot «¿Qué es un clásico?»¹. Entre las muchas cuestiones a las que el autor se refiere, hay una que me ha llamado la atención: la condición del lenguaje clásico. Dice Eliot que uno de los rasgos de lo clásico es la madurez, ligada a lo que podemos llamar el «estilo común»: «En la literatura europea moderna, las aproximaciones más ajustadas al ideal de un estilo común se encontrarán probablemente en Dante y Racine; lo más parecido que tenemos en inglés es Pope y, en comparación, el estilo común de Pope es de espectro muy estrecho. Estilo común es el que nos hace exclamar, no “el que usa esta lengua es un genio” sino “aquí se realiza el genio de la lengua”. No decimos esto al leer a Pope, porque nos damos cuenta de la cantidad de recursos del habla inglesa de los que Pope no se nutre; a lo sumo, decimos “esto realiza el genio de la lengua inglesa en una época en particular”. No decimos eso al leer a Shakespeare o a Milton, porque no perdemos conciencia de la grandeza del hombre, y de los milagros que él está llevando a cabo con el idioma»².

No me interesan ahora sus observaciones sobre Pope, Shakespeare, Milton y la literatura inglesa —aunque posiblemente sería de gran interés una apreciación similar en lo relativo a Cervantes, Quevedo y la literatura española (entre paréntesis: poco es el espacio que dedica Calvino a los clásicos españoles, sólo habla con alguna extensión de Cervantes cuando se ocupa de Martorell, *Tirant lo Blanc* y la novela de caballerías; pero ello no es crítica alguna al libro de Calvino)—, lo que ahora me interesa es lo que escribe a propósito del lenguaje: «aquí se realiza el genio de la lengua», reafirmado por su apreciación de Shakespeare y Milton, en los que hay una presencia intensa de lo que él (ellos) está llevando a cabo con el idioma, y, por tanto, la singularización o, si se quiere, personalización: una lengua todavía dependiente de un sujeto.

La falta de dependencia del lenguaje que estalla en «aquí se realiza el genio de la lengua», afirmación en la que el sujeto es la propia lengua, es rasgo fundamental del clasicismo, y no sólo del poético o literario, también, de forma muy sobresaliente, el plástico. Y pienso que en este punto radica tanto el mayor poder de lo clásico cuanto su más extrema debilidad.

Mayor poder. Porque sólo un lenguaje que se da a sí mismo como sujeto es capaz de eliminar las mediaciones «personales» en la representación del mundo, capaz de eliminar un punto de vista extraño a él mismo. Sólo un lenguaje como éste carece de punto de vista externo y, así, parece apropiado para la verdad que el clasicismo persigue. Ahora bien, y ello alude a su más extrema debilidad, el «estilo común» —que puede ser una de las manifestaciones concretas de esa generalidad— conduce las más de las veces al academicismo. Canonizado en pautas que pueden adquirirse, el lenguaje clásico se academiza y, así, adquiere la rigidez y el esquematismo que

¹ T. S. Eliot, *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992.

² *Ibid.*, 66.

carecen de otra finalidad que no sea su propia repetición. En el academicismo, el lenguaje clásico se llena de vacío.

El lenguaje clásico permite que el artista se exprese a su través, de tal manera que en su proceso desaparezcan los rasgos personales. Por ello se resiste Eliot a hablar de Shakespeare y Milton como de autores clásicos, por notable que sea su grandeza, pues en su obra advertimos «los milagros que él está llevando a cabo en el idioma».

Habitar el idioma permite dominio y seguridad, los rasgos por excelencia del clasicismo, delinea con claridad los límites de la representación identificándolos con los límites de la verdad del mundo, y se manifiesta en el sosiego de acontecimientos no sometidos a la fugacidad del tiempo. Habitar el idioma se convierte en condición del clasicismo, también su mayor riesgo cuando el idioma es fin en sí mismo —y por serlo—, nota que pertenece a la entraña misma del clasicismo y que, en tanto que tal, parece su destino ineludible. Pues, ¿acaso no perfila la desaparición de todo sujeto que no sea el lenguaje mismo la posibilidad de la verdad, de una representación sin mediaciones que alteren la cosa, es decir, la única autosuficiencia —y con ella la única seguridad— del lenguaje? Desaparece la fugacidad del tiempo que el sujeto introduce, sustituida ahora por la afirmación de lo que ya siempre ha de ser así, intertemporal, lo que ha de aprenderse y asumirse para, a través de ello, expresarse.

La enseñanza del clasicismo, programada como tal en los orígenes de la modernidad, es franco testimonio de esa propuesta: brillante y radical lectura de Winckelmann por parte de Mario Praz ha puesto de manifiesto la necesidad de eliminar todo aquello que puede perturbar la serena belleza, no sólo la irregularidad de las superficies, el exceso de los gestos o de las líneas, también, incluso, las notas que remiten a la diferencia de los sexos. Pero, a la vez, su reflexión conduce a la evidencia necesaria de un fracaso: «el alma de Winckelmann acaricia las estatuas antiguas con aquella mirada voluptuosa del iluminado, y recreándose consigo mismo bajo su imagen, cree recrearse en ellas. Al igual que Platón, que buscaba el modelo bajo las apariencias, Winckelmann buscaba en el mármol la serena fuente de la belleza: tenían que ser formas corpóreas elevadas por encima del sexo y de la materia, quintaesenciadas. Y aquellas formas casi despojadas del cuerpo, exquisitamente vagas, producto de sutiles selecciones, meta final de profundas reflexiones metafísicas sobre la belleza y la línea perfecta, no eran otras que las que ya llevaba en sí misma la originaria sensibilidad de Winckelmann: ambiguo Narciso reflejado en un atónito espejo de aguas transparentes»³.

³ Mario Praz, *Gusto neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, 73. E incluso, quizá de un modo todavía más radical: «la serena calma de Winckelmann acaba confundándose con el rigor de la muerte. Como antiquísimas montañas desgastadas y achatadas por antiguos glaciares acaban convirtiéndose en insignificantes colinas, así las formas corpóreas cercenadas y limadas por las teorías sobre la belleza tipo, se anulan en una silueta banal» (Ibid., 76).

En un momento de su evolución se aproxima Picasso al «estilo común» del que habla Eliot, primero en 1914 cuando inicia *El pintor y la modelo* (1914, París, Museo Picasso), en los años veinte inmediatamente después, en ese período que los historiadores han denominado «estilo Ingres», y en los treinta, en sus grabados para la *Metamorfosis* de Ovidio y la *Suite Vollard*.

Pero estas caracterizaciones, que cualquier manual respeta y hace suyas, implican supuestos y plantean preguntas que no quiero dejar de lado. Entre los primeros no será al menos importante el que identifica «estilo común» con «estilo Ingres» y, así, devolviendo la argumentación a la historia de los estilos —de la que parecía haber salido—, enlaza con los cánones del neoclasicismo que, se dice, mantuvo Ingres frente a los románticos. Entre las segundas, que permitirán contestar a las que implícitamente se formulan en ese supuesto, las que insisten sobre los presuntos límites del clasicismo picassiano —1914 o 1920/1935— y apuntan al posible clasicismo de obras posteriores. Si hemos de hacer caso a la exposición recientemente celebrada bajo el rútilo *Picasso clásico* (Málaga, 1992), tales límites son ampliamente desbordados, tanto que llegan hasta los últimos años de su vida. También podemos retroceder y, como suelen hacer críticos e historiadores, hablar de un «clasicismo rosa» en torno a 1905/1906, inmediatamente antes de *Les demoiselles d'Avignon* (1906, Nueva York, MOMA).

En esta perspectiva, el clasicismo aparecería como un «punteado» a lo largo de toda su obra, que ocasionalmente adquiere mayor consistencia y definición (el «estilo Ingres»). Pero eso no quiere decir que los puntos de tal punteado sean iguales, a veces ni siquiera son similares: no es el mismo clasicismo el que aparece en el período del «clasicismo rosa» y el «estilo Ingres», y ninguno de estos se identifica con *La joie de vivre* (1946, Antibes, Museo Picasso) o la serie posterior sobre *El rapto de las Sabinas, según David* (1962), o los grabados con escenas de circo y motivos eróticos, por no mencionar a las clasicistas, pero no en el sentido de 1905/1906, 1920 ó 1946, «el pintor y la modelo» de los últimos años.

De otro modo: en cada uno de estos momentos se utiliza el concepto «clásico» con un sentido diferente y se afirma o niega el clasicismo, y se gradúa en atención a su distancia estilística respecto del clasicismo por excelencia, el «estilo Ingres», y, en consecuencia, respecto a la concepción canónicamente neoclásica del clasicismo.

En este punto quizá sea provechoso recordar la noción de «estilo común» tal como la expuso Eliot —y de la que no está Calvino tan alejado cuando a propósito de algunos autores afirma que trasladan a la literatura lenguajes ya hechos, es decir, lenguajes que «hablan por sí solos», el lenguaje hablado americano con la estridente voz del Huck Finn de Mark Twain, por ejemplo— y reconocer que existen razones para hacer del neoclasicismo su manifestación: como lenguaje elaborado y completo se adoptó y enseñó en las academias, con el sólido fundamento de la tradición y con la

esperanza y el propósito de que su enseñanza y aprendizaje permitieran el dominio de la representación, al margen de cualquier singularidad personal o anecdótica.

Quizás la ausencia de tal singularidad haya sido una de las razones del academicismo, pero eso no es lo que sucede con el artista malagueño. Si algo pone de manifiesto, es la posibilidad de conciliar lo que parecía inconciliable: el «estilo común» con la singularidad personal. El «estilo común» al que se aplica en los años veinte responde con notable fidelidad a las pautas marcadas por un lenguaje que habla por sí mismo, incluso a las posibles variantes formales de ese lenguaje —el estilo lineal tanto como la masividad escultórica—, pero no se encierra nunca en esa fidelidad.

Todo lo contrario, como si necesitara evidenciar sus posibilidades, se desarrolla en vías que pueden parecerse opuestas y que, en todo caso, son personales. El sosiego y el orden clasicista de los años veinte deja paso a la agitación de imágenes surrealistas, protagonizadas en muchos casos por las mismas figuras que lo fueron en aquellos años. Aún más, en el seno mismo del clasicismo se produce una agitación orgiástica bien poco clásica: las mujeres que corren por la playa anuncian a las figuras que se besan, y se devoran, a la orilla del mar, a las que bailan frenéticamente, a las que mineralizan formas inicialmente orgánicas... La singular peculiaridad del clasicismo picassiano salta a la vista cuando, en estos años, lo comparamos con el que poco antes fue propio del «mediterráneo» y todavía en ese momento está presente en algunos artistas italianos.

La maestría del malagueño es la de aquel que pinta clásicamente si lo desea, pero también del que incluye ese lenguaje canónico en uno personal. Ahora bien, ese lenguaje personal no responde a estilos u orientaciones precisas, no sigue movimientos o tendencias y, tan pronto como puede formularse a su propósito el lenguaje no posee ninguna otra marca que no sea la impuesta por el creador, y la que éste impone se define en atención a la capacidad del que puede hacerlo todo sin someterse a nada, sin seguir a nadie. Puesto en el que nos hace recordar la teoría dieciochesca del genio: asumida plentamente la forma, ésta se manifiesta libre, naturalmente.

El «estilo común» del que hablará Eliot da otra vuelta de tuerca en semejante naturalidad, la más común y, también, la más difícil de todas. Pero entonces tiene poco que ver con un clasicismo canónico y estilístico. Picasso cumple en su desarrollo la exigencia implícita en el poeta: desaparecer en el lenguaje. Para lograrlo, a riesgo de dejarse llevar por el esquematismo académico, ha de hacerlo tan suyo que entre ambos no exista distancia alguna. El sujeto que hablaba (=pintaba) se ha metamorfoseado —para utilizar un concepto del gusto de Carlos Piera— en el lenguaje que ahora es, anulando la distancia que entre ambos, sujeto y lenguaje, existía, sin eliminar por ello a ninguno de los dos protagonistas.

La paradoja de la modernidad se percibe al analizar el lenguaje del clasicismo: necesario y, sin embargo, imposible. Siendo necesidad e imposibilidad elementos de la consciencia de la modernidad y de la naturaleza de un (imposible) clasicismo moderno.

Sobre la necesidad. Se apoya en la condición de su lenguaje y en lo que es propio de la representación moderna: al excluir las mediaciones, al buscar una representación inmediata y directa, y al hacerlo en su radicalidad, sin subterfugios, encuentra en el lenguaje el único punto de referencia. Debe tratarse aquí de un lenguaje transparente, es decir, aquel que permite la aprehensión de la verdad de la naturaleza al «ponerla» en lenguaje. Un lenguaje transparente que, como el agua, pase desapercibido en la representación (no ponga nada de su parte): tal es la condición del clasicismo, y de la modernidad, representación sin mediciones y, por ello, coincidente con un clasicismo que descubre, así, su necesidad.

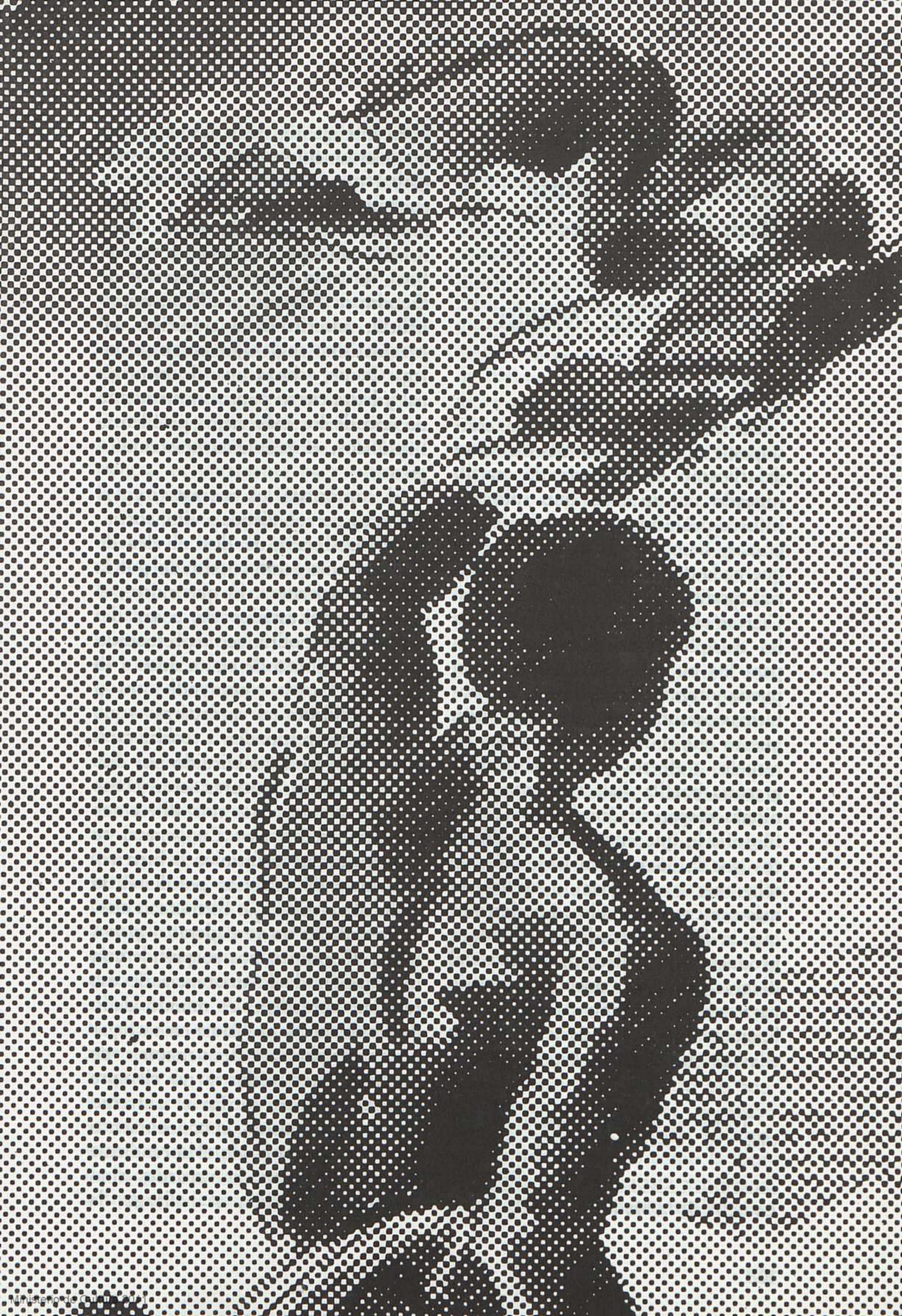
Durante mucho tiempo se elaboró como lenguaje canónico, sometido a pautas estrictas (que finalmente lo convirtieron en academicismo) y se transformó en el lenguaje por excelencia: un «hecho» que no se debe a nadie, que carece de inflexiones personales, que está ahí de forma natural y es por sí solo capaz de hablar con verdad. Los artistas debían aprender ese lenguaje, y tal condición del aprendizaje es, de por sí, bien expresiva: no ellos, sino el lenguaje (clásico) hablaría (por ellos), lo dominaban, habían adquirido ya y para siempre el dominio de la verdad y, con ello, su propio dominio.

Pero esa misma concepción canónica y, finalmente, académica del lenguaje evidenció su carácter mediado y la necesidad de buscar la transparencia más allá de las reglas. Pensar radicalmente su transparencia era tomar conciencia de la mediación que impersonalmente (una ilusión nunca cumplida en la historia concreta) efectuaba: la que se afirmaba en su propia condición lingüística, en la índole de su sistema y orden. Nada tiene de extraño que buscara en el primitivismo la posibilidad de un acercamiento directo, sin lenguaje (o, al menos, en la no menor ilusión de un lenguaje sin normas), a las cosas, pues el primitivismo presupone la inocencia que carece de mediaciones y, con ella, la ingenuidad del descubrimiento del mundo. Volver desde la Grecia definida (arqueológicamente) como clásica a la Edad de oro que el mito tomaba como punto de partida (y como modelo de futuro), era remontarse a unos orígenes donde la transparencia del lenguaje identificaba decir y nombrar, y a éste con crear. Sólo en la radical originalidad de un nombre creador se hacía presente la transparencia (y clasicidad) del lenguaje, precisamente porque tal acción creadora no podía tener normas previas.

Mas en esa vuelta a los orígenes se ponen de manifiesto dos notas que considero relevantes: en primer lugar, la imposibilidad del clasicismo —en tanto que se desliza hacia el primitivismo—, imposibilidad que nace en el

seno de su propia necesidad y cumplimiento; después, segundo, la reflexión sobre su propia condición —en tanto que nombrar creador— que tal movimiento suscita: en él se revela su identidad, pues esa reflexión es el tema «por excelencia» del arte y la poesía en la modernidad.

La actividad creadora del lenguaje es consustancial a su «función» artística o poética, lo que permite una coincidencia que pone en primer término la reflexión sobre sí mismo como una nota fundamental del clasicismo. Semejante reflexión es inseparable de la necesidad moderna de una representación sin mediaciones: sólo en ella es posible considerar la eventual naturaleza mediadora del lenguaje mismo y en tanto que tal. Su papel referencial se juega, en el lenguaje artístico y poético, en el marco del mundo creado por el nombrar y dentro de él. Pero si de esta forma se acalla la inquietud que la referencialidad puede suscitar, no desaparece el desasosiego que en la reflexión se produce: en ella se percibe con claridad la imposibilidad de un lenguaje puro, no mediador, y por tanto el carácter esencialmente utópico de la pretensión clasicista.



El color del cristal:

Nelson Goodman
*Maneras de hacer mundos*¹

Carmen Glez-Marín

Un estudioso de Santayana contraponía su imagen a la más frecuente del filósofo en su torre de marfil, rodeado de un foso que sólo los futuros profesionales son invitados a cruzar, siempre y cuando prometan que nada de lo que aprendan producirá modificación alguna en sus vidas. Ciertamente, la filosofía es una de las disciplinas más desconcertantes para los no profesionales. ¿A quién puede interesar un conjunto de problemas presumiblemente irrelevantes, puesto que todo individuo ya los ha resuelto a efectos prácticos? ¿O una gratuita batalla dialéctica entre opiniones dispares? Quizá se pide a la filosofía lo que interpretan los librerros que la colocan en la sección de religiones y esoterismo, en lugares más o menos apartados. Lo cierto es que la filosofía académica tiende a producir una inflación de material desgraciadamente poco interesante para cualquiera ajeno al sistema. Felizmente, hay excepciones. Una de ellas es *Maneras de hacer mundos*,

¹ Traducción de Carlos Thiebaut (Madrid: Visor, Col. *La balsa de la Medusa*, 1990).

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

libro inteligente, nada académico, y que ciertamente contiene una visión global que sí atañe virtualmente a cualquier lector. *Maneras de hacer mundos* es de alguna forma la culminación, aunque ciertamente no el final, de todo el trabajo anterior de Goodman. Filósofo analítico, nominalista, adscrito a la tradición del pragmatismo anglosajón como su colega Quine, esboza una visión original y hasta cierto punto sorprendente de uno de los más viejos problemas filosóficos, el problema epistemológico.

El común de los mortales, y los filósofos no son ajenos a ello, sostiene la existencia de dos niveles de realidad: uno está constituido por la realidad verdadera, lo que existe, el conjunto de estados de cosas del mundo que podría ser representado por un conjunto de enunciados a lo Tarski. El otro comprende otras u otras realidades no verdaderas —que en absoluto responden a teorías tarskianas—, y está constituido por discursos, textos, pinturas, etc., contruidos de acuerdo con diferentes sistemas «retóricos». En general se piensa que estos últimos o bien representan de maneras peculiares la realidad verdadera, o bien crean nuevas realidades no verdaderas o *menos* reales. Goodman nos sorprende con la negación de la existencia de esa realidad verdadera, el mundo dado de antemano, y proclama en su lugar una multiplicidad de versiones de mundos, irreducibles y no siempre coherentes entre sí. En el extremo del postkantianismo, el conocimiento no se interpreta como el aprendizaje o la aprehensión de verdades sino como la invención, el hallazgo, la

construcción acertada de versiones correctas. Versiones no verdaderas pueden ser, no obstante, correctas, como es el caso de las novelas de Dostoievski en lo que respecta a ciertos problemas morales, y pueden en consecuencia proporcionar una comprensión profunda; ciertamente no *del mundo*, sino de uno de los múltiples mundos. La distinción entre «saber» y «conocer», con la sutileza semántica que marca la diferencia de una adquisición de competencias o de creencias verdaderas y la experiencia, es pertinente para entender la aproximación de Goddman.

El libro comprende un planteamiento de la tesis general —la multiplicidad de mundos que responden a versiones en distintos sistemas simbólicos—, pasa revista a los procedimientos habituales de construcción de mundos, y plantea los escollos que pueden poner seriamente en tela de juicio la tesis de la multiplicidad de mundos. Dado que la aceptabilidad de una versión no puede venir dada por una representación de estados de cosas en el mundo, porque no hay algo como «el mundo» al que apelar, es necesario desterrar la verdad como criterio último. Sabiamente, intercala Goddman una serie de capítulos que tocan algunos problemas técnicos relativos a la construcción de mundos: el estilo, la citación —no sólo en lo que atañe a la citación verbal—, la entidad del arte como una forma más de construcción de versiones de mundos, en particular el problema de la representación como denotación, y finalmente un ejemplo iluminador acerca de la percepción como un proceso activo que construye realmente el

objeto percibido. Por fin, el último capítulo del libro se dedica a analizar detenidamente el criterio de corrección, alternativa a la verdad. La corrección —afirma Goddman— es una cuestión de adecuación. Evidentemente desterrar la verdad como criterio último y sostener la tesis de la diversidad de mundos sobre la base de un concepto de *adecuación*, difícil de definir, puesto que las versiones de mundos deben adecuarse a unos mundos que ellas mismas construyen, es cuando menos una osadía filosófica, y ciertamente no escapa a la sospecha de circularidad. Goddman se adscribe a una tradición psicológico-cognitiva, en la que hay que contar entre otros a Gombrich y Bruner, que interpreta la percepción y, en consecuencia, el conocimiento (*nihil est in intellectu...*) como un proceso activo de construcción, contra toda tesis de «inocencia» perceptual. Si se abraza un principio como éste está claro que se abre la puerta al escepticismo, si, al mismo tiempo, se pretende mantener la existencia objetiva de un mundo exterior dado. Goodman simplemente disuelve cualquier escepticismo posible. Desde el momento en que podemos construir versiones, que constituyen procesos cognitivos —y cualquier sistema simbólico es bueno para ello, desde la pintura a la ciencia—, tanto el escepticismo, como el objetivismo racionalista, que en el fondo lo sustenta, se convierten en irrelevantes.

Para entender el criterio de adecuación, es, en definitiva, necesario suponer una capacidad de discernimiento primaria (algo como la «animal faith» del pragmatista Santayana, quizá), o, en su defecto apelar a un

criterio apelacional también primario. La explicación de una versión como versión adecuada es sencillamente una definición de un mundo, es decir, en último extremo, el funcionamiento efectivo de la versión en cuestión.

Si hubiéramos de construir una versión mítica, creacionista, del mundo de Goodman, podríamos ensayar una simple corrección al relato tradicional: Dios no creó el mundo y puso en él al hombre; Dios creó simplemente al hombre, y lo creó como animal simbólico. Evidentemente le puso tierra bajo sus pies; y probablemente todo iba bien hasta que la serpiente sembró la semilla del conocimiento y con ella la del escepticismo entre Eva y el jardín.

El relativismo radical señala nuestros límites y al mismo tiempo nuestra infinita capacidad de juego con múltiples versiones de mundos creados por y para nosotros. No hay un mundo y diferentes retóricas. Hay sólo múltiples retóricas que construyen diferentes mundos. El criterio de corrección es pensable como algo plausiblemente interiorizado, y, al menos en un cierto sentido, es una cuestión de hábito. Podemos afirmar que vivimos de acuerdo con diferentes y no siempre compatibles versiones. Un ejemplo trivial lo proporciona el hecho del heliocentrismo y el geocentrismo. Para un astrónomo la versión geocéntrica es inadmisibles, excepto cuando utiliza su lenguaje cotidianamente para decirnos que el sol *sale* o *se pone*. Cuando habla como profesional o cuando habla como hombre de la calle no dice la misma cosa de dos maneras distintas. Esta diciendo cosas diferentes sin duda pero las dos son válidas para

entender nuestro(s) mundo(s). Cualquier intento de reduccionismo, al que virtualmente se adscribe el buen sentido, produciría inmediatamente una irreal supresión de mundos con los que vivimos cotidianamente.

Si sólo hay mundos y versiones de mundos, que construimos o remodelamos, nuestro descubrimiento, nuestro conocimiento en suma, es una experiencia personal de asentimiento. De alguna manera, esto está probablemente mucho más de acuerdo con la realidad, o es más aceptable, que una representación de la mente que mediante la aprehensión de verdades se apropia de partes del mundo.

El relativismo radical que confiesa Goodman sólo es criticable desde un afianzamiento de un búnker intelectual unidimensional, que el solo pensamiento de la evolución, de las diferencias históricas y transculturales pone inmediatamente en tela de juicio.

Tras pasados los umbrales de la modernidad, que podrían situarse en el nacimiento del yo, se ha considerado que la clase de los seres humanos englobaba una inmensa cantidad de individualidades diferentes, pero localizadas unívocamente sobre un espacio común: la realidad, el mundo. Pues bien, ¿por qué no representarnos la situación contraria? La clase de los humanos podría muy bien contener un conjunto de individuos semejantes entre sí, con universales psicológico-lingüísticos que constituyen su espacio común, y, no obstante, poseen y construyen infinitas versiones de mundos en las que se encuentran y desencuentran. En otras palabras, quizá la única realidad común sea de índole epistemológica.

El eslogan televisivo «Hay muchos mundos, pero están en éste», o el postulado más filosófico de múltiples conjuntos de situaciones contrafácticas siempre dentro de los límites de nuestro lenguaje, no son más admisibles para Goodman que el reduccionismo del más antañón materialista. Hay muchos mundos, y todos

*La vida de dos filósofos*¹

Carlos Thiebaut

He aquí dos libros que me hubiera gustado leer de estudiante, dos libros que nos recuperan por suerte a aquella condición. La biografía de Schopenhauer por Safranski y la de Wittgenstein por Monk llevan a pensar, de nuevo, sobre ese género peculiar que son las vidas de los filósofos, un género en el que se conjugan las letras pequeñas de los azares vitales y las contingencias históricas con el entramado teórico, en cierto sentido atemporal, de los argumentos, las disputas y las teorías. Los que solemos trabajar, en tiempos de normalidad paradigmática, con los textos

¹ Ray Monk, *Wittgenstein; the duty of genius*, New York, Free Press, 1990, 654 págs.

Rüdiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

están en el espacio de nuestra relación con todo aquello que nos trasciende, incluidos nosotros mismos.

Esta versión, en suma, al menos tiene el mérito de constituir una tesis provocativa, frente a la tradicional que parece abocar a un inmenso y tedioso culebrón de la inteligencia.

de los filósofos nos fijamos con mayor frecuencia sobre lo segundo y los detalles parecen difuminarse. Las anécdotas, incluso, sólo permanecen convertidas en categorías: la torre de Montaigne, la estufa de Descartes, los horarios de Kant, el abeto navideño en torno al cual Hegel, Hölderlin y Schelling bailaron la revolución. Pero cuando nos muerde la inquietud por el sentido mismo de hacer filosofía las respuestas desde dentro de esos mismos textos y sus teorías pueden quedar cortas. Sabemos, al cabo, que hay otras maneras de entender y de hacer filosofía —muchas de ellas están ahí a la mano, fuera del terreno conocido de las filosofías que frecuentamos— y cabe sospechar, sanamente, que lo que no satisface de la posición propia pudiera recibir mejor tratamiento fuera del territorio más frecuentado. Pero cambiar la manera de mirar sobre qué es hacer filosofía no es, no obstante, tarea fácil. Aprender lo distinto —distintos supuestos, distintos intereses, distintas formas de argumentación, distintas percepciones de lo que es relevante— requiere excursiones en las que el paisaje no es irrelevante para comprender la conversación que

entablamos o las ideas que mascullamos. Cuando queremos saber qué es hacer filosofía y percibimos que nuestra respuesta es sólo parcial ayuda y es conveniente, *oportet*, frecuentar la vida de los filósofos. No es nada nuevo. Recordemos a Diógenes Laercio.

La vida de un filósofo, cuando no es tarea apologética, apunta, como decía, a una doble mirada: por una parte aquello que se reflexiona está ligado al paisaje de lo que se va viviendo y al tiempo histórico en el que cada vida acontece; por otra, la biografía ha de referir las discusiones y las teorías con las que el filósofo intenta aprehender lo no fugaz o aquella fijación de lo real que sospecha verdadera, aunque descubra que lo fugaz sólo aparece en lo que está fuera, en lo que él ha aprendido que es patente, y no en arcano alguno (la filosofía fue siempre distinta del esoterismo —otra cosa es que su sabiduría haya podido considerarse, social o culturalmente, insoportable). Así, por una parte, está la guerra (de la que Schopenhauer huye como la peste en las campañas napoleónicas, a la que Wittgenstein acude como soldado en la conflagración del 14) y su brutalidad irracional que se hace natural por consuetudinaria, aparece el sexo y los amores en los que se mezclan una bruta necesidad física y una búsqueda de encuentro y de reconocimiento, se interponen los malos pasos académicos y profesionales, que hieren con duraderas pequeñeces lo que se dice y lo que se escribe, existen tensas o confusas relaciones con la familia, con las hermanas sobre todo, al parecer. La vida del filósofo ha de

recoger, por otra, lo que dice y el por qué lo dice, lo que se discute y con quién se discute. Ha de exponer, en definitiva, el cúmulo de respuestas o de preguntas sin contestación posible, el sistema de irrenunciables y particulares certezas que hacen la filosofía del filósofo, su especial fisonomía intelectual y en virtud de la cual, recordémoslo, el pensador ha podido interesarnos como filósofo y no sólo como personaje. (Hay, luego, otros filósofos a quienes les ha corrido en suerte ser más lo segundo que lo primero, por méritos propios o por fatigas del lector).

En las dos biografías que dan pie a este comentario está presente esta doble mirada y ambas pueden ayudarnos a refrescar la mirada filosófica. Ciertamente, las biografías de Wittgenstein son todo menos infrecuentes (Alianza publicó hace bien poco la de Brian McGuinness centrada en los años de juventud del autor del *Tractatus*), pero la obra de Ray Monk hace ver, muestra, cómo se entrelaza la apasionada vida de Wittgenstein con los diversos giros y momentos que definen lo que es originalidad filosófica (originalidad o genialidad, aunque sea exagerada, en mi opinión, la tesis que el título mismo del libro enuncia —como si la conciencia del deber ser genial definiera la posibilidad de haberlo sido). Monk se ha esforzado no sólo en documentar hasta el detalle los pasos y los azares de Wittgenstein —evitando con una muy agradecida sobriedad y prudencia de historiador la morbosidad que la leyenda Wittgenstein arrastra— sino también en presentarnos a un Wittgenstein difícilmente troceable en teorías o en

etapas al acentuar inquietudes constantes, insatisfacciones siempre presentes ante la filosofía de su tiempo. Dios o la religión, el sexo y el otro, lo cotidiano y el lenguaje, son temas que se muestran relevantes no sólo para los trabajos de los primeros apuntes, sino para el *Tractatus*, los cuadernos, las *Investigaciones filosóficas* y para toda la obra póstuma. Algunas de esas continuidades sorprenden al lector, pero explican y ayudan a entender la letra detallada de argumentos y la aproximación global a los problemas. Pero Monk no ha sido sólo un historiador exhaustivo (sus referencias múltiples a la obra aún no publicada refuerzan los deseos de que los albaceas muestren mayor diligencia o menor pudor en su tarea editorial); como filósofo que ha trabajado la filosofía de la matemática wittgensteiniana, sus exposiciones de las teorías de Wittgenstein tienen también un poder nada pequeño en el que no es ahora el momento de entrar.

El libro de Safranski tiene un carácter más epopéyico, acorde con la sublimidad de los tiempos históricos que retrata. El retrato de Schopenhauer está esbozado en trazos quizá más gruesos, pero su encuadre en las galerías de los iluminados filósofos idealistas alemanes, como un esquinado personaje protestón y a contrapelo, es ejemplar. Aprendemos, sobre todo, ante quién y ante qué reacciona Schopenhauer, contra quién se pelea, por qué permanece solitario y cómo la ausencia de reconocimiento alimenta su marginalidad malhumorada y viceversa. Las ideas, la filosofía, de Schopenhauer, está retratada en escorzo, pero queda perfilada,

haciendo ver cómo quizá toda gran filosofía puede ser aprendida en una gran intuición, aquella que dio título a la invendida obra *El mundo como voluntad y representación*.

Hay también un rasgo de común frescura que pone en primer plano determinados acentos que acercan el retrato de esos dos personajes intratables, insoportables, difíciles; dos personajes que, por otra parte, tanto parecen tener en común, como testimoniaría el mismo aprecio soterrado y el influjo callado del viejo cascarrabias de Frankfurt sobre el ennoblecido vienés cuyas últimas palabras fueron: «Dícales que mi vida ha sido maravillosa». Schopenhauer y Wittgenstein se acercan en su diferencia ante los modos del quehacer filosófico de su tiempo. El primero, dándole la vuelta al idealismo ardiente de la filosofía idealista alemana, el segundo subvirtiendo con su giro lingüístico la filosofía académica inglesa. Pero no hay dos vidas ni dos filosofías idénticas. Sospechamos que la pasión, e incluso la ilusión en el vivir, de Wittgenstein no se satisface en filosofía alguna pero que tampoco es escepticismo o pesimismo. La pasión de la voluntad de Schopenhauer es, por el contrario, la matriz de su ineliminable pesimismo, de su desconfianza irredenta. La pasión de Wittgenstein está ligada al reconocimiento de los usos parciales, menores, de la razón que se dan en el hecho mismo del vivir —¿qué otra respuesta hay a la pregunta por la felicidad sino que las gentes se afanan por serlo?—; la de Schopenhauer se carcajea del engolamiento de la Razon idealista, como si nos recordara que el viejo topo hoza, cuando el

topo es el impulso genésico de la especie, la voluntad hecha todo menos astucia de la Razón.

Hay otro aspecto confluyente en estos dos filósofos y en sus biografías con el que quisiera concluir esta breve nota de incitación a la lectura. Su marginalidad parece hacerse más relevante en momentos de reajuste del canon filosófico moderno, de revisión de genealogías o

jerarquías. A pesar de los ya obvios reconocimientos y consagraciones académicas (toda santificación a tiempo es una neutralización) los dos filósofos más parecen haber mostrado lo mal que se ha pensado o se piensa en el Gran Canon Filosófico (incluso tomando no pequeños argumentos de ese canon: así Kant) que haber buscado un lugar bajo su sol.

Javier Tusell

*Franco en la Guerra Civil. Una biografía política*¹

Valeriano Bozal

«Nadie entre los dirigentes políticos de la derecha quería lo que vino como consecuencia de la guerra civil», escribe Javier Tusell al terminar su libro (p. 388). ¿Es cierto? o mejor, ¿es ésta la conclusión que se desprende del libro, de la información que aporta y los análisis que realiza? No estoy muy seguro de poder contestar afirmativamente, tampoco me parece posible ni adecuada una respuesta negativa.

Vaya por delante que el libro de Tusell es un excelente estudio de la

historia política de la España Nacional durante la Guerra Civil. Este estudio estaba por hacer. Hasta ahora, en este campo, habían predominado o bien los textos hagiográficos o aquéllos otros movidos por intereses personales, algunos con la pretensión de justificar la propia biografía o las propuestas ideológicas. Tusell está fuera de este ámbito. Su análisis reconstruye con acierto y precisión el juego político en la España Nacional, los diferentes intereses, su articulación, sus contradicciones, las soluciones de compromiso pero también las duraderas. Y, en este horizonte, el papel ejercido por el General Franco.

Si algo destaca con claridad es la lógica del General: la lógica del poder, de su poder. Acostumbrados a lógicas políticas de carácter más general, algunos de sus colaboradores no pudieron comprender nunca la que guiaba al Dictador. Ello no quiere decir que fueran engañados. Si algo resulta evidente en el libro de Tusell es que no hubo engaños, pudo haber equivocaciones, pero no engaños. No fueron engañados los

¹ Barcelona, Tusquets, 1992, 428 ppp.

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

tradicionalistas ni los falangistas en la unificación, tampoco los monárquicos alfonsinos, ni los inermes restos de la CEDA, no fueron engañados los militares. Unos y otros esperaban triunfos que no se produjeron, los suyos propios, y todos aplicaron a la política del General una lógica que no era la del Dictador, una lógica política, ideológica, que el Dictador sólo tenía en cuenta a beneficio propio.

Los orígenes de este comportamiento deben buscarse en la propia formación y biografía de Franco. Un individuo que, con una muy limitada formación, ingresa en la academia militar a muy temprana edad —cuando tiene catorce años— y que no tiene otro horizonte que el ejército, los cuartos de banderas, la jerarquía militar, el ordeno y mando. De la lectura de algunos documentos a los que el autor se refiere, de su breve transcripción, de la narración de algunos de los comportamientos del Dictador, surge una notable familiaridad para todos los que han hecho el servicio militar: lo que aquí se cuenta, lo que abundantes indicios permiten reconstruir es lo que los cuarteles ofrecen habitualmente, lo que allí hemos padecido. La mediocridad del General no es excepcional, es la norma de la institución a la que sirvió y que le hizo lo que fue: un espadón, en ocasiones esperpéntico, que desprecia lo que desconoce y que se atiene ante todo a su medro personal, a su poder personal (pequeño cuando se tiene sólo la condición de cabo furriel, grande y peligroso cuando se es general o, más aún, caudillo). La excepción es lo contrario.

Pero esta mediocridad no es exclusiva del Dictador o del ejército, y éste me parece un punto importante que sólo en ocasiones se hace explícito en el libro de Tusell: esa mediocridad es norma de aquella derecha que no «quería lo que vino como consecuencia de la guerra civil». Si algo hay de llamativo en las páginas de Tusell es el conjunto de consideraciones que la figura del general suscita entre sus colaboradores: se vuelven contra él cuando sus expectativas personales o políticas (pero salvo excepciones más las personales que las políticas) quedan definitivamente arruinadas (por los expeditivos procedimientos que el General gustaba emplear), pero no antes. Y en algunos casos, lo que honra a sus protagonistas, ni siquiera entonces: prefieren achacar a los malos consejeros —fundamentalmente a Serrano Suñer, el «cuñadísimo»— lo que claramente debe atribuirse al General.

El General no hubiera podido tejer el entramado político que fue el Movimiento, no hubiera podido alcanzar su poder personal y colocarlo en la clave de ese entramado sin el apoyo y colaboración de esa derecha que «no quería lo que vino como consecuencia de la guerra civil». El historiador destaca la inoperancia de las instituciones creadas por el Régimen —y este es uno de los aspectos más relevantes de su estudio—, pero los colaboradores del General, tradicionalistas, monárquicos alfonsinos, militares, falangistas, etc., no podían no darse cuenta de lo que estaba sucediendo, entre otras cosas porque les afectaba directamente, incluso en el modo de relacionarse personalmente con ellos. Que eran a la ma-

nera de antiguos secretarios de estado al servicio de un príncipe no ilustrado, y no verdaderos ministros o consejeros, no hacía falta mucha suspicacia para darse cuenta de ello. Que las reuniones de los organismos colectivos sólo eran protocolarias, cuando eran, se desprende sin grandes esfuerzos de los asuntos tratados y aprobados, cuando se aprobaban.

Hay, por otra parte, dos puntos en los que, para mi gusto, el texto de Tusell quizá no resulta suficiente. El primero se refiere a la Iglesia. El autor se centra más en las relaciones del Vaticano con el régimen del General Franco que en las muy estrechas de la Iglesia española pueda afirmarse que «no quería lo que vino como consecuencia de la guerra civil», y, en todo caso, si no lo quería, lo menos que podía haber hecho es decirlo, y decirlo con claridad, con toda la claridad que su fuerza le permitía (pero nunca fue —la claridad— rasgo de la política eclesiástica, salvo, precisamente, para «sacralizar» al Caudillo). En cualquier caso, creo que el tema merece un estudio más detenido del que aquí se ofrece.

El segundo punto es notorio: la represión. Tusell alude a ella en diversas ocasiones y de modo más detenido al final de su libro, cuando se refiere a la represión tras la Guerra Civil, pero no plantea la cuestión de forma sustancial durante la contienda. No pretendo que se insista en uno de los temas más conocidos y menos refutados de la biografía del General Franco, su carácter sanguinario, y quizá por ello considera el historiador que no es necesario volver sobre él. Lo que deseo es señalar que la represión se llevó a cabo por fuerzas

políticas concretas, en muchos momentos de forma bien organizada, y fue conocida por esa derecha «que no quería lo que vino como consecuencia de la guerra civil».

La represión fue —lo es en todas las circunstancias, y eso el Dictador lo sabía mejor que nadie, pero con él sus colaboradores— un recurso político, con unas repercusiones políticas y unas responsabilidades políticas que en modo alguno pueden oscurecerse. Inspiradores de la represión o tolerantes con ella —o ambas cosas en función de la oportunidad del momento—, los colaboradores del General Franco, las fuerzas políticas que le dieron su apoyo, la derecha y la Iglesia, estaban en el mismo barco y se sirvieron de los mismos instrumentos. Esta no es una consideración moral, tampoco la pretensión de un «ajuste de cuentas», es una consideración política e historiográfica: analizar los efectos de la represión sobre los que directamente la padecieron, los efectos ejemplares sobre quienes la contemplaron y la corresponsabilidad política de quienes la ejercieron es, creo, tarea que también el historiador debe abordar.

Como decía al principio, no estoy seguro de que el texto, magnífico, de Tusell permita contestar afirmativa o negativamente a la cuestión inicialmente planteada. Estoy seguro, tras su lectura, de que no se trata de exculpar a la derecha española de su responsabilidad histórica y política, mas, para estar plenamente seguro quizá sea necesario abordar los temas mencionados con mayor detenimiento y considerar la «relación filial» que entre ella y el General no dejó de

existir nunca. Disponemos, pues, de un excelente análisis sobre el acontecer político en una de las dos Es-

pañas, pero es posible pensar que su rigor sería mayor si se adoptase un punto de vista que englobase a ambas.

Al final Madonna se viste de hombre

Francisca Pérez
Carreño

Más que un libro en el que la tesis principal, explícita desde el principio o descubierta en su desarrollo, sea demostrada según avanza el discurso, *El andrógino sexuado*¹ parece una serie de ensayos con la androginia como tema base. Es difícil seguir el hilo argumental en una obra que desborda de material teórico y empírico, de representaciones de andróginos pseudos y verdaderos, travestis auténticos y fingidos, hermafroditas ficticios y reales. Está dividido en tres bloques, que responden, al planteamiento teórico o qué es lo que busca la androginia, el primero, a las estrategias en que desde el XIX se ha realizado, el segundo, y al análisis de la situación actual, desde los ochenta, el tercero. Dos son, en mi opinión, las características más relevantes de su lectura: esta superabundancia de ejemplos,

¹ Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor Dis., 1992.

La balsa de la Medusa, 25, 1993.

unida a una tesis que asoma en el título: la figura y el ideal del andrógino no son neutros, sino de género masculino.

Así pues, más que tener un desarrollo lineal, *El andrógino sexuado* es un conjunto de ensayos, que giran sobre su eje como peonzas sobre una misma superficie, de modo que sus recorridos se cruzan, se acercan y se alejan, dificultando en ocasiones la mirada global, si no quiere ser simplificadora. La superficie es el discurso feminista sobre el cuerpo y sus marcas de género. Los ejes, el argumento: el ideal andrógino no otorga a quien lo adopta la plenitud sexual o de género que busca, sino que en realidad se ha mostrado bien básicamente reductivo, bien la proyección del deseo masculino de lo igual a sí mismo, o bien ambas cosas a la vez. Las circunferencias trazadas por las peonzas abarcan campos de representaciones de la «alta» y la «baja» cultura, imágenes y personajes también contraculturales, es decir, «fenómenos sociológicos», en los dos sentidos: de rarezas y de regularidades.

Recuperando *El Banquete* platónico, Estrella de Diego parte del principio de que los pretendidos andróginos «tratan de restaurar, aunque sea por un instante, la plenitud original» (p. 18). Sin embargo, el andrógino es normalmente una mujer asexual y dotada de algún objeto

que denote masculinidad, o una figura joven ambigua, hombre o mujer. En el primer caso, la representación resultante es ya hoy una imagen familiar de mujeres con pantalones, pelo corto y cigarrillos. Este tipo de androginia, descafeinado, se realiza históricamente a partir de los sesenta. Pero no es la primera ocasión en que ocurre. El fin de siglo vio imágenes de ambigüedad junto a mujeres fatales, quizá precisamente como expresiones diferentes de un mismo «miedo a la mujer» (p. 34), que junto al «miedo a la muerte» constituye, según la autora, una de las fuentes del deseo masculino de androginia.

También ya a finales del XIX las Nuevas Mujeres, tachadas de «hombrunas» y «lesbianas», entran en el mercado de trabajo y buscan voto e independencia con una androginización/masculinización, que parece la única ocasión en que está dirigida por las propias mujeres. Después de los años cincuenta, en los que se impuso de nuevo un reparto de roles tradicional, nuestro mundo ha visto cómo los ideales feministas se plasaban en una androginización, que no ha conducido a la ansiada emancipación, sino a una homogeneización del panorama. Más aún, «la androginia se puede convertir en un nuevo estereotipo normativo —como de hecho ha sucedido—, que acabe por establecer una opresión más fuerte y más perversa, disfrazada además de igualdad social y sexual» (p. 53). La androginización de la mujer es una masculinización y una estricta conversión a los valores viriles, cuando no va unida, además, a un mantenimiento de actitudes y valores feme-

nos, a menudo en contradicción con aquéllos, lo que hace de las mujeres en un sentido andróginos esquizofrénicos.

Pero, ¿y los hombres? ¿En qué consiste, si es que se da, su androginia? Se trataría, según las representaciones con mayor fuerza publicitaria, de una efebización, expresión actual del temor al envejecimiento y la muerte. En el mejor de los casos, consiste en cierto reconocimiento por parte del varón de cualidades supuestamente femeninas, ligadas por lo común al ámbito de lo privado y de los sentimientos. Como transgresión, ciertamente mayor que la femenina (es mayor el escándalo de un hombre pretendiendo rebajarse al estatus de mujer), el travestismo se encuentra presente con cierta frecuencia en los ambientes contraculturales.

Así pues, la androginia dominante consistiría en la efebización masculina y en la masculinización femenina. Este diagnóstico, aunque no refleja la complejidad de la modernidad ni es explícitamente defendido como definitorio de nuestra sociedad, se adecúa bastante bien con el lugar freudiano al que antes aludíamos y que se desliza por las páginas del libro. Se trata de la idea de que es el miedo masculino a lo otro (las mujeres en este caso, pero, y la autora insiste en ello, también a lo diferente de clase o de raza), y al envejecimiento y la muerte lo que está en la base del ideal andrógino. Así pues, el hombre/blanco/clase media, sublima su miedo a través de la androginia.

Estrella de Diego escribe un texto feminista (neo-feminista), que parte del descubrimiento de la ideología

implícita en el discurso de la igualdad sexual y señala las dos tendencias opuestas adoptadas por el feminismo: el llamado de la diferencia y el de la igualdad. Como es sabido, uno corre el riesgo de empujar a las mujeres a su espacio tradicional, que no es el del poder, mientras el otro les exige capacidades superiores a lo normal. Ninguna de las dos estrategias es considerada suficientemente a salvo de la manipulación masculina. La estrategia de la androginia, ligada más bien a la segunda tendencia, se ha mostrado pernicioso: «(d)e hecho, la androginia en los ochenta por fin se ha manifestado como la trampa que siempre ha sido, un ideal impuesto desde los nuevos dioses, la superioridad dogmática sin cuerpo —clase, grupo, poder social, psicoanalista— que ha vendido la fórmula para ser felices sin manual de uso» (p. 62).

La autora pretende hacer un discurso postfeminista para una época postfeminista y postmoderna. La crítica al feminismo moderno está clara: no ha resultado tan liberador como prometía, incluso más, «se ha manifestado como otra consigna a seguir» (p. 164). «Y me enseñaron que debía venir a Nueva York y ser una “mujer independiente”... Y me enseñaron que para ser actriz había que estar a la moda. Y estar a la moda era ser andrógina» (pp. 163-4) explica la protagonista de *Liquid Sky*. Esta es la tesis del libro; no sólo se ha producido una homogeneización, una repetición de lo masculino, sino que es el resultado de una estrategia, otra consigna del poder.

La pregunta sobre si «¿(s)e trata de un triunfo femenino... o de un

fracaso, ha sido una estrategia masculina impuesta desde lo masculino? (p. 159), es contestada con la afirmación de la última posibilidad. Un contundente «Todo era falso» (p. 162) se afirma en lo que parece más un lamento que una tesis sólidamente mostrada. En todo caso, la pregunta sobre qué queda del proyecto andrógino no debería ser tan tajantemente contestada. En realidad, en el planteamiento de De Diego se entrecruzan dos cuestiones; una sobre el triunfo o fracaso del proyecto y otra sobre el carácter autónomo del mismo. El libro sostiene que es, en efecto, una estrategia masculina. Los hombres nos dijeron que, nos inventaron como, nos construyen, nos miran andróginas. Mas, a decir verdad, los hombres nos inventan andróginas y femeninas, blancas y exóticas, iguales y diferentes. Y, si esto es así, y creo que lo es, no puede ser explicación del «fracaso» del proyecto. Tampoco ha de tratarse necesariamente de una estrategia masculina, sino quizá de la acomodación de su mirada a la nueva situación.

La estrategia andrógina de las primeras Nuevas Mujeres, antes de los años treinta, fue transgresora. La autora explica que la androginización en las costumbres se combinaba con a) un replanteamiento del rol sexual y reproductivo de las mujeres y b) con un desplazamiento semántico de los significantes masculinos. Esta utilización subversiva de los elementos masculinos no se mantiene con la democratización de estos usos, que pierden su sentido político. En la parte central del libro, sobre estrategias en la representación del género, queda suficientemente claro que no

es la representación en sí misma, sino su uso, lo que puede o no ser emancipatorio. Sin embargo, la situación actual se plantea como un callejón sin salida, en forma de paradoja, y no como reflexión sobre los límites o las posibilidades que la actitud tiene. La aporía es hartamente conocida: por ejemplo referida a la cuestión de la maternidad, De Diego la enuncia así: «... tener hijos retoma el discurso tradicional de lo femenino animado desde el poder y no tenerlos acaba por ser una falsa opción revolucionaria, ya que a fin de cuentas crea un nuevo tipo de mujer productiva y libre que desde un ángulo ha elegido pero desde otro ha renunciado» (p. 85). La diferencia entre las Nuevas Mujeres y las actuales es que para aquéllas no tenerlos era una transgresión, pero, felizmente, no lo es para éstas. Es decir, y en la medida en que el «post» es cierto, creo que no es adecuado describir la situación como que ellas tenían una posibilidad, no tener hijos, y nosotras no tenemos ninguna. Más bien tenemos las dos.

Retomando la discusión sobre la estrategia andrógina, creo que se debería poner de relieve su carácter ambiguo o bifronte, más que destacar exclusivamente su servidumbre a los valores masculinos. Quizá haya sido la influencia del postestructuralismo en el feminismo lo que ha conducido a plantear todo en términos de aporías (y sirva esto como un inciso aparte del libro en cuestión). En el ámbito de las artes, el tema puede plantearse de forma sencilla: 1.º Toda representación coloca a alguien (a algo) como objeto. 2.º La representación artística ha sido históricamente

un producto masculino. De hecho, mayoritariamente han sido los artistas, hombres, y sus objetos (sus modelos), mujeres. 3.º Por lo tanto, el arte es una práctica que convierte a la mujer en objeto, y contribuye así a justificar y consolidar la situación de dominación en la que se encuentra. 4.º La mujer artista, ahora sujeto, inevitablemente convertirá a lo representado, puesto que representar es reificar, en objeto. Solución: ninguna. La estructura misma de la representación, más allá de su forma o su contenido es opresora. Sólo ironizando, renunciando a la distinción artista-modelo, o a la misma práctica artística tal y como actualmente se entiende, podría acceder la mujer el arte desde otros presupuestos que los masculinos.

No obstante, De Diego prefiere analizar otras estrategias presentes en el panorama actual y que vienen a complicarlo. Se trata de unas actitudes que, en principio, salvarían la contradicción anterior. Por un lado, destaca la estrategia postmoderna, la del disfraz y la ironía. Como héroes de los nuevos tiempos señala entre otros Prince y Madonna entre los artistas pop y a C. Sherman entre los artistas «cultos». Por otro lado, contra la uniformización a que ha conducido la androginia femenina también cabría la posibilidad de la supersexualidad. Vuelven a estar de moda, como en los cincuenta, las muy mujeres y los muy hombres. El abandono de la androginia por parte de los hombres ha puesto de moda al «macho»; «Los efebos de los 80 han desaparecido finalmente en su propio mito para dar paso a los cuerpos de macho que en los últimos

años se han impuesto como la solución definitiva a la crisis» (p. 184). (El discurso se torna en esta parte del libro en una reflexión sobre el cuerpo, la salud y la belleza, que nos proponen los nuevos cánones.) Sin embargo, los jóvenes profesionales urbanos jugando a machos, que ocupan buena parte de las imágenes de nuestro entorno, comparten el panorama con otros andróginos. En cuanto a las mujeres, una vuelta a la diferenciación no parece prometer muchas posibilidades emancipatorias, aunque también la superdiferencia, las supersexuales, tengan su lugar en esta feria de las vanidades.

En Madonna, la supersexual postmoderna, se juntan ambas estrategias. Ahora bien, si Madonna es la Marilyn postmoderna, ¿quién ha ocupado el lugar de Marlon Brando? De Diego enfrenta la irónica superfeminidad de Madonna con la adroginia postmoderna de Prince. Los verdaderos postmodernos seguirían disfrazados todavía de mujer, o de blancos, pero sobre todo disfrazados de ambiguos y de una sospechosa variedad de antiguos «otros».

Parece que la única posibilidad subversiva sea el disfraz múltiple y el de mujer. Entre los Pop el modelo Bowie, Boy George, M. Jackson o Prince persigue la androginia y Madonna «al final se viste de hombre». Pero no es como hombre, sino como Marilyn como la artista se convierte en heroína postfeminista. Madonna explota la supersexualidad que Marilyn no controla. «Marilyn es construida por la mirada del espectador y Madonna es quien construye esa mirada» (p. 194). Y lo hace manipulando aquello mismo que construía

a Marilyn, el deseo: «... para engañar la mirada sólo hay que alimentarle con lo que desea» (p. 194).

Aunque Madonna sea sospechosa de institucionalización, de banalización, no se duda de sus intenciones. No obstante, la misma estrategia en hombres conduce al «chulo postmoderno», que se cree que con derecho a la apropiación de lo otro sexual, social, de clase, ¿qué olvida que sólo está disfrazado, o que no lo olvida nunca? Respecto a la apropiación de lo femenino la cuestión planteada está clara: «... me preocupa que... el hombre postmoderno haya querido apropiarse de lo supuesto femenino en un momento en que muchas mujeres se preguntan qué es lo femenino» (pp. 164-5). En realidad es el hecho de que Madonna sea una mujer lo que hace la diferencia, aunque De Diego se refiera a la letra de una canción de Prince para mostrar la objetividad de sus sospechas.

El equivalente a Madonna en el mundo de las artes plásticas sería la fotógrafa C. Sherman. Tan fundamental como el hecho de que sus fotos lo sean de estereotipos femeninos, las modelos de los artistas clásicos, las actrices de las películas de suspense y tan fundamental como el hecho del disfraz, incluso de hombre, es la coincidencia entre la artista y la modelo. Está de los dos lados de la cámara, por eso puede ironizar. Es el sujeto y el objeto de la representación. No pretende ocultar el carácter de objeto del objeto, su esencial naturaleza manipulada, sino ponerlo de relieve. Así, sus personajes fotografiados carecen de todo hálito vital (¿está más muerta su mujer muerta que las otras?). Son objetos

al cuadrado. Pero al mismo tiempo, al ponerse al otro lado de la cámara, elimina la todavía posible morbosidad de la mirada. «Sherman, autoobjetualizada, se viste de guapa, de fea, de sí misma, del *otro*... y deja de ser una mujer que habla de las mujeres para ser una mujer que habla de sí misma, si bien libre de toda sospecha narcisista» (p. 176). No está reificando algo ajeno, sino a ella misma, distanciándose y desenmascarando la práctica artística clásica de tal modo, que su estrategia es en este sentido diferente a la de Madonna.

Creo, por tanto, que la cuestión no es la institucionalización o banalización de Madonna, que en el caso de Sherman en lugar de por la televisión, se produce en el mundo del arte. Ambas controlan la mirada además. Pero no hay engaño en Sherman. No se trata de atraer a una mirada masculina para burlarla. Sino de atraerla para mostrarle lo que realmente tendría: un objeto. Mientras que Madonna por su parte, se escurre ante la mirada, provoca el deseo y se niega a saciarlo.

Los argumentos de De Diego son totalmente convincentes. Comparto

casi línea por línea sus análisis sobre Madonna o Sherman. Sólo hay algo que no encaja y es su permisividad para con Madonna, al tiempo que la iguala a Sherman (también a Kruger o a Holzer, aunque la asociación me parece menos convincente) y critica a los «chulos postmodernos», cuando hay algo en ella que la aproxima a éstos. De hecho, Madonna se comporta como ellos; «descarada», habla de sus proezas sexuales, fanfarrona, dice ser el *boss*. Pero es en su disfraz de supersexual en lo que más se aleja de Sherman; precisamente por la mirada que exige del espectador, una mirada morbosa de la que *ella* consigue escapar. Ella, una andrógina disfrazada de mujer, pero andrógina al cabo. Se trata de un juego que se puede jugar sólo desde la androginia, o resulta demasiado peligroso. Es decir, sólo adoptando un punto de vista masculino, para entonces apropiarse de lo otro. Y esto es lo que la aproxima a los «chulos»... Para ella también se trata de un disfraz de lo que no es. Por eso no es que «al final, Madonna se viste de hombre», está vestida de hombre y al final se disfraza de mujer.

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 27 (Invierno 1992)

J. H. ELLIOTT: El mundo después de Colón

CARLOS FUENTES y ROLANDO CORDERA: La pasión del futuro

CLAUDIO MAGRIS: La humildad europea

JULIAN RIOS: Ulises ilustrado

ROBERTO BAZLEN: El capitán

EDGARDO OVIEDO: La Máquina Mid-Cult

ENRIQUE LYNCH: Crepúsculo sin enigmas

MICHAEL IGNATIEFF: La cultura de lo instantáneo

FRANCO FERRAROTTI: La disolución del individuo autónomo

ROBERTO BLATT: Miseria de lo sagrado

NORA CATELLI: ¿Ya no hay invitados a la mesa de Orlando?

PEPPE BALISTRERI: La sociedad mafiosa

PETER NADAS: Volver a casa

KAMAL SEBTI: La última de las ciudades sagradas

ALICIA ESCAMILLA: Louisi

Marina Warner, Giulio Giorello: Correspondencias

Suscripción 4 números:

España: 2.000 ptas. – Europa: 3.400 ptas– América: 4.800 ptas

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid

Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR: Félix Grande
SUBDIRECTOR: Blas Matamoro
REDACTOR JEFE: Juan Malpartida

PRIMERA PARTE DEL INGENIOSO Hidalgo don Quixote de la Mancha.

*Capítulo primero. Que trata de la condición,
y exercicio del famoso hidalgo don Quixote
de la Mancha.*



En vn lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivia vn hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocin flaco, y galgo corredor. Vna olla de algo mas vaca que carnero, salpicon las mas noches, duelos, y quebrantos los Sabados, lantejas los Viernes, algun palomino de añadidura los Domingos, consumian las tres partes de su hazienda. El resto della concluian, sayo de velarte, calças de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los dias de entre semana se honraua con su vellori de lo mas fino. Tenia en su casa

*Miguel de Cervantes
Saavedra*

RAZON DE LA FABRICA Alegórica, y aplicacion de la Fabula.



A Sido el Lucimiento de los ARCOS TRIVMPHALES erigidos en obsequio de los Señores Virreyes, que hã entrado á Governar este Nobilissimo Reyno, Delvelo de las mas bien coradas Plumas de sus lucidos Ingenios: porque, segun Plutarco, *Præclaræ gestæ præclaris indigent orationibus*. Segun lo qual la mia estava bastantemente escusada de tan alto Assumpto, y tan desigual á mi insuficiencia, quando el mismo Ciceron Padre de las Eloquencias temia tanto la censura de los Lectores, que juzgava todos los extremos en ellos peligrosos, buscando la mediocridad: *Quod scribimus nec docti, nec indocti legant: alteri enim nihil intelligunt: alteri plus forsam, quam de nobis nos ipsi*: Causas que me huvieran motivado á escusarme de tanto empeño, á no aver intervenido insinuacion, que mi rendimiento venera con fuerza de mandato; ó mandato que vino con alagos de insinuacion. Gustando el Venerable Cabildo de obrar á imitacion de Dios con instrumentos flacos; porque como juzgava su magnificencia corta la demostracion de su amor, para obsequio de tanto Principe, le pareció que era para pedir, y conseguir perdones mas apta la blandura inculca de vna Muger, que la eloquencia de tantas, y tan doctas plumas. Industria que usó el Capitã Ioab en

Juana Ines de la Cruz

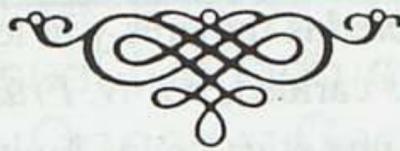
Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$). Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Cuadernos Hispanoamericanos

505 - 507

-Julio-Septiembre 1992-



Homenaje a Jorge Luis Borges

Cien páginas de inéditos y recuperaciones de Borges
y ensayos de

Leonor Acevedo, Andrés Avellaneda, Daniel Balderston, Giovanna Benassi, Manuel Benavides, Enrique Bernárdez, Rosemarie Bollinger, Rodolfo A. Borello, Loreto Busquets, Fernando Castro Flores, Juan Gustavo Cobo Borda, Leonor Fleming, Rafael Flores, Carlos García Gual, Gerardo Mario Goloboff, Francisco Gutiérrez Carbajo, Rafael Gutiérrez Girardot, Arnoldo Liberman, Daniel Link, Josefina Ludmer, José Agustín Mahieu, Elvira Dolores Maison, Blas Matamoro, Sonia Mattalía, Carlos Meneses, Olga Orozco, Rosa Pellicer, Elsa Repetto, Marta Rodríguez, Horacio Salas, Graciela Scheines, Osvaldo Svanascini, Santiago Sylvester, Eduardo Tijeras, Consuelo Triviño, Enrique Zuleta Álvarez y Héctor Yánover

Un volumen de 566 páginas

Tres mil pesetas

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
AVENIDA DE LOS REYES CATÓLICOS, 4. 28040 MADRID
Redacción y Administración, teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

Pinar, 25 28006 Madrid (España) Tel.: (91) 411 70 05

N.º 6

FEMINISMO Y ÉTICA (Edición de Celia Amorós)

Presentación, *por C. Amorós*

Cuando la razón práctica no es tan pura, *por L. Posada Kubissa*

Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral, *por S. Benhabib*

Contrato *versus* caridad, *por N. Fraser y L. Gordon*

Borderline. Por una ética de los límites, *por F. Collin*

Sobre el genio de las mujeres, *por A. Valcárcel*

De Marcuse a la Sociobiología, *por A.H. Puleo*

Lo femenino como metáfora en la racionalidad postmoderna, *por C. Molina Petit*

Notas de I. Santa Cruz, M. Herrera Lima, M.X. Agra y G. Hierro

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: semestral

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria*: 3.100 ptas.

Avión: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre:

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1993
(dos números), cuyo importe abonaré:

Dirección:

Contra reembolso

Visa

Diners

Eurocard

Cod. Postal:

Mastercard

American Express

Población:

N.º Tarjeta:

Provincia:

Validez: del al

Tel.: /

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias:

Fecha: a de de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques
derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

Estrella de Diego

EL ANDRÓGINO SEXUADO

Eternos ideales, nuevas estrategias de género



La casa de la Tradición
Visor

Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. 216 págs. 125 ilustraciones b/n. I.S.B.N.: 84-7774-553-6.

Índice: I. La melancolía de la separación y la desesperación del reencontro. 1. Ser otro y divertirse. 2. Androginias. 3. El divino Hermafrodito, otra vez. 4. No se nace enseñado: revisando el género. II. Las estrategias representacionales. 1. El beso estéril de Lesbia Brandon y Dorian Gray. 2. Nuevas significaciones del poder. 3. El forzado placer (los hombres nos inventan frías, los hombres nos construyen sexuales). 4. Los supersexuales. III. El ideal impuesto: los años ochenta. 1. Lo paródico: siempre jóvenes. 2. Nuevas censuras, los mismos censores: los hermanos incestuosos. 3. La voz travestida. 4. La vuelta de los supersexuales: al final Madonna se viste de hombre.

Carl Gustav Carus

Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje

Diez cartas sobre la pintura de paisaje
con doce suplementos y una carta
de Goethe a modo de introducción



La editorial de la Madrova
Visor

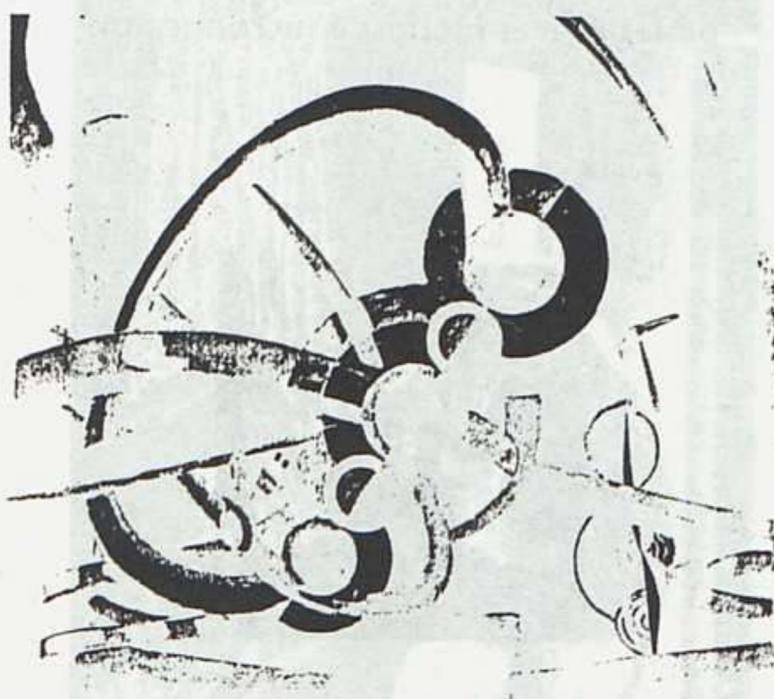
Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje.*

Traducción de José Luis Arántegui, 272 págs. I.S.B.N.: 84-7774-554-4.

Índice: Introducción, Javier Arnaldo. Diez cartas sobre la pintura de paisaje, con doce suplementos y una carta de Goethe como introducción (1815-1835). Prólogo del autor. Carta de J. W. von Goethe a C. G. Carus de 20 de abril de 1822. Carta I. Carta II. Carta III con tres anexos. *De la correspondencia entre estados de ánimo y estados de la naturaleza. Del efecto sobre el ánimo de los objetos paisajísticos aislados. De la representación de la idea de la belleza en los paisajes de la naturaleza.* Carta IV. Carta V. Carta VI. Carta VII con un anexo. *Vegetación de primavera y de otoño (Tomado del «Sistema de los hongos y las setas» de Nees von Esenbeck).* Carta VIII. Carta IX con tres anexos. *Primer anexo: Apuntes para una fisonomía de las montañas. Segundo anexo: Fragmentos de un diario de pintor. Tercer anexo: Un cuadro del deshielo del Elba cerca de Dresde.* Carta X con cinco anexos. *Naturaleza: I. Claro de luna. Bastión, cerca de Rathen. II. Anochecer. Arte: III. Sobre un paisaje (imagen geobiográfica) de Crola. IV. «Cascada», de Everdingen. V. Conferencia sobre el modo correcto de observar una obra de arte. Observaciones y pensamientos ante cuadros escogidos de la Galería de Dresde. 1867. Claude Gellée. Los dos grandes paisajes de Claude le Lorrain. Jan Vorsterman. Sobre un pequeño paisaje. Allaert van Everdingen. Jacob Ruysdael.*

Ernst Robert Curtius

El espíritu francés en el siglo xx, I
Gide - Rolland - Claudel -
Suarès - Péguy



Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo xx, I. Gide - Rolland - Claudel - Suarès - Péguy.*

Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas. I.S.B.N.: 84-7774-545-5.

Indice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. 1. André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André Suarès. 5. Charles Péguy. 6. Sobre la imagen de Francia. Anexo. Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.



SUSCRIPCIÓN

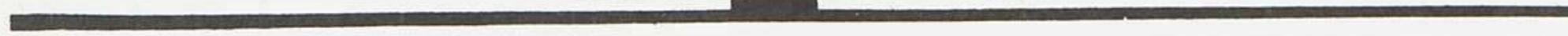


TARJETA POSTAL

FRANQUEO



VISOR DIS., S. A.



Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.



FIRMA



SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.500 ptas.

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.
- Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____
_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____
_____ Provincia _____ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorros n.º _____ el importe de la suscripción a la revista
LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____
Domicilio _____ Teléfono _____
Cod. Postal-Población _____ Provincia _____
País _____
Fecha _____ **FIRMA**

EUROPA: Suscripción anual: 3.500; AMERICA: 4.000. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones S. A.

Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo XX*, I. Gide -
Rolland - Claudel - Suarès - Péguy
Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas, I.S.B.N.: 84-7774-545-5.

Índice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a
la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. 1.
André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André
Suarès. 5. Charles Péguy. 6. Sobre la imagen de Francia. Anexo.
Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después
de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.



LA Balsa de la Medusa

REVISTA TRIMESTRAL

Núm. 25/1993

I. Bosque y K. Sainz, *Contra los objetos. Primer anteproyecto de reforma universitaria integral*. A. Dávila, *La piedra sociológica*. H. Grünewald, *J. Maragall y el estado estético*. G. Vilar, *Autonomía y teoría del bien*. J. Escobar, *Ilustración, Romanticismo, Modernidad*. S. Buck-Morss, *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte*. V. Bozal, *Lenguaje clásico y modernidad*. C. González Marín, *El color del cristal*: N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*. C. Thiebaut, *La vida de dos filósofos*. V. Bozal, Javier Tusell, *Franco en la Guerra Civil. Una biografía política*. Fca. Pérez Carreño, *Al final Madonna se viste de hombre*.