

La balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral

Segunda época - Número 4 - 2011

Hans Maes, *¿Quién dice que la pornografía no puede ser arte?*

M.^a José Alcaraz, *Emociones reales o imaginadas. El valor de la ficción*

José Medina, *Memoria, objetividad y justicia.*

Hacia una epistemología de la resistencia

H. R. Jauss, *Estética y moral*

NOTAS

Charo Crego, *La estrella y los teloneros*

Valeriano Bozal, *Maneras de mirar mundos.*

Las ideas estéticas de Gerard Vilar

RESEÑAS

Jordi Ibáñez, *El perdón humano*

Matilde Carrasco Barranco, *Convenciones e intención en la crítica de arte*

Valeriano Bozal, *Cuaderno de lecturas*



Segunda época - Número 2 - 2010

Fernando Broncano, *Cultura material en tiempos de ilegibilidad. A propósito del Cementerio del Arte de Morille.*

Jean-Pierre Cometti, *Rodin y La voz interior o la anatomía del pensamiento.*

Francisca Pérez Carreño, *La teatralidad y la escultura como arte.*

Salvador Rubio Marco, *Recuerdo, Imágenes, contextualidad y subjetividad: el experimento Farber.*

Alberto Murcia (ed.), *La cinta blanca: un estudio interdisciplinar.*

NOTAS

José Miguel Marinas, *Cantar en tierra ajena. La condición humana en Los aprendizajes del exilio, de Carlos Pereda.*

Valeriano Bozal, *Ángel Jové, Leandre Cristòfol, Cesare Pavese.*

RESEÑAS

Jordi Ibáñez Fanés, *El talento de acabar y el arte de seguir.*

Valeriano Bozal, *La dictadura de Franco.*

LA Balsa de la Medusa

Revista cuatrimestral de Crítica y Humanidades
Segunda época, núm. 4, 2011

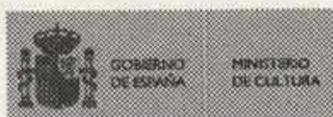
Hans Maes	5	<i>¿Quién dice que la pornografía no puede ser arte?</i>
M. ^a José Alcaraz	25	<i>Emociones reales o imaginadas. El valor de la ficción</i>
José Medina	47	<i>Memoria, objetividad y justicia. Hacia una epistemología de la resistencia</i>
H. R. Jauss	75	<i>Estética y moral</i>

NOTAS

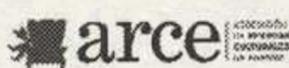
Charo Crego	97	<i>La estrella y los teloneros</i>
Valeriano Bozal	105	<i>Maneras de mirar mundos. Las ideas estéticas de Gerard Vilar</i>

RESEÑAS

Jordi Ibáñez	115	<i>El perdón humano</i>
Matilde Carrasco Barranco	123	<i>Convenciones e intención en la crítica de arte</i>
Valeriano Bozal	129	<i>Cuaderno de lecturas</i>
	135	Convocatoria 2011: Número monográfico: Nueva narrativa: <i>La ficción serial televisiva</i>
	137	<i>Resúmenes/Abstracts</i>
	139	<i>Información a los autores y criterios de edición</i>



Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año



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

La editorial A. Machado Libros a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de la Revista La balsa de la Medusa, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de revistas de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de la Revista La balsa de la Medusa, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO (www.cedro.org / www.conlicencia.com)

Edita: Machado Grupo de Distribución, S.L.
Redacción, administración y suscripciones:
C/ Labradores, 5. Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)
machadolibros@machadolibros.com
<http://labalsadelamedusa.wordpress.com>

Precio de este número, 14 €.
Suscripción anual (tres números):
España, 38 €. Europa, 40 €. América, 40 €

Depósito legal: M. 5.125-1987
I.S.S.N.: 0214-9982
Impreso en España - *Printed in Spain*
Top Printer Plus
Móstoles (Madrid)

Anti Machado
 Libros

www.machadolibros.com

CONSEJO EDITORIAL

Directores

Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid)

Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia)

Secretarias de Redacción

Inma Álvarez (Open University, U. K.)

M^a José Alcaraz (Universidad de Murcia)

Federico Arbós (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa (Universidad Politécnica de Cataluña) - Maria-Josep Balsach (Universitat de Girona) - Fernando Broncano (Universidad Carlos III de Madrid) - M^a Victoria Carballo Calero (Universidad de Vigo) - Charo Crego (Bruselas) - Estrella de Diego (Universidad Complutense de Madrid) - Alessandro Ferrara (Univ. Tor Vergata, Roma) - Antonio Gómez Ramos (Universidad Carlos III de Madrid) - Miguel Giusti (Pontificia Universidad Católica de Perú) - Nigel Glendinning (London University) - Manuel Hernández Iglesias (Universidad de Murcia) - María Herrera (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert Hopkins (University of Sheffield) - Jordi Ibáñez (Universitat Pompeu Fabra) - Ricardo Ibarlucia (Universidad Nacional de San Martín, Argentina) - Mikel Iriondo (Universidad del País Vasco) - Cristina Lafont (Northwestern University, Chicago) - Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza) - Tomás Llorens (Ex director del MNCARS y Conservador-jefe del Museo Thyssen) - Miguel Marinas (Universidad Complutense de Madrid) - Jose Medina (Vanderbilt University, Nashville, TN, USA) - Thomas A. McCarthy (Northwestern University, Chicago) - Christoph Menke (Universidad de Potsdam) - Carlos Pereda (Universidad Nacional Autónoma de México) - Carlos Thiebaut (Universidad Carlos III de Madrid) - Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona) - José Zalabardo (London University)

Diseño, La balsa de la Medusa

Elaine Miles, Universidad de Kent

CONSEJO EDITORIAL

Francisco Ferrer (Universidad de Murcia)
Valeriano Boal (Universidad Complutense de Madrid)

Secretaría de Redacción

M^o José Álvarez (Universidad de Murcia)
Janis Álvarez (Open University, U.K.)



Ministerio de Educación y Ciencia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Madrid, España

Federico Arbos (Universidad Complutense de Madrid) - Félix de Azúa (Universidad Complutense de Madrid) - Mariano José Balboa (Universidad de Girona) - Fernando Príncipe (Universidad Carlos III de Madrid) - M^o Victoria Casallo (Universidad de Zaragoza) - Juan Carlos Casado (Universidad de Zaragoza) - Fernando de Castro (Universidad de Zaragoza) - Alejandro Ferrer (Univ. de Zaragoza) - Antonio Gómez Rivas (Universidad Carlos III de Madrid) - Miguel Ángel Román (Universidad Carlos III de Madrid) - Nigel Gledhill (Open University) - Manuel Herández Iglesias (Universidad de Murcia) - María Helena (Universidad Nacional Autónoma de México) - Robert R. Rorty (University of Sheffield) - Jordi López (Universidad de Zaragoza) - Juan Carlos López (Universidad Nacional de San Martín, Argentina) - Miguel Ángel (Universidad del País Vasco) - Cristina López (Universidad de Zaragoza) - Concepción López (Universidad de Zaragoza) - Juan Carlos López (director del MIRCAS y Comités de Redacción) - Miguel Ángel (Universidad Complutense de Madrid) - José María (Universidad de Valladolid, IV) - Juan Carlos López (Universidad Complutense de Madrid) - Christopher A. Johnson (University of Chicago) - Christopher A. Johnson (University of Chicago) - Universidad Nacional Autónoma de México - Carlos Tejedor (Universidad Carlos III de Madrid) - José Zalabardo (Universidad de Zaragoza)

Directo: La casa de la cultura

Libros

¿QUIÉN DICE QUE LA PORNOGRAFÍA NO PUEDE SER ARTE?¹

Hans Maes

La respuesta inmediata a esta pregunta es: Jerrold Levinson y Christy Mag Uidhir. Ambos han defendido recientemente que el arte y la pornografía son mutuamente excluyentes. Sin embargo, a pesar de que estos autores han propuesto un elaborado y perfilado argumento en apoyo de esta tesis, siguen sin convencerme. En este artículo me propongo mostrar que puede haber arte pornográfico y que los intentos de Levinson y de Mag Uidhir por mostrar lo contrario fracasan. Presentaré los casos más fuertes tanto para la tesis positiva como para la negativa. En primer lugar, mostraré que la conclusión que ambos defienden no se sigue en absoluto de sus premisas –incluso cuando aceptemos dichas premisas como verdaderas. En segundo lugar, argumentaré que *puede* haber novelas, películas y fotografías consideradas simultáneamente como arte y como pornografía mostrando que de hecho *hay* tales novelas, películas y fotografías. De este modo, espero mostrar cómo la expresión «arte pornográfico», lejos de poseer el carácter de oxímoron que Levinson y Mag Uidhir le adscriben, designa de hecho una categoría artística legítima.

¹ Esta es una versión extendida y revisada de un texto que aparecerá en *Philosophy and Literature*. Quisiera expresar mi agradecimiento por la útil e intensa discusión mantenida en torno a una versión anterior de este texto en la Universidad de Murcia y en especial quisiera agradecer a María José Alcaraz sus perspicaces y constructivos comentarios y su concienzuda traducción de este ensayo.

Jerrold Levinson resume convenientemente el argumento principal de su ensayo «Erotic Art and Pornographic Pictures» de la siguiente forma:

1. El arte erótico consiste en imágenes producidas primordialmente para generar cierto tipo de recepción R1.
2. La pornografía consiste en imágenes producidas primordialmente para generar cierto tipo de recepción R2.
3. R1 exige de manera esencial una atención a la forma/vehículo/medio/manera de las imágenes y, por tanto, implica tratarlas como parcialmente opacas.
4. R2 excluye de manera esencial una atención a la forma/vehículo/medio/manera de las imágenes y, por tanto, implica tratarlas como si fueran totalmente transparentes.
5. R1 y R2 son incompatibles.
6. Por tanto, nada puede ser a la vez arte y pornografía; o, al menos, nada puede ser simultáneamente presentado como arte erótico y pornografía².

En otro pasaje parece claro que «R1» quiere decir placer estético o experiencia estética y que «R2» se refiere a la excitación y el desahogo sexuales:

Los objetivos de la verdadera pornografía y los del arte, incluido el arte erótico, no son compatibles, sino que se enfrentan mutuamente (...). Uno nos induce, en nombre de la excitación y la relajación sexual, a ignorar la representación, para así acceder a lo representado; el otro nos induce, en nombre del placer estético, a recrearnos en la representación y a contemplarla en relación con las cualidades excitantes y estimulantes de lo que está representado³.

² Jerrold Levinson, «Erotic Art and Pornographic Pictures,» *Philosophy and Literature*, 29, 2005, p. 239. Debería señalarse que Levinson debilita en cierto modo la tesis en la última frase de su texto: «más exactamente, nada puede tener éxito simultáneamente como arte erótico y pornografía.» He excluido deliberadamente esta formulación menos contundente debido a que no encaja con la tesis más atrevida que encontramos a lo largo del artículo: «el estatus del arte y el de la pornografía son mutuamente excluyentes» (p. 236); «Dejar lugar para que cierta pornografía sea también arte es, creo, una mala idea» (p. 234); «No es posible de forma coherente producir algo que sea pornografía y, en sentido estricto, arte.» (p. 236).

³ *Ibid.*, p. 234.

Se ha argumentado en otra parte que las premisas (1)-(5) son problemáticas, incluso a la luz de la propia postura de Levinson sobre la definición del arte y la naturaleza de la representación⁴. Dejando a un lado estas reservas, quiero concentrarme en el paso final del argumento. Es evidente que (6) solo se sigue de (1)-(5) si se asume que no es posible de manera coherente y exitosa aspirar a provocar dos respuestas incompatibles en la audiencia. Sin embargo, creo que esta asunción es falsa. Alguien *puede* (de manera coherente y con éxito) aspirar a producir respuestas incompatibles en la audiencia, siempre y cuando no espere producir esas respuestas al mismo tiempo, en la misma audiencia, y por el mismo aspecto de la obra. De esta manera, no parece que sea imposible o incoherente en absoluto producir algo que sea considerado tanto arte como pornografía.

Tanto si prestamos atención a obras de arte, como a obras de pornografía, o a casos que se encuentren en un discutible término medio, lo que parece que Levinson ha pasado por alto es que la mayoría de las representaciones involucradas son producidas para una recepción múltiple. Tienen diferentes partes (capítulos, escenas, etc.), aspiran a audiencias diversas o invitan deliberadamente el tipo de respuesta que puede evolucionar a lo largo del tiempo. Por lo tanto, aunque una misma persona no pueda tratar la misma parte de una pintura o una novela como opaca y transparente al mismo tiempo, se puede pretender (con éxito) producir una obra que sea tratada (a) como transparente en un primer momento y como opaca en un momento posterior; o (b) como transparente por parte de la audiencia y como opaca por otra parte de esa misma audiencia; o (c) como transparente en algunas de sus partes y como opaca en otras. Para ilustrar y elaborar ulteriormente estos tres posibles casos presentaré algunos ejemplos no-pornográficos (para los ejemplos de pornografía, véase la sección III).

(a) A menudo sucede que primero tratamos las imágenes como transparentes y solo después prestamos atención a su forma/vehículo/medio/manera –un proceso que el propio artista puede haber anticipado y planeado. *El Halcón Maltés* (dirigida por John Houston) o *El caso Bourne* (dirigida por Paul Greengrass) pueden ilustrar lo que digo. En su nota sobre *El caso Bourne* el crítico de cine Robert Ebert señala que

⁴ See H. Maes, «Art and Pornography,» *Journal of Aesthetic Education*, 43, 2009, pp. 107-116.

Hay dos tipos de planos largos: (1) el tipo de plano que se espera que sea visible o reconocido por la audiencia, como en el plano de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*) de Scorsese, en el que el gangster entra al restaurante, y (2) el tipo de plano que pasa desapercibido porque la acción lo hace invisible. Ambos tienen su propósito: Scorsese quería mostrar el mundo desplegándose ante su héroe y Greengrass quiere mostrar la acción sin interrupción para reforzar la ilusión de que está sucediendo realmente⁵.

Ebert señala algo parecido sobre el conocido plano de siete minutos de *El Halcón Maltés*: «¿Es el plano simplemente una maniobra fílmica? En absoluto: la mayoría de los espectadores no se percatan de él, porque están enganchados por su ritmo»⁶. Los virtuosos planos de Huston y Greengrass pertenecen al tipo de recursos «que pasan desapercibidos» y no están hechos para ser reconocidos como tales, sino que lo que ambos directores esperan es situar a la audiencia justo en el medio de la acción. Levinson escribe de las imágenes pornográficas que «deberían presentar el objeto de la fantasía sexual de una manera vívida, e inmediatamente, como si dijéramos, quitarse de en medio»⁷. En un sentido, esto es exactamente a lo que Huston y Greengrass aspiran: a presentar los eventos desencadenados tan vívidamente como sea posible y entonces, como si dijéramos, desaparecer. En otras palabras, desean que la audiencia trate las imágenes como transparentes.

Desde luego, cuando vemos una película por segunda vez, o cuando examinamos una escena fotograma a fotograma, nuestra atención se centra en los rasgos formales destacables y en los logros estilísticos. No es extraño que los directores agradezcan tales análisis detallados. Como la mayoría de los artistas, quieren que su logro artístico sea reconocido y apreciado. Como tales, estas películas invitan a la audiencia a responder de diferentes maneras (en ocasiones ignorando y en ocasiones prestando atención a los rasgos formales). ¿Por qué, podríamos preguntarnos, no puede pasar lo mismo en el caso de la pornografía? Huston y Greengrass no pretenden dirigir toda la atención hacia su propio virtuosismo, al menos no inmediatamente, sino que esperan que la audiencia se sumerja completamente en la historia. Para que este grado de inmersión sea posible se necesita una gran habilidad artística –habilidad que invitará a la

⁵ Roger Ebert, *Movie Yearbook 2009*, Kansas City: McNeel, 2009, p. 65-66.

⁶ Roger Ebert, *The Great Movies*, New York: Broadway Books, 2002, p. 282.

⁷ Levinson, *op. cit.*, p. 233.

admiración cuando se realice con éxito. De la misma manera, creo, podemos concebir un film pornográfico que, a través de una actuación excelente, una historia interesante de verdad, un uso efectivo de la luz y el sonido, logre presentar los objetos de la fantasía sexual de la manera más vívida imaginable, de tal manera que sea primero sexualmente excitante y que invite a los espectadores a contemplar la relación entre la excitación producida y los medios para producirla después. (De hecho Stanley Kubrick ya imaginó una película semejante nada menos que en 1964⁸). Incluso dentro de los limitados parámetros establecidos por Levinson –me refiero a la controvertida tesis sobre el objetivo central del arte y la incompatibilidad entre la experiencia estética y la excitación sexual– tal film podría considerarse arte pornográfico.

Debe señalarse que la transparencia puede ser un objetivo artístico *bona fide* –consideración que está ausente en la teoría de Levinson⁹. Es verdad que el ideal de transparencia, en el sentido levinsoniano de presentar una escena lo más vívidamente posible y después «quitarse de en medio» o «inducir a ignorar la representación para acceder así a lo repre-

⁸ En un ensayo reciente sobre la economía y la estética del porno de arte y ensayo, Jon Lewis describe el siguiente incidente: «En 1964, unos meses antes del estreno de *Dr. Strangelove*, hubo una fiesta en la casa de Stanley Kubrick y alguien trajo una película hard-core. Tras ver un poco de la película, Kubrick dijo al guionista Terry Southern «¿No sería interesante si un día alguien que fuera un artista hiciera eso –usando actores realmente hermosos y un buen equipo?». ... En 1970, Southern recordó la propuesta de Kubrick cuando redactó su satírica novela, *Blue Movie*, sobre un aburrido y laureado por la Academia director llamado King B., quien, con la ayuda de Sid Krassman, un productor de éxito, y Angela Sterling, una estrella reconocida empeñada en hacer algo serio se proponen producir la película porno más cara y mejor considerada de todos los tiempos. Que Hollywood pudiera producir semejante película era en 1970 más fácil de imaginar. Y si no fuera por un par de abogados que metieron la pata, podría haber sucedido» (Jon Lewis, «Real Sex: Aesthetics and Economics of art-house porn,» *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, 2009, <http://www.ejumpcut.org/currentissue/LewisRealsex/1.html>, accessed 22 November 2009.)

⁹ El problema de las malas películas (pornográficas) es a menudo, no que sean totalmente transparentes, permitiendo al espectador ignorar la forma/vehículo/medio/manera, sino, más bien, que no son suficientemente transparentes. El espectador no puede perderse en la historia que se desarrolla porque la iluminación y la actuación son irritantemente malas o el argumento simplemente ridículo. De ahí, la divertida queja de Woody Allen en *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask*: «Vivimos en una sociedad demasiado permisiva. Nunca antes había sido la pornografía tan rampante. ¡Y esas películas están tan mal iluminadas!»

sentado»¹⁰, parece contrario a la tradición vanguardista todavía dominante, con su insistencia en la importancia del medio y su énfasis en la forma sobre el contenido. Pero no deberíamos olvidar que hay otra tradición, igualmente venerable, de autores, pintores, fotógrafos y realizadores para quienes «el triunfo más elevado del arte consiste en su ocultación»¹¹. Cuando Levinson identifica la transparencia como la marca de lo inartístico, parece ignorar esta larga tradición de artistas, desde Jane Austen hasta Jan Van Eyck, desde Dorothea Lange hasta Vittorio De Sica, cuyo empeño era generar en la audiencia un grado máximo de inmersión y transparencia.

(b) Puede ser que uno de los objetivos del artista sea que una parte de la audiencia trate a las imágenes como transparentes mientras que otra parte de la audiencia las trate como opacas. De nuevo, el cine ofrece buenos ejemplos¹². Piénsese en *Kill Bill* o *Death Proof* de Quentin Tarantino. Se puede argumentar que estas películas son pastiches de ciertos géneros populares. Por un lado, poseen muchos rasgos de géneros cinematográficos como el kung-fu, el cine de terror o las películas de persecuciones de coches, pero, por otro lado, desafían y tensan las convenciones de esos géneros, exagerando ciertos aspectos y empleando recursos narrativos y estilísticos típicos de forma extremadamente consciente. Como tales, estas películas parecen apelar tanto a los consumidores habituales de esos films de género como a los cinéfilos y críticos de cine. Los últimos se sienten atraídos por las películas de Tarantino por razones cinematográficas, y prestan más atención a las múltiples referencias sutiles, los diálogos ori-

¹⁰ Levinson, *op. cit.*, p. 234.

¹¹ Esta cita es de la famosa reseña de la obra de Jane Austen escrita por T.H. Lister —siendo Austen un ejemplo central del tipo de artista que tengo en mente. En su artículo, publicado en la *Edinburgh Review* en julio de 1830, Lister intentó explicar por qué tantos críticos no habían tomado en serio a Austen como escritora: «Era demasiado natural para ellos. Les parecía que había poco mérito en hacer hablar y comportarse a los personajes de la misma manera que habla y se comporta la gente corriente que uno podía encontrarse en el día a día. No consideraban que el mayor triunfo del arte consista en su ocultamiento; y en el caso de Austen el arte era tan imperceptible que creían que no había ninguno.» (Citado en *Jane Austen: The Critical Heritage* Vol. 1, ed. B.C. Southam, London: Routledge, 2001, p. 22.)

¹² Podría quizá haber reutilizado los ejemplos de Greengrass y Huston para ilustrar este punto. Ya que podría argumentarse que ambos directores quieren que el *espectador medio* ignore pero que los *críticos de cine* presten atención a los señalables rasgos estilísticos de sus películas.

ginales y al virtuoso uso de la cámara, normalmente ausentes en los ejemplos típicos de estas películas de género. Los adolescentes, sin embargo, bien porque no son conscientes de, o porque no tienen interés en, estos rasgos estilísticos, tratan las películas de Tarantino como más o menos transparentes. Son absorbidos por la historia y la acción o violencia representadas, bastante ignorantes de la sofisticada recuperación que hace Tarantino de la historia del cine. Por eso, películas como *Kill Bill* y *Death Proof* están perfectamente orientadas hacia audiencias que ignoran las cuestiones relativas a la forma/vehículo/medio/manera y audiencias que justamente prestan atención a esos rasgos.

Si esto es posible para los géneros del kung-fu y el cine de terror, ¿por qué no también para la pornografía? De hecho, Quentin Tarantino ha dicho en el pasado que le gustaría algún día dirigir una película porno¹³. Si finalmente se decide a realizarla, y si los resultados son «tarantinescos» —al modo en el que lo es el resto de su obra— tenemos todas las razones para pensar que la película será recibida de formas radicalmente diferentes por audiencias distintas, y que será considerada como cine y pornografía al mismo tiempo.

(c) Un artista puede pretender que una parte de su obra sea tratada como transparente, mientras que otra parte es tratada como opaca. Este es el más claro de los tres casos posibles. Incluso si suscribiéramos la idea de Levinson de que la experiencia estética y la excitación sexual son mutuamente excluyentes, sería posible imaginar un autor que escribiera una novela de gran mérito literario, deseando proporcionar a sus lectores gran deleite estético, pero también que, por razones puramente comerciales, añadiera uno o dos capítulos sexualmente explícitos; o a un director de cine que, esperando crear una controversia financieramente ventajosa, añade algunas escenas pornográficas a una película de arte y ensayo (esto es lo que Bob Guccione hizo al final del proceso de edición de *Caligula*, convirtiéndola en la más burda película Penthouse de todos los tiempos). Ejemplos de este tipo ilustran de otra forma cómo no es en absoluto imposible aspirar a dos audiencias radicalmente diferentes, incluso conflictivas.

Desde luego, objetivos distintos como los que acabo de describir pueden dar lugar a que una obra carezca de coherencia. Pero esto no tiene por

¹³ Sheryl Garratt, «Quentin Tarantino: No U Turns,» *The Daily Telegraph*, 15 septiembre de 2007, <http://www.telegraph.co.uk/culture/3667943/Quentin-Tarantino-No-U-turns.html>, accedido el 15 de enero de 2010.

qué ser el caso. Es más, incluso si la obra resultante no es coherente, ello solo implicaría que no es tan buena como podría haber sido (hay grandes obras de arte que fallan de algún modo debido a la coexistencia de ambiciones contrarias en ellas). Esta deficiencia no justifica por sí misma su completa exclusión del reino del arte. Y, sin embargo, esto es justamente lo que Levinson desea establecer. No está diciendo simplemente que los pornógrafos producen arte *malo*, sino más bien, que lo que producen no tiene nada que ver con el arte, que todo lo que crean cae fuera del reino del arte. He intentado mostrar que esta tesis es fundamentalmente injustificada e insostenible.

II

Examinaré ahora el ensayo de Christy Mag Uidhir «Why Pornography Can't Be Art». Como Levinson, ha elegido un título que no deja lugar a dudas respecto a su posición sobre el asunto que nos ocupa, y con un grado similar de claridad y organización presenta su argumento:

- (1) Si algo es pornografía, entonces ese algo tiene el propósito de excitar sexualmente (a alguna audiencia)
- (2) Si algo es pornografía, entonces ese algo tiene el propósito de excitar sexualmente y ese propósito [se satisface] de cierta manera inespecífica.
- (3) Si algo es arte, entonces, si tiene un propósito, lo satisface de una manera específica.
- (4) Si algo es arte, y si ese algo tiene el propósito de excitar sexualmente, entonces ese propósito [se satisface] de una manera inespecífica.
- (5) Un propósito no puede a la vez satisfacerse de una manera específica e inespecífica.
- (6) Por tanto, si algo es pornografía, no es arte¹⁴.

Mag Uidhir define la crucial pero hasta cierto punto idiosincrásica noción de «manera específica» de la siguiente manera:

que un propósito tenga una manera específica de satisfacción significa que está esencialmente constituido tanto por una acción (o estado de

¹⁴ Christy Mag Uidhir, «Why Pornography Can't Be Art,» *Philosophy and Literature*, 33, 2009, p. 194.

cosas) como por una manera tales que el propósito es realizar la acción (o producir el estado de cosas) de una manera particular. ... un propósito que posee una manera específica se satisface solo si el estado de cosas se obtiene de acuerdo con la manera prescrita¹⁵.

Por contra, decimos que un propósito se satisface de manera inespecífica, cuando no se satisface de manera específica. En otras palabras, si un propósito se satisface de manera inespecífica, entonces el fracaso al producir el estado de cosas de la forma prescrita no constituye un fracaso en la satisfacción del propósito.

La teoría de Mag Uidhir tiene numerosas ventajas. Para empezar, es completamente neutral valorativamente hablando, en el sentido de que no apela a algún valor moral o estético esencial a la hora de trazar la línea entre el reino del arte y el de la pornografía. Además, su explicación no se apoya en ninguna teoría robusta del arte o la pornografía. Mag Uidhir solo invoca un conjunto limitado de condiciones necesarias. Puesto que en el pasado ha resultado harto difícil definir tanto el arte como la pornografía, esta parece ciertamente una estrategia recomendable. Mientras que el argumento de Levinson está empañado por la controvertida tesis de que el principal propósito del arte es crear una experiencia estética y dirigir la atención hacia sus rasgos formales, el argumento de Mag Uidhir no se apoya en ninguna tesis sustancial de este tipo. Ni si quiera sostiene que el arte tenga o deba tener un propósito.

Lo único que nos pide Mag Uidhir es que aceptemos que *si* una obra de arte tiene un propósito, incluyendo quizá el propósito de la excitación sexual, entonces ese propósito debe poseer una manera específica [de satisfacción/realización].

Esto nos lleva a otra ventaja añadida de la postura de Mag Uidhir: que deja espacio para la idea de que el arte, como la pornografía, puede aspirar a proporcionar excitación sexual. Levinson tiene que negarlo puesto que toda su argumentación se apoya en la idea de que la excitación sexual y la experiencia estética son incompatibles. No es difícil ver cómo, a la luz de esto, la rica tradición del arte erótico supone un problema para Levinson. Para resolverlo, Levinson estipula que el arte erótico está orientado a la estimulación sexual, más que a la excitación sexual, y que la estimulación sexual no es incompatible con la atención estética a los rasgos

¹⁵ *Ibid.*

formales y estilísticos. La estimulación sexual, de acuerdo con Levinson, consiste en «la inducción de pensamientos, sentimientos, imaginaciones o deseos sexuales» mientras que la excitación es «el estado fisiológico que es preludio y prerrequisito del desahogo sexual»¹⁶.

Tengo reservas sobre este planteamiento. Tomado como tesis empírica simplemente parece poco plausible que el estado fisiológico de la excitación sexual impida por completo que alguien preste atención a los rasgos formales o estilísticos, pero que los pensamientos, sentimientos, imaginaciones y deseos sexuales no tengan ninguno de estos efectos; o que los artistas eróticos esperen inducir pensamientos, sentimientos, imaginaciones y deseos sexuales, pero no el estado fisiológico de excitación sexual. Cabe preguntar: ¿cómo puede trazarse una línea estricta entre el arte erótico y la pornografía basándose en la diferencia entre la estimulación sexual y la excitación, si para empezar no existe ninguna línea divisoria entre la estimulación sexual y la excitación? En este sentido no es extraño que la supuesta línea divisoria, por un lado, entre el arte erótico y estimulación sexual, y, por otro, entre la pornografía y la excitación sexual, se vuelva a menudo difusa en el propio texto de Levinson. En numerosos pasajes parece reconocer (sin darse cuenta, supongo) que la *excitación* sexual, y no simplemente la estimulación, puede jugar un papel en el arte erótico y en la experiencia estética¹⁷.

Mag Uidhir no intenta recurrir a la confusa distinción entre estimulación y excitación y, al contrario de Levinson, reconoce que tanto la pornografía como el arte pueden tener como propósito la excitación sexual. Aún así, con respecto al asunto central, se alinea claramente con Levinson. También ella piensa que los artistas o los pornógrafos que intentan producir algo que es simultáneamente arte y pornografía, intentan, de hecho, lo imposible. Espero mostrar, sin embargo, que este argumento finalmente fracasa de la misma manera en que lo hace el argumento ofrecido en «Erotic Art and Pornographic Pictures». La conclusión que Mag Uidhir alcanza, creo, no se sigue de las premisas que propone.

Mag Uidhir quiere demostrar que el arte y la pornografía son categorías radicalmente separadas mostrando que las condiciones de éxito para estas categorías son fundamentalmente diferentes. La premisa (4) especifica

¹⁶ Levinson, «Erotic Art and Pornographic Pictures», p. 229.

¹⁷ En la página 239 señala que «con el arte erótico, la estimulación o la *excitación* son compatibles con la apreciación estética» (el énfasis es mío). En la página 234 escribe que el arte erótico induce al espectador «a recrearse en la representación y a contemplarla en relación a las cualidades estimulantes o *excitantes* de lo representado» (el énfasis es mío).

que, para que algo cuente como una obra de arte sexualmente excitante, esto es, como una obra que satisface el propósito de proporcionar excitación sexual, es necesario que produzca la excitación sexual de la forma prescrita. La premisa (2), por el contrario, afirma que para que algo cuente como una obra pornográfica exitosa, esto es, como una obra pornográfica que satisface su propósito, necesita producir excitación sexual, punto. En las propias palabras de Mag Uidhir, la «excitación sexual de la audiencia importa *simpliciter*... esto es justamente lo que significa que posea una manera inespecífica [de realizar su propósito]»¹⁸. Si, por mor del argumento, aceptamos las premisas (aunque para mi no es obvio que estas premisas sean válidas¹⁹), entonces hemos establecido que hay una diferencia importante entre la categoría de arte y la de pornografía. Lo que *no* ha sido mostrado, sin embargo, es que ambas categorías sean mutuamente excluyentes.

Para mostrar que algo no puede legítimamente caer bajo dos categorías, no es suficiente simplemente argumentar que sus respectivas condiciones de éxito son diferentes. Es necesario mostrar que es imposible que un objeto particular satisfaga ambas condiciones de éxito. Y el argumento de Mag Uidhir no hace eso. No solo es perfectamente posible para una obra particular satisfacer ambas condiciones de éxito, sino que la satisfacción de las condiciones de éxito del arte sexualmente excitante incluso parece *implicar* la satisfacción de las condiciones de éxito estipuladas para la pornografía. Supongamos que una novela, una fotografía o una película generan excitación sexual de la manera prescrita (entendiendo esto como Mag Uidhir quiera). Entonces, habremos satisfecho las condiciones de éxito para el arte sexualmente excitante («ya que para que algo cuente como una obra de arte sexualmente excitante, es necesario que proporcione excitación sexual en la forma prescrita») *así como* las condiciones de éxito de la pornografía («ya que para que algo cuente como una obra exitosa de pornografía necesita proporcionar excitación sexual, punto»).

Nótese que lo anterior no implica que cada obra de arte sexualmente excitante sea automáticamente una obra pornográfica; ya que Mag Uidhir solo se refiere a condiciones necesarias, no suficientes, para que algo se pornográfico o para que constituya una de obra de arte (sexualmente excitante). Sin embargo, su teoría divide el terreno de acuerdo con la idea

¹⁸ Mag Uidhir, «Why Pornography Can't Be Art,» p. 197.

¹⁹ La premisa (3) es especialmente dudosa. Las obras de arte pueden tener muchos propósitos y no parece que todas ellas posean una manera específica de realización.

de una separación radical entre el arte y la pornografía, sin que haya una oportunidad para la coincidencia. Al contrario que la aparentemente segura conclusión de Mag Uidhir, no tenemos ninguna razón *a priori* para asumir que si algo es pornografía no puede ser arte.

En un sentido, este resultado no solo sirve para animar a los defensores del arte pornográfico. Si el argumento de Mag Uidhir hubiera sido válido, habría sido muy fácil construir argumentos similares que mostrarán cómo nada puede ser una pieza de mobiliario y arte, o una máscara religiosa y una obra de arte, o periodismo y arte, etc. Veamos un ejemplo de cómo funcionaría este argumento. (Todas las dudas restantes acerca de la invalidez del argumento seguramente desaparecerán al traer a la mente la magnífica *Saliera* de Cellini):

(1) Si algo es un salero, entonces algo tiene el propósito de contener y dispensar sal.

(2) Si algo es un salero, entonces ese algo tiene el propósito de contener y dispensar sal y ese propósito [se satisface] de una manera inespecífica.

(3) Si algo es arte, entonces, si ese algo tiene un propósito, dicho propósito [se satisface] de una manera específica.

(4) Si algo es arte, entonces si ese algo tiene el propósito de contener y dispensar sal, ese propósito [se satisface] de una manera específica.

(5) Un propósito no puede [satisfacerse] a la vez de una manera específica y de una manera inespecífica.

(6) Por tanto, si algo es un salero, entonces no es arte.

Este argumento resulta inválido exactamente por las mismas razones por las que el argumento de la pornografía resultaba inválido. Creo que el hecho de que la propuesta de Mag Uidhir, aplicada consistentemente, nos forzaría a excluir del reino de lo artístico gran parte del arte cuyo estatus es indiscutible, (las ánforas decoradas de la Grecia Antigua, la música para danza del siglo XIX, las novelas didácticas, los iconos religiosos), es solo otro clavo en ataúd de esta teoría.

III

El arte pornográfico no es el oxímoron que Levinson y Mag Uidhir suponen. Desde luego, puede haber otros argumentos contra la posibili-

dad del arte pornográfico que no he considerado aún. Pero estoy convencido de que también puede probarse que no son válidos o que son poco convincentes cuando son examinados en detalle. La razón es esta: estoy convencido de que *puede haber* obras de arte pornográficas, simplemente porque de hecho ya *hay* obras de arte pornográficas. Permítaseme hacer una lista de ejemplos tomados de diferentes medios artísticos.

En el dominio de la literatura podríamos mencionar, además del inevitable Marqués de Sade, *Trois Filles de Leur Mère* de Pierre Louÿs, *Historia de O*, de Pauline Réage y *Mieke Maaikes Obscene Jeugd*, de uno de los más celebrados escritores holandeses, Louis Paul Boon. En las artes visuales, hay una rica tradición de ilustraciones *shunga* japonesas, grabados en madera que representan escenas sexualmente explícitas producidas para su uso en burdeles y en la intimidad del dormitorio. Algunos ejemplos exquisitos de este género incluyen «Montañas de colores pálidos, modelos para el dormitorio» (c.1740) de Okumura Masanobu, el «Poema de la almohada» de Kitagawa Utamaro (1788) así como la conocida representación de Katsushika Hokusai de una mujer pescadora Awabi siendo «abrazada» por un pulpo («Sin título» 1824). La cultura india nos legó el *Kama Sutra* y numerosas miniaturas de una elevada calidad artística que representan posiciones sexuales directa o indirectamente inspiradas por el *Kama Sutra*. «El placer privado del príncipe Murad hijo de Shah Jahah por Goverdhan» o «El placer privado del Raja Dalpat Singh por Lakroo» (1678-98) son solo dos ejemplos. En la tradición occidental hay un gran número de artistas canonizados que han producido pinturas, dibujos y grabados de una naturaleza inconfundiblemente pornográfica (aunque por razones de censura apenas eran exhibidas en espacios públicos y a menudo eran mantenidas en secreto). Imágenes como *Muchacha reclinada masturbándose* de G. Klimt (1916-17), *Mujer con calcetines negros* (1913) de Schiele, *Desnudo femenino a cuatro patas, vista desde atrás, con el traje levantado hasta las caderas* de Rodin (sin fecha), o *Yo Modi* creado por el grabador Marcantonio Raimondi a partir de una serie de pinturas de Giulio Romano (siglo XVI), son tan explícitas y excitantes como cualquier imagen del *Hustler Magazine*, aunque su calidad artística es infinitamente mayor. Cuando se argumenta a favor de la existencia de arte fotográfico pornográfico el nombre inevitable es Robert Mapplethorpe, mientras que *El imperio de los sentidos* (dirigida por Nagisa Ôshima, 1976), con sus numerosas y sutiles referencias a la tradición *shunga*, es citado a menudo como el mejor ejemplo de una obra de arte

cinematográfica pornográfica. Finalmente, hay otra forma artística, la novela gráfica, que a menudo es pasada por alto en las discusiones acerca del arte pornográfico. Hay, en mi opinión, numerosos libros de cómic que merecen el estatus de arte, entre ellos, aunque no exhaustivamente, *La historia de O* de Guido Crepax (1975) y *Justine* (1979), *The Spider Garden* de Michael Manning (1995-2003), *Lost Girls* de Alan Moore y Melinda Gebbie (2006), y la historia breve *X-Rated* de Dave McKean (2009). Esta lista, que no puede ser sino incompleta, indica que la sección en la que la pornografía y el arte se cruzan no solo existe en la teoría sino en la realidad. La etiqueta «arte pornográfico» parece así perfectamente apropiada para cada uno de los ejemplos mencionados.

Debería añadir que tanto Levinson como Mag Uidhir han tratado de anticipar y neutralizar posibles contraejemplos. De hecho, ambos han argumentado que la frase «arte pornográfico» puede usarse significativamente sin por ello conceder que haya un solapamiento extensional entre la pornografía y el arte. Sin embargo, su respectivas «estrategias de escape» son considerablemente débiles y, como mostraré a continuación, inefectivas contra los ejemplos que acabo de citar.

IV

Para eliminar el tono de paradoja de la afirmación de que hay arte pornográfico pero que no hay nada que sea a la vez arte y pornografía, Levinson apela a un sentido fuerte y otro débil del término «pornográfico»: «en el sentido fuerte, o conjuntivo, algo es arte pornográfico si es tanto arte como pornografía; en el sentido débil, o modificador, algo es arte pornográfico si es arte y tiene un carácter, apariencia o aspecto pornográfico»²⁰. Para aclarar la distinción señala una analogía con el arte fotográfico. Cuando decimos que algo es «arte fotográfico» solemos querer decir que el objeto es a la vez fotografía y arte. Pero esto no siempre es el caso. Piénsese en las pinturas fotorrealistas de Chuck Close o Richard Estes. A menudo estas obras son caracterizadas como «arte fotográfico» aunque no son fotografías. El término «fotográfico» se usa aquí en un sentido débil, modificador. De acuerdo con Levinson, solo hay arte pornográfico en el sentido débil de «pornográfico»: las obras de arte que co-

²⁰ Levinson, *op. cit.*, p. 235.

pian la apariencia de la pornografía o usan recortes de las revistas pornográficas o contienen alusiones a la pornografía, sin que ellas mismas sean pornografía.

Cuando los medios populares usan la expresión «arte pornográfico» a menudo se refieren al tipo de obra que Levinson tiene en mente. *La Virgen María* de Chris Ofili (1996), que causó tanto escándalo, es un ejemplo. Podríamos también pensar en algunas de las fotografías de desnudos de Thomas Ruff, en las estatuas de Jeff Koons, en las pinturas de Marlene Dumas, los videos de Uwe Jaentsch, los textos de Fiona Banner, las esculturas en madera de Michael Petry, los hinchables de Paul McCarthy, las películas de Camille Henrot o los bordados de Ghada Amer. Estas obras están directamente inspiradas por la pornografía y han sido condenadas (y a veces elogiadas) como «arte pornográfico», pero no son pornografía. Por una parte, no están orientadas principalmente a generar excitación sexual y, como señalan la mayoría de los teóricos, esta es una condición necesaria para que algo sea pornografía. Por tanto, estas obras carecen de un rasgo esencial de la pornografía, del mismo modo que las pinturas de Estes o Close carecen de uno o más rasgos esenciales de la fotografía.

Sin embargo, mientras que las obras de arte pornográfico de Ofili, Dumas o Amer pueden claramente excluirse del reino de la pornografía y de hecho no pueden considerarse a la vez como arte y pornografía, no podemos decir lo mismo de los ejemplos que he propuesto anteriormente. Todas las obras mencionadas en la sección III son obras que aspiran de manera central a producir excitación sexual. Arthur Danto, en su conocido estudio sobre Mapplethorpe, señala repetidamente que la ambición del fotógrafo «era crear imágenes que fueran tan excitantes como las que encontramos en las revistas porno, pero artísticas: lograr una “indecencia que es también arte”»²¹. De la misma manera, las ilustraciones *shunga* estaban producidas con la intención de producir y facilitar el deseo sexual. Algunas incluso representan parejas consultando los libros *shunga* mientras practican sexo²². Cuando estaba preparando *El Imperio de los Sentidos*, Nagisa Ôshima afirmó claramente: «Haré un «film pornográfico»

²¹ Arthur C. Danto, *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Berkeley: University of California Press, 1995, p. 76.

²² Para más información sobre los aspectos pornográficos y artísticos del *shunga*, véase Rosina Buckland, *Shunga: Erotic Art in Japan*, London: The British Museum Press, 2010.

—no un «film» mediocre, sino un «film pornográfico» de arriba abajo»²³. Louis Paul Boon puso a su novela *Mieke Maaiké* el subtítulo «una historia pornográfica» —y lo es sin lugar a dudas. Y Alan Moore ha revelado en sus entrevistas que la motivación principal tras *Lost Girls* era crear «buena pornografía» —«buena» en el sentido de que fuera sexualmente excitante a la vez que imaginativa y bella²⁴. Estas obras proporcionan contraejemplos a la explicación de Levinson que no pueden simplemente dejarse a un lado apelando a un sentido débil de la palabra «pornográfico». No es de extrañar que ninguno de estos ejemplos sea discutido por él.

De todas las obras mencionadas en la sección III, Levinson solo menciona los dibujos de Klimt y Schiele como problemas potenciales de su teoría. En particular, la obra de éste último causa su preocupación ya que «la intención manifiesta de muchos de los dibujos de temática sexual que Schiele realiza era de hecho pornográfica, puesto que fueron creados expresamente para patrones masculinos que tenían justamente ese tipo de uso en mente»²⁵. Levinson contempla dos formas de enfrentarse a estos casos (sin expresar una preferencia clara por una solución sobre la otra).

La primera es simplemente aceptar que, en la concepción defendida aquí, esos dibujos deben considerarse pornografía, pero una pornografía que es inusualmente valiosa estéticamente... La segunda consiste en estipular para esos dibujos una intención artística implícita tan robusta como la explícitamente pornográfica... en virtud de la que pueden ser considerados después de todo, aunque no de una forma sencilla, como arte erótico²⁶.

²³ Linda Williams, *Screening Sex*, Durham: Duke University Press, 2008, p. 187.

²⁴ «¿Existe alguna manera de hacer pornografía que sea sexualmente excitante, que no sea ofensiva políticamente, que tenga valor estético, o que sea de cualquiera de esos otros modos que pueden dirigirse tanto a hombres como a mujeres, que pueda tener personajes, significado y una historia del mismo modo que lo hace la literatura?» (citado en Tim Pilcher, ed., *Erotic Comics. A Graphic History. Volume II*, Cambridge: ILEX, 2008, p. 148). Véase también Douglas Wolk, «Alan Moore's «Literary» Pornography,» *Publishers Weekly*, 5 de enero de 2006, <http://www.publishersweekly.com/index.asp?layout=articlePrint&articleID=CA6329599>, accedido el 11 de noviembre de 2009; y Pádraig Ó Méalóid, «We're off to see the Wizard, the wonderful Wizard of Northampton. Interview with Alan Moore,» *The Forbidden Planet International Blog Log*, 13 de junio de 2008, <http://forbiddenplanet.co.uk/blog/2008/were-off-to-see-the-wizard-the-wonderful-wizard-of-northampton-padraig-o-mealoid-talks-to-alan-moore/>, accedido el 10 de enero de 2010.

²⁵ Levinson, *op. cit.*, p. 238.

²⁶ *Ibid.*

Ambas soluciones sugeridas son profundamente insatisfactorias. La primera propuesta consiste en situar claramente la obra de Schiele de temática sexual en la categoría de «pornografía» y negarle el estatus de «arte». Mientras que Levinson puede estar dispuesto a aceptar esta solución, los historiadores y los críticos de arte la encontrarán completamente inaceptable. La segunda propuesta es pensar en la obra como el producto de dos intenciones igualmente robustas: una artística y una pornográfica. Pero que semejante cosa pueda ser posible es justamente lo que el propio argumento de Levinson trata de mostrar como imposible. Su teoría se construye enteramente sobre la idea de que las dos intenciones van en direcciones contrarias (lo cual nos recuerda la famosa broma de J. L. Austin sobre el estilo de los filósofos: «Está el fragmento en el que afirman algo, y está el fragmento en el que lo retiran») Es también bastante extraño, a la luz de la propia distinción de Levinson entre los objetivos del arte erótico (la estimulación sexual) y los de la pornografía (la excitación y el alivio sexuales), que reconozca que el propósito de Schiele es *pornográfico* pero que insista en considerarla como una obra de arte *erótico*.

Creo que es más que apropiado llamar al arte de Schiele «pornográfico» en el sentido fuerte del término y lo mismo creo que es cierto para otros ejemplos que he mencionado en la sección III. De ningún modo soy el único que piensa esto. Linda Williams, por ejemplo, dice de *El Imperio de los Sentidos* que «es el primer ejemplo de cine narrativo en el mundo que es a la vez arte y pornografía»²⁷. Arthur Danto subraya el hecho de que Mapplethorpe «consigue producir imágenes que son a la vez bellas y excitantes: pornografía y arte unidas en las mismas impresionantes fotografías»²⁸. Douglas Wolk dice de *Lost Girls*: «Es bello, literario y emotivo. También es brutalmente pornográfico, con escenas explícitas de sexo en casi cada página»²⁹. Después de leer *The Story of O* de Pauline Réage,

²⁷ Williams, *op. cit.*, p. 183. Ella también la llama «una forma de arte hard-core promovido artistas tan reputados como Utamaro Kitagawa, Hokusai Katshushika, and Harunobi Suzuki» (*ibid.*, p. 184), recordando así la reseña de la película que Judy Stone realizó en 1977 en la que decía que *El imperio de los Sentidos* «es a las sucias películas hard-core lo que los grabados de Utamaro son a los dibujos porno» (*ibid.*, p. 357).

²⁸ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago: Open Court, 2003, p. 82. Cf. «Su ambición era crear una obra que fuera realmente pornográfica de acuerdo con los criterios de la excitación sexual y realmente artística. ... Mapplethorpe alcanzó ambas dimensiones de su aspiración.» (Danto, *Playing with the Edge*, p. 77.)

²⁹ Wolk, *op. cit.*

Susan Sontag estaba convencida de que las «obras de pornografía *pueden* pertenecer a la literatura»³⁰ y Brian Aldiss y escribió: «Creo que Pauline Réage ha confundido a todos sus críticos y ha hecho de la pornografía ... un arte»³¹.

Me gustaría ahora argumentar que estos ejemplos de arte pornográfico también invalidan la explicación de Mag Uidhir. Básicamente, Mag Uidhir está de acuerdo con Levinson en que cuando una pintura o una novela se califica como «arte pornográfico» esto solo significa «que la obra de arte se parece a la pornografía, es decir, que exhibe rasgos típicos de la pornografía tal y como se da en el mundo –ser sexualmente explícito, indecente, obsceno, incluso alienante o denigrante»³². Una obra de arte, considera, no es simultáneamente una obra de arte y de pornografía. Por contra, una revista pornográfica *es* simultáneamente una revista y pornografía. Al contrario que Levinson, Mag Uidhir no apela al sentido débil y al sentido fuerte del término «pornográfico» para explicar esta distinción. Más bien piensa que la palabra «pornográfico» realiza diferentes funciones en las expresiones «revista pornográfica» y «arte pornográfico». La palabra se usa «en el primer caso para indicar el propósito que se le adscribe al objeto o los rasgos que se pretendía que tuviera y en el segundo para indicar qué rasgos (destacados) tiene o no, de hecho, el objeto»³³.

Para demostrar que esto es así, nos pide que consideremos la oración «Este arte pornográfico es decididamente no pornográfico». La oración suena rara de la misma manera que la oración «Este gesto romántico es decididamente no romántico». Ambas oraciones suenan raras, explica, porque nos dicen de sus respectivos objetos que ambos tienen y no tienen determinados rasgos –lo cual no tiene sentido. En comparación, la oración «esta revista pornográfica es claramente no pornográfica» no suena rara en absoluto, igual que no hay nada extraño en la frase «Esta comedia romántica es claramente no romántica». Las dos últimas oraciones simplemente nos dicen que mientras que sus respectivos objetos estaban producidos con la intención de que poseyeran ciertos rasgos, de hecho, carecen de ellos.

³⁰ Susan Sontag, «The Pornographic Imagination» en *Styles of Radical Will*, London: Vintage, 1994, p. 44.

³¹ Tal y como es citado en la cubierta de la edición Erótica Clásica del libro (Corgi Books, 1972).

³² Mag Uidhir, *op. cit.*, pp. 200-201.

³³ Mag Uidhir, «Why Pornography Can't Be Art,» p. 201.

La primera cuestión crítica que podemos plantear es esta: si la distinción entre «arte pornográfico» y «revista pornográfica» es realmente paralela a la distinción entre «gesto romántico» y «comedia romántica», y si la palabra «romántica» en «comedia romántica» solo indica que la comedia *pretendía* ser romántica, mientras que la misma palabra en la frase «gesto romántico» indica que el gesto es *realmente* romántico, entonces ¿no deberíamos concluir que la palabra «pornográfico» en «arte pornográfico» indica que es de hecho genuinamente pornográfico mientras que la misma palabra en la expresión «revista pornográfica» no desempeña semejante función? Esta conclusión sería exactamente la contraria a la que Mag Uidhir aspira.

Admito que sería demasiado fácil rechazar el argumento apoyándonos exclusivamente en esta lectura poco caritativa. El punto de Mag Uidhir, tal y como yo lo entiendo, es que mientras que una revista pornográfica se hace explícitamente con el propósito de ser pornográfica, una obra de arte pornográfica no y en esto consistiría la diferencia. Las obras de arte pornográficas pueden poseer varios rasgos característicos de la pornografía pero no han sido creadas para un uso pornográfico y por tanto no son consideradas pornografía. Sin embargo, entendido como un enunciado factual, esto es simplemente falso. Tal y como he argumentado más arriba, todas las obras mencionadas en la sección III fueron creadas, al menos en parte, para propósitos pornográficos. Es más, inferir de la extrañeza que produce el enunciado «Esta obra de arte pornográfica es claramente no pornográfica» que nada puede ser a la vez arte y pornografía —que, en un sentido, es a lo que se reduce el argumento de Mag Uidhir— es altamente problemático. Simplemente piénsese en el siguiente, igualmente extraño, enunciado «este arte fotográfico es claramente no fotográfico». Seguramente no querríamos inferir de esto que nada puede ser arte y fotografía. De manera similar, incluso si enunciados como «este arte pornográfico es claramente no pornográfico» o «este arte fotográfico es claramente no fotográfico» suenan un tanto extraños, no significa que no podamos concebir un contexto en el que tengan perfecto sentido.

Considérese la «fotografía pictórica» tal y como viene siendo practicada por algunos fotógrafos contemporáneos. Estas fotografías se parecen tanto a las pinturas que no nos sorprendería escuchar a alguien diciendo que «esta fotografía es claramente no fotográfica». De manera similar, no es tan difícil concebir un contexto en el que fuera apropiado decir de una obra de arte pornográfica que es «claramente no pornográfica». Por ejemplo, numerosos críticos han señalado que en contraste con algunos ejem-

plos cliché de pornografía, *Lost Girls* no es unidimensional, carente de imaginación o anti-intelectual. En ese respecto, podríamos decir que la obra pornográfica de Alan Moore y Melinda Gebbie parece claramente no pornográfica. O piénsese en el corto *Skin* (dirigido por Magnusson, 2009). Contrariamente a lo que alguien podría esperar de una película pornográfica, *Skin* no es alienante, carente de amor, explotadora o agresiva. Como tal, no sería extraño que dijéramos de esta obra de arte que es «claramente no pornográfica». De hecho, es muy fácil reconstruir de manera similar todos los ejemplos de arte pornográfico que he examinado. Esto es así precisamente porque, en tanto que obras de pornografía, son poco típicas («no pornográficas»), en el sentido de que fueron creadas por artistas que consiguieron evitar los bajos estándares estéticos de los productos pornográficos medios y así, *pace* Mag Uidhir y Levinson, crear arte.

V

En el presente, el conjunto de obras que merecen el título tanto de arte como de pornografía solo constituye una pequeña subclase del dominio de la pornografía. Ello no es extraño dada, por un lado, la vasta producción de la industria del porno y, por otro, las numerosas restricciones legales, políticas, morales y económicas que aún hacen difícil para los artistas y directores de cine establecidos trabajar con este material. Sin embargo, y aunque la sección en la que arte y pornografía coinciden puede ser aún pequeña, he intentado mostrar que no es inexistente. Y deseo concluir expresando mi esperanza de que en el futuro haya más novelas, fotografías, libros de cómic y películas que ocupen de una forma menos equívoca este reino intermedio. Después de todo, como dijo un conocido crítico de cine, «el sexo es demasiado importante para dejarlo en manos de la industria porno»³⁴.

Traducción de M^a José Alcaraz

³⁴ «El sexo es demasiado importante para dejarlo en manos de la industria porno... Hacer el amor es una experiencia potente, el drama más emocional y convulso en la mayoría de las vidas de la gente. Y merece tanta atención por parte de los creadores fílmicos como espacio en las óperas o en las fantasías quinceañeras.» (Richard Corliss, «In Defense of Dirty Movies,» *Time Magazine*, 5 de julio de 1999, p. 74.)

EMOCIONES REALES O IMAGINADAS. EL VALOR DE LA FICCIÓN

M.^a José Alcaraz

«La vida imita al arte más que el arte a la vida»
La decadencia de la mentira, Oscar Wilde

Una de las disputas más antiguas en relación a la autoridad moral del arte se remonta a Platón y a su rechazo de los poetas como educadores fiables de la juventud¹. Entre las razones principales que sustentaban este rechazo apuntaba hacia la capacidad del arte para desencadenar respuestas emocionales ante los eventos representados que podían contribuir a ofrecer, o promover, una imagen distorsionada de la virtud. La educación moral se concebía entonces, y ahora, en gran medida como una habilidad práctica que se ejercita en el curso de nuestras respuestas morales ante circunstancias concretas². Este aprendizaje de carácter práctico podría hallar en el arte un terreno fructífero para la confrontación entre sentimientos y virtudes. Pero pronto se enturbia la claridad con la que pensamos esta característica del arte. La poesía puede promover, según Platón, una sensibilidad moral distorsionada cuando provoca respuestas

¹ Platón, *La República*.

² Véase, Nussbaum, M., *La fragilidad del bien*, Madrid, Visor dis., 1997.

que entran en conflicto con las respuestas que se consideran adecuadas en la vida real.

La fiabilidad del arte en lo que concierne a cuestiones morales se ha discutido desde entonces y ya son familiares las razones que unos y otros han aportado en defensa o detrimento del arte como escenario de experimentación moral. En primer lugar, la posibilidad de adquirir conocimiento moral a través del arte se enfrenta a los problemas generales que cuestionan la posibilidad de adquirir conocimiento en general a través de la experiencia artística³.

En segundo lugar, existen razones particulares que atacan la posibilidad de adquirir conocimiento específicamente moral a través del arte de las que da buena cuenta la literatura al respecto⁴. Sin embargo, como ya

³ Puesto que mi interés en este artículo se centra exclusivamente en el caso del aprendizaje moral, no prestaré una atención especial a los argumentos a favor y en contra de la posibilidad de adquirir algún otro tipo de conocimiento a través de la experiencia artística. Algunos de los autores que se han forjado un lugar prominente en este debate son, por ejemplo, Putnam, H., «Literature, Science, and Reflection» en *Meaning and the Moral Sciences*, London, Henley and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1978; Stolnitz, J., «On the Cognitive Triviality of Art», *British Journal of Aesthetics*, 32, 3, 1992; Graham, Gordon, 'Learning from Art', *British Journal of Aesthetics*, 35, 1, 1995; Diffey, T. J. «What can be learnt from art?», en *Art and its messages. Meaning, Morality, and Society*, Stephen Davies (ed.), University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1997; John, Eileen, «Reading fiction and conceptual knowledge: Philosophical Thought in Literary Context» *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 56, 4, 1998; Eileen John, «Art and Knowledge» en *The Routledge Companion to Aesthetics*, Gaut, B. y Lopes, D. (eds.) 2002; Young, J. O., *Art and Knowledge*, Routledge, Londres y NY, 2000; Gaut, Berys, «Art and Knowledge», *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Levinson J., ed., Oxford University Press, Oxford, 2003; Peter Lamarque, 'Learning from Literature', en *Aesthetics. Critical Concepts in Philosophy. Vol. III Issues and Challenges*, James O. Young (ed.) 2005, Routledge, London y NY; Gaut, Berys, «Art and Cognition», en *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Kieran, M. (ed.), Oxford, Blackwell, 2006; Lamarque, P., «Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries» in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Kieran, M. (ed.), Oxford, Blackwell, 2006.

⁴ Ver, por ejemplo, Booth, W., *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1988; Nussbaum, M. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford: Oxford University Press; Jacobson, D., «Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54:4, 1996; Kieran, M., «Art, Imagination, and the Cultivation of Morals» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54:4, 1996; Robinson, J., «L'education sentimentale», *Art and its messages. Meaning, Morality, and Society*, Davies, S. (ed.), University Park, Pa.: Pennsyl-

señalara Aristóteles, la cuestión del desarrollo moral no es solamente una cuestión de adquisiciones teóricas o de que exista la posibilidad de *demostrar* que determinada actitud moral es más correcta que otra. La sabiduría moral se constituye parcialmente en una dimensión práctica y experiencial que solo puede contrastarse en el análisis de casos particulares. En este sentido, y puesto que el tipo de conocimiento moral que podríamos adquirir a través de la apreciación de las obras de arte tendría este carácter práctico y particularista, podemos retomar la cuestión del valor epistémico de la experiencia artística con respecto a cuestiones que atañen a la percepción y el juicio morales. La tendencia al examen de los casos particulares y al análisis detallado de las situaciones, motivaciones y acciones que se manifiesta en gran parte de las consideraciones acerca de la discusión moral, se ve fácilmente satisfecha cuando nos enfrentamos a la apreciación artística. Ya es un lugar común de la caracterización de la comprensión literaria el hecho de que el lector no solo ha de entender lo que dice el texto sino que es necesario que realice algún tipo de reflexión moral o práctica, cuando no emocional. Percibir correctamente a un personaje o juzgar la coherencia de su desarrollo implica a menudo hacer una referencia explícita a cuestiones morales acerca de su carácter o comportamiento. Especialmente en las artes representacionales, no parece posible que el espectador comprenda y aprecie lo que se le presenta sin que medien consideraciones de este tipo. De hecho, el autor puede, y a menudo lo hace, explotar nuestras creencias o actitudes valorativas para ge-

vania State University Press, 1997; Currie, Gregory, «The Moral Psychology of Fiction», en *Art and its messages. Meaning, Morality, and Society*, Stephen Davies (ed.), University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1997; Lamarque, P., «Tragedy and Moral Value», *Art and its messages. Meaning, Morality, and Society*, Davies, S. (ed.), University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1997; Freeland, C. A., «Art and Moral Knowledge» *Philosophical Topics*, 25, 1, 1998; D'Arms, Justin & Jacobson, Daniel, «The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions» *Philosophy and Phenomenological Research*, LXI, 1, 2000; Carroll, Noël, «Art, Narrative, and Moral Understanding» in *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: University Press, 2001; Carroll, N., «Simulation, Emotions, and Morality» in *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: University Press, 2001; Carroll, Noël, «The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 60: 2002; Kieran, M., «Art and Morality», en *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson ed., Oxford University Press, Oxford, 2003; Stock, K., «Fiction and Psychological Insight» in *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, 2006; Pérez Carreño, F., «El valor moral del arte y la emoción», *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, 38, 14, 2006.

M.^a José Alcaraz, Universidad de Murcia

nerar ciertas respuestas que a su vez desempeñan un papel en la actitud que el lector desarrolla hacia los personajes. De este modo, nuestras creencias, valores y actitudes reales entran a formar parte de las habilidades necesarias para comprender y juzgar la obra en cuestión. Imaginarnos que alguien comete un crimen podría desencadenar el mismo tipo de pensamientos y consideraciones que experimentamos cuando consideramos esa situación desde el punto de vista de la creencia. Esta característica de la comprensión artística hace más plausible la consideración de la obra como un instrumento de experimentación moral y práctica; podemos, respondiendo a las obras de arte, explorar la estructura de nuestros valores y creencias, examinar hasta qué punto somos capaces de abrazar un valor frente a otro o descubrir que nuestras simpatías no siempre caen del lado de lo que considerábamos como moralmente correcto.

Si este tipo de descubrimiento puede considerarse como parte de lo que constituye la adquisición de conocimiento moral, entonces las obras de arte, y en particular, las obras representacionales o narrativas, parecen proporcionarnos un escenario idóneo para la adquisición de este tipo de conocimiento.

Sin embargo, la acusación de Platón no ha sido exorcizada completamente y la duda sigue amenazando la posibilidad de que el arte sea una herramienta fiable para explorar nuestras emociones morales. La razón es que, como quizá intuía Platón, a menudo nuestras respuestas ante la ficción difieren notablemente de nuestras respuestas ante la realidad, de manera que personajes que detestaríamos en la vida real, resultan ser objeto de nuestra admiración en la ficción. Podemos llamar a este fenómeno el fenómeno de la asimetría entre nuestras respuestas ante la ficción y la realidad. No todas nuestras respuestas ante la ficción son asimétricas, pero, cuando lo son, podemos preguntarnos si el ejercicio de nuestras habilidades perceptivas y judicativas producen respuestas valiosas. ¿Podemos considerar estos casos como ejemplos en los que nuestra sensibilidad moral se ensancha a través de la apreciación artística o son más bien ejemplos que confirman el viejo temor hacia el poder manipulador del arte? Si la diversión puede ser la respuesta merecida por algún episodio violento, ¿hasta qué punto podemos considerar que estas respuestas son valiosas desde el punto de vista de la educación moral? ¿Hemos de admirar a los villanos y despreciar a los humildes? ¿O son estas respuestas una confirmación de la capacidad corruptora del arte?

El modo en el que me propongo abordar esta cuestión es, en primer lugar, examinando diferentes explicaciones del fenómeno de la asimetría

y, en segundo lugar, calibrando hasta qué punto debemos interpretar estos casos como casos de corrupción. La pregunta a la que espero dar una respuesta negativa es: ¿debemos admitir que el valor cognitivo del arte queda en entredicho una vez que reconocemos la existencia de casos de respuesta asimétrica?

Mi hipótesis inicial es que cualquier explicación del fenómeno de la asimetría que enfatice la discontinuidad de los mecanismos mediante los que generamos respuestas evaluativas en la ficción y en la realidad estará sacrificando la condición misma para que el arte pueda constituir un escenario de experimentación moral. Por ello, sea cual sea la explicación que podamos ofrecer de este fenómeno, considero necesario, para la cuestión que aquí no ocupa, que asumamos cierta continuidad entre nuestros valores, actitudes y formas de juzgar en la realidad y en la ficción. Solo así podremos dar una alternativa convincente a la objeción platónica.

1. Respuesta emocional ante la ficción y el problema de la asimetría

Antes de abordar la cuestión principal, es preciso señalar lo que dejaremos fuera de estas consideraciones. En particular, no consideraré como relevante para el problema que me propongo abordar la discusión acerca del estatus de la emoción ante la ficción. Es decir, no entraré en el debate sobre si la emoción es una emoción real o si es, más bien, una emoción imaginada⁵. Tanto si lo que siento es una emoción real, como si me imagino que respondo emocionalmente de cierta manera ante el contenido representado en una obra de arte, el problema de la asimetría queda intacto. Lo que genera el fenómeno de la asimetría no es si mi respuesta es un estado real o uno imaginado, sino si las condiciones que justifican la respuesta son las mismas en ambos casos.

El problema de la asimetría tiene que ver con el hecho de que contenidos similares generan respuestas contrarias o divergentes dependiendo de si me enfrento a dichos contenidos en la ficción o en la realidad. Mi desprecio por el pederasta se transforma en compasión, incluso simpatía, en la novela *Lolita* y mi rechazo general del crimen se convierte en ad-

⁵ Este problema se ha discutido habitualmente en relación con la «paradoja de la ficción» y la idea de que la emoción no es una emoción real sino una emoción imaginada se ha propuesto como una solución a la paradoja.

miración por el criminal en *El talento de Mr Ripley*⁶. Lo que en la vida real constituiría la respuesta adecuada se invierte en la ficción, o, al menos, en algunos casos de ficción. Quizá podamos discutir hasta que punto Humbert Humbert merece nuestra simpatía, pero de lo que no cabe duda es de que esta respuesta no está fuera de lugar, es decir, de que, en cierto sentido, es la simpatía y no el rechazo lo que constituye la respuesta merecida —es decir, la respuesta que exige la comprensión de la novela— en este caso.

Como he señalado, la primera cuestión que parece exigir una respuesta es en virtud de qué mecanismo o rasgo puede la ficción transmutar el carácter de nuestros juicios morales al tiempo que preserva su plausibilidad. Nuestra simpatía por Humbert Humbert puede ser inquietante dado un cierto perfil moral que supuestamente nos atribuimos, pero en ningún caso parece inapropiada si consideramos la obra y el modo en el que ésta nos presenta al personaje.

Creo que es posible distinguir, *grosso modo*, dos estrategias explicativas del fenómeno de la asimetría. La primera explicaría la asimetría en virtud de postular que la imaginación y la creencia funcionan de formas diferentes y procesan los contenidos que reciben de maneras distintas. Por ejemplo, algunos de los mecanismos inferenciales pueden variar, de manera que no es tan asombroso que la respuesta resultante difiera en concordancia con dichos mecanismos⁷. El problema con esta estrategia, sin embargo, es que estipula una relativa autonomía entre los funcionamiento de la creencia y la imaginación que solo resulta atractiva cuando nos hallamos ante el fenómeno de la asimetría. Sin embargo no parece que en general los procesos imaginativos difieran sustancialmente de los procesos involucrados en la creencia. Y, de hecho, muchas de nuestras

⁶ En estos casos, nuestras respuestas no son menos merecidas porque nos parezcan inmorales. Podemos tal vez quedarnos perplejos ante el hecho de que una obra particular consiga generar cierta actitud moral que nos resultaría problemática si los hechos ante los que respondemos fueran reales, pero, por más problemática que nos parezca, dicha respuesta es una respuesta merecida —de hecho, si no fuera, el problema no habría surgido. Véase D'Arms, Justin & Jacobson, Daniel, «The Moralistic Fallacy: On the 'Appropriateness' of Emotions» *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol LXI, nº 1, July 2000, pp. 65-90.

⁷ Asumo que cualquier teoría que explique el problema de la asimetría en términos de nuestra conciencia del carácter ficticio de aquello a lo que respondemos pertenece a este tipo de estrategia. La razón es que esta apelación a la conciencia de la audiencia pretende justificar las diferentes formas en las que se procesa, y se responde ante, la información.

respuestas valorativas y emocionales ante la ficción son análogas a las que se producirían en la vida real ante circunstancias similares.

Es justamente esta relación habitual de transferencia entre creencia e imaginación la que motiva la segunda estrategia que abordaremos. De acuerdo con esta segunda estrategia, la imaginación y la creencia se comportan de maneras muy parecidas, gestionando la información que reciben de formas similares y produciendo respuestas análogas⁸. Sin embargo, y pese a que esta opción cuenta supuestamente con numerosas evidencias a su favor, es también la que resulta más problemática a la hora de explicar qué sucede en los casos de la asimetría. Como veremos su solución pasa por caracterizar el contenido de la ficción de un modo que pueda justificar la respuesta asimétrica.

En lo que sigue trataré de explorar ambas estrategias, aunque a menudo se entremezclen, y el modo en el que conciben la relación entre la imaginación y la creencia.

Pero antes de comenzar con el análisis propiamente dicho me gustaría decir algo en defensa del planteamiento que aquí ofrezco. Alguien podría ser escéptico con respecto a la relevancia que el examen de los casos que he llamado asimétricos pueda tener a la hora de reflexionar sobre la posible contribución del ejercicio de las habilidades emocionales y valorativas en la ficción a nuestra sensibilidad en general. Puesto que los casos de respuesta asimétrica no son, después de todo, demasiado numerosos, ¿por qué otorgarles tanta importancia a la hora de determinar la validez del ejercicio moral en la ficción? Quizá solo dos cosas pueden decirse a favor de la centralidad de estos casos para la reflexión que nos ocupa. De un lado, son mucho más numerosos de lo que en un principio pueda parecer⁹. Muchas de las obras que consideramos interesantes por su capacidad crítica explotan este fenómeno. De hecho, a menudo, para convencer al espectador de cierta postura o de la relevancia de cierto valor es mucho más eficaz hacer que responda de cierta manera ante cierta situación que proporcionar argumentos. Responder de cierta manera es, en algún sentido, estar ya convencido de la postura o la idea que se trata de transmi-

⁸ Esta tesis se complementa a menudo con una concepción de la imaginación que explica cómo, aunque nuestras respuestas son básicamente iguales en contextos ficticios y en contextos reales, existen aspectos de las segundas que están ausentes en las primeras —por ejemplo, la evidencia comportamental de los estados mentales.

⁹ Quizá también podríamos mencionar géneros como la comedia negra que invierten característicamente nuestras emociones hacia lo que consideramos como bueno o malo.

tir. A. Danto ha señalado que las obras de arte comparten la estructura del entimema; la fuerza de esta figura retórica y argumentativa reside, según Aristóteles, en el hecho de que parte del trabajo argumentativo es realizado implícitamente por el oyente de tal manera que la aceptación de la conclusión no puede resultarle ajena.

La segunda razón, a la que volveré al final del texto, es que es justamente en los casos en los que la obra consigue hacernos responder de formas imprevistas cuando resulta más evidente que puede aportarnos algún tipo de lucidez moral. Después de todo, las obras que solo inciden en que hay que amar al bueno y detestar al malo no puede enseñarnos nada más allá de lo que otros recursos menos imaginativos ya enseñan.

1.1. El problema de la asimetría y la hipótesis del código común

Una de las formulaciones más recientes¹⁰ de la continuidad entre creencia e imaginación —es decir, de la segunda de las estrategias que hemos señalado— ha sido la «hipótesis del código común» desarrollada por Shaun Nichols¹¹. La idea principal que viene desarrollando es la de que el sistema de elaboración de creencias y de conexión entre las mismas opera de manera muy similar en el caso de la imaginación. Esto explicaría por qué en general las respuestas de los espectadores de la ficción son con frecuencia similares a las respuestas que generan en casos reales. De hecho, numerosos experimentos parecen confirmar que tanto las consideraciones valorativas como los mecanismos inferenciales tienden a operar de maneras parecidas y que podemos en un gran número de casos tomar las respuestas de un sujeto ante contextos imaginados como evidencia de su perfil psicológico o moral real. Es más, como ya hemos señalado anteriormente, esta continuidad parece ser explotada por los propios productores de ficción, que pueden prever la actitud de los lec-

¹⁰ Otras propuestas relevantes en un línea psicológica son Currie, Gregory, «Imagination and Simulation: Aesthetics Meets Cognitive Science» en Martin Davies and Tony Stone (eds.), *Mental Simulation*, Oxford: Blackwell, 1995, Currie, Gregory, and Ravenscroft, Ian, *Recreative Minds, Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford: Clarendon Press, 2002, y Meskin and Jonathan M. Weinberg, «Emotions, Fiction, and Cognitive Architecture», *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, nº 1, 2003, pp. 18-34.

¹¹ Nichols, Shaun, «Imagining and Believing: The Promise of a Single Code» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62:2, 2004, pp. 129-139.

tores ante un determinado personaje e imaginar qué tipo de consideraciones y valoraciones pueden ser relevantes para la comprensión.

Estos hechos parecen proporcionar apoyo a la hipótesis del código común. Tal y como lo expresa el propio autor: «Cuando consumimos ficción (...) los sistemas inferenciales operan en las representaciones de ficción de una forma muy similar a como los sistemas inferenciales procesarían creencias isomórficas. (...) Esto debería aplicarse tanto a los sistemas emocionales como a los inferenciales. Así, de acuerdo con la hipótesis del código común, los sistemas emocionales responderán ante las representaciones de ficción de manera paralela a como lo hacen ante creencias»¹².

La hipótesis del código común parece también encontrar cierto apoyo en los fenómenos conocidos como importación y exportación del contenido de la ficción¹³. El fenómeno de la importación se refiere al hecho de que, a menudo, para comprender el contenido de una ficción hemos de importar al mundo de la ficción creencias que tenemos acerca de cómo son las cosas en nuestro mundo. Mientras que el fenómeno de la exportación se refiere al hecho de que en ocasiones parece que podemos considerar ciertas afirmaciones que pertenecen a la ficción como afirmaciones que pudieran aseverarse en el mundo real. Si ambos fenómenos son constitutivos del modo en el que entendemos la comprensión de la ficción, entonces la hipótesis de la continuidad entre imaginación y ficción se hace más plausible.

Además, la teoría de Nichols es capaz de explicar uno de los aspectos característicos de la respuesta ante la ficción: la ausencia de comportamiento asociado a la experiencia de la emoción. Se ha señalado en numerosas ocasiones que es evidente que el espectador habitual no huye del cine cuando el monstruo se acerca amenazante a la pantalla o que nuestro temor porque el protagonista va a ser descubierto no viene acompañado del comportamiento de advertencia que supuestamente surgiría si nuestra emoción fuera real. Este hecho ha sido considerado por algunos¹⁴ como una evidencia en contra de la consideración de la realidad de nuestras respuestas emocionales ante la ficción. No pueden ser emociones reales porque, si lo fueran, no

¹² Nichols, Shaun (2004), p. 131.

¹³ Szabó Gendler, Tamar, «On the Relation Between Pretence and Belief» en *Imagination, Philosophy and the Arts*, Matthew Kieran and Dominic Lopes (eds.) London & NY, Routledge, Taylor & Francis Group, pp. 125-141.

¹⁴ Véase Walton, Kendall, 'Fearing Fictions' *The Journal of Philosophy*, vol. LXXV, No 1, 1978, pp. 5-27.

nos quedaríamos sentados en el cine viendo cómo se acerca el monstruo o cómo traicionan al protagonista. Sin embargo, Nichols sostiene que una de las virtudes de su teoría es que puede dar cuenta de la ausencia de comportamiento sin que sea necesario renegar de la idea de que las emociones son reales. Lo que sucede en estos casos es que algunos de los mecanismos usualmente vinculados al procesamiento de creencias y a la producción de respuestas operan desconectadamente y, por tanto, no producen el resultado que habrían producido si el contexto hubiera sido un contexto real. Aunque tanto en la ficción como en la realidad procesamos el contenido «¡Fuego!» como algo que es peligroso, y respondemos con temor, no abandonamos el teatro cuando el actor pronuncia esas palabras en el escenario porque el mecanismo que administra el comportamiento asociado a las emociones está, como si dijéramos, desconectado.

Ahora bien, ¿qué sucede en los casos de respuesta asimétrica que venimos señalando? ¿Cómo puede explicar esta teoría que admiremos al asesino o que simpaticemos con el pederasta? La respuesta es: no puede. Y, de hecho, Nichols se ha percatado del problema reflexionando sobre un tipo de ejemplos que parecen generar un problema análogo y ha introducido nuevos elementos en su teoría para dar cuenta de este problema¹⁵.

Los ejemplos que han inspirado las reformas en su teoría son ejemplos tomados de determinados experimentos mentales¹⁶. Así, señala cómo la valoración que un sujeto realizará –así como de la respuesta emocional que la acompañará– del pensamiento «mañana tendrá lugar el fin del mundo» será diferente según lo considere como una mera hipótesis –por ejemplo, si está realizando un experimento mental para explorar el alcance de ciertos conceptos– o si realmente lo cree. Resulta evidente que las reacciones emocionales serán bastante diferentes y que los estados que resultarán en uno u otro caso variarán notablemente. ¿Cómo acomodar estos casos dentro de la hipótesis del código único que ha venido defendiendo Nichols? La solución que proporciona pasa por una matización de

¹⁵ Nichols, Shaun, «Just the Imagination: Why Imagining Doesn't Behave Like Believing», *Mind & Language*, Vol. 21, N° 4, September 2006, 459-474.

¹⁶ Por ejemplo, es posible concebir el caso de alguien que realmente cree que la muerte de todos sus familiares y amigos es inminente y el de alguien que simplemente considera esa posibilidad como lo hacemos cuando realizamos experimentos mentales. Incluso si estos dos sujetos responden al mismo contenido, sus respuestas serán diferentes. Véase Nichols, Shaun, «Just the Imagination: Why Imagining Doesn't Behave like Believing» *Mind & Language*, 21:4, 2006, pp. 459-474.

la teoría. De acuerdo con Nichols, los mecanismos que procesan la información siguen siendo básicamente similares; sin embargo, hemos de señalar un elemento que había pasado desapercibido hasta ahora. Y ese elemento es el deseo. Mientras que en el caso del experimento mental el sujeto no experimenta que alguno de sus deseos se vea amenazado –por ejemplo, el deseo de que él y sus allegados estén bien–, en el caso de que alguien considere realmente probable que mañana sea el fin del mundo podemos –sin riesgo a presuponer demasiado– que algunos de sus deseos se verán amenazados. Es decir, lo que explicaría la divergencia en la respuesta ante un mismo contenido no es tanto que sea imaginado más que creído, sino que en un caso los deseos juegan un papel en la determinación de la respuesta ausente en el otro caso. Nichols apuntala esta nueva adenda a su teoría con resultados de experimentos psicológicos que supuestamente confirman esta nueva caracterización del fenómeno.

Sin embargo, me gustaría señalar un par de aspectos de su estrategia para ver hasta qué punto es posible seguir concibiendo esta teoría como acorde con el espíritu de unicidad de la imaginación y la creencia que supuestamente le caracteriza.

Supuestamente, el deseo, o, en el ejemplo de Nichols, la ausencia de deseo caracteriza el caso del experimento mental porque el sujeto es consciente del carácter ficticio del contenido considerado. Si esto así, deberíamos esperar que todas las respuestas ante la ficción difieran de las respuestas ante la creencia en virtud de una diferencia en los deseos operantes. Al fin y al cabo, la razón por la que el deseo de vivir no se manifiesta en el caso de la ficción es que el sujeto es consciente del carácter ficticio de lo que considera. Sin embargo, no parece que esta pueda ser una respuesta válida para Nichols, ya que, si la presencia o ausencia de deseos con respecto al contenido dependiera sistemáticamente de que tuviéramos una actitud de creencia o de imaginación, entonces, su hipótesis del código común empezaría a perder solidez. Después de todo, ¿no estaría admitiendo que el funcionamiento de la imaginación y la creencia difieren sistemáticamente en el papel que los deseos desempeñan a la hora de procesar ciertos contenidos? Si, por el contrario, la introducción del deseo como elemento que explica la diferencia de respuesta se da solo en algunos casos, parece simplemente introducir un elemento *ad hoc* para la explicación de casos problemáticos.

Es más, si examinamos un caso concreto de respuesta asimétrica no parece evidente que la razón por la que admiramos al asesino sea porque algún deseo presente en los casos de creencia esté ausente en este caso. Podría estar

igualmente presente o igualmente ausente. ¿Cuál sería ese deseo? De haberlo, y parece que para explicar que a menudo reaccionamos emocionalmente ante lo que le sucede a los personajes, no parece que fueran necesariamente diferentes. A menudo deseamos que el protagonista se salve o que el villano sea castigado¹⁷. Pero ¿tendríamos que decir que cuando nos ponemos de parte del villano nuestros deseos son diferentes de los que tendríamos si el caso fuera real? El problema de la asimetría no parece resolverse simplemente señalando que hay deseos diferentes en uno y otro caso.

Creo que Nichols ha intentado proporcionar una explicación homogénea del funcionamiento de la creencia y la imaginación pero esta unidad inicial no parece preservarse una vez que tenemos que dar cuenta de las diferencias en las respuestas en los casos asimétricos. De hecho, y aunque el espíritu inicial de la hipótesis de Nichols parecía prometer cierta continuidad entre imaginación y creencia, creo que su introducción del deseo hace de esa continuidad algo problemático. Por estas razones creo que Nichols acaba sacrificando la unidad entre creencia e imaginación que sería necesaria para sustentar la posibilidad de desarrollo moral a través de la apreciación artística.

1.2. El problema de la asimetría y los aspectos normativos de las respuestas emocionales

Como he señalado anteriormente, la estrategia alternativa sería la de partir del supuesto de que nuestros modos de juzgar no difieren de los casos reales notablemente en los casos de ficción. Solo así, creo, podemos acercarnos más a lo que considero un punto de partida necesario para considerar la posibilidad de adquirir conocimiento moral a través de del arte. La razón es que solo si reconocemos cierta continuidad entre lo que hacemos cuando juzgamos a un personaje o valoramos una situación en

¹⁷ Los ejemplos se complican cuando examinamos los supuestos deseos que el espectador ha de tener para responder, como normalmente lo hacemos, ante la tragedia. En este caso, parece que el espectador tuviera que tener dos deseos contradictorios: por un lado, el deseo de que el héroe no sufra su destino trágico –deseo que explicaría la compasión que sentimos hacia su destino; por otro el deseo de que acabe trágicamente para que la obra sea satisfactoria. No me detendré, sin embargo, en este caso ni en las posibles explicaciones que se han proporcionado para disipar la aparente naturaleza paradójica de la respuesta del espectador.

la ficción y lo que hacemos cuando nos encontramos ante personas y situaciones reales, podemos esperar que nuestras respuestas ante la ficción sean un modo de ejercitar nuestra sensibilidad en general.

Ahora bien, resulta evidente que los casos asimétricos no encajan con lo que sería predecible por la teoría así que la mayor parte de los defensores de esta concepción han de explicar cómo es posible que surjan este tipo de respuestas. La explicación, formulada de una u otra forma, pasa por determinar algún rasgo de la representación, o del contenido al que responde el espectador, que justifique la respuesta asimétrica.

En primer lugar, los autores que podemos clasificar dentro de este grupo tienden a reconocer que las respuestas emocionales (tanto ante situaciones reales como ficticias) han de satisfacer ciertos criterios normativos. En general, esos criterios son idénticos en ambos contextos. Si lo que justifica mi pena hacia cierta persona es que su situación sea penosa, lo que justificará mi emoción en el caso de la ficción será justamente que sea razonable describir al personaje o a la situación de ese modo. Hasta aquí las condiciones de justificación de la emoción ante el hecho real y ante la situación ficticia son idénticas.

Sin embargo, inmediatamente señalan estos autores que nuestras respuestas ante las obras de arte no están exclusivamente determinadas por el tipo de contenido al que estamos respondiendo, sino por el modo en el que ese contenido se nos presenta. Esto es, en el caso de la representación, lo que justifica nuestra respuesta no está solo establecido por cómo es un personaje, sus acciones o su situación, sino por los rasgos formales que determinan el modo en el que se nos presenta. Así, puedo responder con ansiedad ante determinada escena cinematográfica porque el montaje, el sonido o la iluminación pueden hacer de ella la respuesta adecuada –aunque lo que se me presente no sea del tipo de objetos que normalmente justificarían una respuesta de ansiedad.

Esta es justamente la línea que han explorado autores como Susan Feagin¹⁸, Daniel Jacobson¹⁹ y P. Livingston & A. Mele²⁰. La mayoría de

¹⁸ Feagin, Susan L., «Imagining Emotions and Appreciating Fiction» in *Emotion and the Arts*, Mette Hjort and Sue Laver (eds.) Oxford University Press, 1997, pp. 50-62.

¹⁹ Jacobson, Daniel, «Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54:4, 1996, pp. 327-336.

²⁰ Livingston, Paisley, Mele, Alfred R., «Evaluating emotional responses to fiction» en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort and Sue Laver (eds.) Oxford University Press, 1997, pp. 157-176.

ellos comparten la idea de que los aspectos formales que determinan la respuesta del espectador son parte de lo que consideramos las condiciones de justificación de la respuesta. El modo en el que un determinado episodio de violencia es presentado en una obra puede justificar que la respuesta adecuada sea de rechazo, mientras que ese mismo episodio puede presentarse en otra obra de tal manera que la diversión sea la respuesta merecida por la representación²¹. De este modo, quedarían explicados los casos de asimetría, pues al incluir los rasgos formales entre las condiciones de justificación de la respuesta emocional merecida por la obra se muestra cómo es posible que la respuesta sea a la vez asimétrica y justificada.

Feagin, por ejemplo, ha enfatizado la importancia que los aspectos formales tienen en la determinación de la respuesta del espectador. En particular, ha enfatizado la necesidad de que el espectador ponga en juego mecanismos de respuesta ante esos rasgos para la comprensión correcta de la obra. Como ella misma señala: «[L]eer una obra requiere un tipo de atención perceptiva diferente de la necesaria para “leer” a la gente. Nuestros pensamientos tienen lugar como resultado de muchos factores que incluyen la longitud de las oraciones, el vocabulario y la dicción, los cambios de voz, la recurrencia de las imágenes, las alusiones y la yuxtaposición de episodios. Estos rasgos de la obra literaria desencadenan nuestras respuestas emocionales tanto o más, e incluso a pesar de, nuestras creencias sobre lo que uno podría creer, desear concebir o sentir en la vida real»²². Para Feagin, sin embargo, esta es justamente una razón para abandonar cualquier caracterización de la práctica comprensiva de la representación artística como forma de ejercicio de nuestras habilidades morales y valorativas. Aunque las condiciones de justificación de las emociones ante la representación conservan cierta relación con las condiciones que podríamos señalar en contextos reales, las emociones que un espectador experimenta ante una representación estarían determinadas por aspectos que no tienen correlato en la vida real. Es más, Feagin ha señalado que la conciencia que un espectador tiene de estar respondiendo ante la ficción puede ser suficiente para que algunas de las condiciones

²¹ Un claro ejemplo de la habilidad del arte para generar respuestas contrarias hacia el mismo contenido representacional es la película de Woody Allen *Melinda and Melinda* (2004).

²² Feagin, Susan (1997), pp. 57-58.

que habitualmente operan en la producción de una experiencia se pongan entre paréntesis; de manera que resulta menos sorprendente que las respuestas ante la ficción y la vida puedan diferir²³.

Como vemos, la propuesta de Feagin, que comienza con un reconocimiento de que las condiciones de justificación de la emoción ante la ficción son análogas a las de la creencia, acaba por rechazar que nuestras emociones puedan ser comparables. La razón no es tanto que los mecanismos de evaluación del contenido de la ficción sean diferentes, como que hay aspectos de la representación que justifican una respuesta no siempre congruente con la que esperaríamos en contextos reales.

Ahora bien, ¿es suficiente para demostrar que las respuestas no son comparables apelar a la inclusión de aspectos formales entre las condiciones de justificación de la emoción ante la ficción? ¿Hemos de concluir que la emoción ante la ficción no tiene nada que ver con la emoción ante la realidad por el hecho de que en el primer caso podamos situar entre las condiciones de justificación de la emoción rasgos que pertenecen al modo de la representación?²⁴

Parece que esta consecuencia es demasiado fuerte, sobre todo, si atendemos a las propuestas de otros teóricos que, aún reconociendo el papel de los aspectos formales en la determinación de la respuesta ante la representación no concluyen por ello que el valor epistémico de la respuesta emocional ante la representación quede necesariamente bloqueado.

²³ Sin embargo, apelar a la conciencia que el espectador tiene del carácter ficticio de lo que contempla no proporciona el tipo de explicación que necesitamos. Si esta fuera una condición suficiente, entonces tendríamos que explicar cómo es posible que en un gran número de casos nuestras respuestas ante el contenido de la ficción sean del mismo tipo que nuestras respuestas ante la realidad a pesar de que tenemos conciencia de estar respondiendo ante una ficción. Quizá, la conciencia del carácter ficticio es una condición necesaria para que de alguna manera suspendamos algunos de los mecanismos de respuesta pero no parece que sea suficiente. Necesitamos alguna otra razón que nos permita discriminar entre los casos de asimetría y los casos en los que el espectador responde de manera similar ante la ficción y la realidad.

²⁴ Deberíamos matizar esta conclusión puesto que la propia autora se compromete al final de este artículo con una defensa del papel que la implicación emocional con la obra de arte desempeña en la comprensión moral. A pesar de su rechazo de un modelo que ponga en el mismo orden nuestras respuestas ante la ficción y la realidad, Feagin considera que puede ser justamente en virtud de las peculiaridades de las respuestas que el arte provoca cómo éste puede ensanchar nuestro perfil moral y emocional. Sin embargo, considero que defender esta idea no tiene por qué estar reñida con una comprensión más continua de la relación entre arte y realidad.

Jacobson²⁵, por ejemplo, comparte con Feagin la explicación de por qué algunas de nuestras respuestas ante la representación difieren de nuestras respuestas ante la realidad. De nuevo, son las cualidades formales de la representación las que hacen que determinada respuesta sea una respuesta adecuada o merecida. Asimismo, reconoce el fundamento de la sospecha platónica con respecto a las artes. En efecto, si las respuestas pueden estar parcialmente determinadas por aspectos que van más allá de las consideraciones acerca del contenido, entonces, no hay garantías de que el espectador pueda realmente estar ejercitándose en la virtud cuando responde ante la obra de arte. Ahora bien, ¿es totalmente imposible que esto sea así, dada la explicación que estamos asumiendo? ¿Es el papel de los aspectos formales en la configuración de la emoción artística una razón suficiente para considerar que nuestra interacción con las obras de arte es un ejercicio desconectado de las consideraciones que determinan la validez de una determinada emoción en la vida real?

Jacobson prefiere adoptar una postura escéptica en ambos sentidos. Si bien, no es posible afirmar que toda respuesta justificada ante una obra nos ilustra acerca de lo que estaría justificado en la vida real, en ocasiones es posible que los modos en los que respondemos ante la obra sean extrapolables a consideraciones acerca de casos reales. La mejor opción sería, en su opinión, abandonar esta cuestión y caracterizar la virtud cognitiva del arte en términos no de aseveración de un contenido moral, sino de presentación para su consideración por el espectador. Así, cuando una determinada obra hace que el espectador considere —a través de los modos en los que la obra determina su respuesta emocional— que determinadas acciones no son tan malas como pensaba o que ciertas virtudes son, en el fondo, fruto de ciertas perversiones, no hemos de entender que la experiencia artística haya de extrapolarse directamente a nuestras creencias ordinarias o que debamos modificar inmediatamente nuestros valores. A menudo, nos recuerda Jacobson, basta —e ir más lejos quizá no sería sensato— que contemplemos esas posibilidades y analicemos su consistencia desde un punto de vista interno.

Como vemos, Jacobson caracteriza su posición como una defensa moderada del valor cognitivo de la apreciación artística; la idea central es que este valor cognitivo ha de caracterizarse no en términos del contenido ase-

²⁵ Jacobson, Daniel, «Sir Philip Sidney's Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54:4, 1996, pp. 327-336.

verado, sino en términos de la posibilidad de adquirir una nueva perspectiva, o de considerar su plausibilidad, a través de familiarizarnos con lo que significaría adoptarla o vivir en ella²⁶. El modelo del conocimiento por familiaridad es compatible con que, en ocasiones, la obra pretenda no solo ponernos ante una determinada concepción de la vida, sino aseverarla; sin embargo, no es necesario que sea así y, por tanto, permite dar un espacio para el conocimiento moral sin que éste se presente de manera aseverativa. Como el propio Jacobson afirma: «La función ética primordial de la narración artística es proporcionar una familiaridad imaginativa con las perspectivas éticas con las que las obras narrativas típicamente negocian, pero que pueden ser o no aseveradas. Este modelo de la familiaridad es compatible con la aseveración poética, pero no la requiere; podemos aprender de una obra sin que nos adoctrine.» Y un poco más adelante «El propósito de la adquisición por familiaridad imaginativa se ve satisfecho de una forma más lograda por obras que iluminan perspectivas novedosas, o cuando menos significativas, aunque no sean necesariamente buenas o verdaderas»²⁷.

Evidentemente, este optimismo moderado deja sin resolver el escepticismo platónico, pues siempre cabe la posibilidad de que nuestro ejercicio imaginativo se recree en perspectivas morales que pueden ser perversas o aberrantes pero que resultan plausibles dentro de la obra. La coherencia no es una condición suficiente para la verdad, si es que esta es la mejor manera de hablar de las perspectivas morales. Pero, entonces, ¿cómo podemos discriminar entre perspectivas lúcidas y maliciosas si ambas pueden presentárenos con el mismo grado de convicción y plausibilidad? Jacobson apela de nuevo a un rasgo de nuestras respuestas que, si bien puede no ser enteramente concluyente a la hora de determinar si una perspectiva particular es más valiosa que otra, puede guiarnos a la hora de juzgar su validez. La idea es que nuestras respuestas ante la representación poseerían por defecto cierto valor justificativo; es decir, si respondo positivamente ante un personaje, salvo que tenga razones evidentes en contra de que mi respuesta está bien formada, la consideraré

²⁶ En sus propias palabras: «No es conocimiento proposicional lo que obtenemos primordialmente del arte narrativo, sino algo que podemos describir mejor como una capacidad perceptiva: es decir, conocimiento de cómo se nos presentan las cosas desde una perspectiva ética determinada. Este tipo de conocimiento puede denominarse conocimiento por familiaridad, aunque yo creo que es más correcto llamarlo un tipo de saber-como». Jacobson, D. (1996), p. 334.

²⁷ Jacobson, D. (1996), p. 333.

como una guía para determinar lo que es correcto o incorrecto. Jacobson denomina a este rasgo de nuestras respuestas su «presunción de justificación». En virtud de esta autoridad que otorgamos a nuestras respuestas podemos tener algo así como un criterio para discriminar entre unas perspectivas y otras. Si, por ejemplo, un autor no consigue que respondamos positivamente ante la visión del mundo que nos ofrece, consideraremos como un indicio de que dicha perspectiva carece de validez normativa el que no hayamos sido capaces de responder como se nos pedía.

Al decir de Jacobson: «los poetas obtienen más fácilmente autoridad normativa porque *nuestras respuestas emocionales y evaluativas*, que la poesía requiere, *poseen una presunción de justificación*. El hecho de que nos encontremos a nosotros mismos sintiendo de determinada manera se toma como una poderosa, aunque falible, recomendación para convencernos de que esa es la forma en la que tiene sentido responder. Esta recomendación es falible porque podemos juzgar que el modo en el que de hecho nos sentimos es inapropiado»²⁸. Dicho brevemente, aunque es posible que nuestras respuestas evaluativas y emocionales no sean adecuadas, podemos considerarlas como un indicio a favor de la validez de una determinada perspectiva cuando no tengamos razones para dudar de la validez de nuestras respuestas. Puede ser que este método no sea infalible, pero nos da al menos un criterio de distinción que el espectador puede aplicar a la hora de juzgar la validez de la perspectiva de una determinada obra.

Por último, me gustaría mencionar las aportaciones de Livingston y Mele al debate que nos ocupa y examinar hasta qué punto puede su planteamiento proporcionarnos una solución al problema que surgía con los casos de asimetría en la respuesta.

Aunque estos autores también inciden sobre la importancia de los aspectos formales, difieren en su planteamiento en el modo en el que articulan este rasgo. De nuevo, el punto de partida es que las habilidades que ponemos en juego cuando respondemos emocionalmente ante la ficción y la realidad son del mismo tipo. Para ellos, la respuesta a nuestro problema inicial es más sencilla, no hay asimetría porque en realidad no nos encontramos ante situaciones análogas; es decir, estamos respondiendo solo aparentemente al mismo tipo de situación o personaje cuando decimos que nuestras respuestas son asimétricas. Lo que sucede en realidad es que los contenidos son diferentes y una caracterización completa de los

²⁸ Jacobson, D. (1996), pp. 334-335, el énfasis es mío.

mismos mostraría cómo su diferencia justificaría asimismo la divergencia en las respuestas que se originan en el espectador.

A través de un ejemplo bastante sencillo, Livingston y Mele muestran cómo la paradoja se disuelve una vez que atendemos a aquello que estamos respondiendo y lo describimos de una forma más o menos exhaustiva. El ejemplo en el que se revela que la supuesta asimetría está en realidad causada por la existencia de una descripción superficial que se ve satisfecha en ambos casos es el de la comparación de la violencia representada en los dibujos animados y en la realidad. Si comparamos el caso en el que alguien disfruta de unos dibujos animados en los que un personaje golpea fuertemente, y sin motivo aparente, en la cabeza a otro personaje, con el caso de un espectador real de un evento en el que alguien golpea a otra persona en la cabeza, hay una descripción superficial común —«alguien golpea fuertemente a alguien en la cabeza»— que genera la ilusión de que los contenidos son idénticos. Es decir, describimos la situación de tal manera que parece que hubiera un mismo contenido (golpear a alguien injustificadamente) que desencadenara, sin embargo, respuestas divergentes. La ilusión de la asimetría surge, por tanto, porque nos dejamos llevar por la aparente congruencia de los contenidos en virtud de que ambos satisfacen —al menos a un nivel muy superficial— la misma descripción. Sin embargo, Livingston y Mele han señalado que una vez que empezamos a ofrecer más detalles acerca de la situación (por ejemplo, en el caso de la ficción, que aunque el personaje es duramente golpeado sigue en pie, no sangra y, probablemente, aparecerá en los próximos capítulos sano y salvo) nos damos cuenta de que los contenidos son parecidos solo desde una descripción muy frívola de los hechos. Es decir, que lo que parecía un caso de respuesta asimétrica se resuelve en la constatación de que simplemente no hay contenido común al que supuestamente estemos respondiendo en el caso de la ficción y en el caso real. Como señalan los autores «Aunque ambos eventos satisfacen la cláusula “Le ha golpeado fuertemente con un martillo en la cabeza” son claramente distintos. El rasgo principal *no* es que uno sea ficción y no el otro... los rasgos relevantes surgen, por el contrario, cuando los eventos son descritos en detalle prestando atención a los antecedentes y consecuentes que determinan la identidad de la acción»²⁹.

²⁹ Livingston, Paisley, Mele, Alfred R., «Evaluating emotional responses to fiction» en *Emotion and the Arts*, Mette Hjort and Sue Laver (eds.) Oxford University Press, 1997, pp. 157-176, p. 166. El énfasis es mío.

Claramente, la explicación de Livingston y Mele implica que el fenómeno de la asimetría, tal y como lo hemos planteado aquí, es más bien un fantasma filosófico. Si esto así ¿qué queda de nuestro problema?

Simpatizo bastante con esta explicación —y con algunas de las consecuencias que puede tener esta postura para el problema general de la validez cognitiva de nuestras respuestas ante el arte— aunque creo que es necesario decir algo más acerca del fenómeno de la asimetría, puesto que en los debates en torno al valor cognitivo de la experiencia artística no se ha dejado de hacer referencia a este tipo de casos. Incluso si es cierto que una caracterización más afinada del tipo de aspectos que determinan la respuesta emocional en cada caso probablemente alejaría el fantasma de la asimetría, no parece simplemente una cuestión de falta de atención al contenido lo que haya generado el temor puritano y el escepticismo respecto al valor moral del arte. El espectador puede, incluso una vez que se ha percatado de las diferencias, puede experimentar cierto desasosiego al verificar la naturaleza de su respuesta, por más justificada y merecida que esta sea. Es decir, sigue permaneciendo cierta comparación interna entre nuestras respuestas ante la ficción y ante la realidad que genera la experiencia de cierta incongruencia, incluso cuando los elementos que la justifican no son enteramente congruentes.

Es más, esta actitud puede ser hasta cierto punto necesaria para lo que algunos consideran como uno de los argumentos a favor del valor cognitivo del arte; me refiero a la exportación a la vida real de creencias o conclusiones a las que podemos llegar a través del arte. Creo que esta posibilidad de exportación es, hasta cierto punto, una consecuencia afortunada del planteamiento que Livingston y Mele desarrollan. Ya que, puesto que reconocen que los procesos mediante los que juzgamos y respondemos en la ficción y en la realidad son similares, deberíamos esperar que si encontráramos un caso real que se correspondiera con el personaje diseñado por Highsmith en *El Talento de Mr Ripley* y pudiéramos acceder a su psicología y motivaciones probablemente empezaríamos a estar más cerca de responder ante sus acciones de una manera diferente o, cuando menos, más comprensiva. Esta es una conclusión a la que creo resulta más difícil llegar desde los planteamientos de Feagin y Jacobson, cuyo énfasis en la naturaleza formal de la representación alejan nuestras respuestas de las que podríamos experimentar en los casos reales. Si la explicación de la supuesta asimetría entre nuestras respuestas ante la ficción y la realidad descansa exclusivamente sobre el aspecto for-

mal de la representación no parece obvio que podamos encontrar situaciones cuya respuesta apropiada pudiera ser equivalente a la que observamos en algunas ficciones. Esta puede ser una razón para favorecer la explicación de Livingston y Mele y recuperar la discusión sobre el valor cognitivo de la experiencia ante las obras de arte –y, en particular, su valor en la formación de nuestras respuestas emocionales.

Ahora bien, si la exportación de nuestras respuestas es posible lo es de forma condicional. Es decir, lo que el ejercicio emocional ante la ficción revelaría sobre nuestra sensibilidad es que, si nos encontráramos con un caso como el de Mr Ripley o Humbert Humbert, no es obvio que el rechazo fuera la respuesta adecuada. Tal vez rechazaríamos algunas de sus acciones, pero la persona, sus motivaciones, deseos, temores, etc. nos resultarían más comprensibles, hasta el punto de que no estaría claro que nuestro juicio fuera muy diferente del que de hecho tenemos ante la ficción. Lo que tal vez el arte nos enseña es que la actitud y respuestas adecuadas ante determinadas situaciones no pueden determinarse *a priori* en virtud exclusivamente de lo que creemos que son nuestras creencias o nuestro perfil valorativo. Tanto nuestras creencias como nuestros valores se educan y forman en el ejercicio de comprensión y de respuesta ante los objetos de ficción y es en este ejercicio en el que el espectador puede llegar a percatarse de que no tenía una respuesta clara y unívoca acerca de si determinado personaje es condenable o digno de compasión. Si el arte nos alecciona en algún sentido lo hace de una forma quizá más modesta –pero, en ocasiones, más eficaz– que el adoctrinamiento: permitiendo al espectador experimentar situaciones a través de la ficción de tal manera que alcance formas de juzgar y percibir que no había contemplado y que pueden promover cierta actitud particularista hacia la cuestión sobre cómo hemos de juzgar en general.

Coda

He comenzado señalando un tipo de casos, los que he llamado casos de asimetría, como forma de ilustrar una de las viejas reticencias con respecto al arte y al modo en el que nuestra actividad emocional y valorativa ante las obras pueda proporcionarnos algún tipo de elucidación de cómo hemos de juzgar y percibir en general. Señalé que un punto de partida necesario, sea cual sea la explicación que finalmente adoptemos con

respecto a estos casos, es asumir que los mecanismos mediante los que percibimos y reaccionamos ante los rasgos relevantes de la situación ficticia y la real son básicamente los mismos; solo así podemos esperar que lo que el espectador hace ante la ficción tenga alguna conexión con lo que hace cuando juzga situaciones reales. La estrategia de Nichols que, en un principio, parecía recoger esta idea de manera taxativa acababa, sin embargo, ofreciéndonos una imagen más desestructurada de las relaciones entre la imaginación y la creencia. Por otro lado, los autores que abordan el problema atendiendo a las condiciones de justificación de las respuestas ante la ficción que supuestamente explicarían la asimetría estarían más cerca de proporcionar una descripción de las condiciones de la respuesta ante la ficción; aunque, para ello, sea necesario, como ocurre en el caso de Feagin, que se acabe por enfatizar la discontinuidad de ambas experiencias.

Finalmente, creo que este énfasis se revela como innecesario una vez que, siguiendo a Livingston y Mele, mostramos que lo que comencé planteando como un problema, esto es la existencia de respuestas asimétricas, no es sino el fruto de una descripción incompleta de lo que en cada caso justifica la emoción. Comparto con Livingston y Mele la creencia en que no existen realmente casos asimétricos. Si la estructura de la experiencia ordinaria nos permitiera adentrarnos en las situaciones que nos rodean con el detalle y el reposo que la literatura nos ofrece, no sería inconfesable que algunas de nuestras actitudes hacia la ficción pudieran darse de la misma manera en la vida real. Quizá, después de todo, no es tanto que las respuestas ante el arte puedan diferir de las que producimos ante hechos reales, como que nuestras respuestas ante la realidad son —pese a las reticencias que una actitud puritana pueda tener para reconocerlo— parecidas a las de la ficción.

MEMORIA, OBJETIVIDAD Y JUSTICIA. HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA RESISTENCIA¹

José Medina

Lo que denomino *epistemología de la resistencia* es una metodología para el análisis crítico de creencias en el que se conectan ideas y prácticas, tanto actuales como posibles. Esta metodología está al servicio de la idea de que entre nuestras obligaciones cognitivas más básicas se encuentra la resistencia a autoridades y poderes epistémicos establecidos, el cuestionamiento de creencias y presuposiciones que se dan por sentado. La epistemología de la resistencia propone examinar creencias, actitudes y hábitos epistémicos desde un punto de vista práctico y crítico, vinculándolos a acciones y prácticas tanto actuales como posibles. Según la epistemología de la resistencia, el examen crítico de creencias debe tener un *objetivo contestatario*, objetivo que no debe entenderse como directamente ligado a ninguna ideología política concreta, sino a la ideología filosófica

¹ Tengo que agradecer al profesor Carlos Thiebaut su generosísima ayuda con la preparación de este artículo a pesar de su marcado desacuerdo con las tesis que defiendo. Tanto el contenido como el estilo de este ensayo han mejorados tremendamente gracias a la lectura crítica y meticulosa del profesor Thiebaut. Si hay algunos párrafos o frases que se lean bien, el mérito es sin duda de la paciente y generosa ayuda del profesor Thiebaut, y no de este autor que –aunque hablante nativo– hacía mucho que no escribía filosofía en español.

del *pluralismo* que describiré en lo que sigue. ¿Pero a qué tipo de resistencia me refiero? ¿Cómo se resiste epistémicamente? Ofreciendo *alternativas*. El pluralismo que motiva y justifica la epistemología de la resistencia sugiere que una visión crítica es fundamentalmente una visión *contrastadora*. *Criticar es resistir, es decir, ofrecer perspectivas excéntricas, o descentradoras, y crear conexiones entre tantas perspectivas como sean posible* (lo cual es algo que siempre queda abierto). En este sentido, en *Speaking from Elsewhere* (2006) me he referido a esta forma de hacer epistemología como «the view from elsewhere» —una perspectiva excéntrica (que contrasta con la perspectiva absoluta del «view from nowhere» de Thomas Nagel y con la perspectiva relativizante del «view from here» de Peter Winch).

La epistemología de la resistencia que propongo se inspira en el pluralismo y el experimentalismo de Ludwig Wittgenstein y de ciertos autores de la tradición pragmatista, especialmente William James, G. H. Mead, y John Dewey. Pluralismo y experimentalismo son los elementos cruciales que convergen en la metodología de los juegos del lenguaje de Wittgenstein, que pone de relieve la diversidad de nuestras prácticas lingüísticas y la experimentación con posibilidades por explorar que podrían cambiar nuestras formas de vida (sus «experimentos mentales»). Un pluralismo experimentalista similar puede apreciarse en la definición misma de filosofía que ofreció James. James definió la filosofía como «el hábito de ver siempre una alternativa».

El estudio filosófico significa el hábito de ver siempre una alternativa, de no dar por supuesto lo usual, de hacer lo convencional fluido de nuevo, de imaginar estados mentales extraños. En una palabra, significa la posesión de una perspectiva mental. (*Essays in Philosophy*, p. 4.)

Por otra parte, de forma similar, Wittgenstein insistía en que lo que se necesita en filosofía es fricción y resistencia, «volver al tosco suelo» (PI §107) que pisamos. Y esa resistencia la ofrecía Wittgenstein en sus reflexiones filosóficas explotando la diversidad de nuestras prácticas y formas de vida. La metodología de los «juegos del lenguaje» que guían estas reflexiones enfatizan la irreductible multitud de actividades que componen nuestra compleja vida lingüística —una multiplicidad dinámica que fluye y se transforma como la vida misma, sin dejarse catalogar de manera exhaustiva: «nuevos juegos del lenguaje empiezan a existir, y otros se hacen obsoletos y se olvidan» (PI §23).

Tanto James como Wittgenstein sostienen perspectivas holistas en las que cada cosa ha de ser entendida en relación a sus *posibles alternativas*. Para ellos, la visión contrastadora de las cosas no es un lujo, sino una necesidad. Y las alternativas a considerar no son sólo aquellas que ya están dadas fácticamente, sino también aquellas otras posibles que podemos imaginar. Los pluralismos de James y Wittgenstein enfatizan la diversidad *tanto fáctica como contrafáctica*. La diversidad relevante no es sólo la diversidad que existe sino la diversidad posible. De ahí la importancia epistémica y la capacidad crítica de la *imaginación*. Wittgenstein, más que ningún otro filósofo, nos ha enseñado que no debemos subestimar el poder crítico de lo contrafáctico; sus propios juegos del lenguaje son ejercicios de la imaginación crítica que combinan de manera magistral lo real y lo ficticio. Pero, como dijo Shakespeare: «Hay más cosas en el cielo y en la tierra, Horacio, que las que son soñadas por vuestra filosofía». Por eso hay que seguir soñando y no dejar nunca de soñar, porque siempre encontramos nuevas limitaciones cognitivas que requieren seguir ejerciendo la imaginación de forma crítica, es decir, seguir buscando alternativas, seguir ejerciendo ese hábito de ver siempre las cosas de modo diferente en el que consiste la filosofía tanto para James como para Wittgenstein.

Resistimos contrastando, buscando alternativas. ¿Pero cuál es el objetivo de esta tarea contrastadora? ¿A qué estamos ofreciendo resistencia? Por decirlo en términos generales, lo que tenemos que resistir es la *osificación y absolutización de creencias*, la pretensión de conclusividad y el *autoengaño* que niega limitaciones cognitivas y presuposiciones. Tanto James como Wittgenstein se refirieron a esta forma de autoengaño como un *olvido*: olvidamos que las cosas podrían verse de otra manera e incluso ser de otra manera, olvidamos nuestras presuposiciones, los condicionantes que nos han llevado a ver las cosas como las vemos y a vernos a nosotros mismos, a nuestra vida y nuestra historia de una forma determinada. Cualquier perspectiva que se erige como única y absoluta promueve este tipo de olvido, pues las perspectivas hegemónicas se mantienen gracias al olvido, requiriendo la negación de sus presuposiciones y de sus limitaciones así como la negación de la existencias de alternativas. La tarea crítica de la epistemología de la resistencia es por tanto una *tarea descentradora* que lucha contra cualquier perspectiva que se erige como hegemónica e incuestionable. La tarea es ofrecer una visión polifónica y caleidoscópica que contenga tantas perspectivas y voces como sean posibles. Esto implica tanto inventar nuevas voces y perspectivas como liberar y po-

tenciar voces y perspectivas que han sido silenciadas e invisibilizadas, luchando contra la represión y la marginalidad.

A continuación discutiré lo que significa ofrecer resistencia epistémica en cuestiones de identidad y memoria. En las dos secciones que siguen, dedicadas a la memoria y a la identidad respectivamente, mis tesis serán las siguientes. En la primera sección argumentaré que el examen crítico de nuestro pasado implica una doble tarea: resistir el olvido, pero también resistir la fijación definitiva de los recuerdos. En este modelo relacional de la memoria la tesis fundamental será la *inconclusividad de la retrospectión*. En tanto que la retrospectión contiene una dimensión evaluativa y de énfasis selectivo, no puede nunca presentarse como algo único, final, y absoluto; la retrospectión está siempre ligada a perspectivas concretas, y una diversidad de perspectivas implica una diversidad de miradas al pasado. Por otra parte, la retrospectión está siempre ligada a posibles futuros: miramos al pasado para trazar trayectorias, continuidades que se esbozan en nuestra memoria; así que hay tantas visiones del pasado como visiones del futuro. Pero, sin embargo, este pluralismo radical no ha de ser confundido con el *relativismo histórico*, pues una visión plural de la memoria no niega la existencia de hechos pasados ni repudia la objetividad histórica. En la segunda sección, un modelo relacional de la identidad pone de relieve su *inconclusividad y su apertura*. Como en el caso de la memoria, la identidad de personas y pueblos es siempre algo inacabado y en constante construcción a través de complejas transacciones y negociaciones. La identidad es relacional y temporal, es decir, que adquiere diferentes caras y matices dependiendo de las redes de relaciones en la que se inserte y de su orientación temporal que la deja siempre abierta y la hace indeterminada, supeditándola a diferentes trayectorias temporales posibles. Pero esto no quiere decir que nunca sepamos quienes somos. El pluralismo y el relacionalismo identitario no implican un existencialismo nihilista y dejan espacio para el autoconocimiento y la autodeterminación (aunque de forma gradual y matizada).

I. *Hacia un modelo transaccional de la memoria*

¿Cómo se puede luchar contra el olvido? La respuesta fácil es: recordando, *recordando activamente*. Pero esto no es suficiente, pues por más que nos esforcemos en nuestras prácticas rememorativas, nuestra memo-

ria es selectiva y, por ello, siempre hemos de someter a examen crítico *qué* debemos recordar y *cómo* debemos recordarlo. Y este proceso crítico de reflexión sobre el pasado debe estar en la medida de lo posible abierto a una diversidad de perspectivas para evitar limitaciones y distorsiones en la medida de lo posible. La idea de que la memoria aglutina una pluralidad de perspectivas apunta hacia un modelo transaccional de la memoria. Según este modelo, la memoria es algo que no se puede monopolizar y, por tanto, está siempre más allá de cualquier perspectiva individual, pero al mismo tiempo tampoco se deja contener en ninguna perspectiva colectiva unificada. La memoria (tanto de individuos como de pueblos) se forja y se mantiene a través de procesos transaccionales típicamente inconscientes en los que se da la intersección de diferentes puntos de vista y la coordinación de diferentes perspectivas vivenciales. Este modelo transaccional pone de relieve que hay una *interdependencia fundamental entre la memoria individual y la memoria colectiva*.

Por una parte, no hay memoria individual sin memoria colectiva: un individuo no puede recordar sin ayuda de significados compartibles y con una historia previa; uno no puede recordar sin hacer uso de perspectivas temporales que van más allá de nuestra experiencia. En este sentido, el argumento Wittgensteiniano del lenguaje privado puede usarse para establecer la dependencia de la memoria individual en los parámetros normativos de una comunidad lingüística en la que los recuerdos se pueden comunicar y contrastar. Además, la memoria individual requiere de la memoria colectiva no sólo como precondition, sino también como validación: pues nuestros recuerdos necesitan de procesos sociales justificatorios y de reconocimiento para validarse. Por otra parte, la memoria colectiva es también necesariamente dependiente de memorias individuales. Pues la memoria de una comunidad sólo se mantiene viva en la memoria de sus miembros quienes con sus palabras y acciones rememoran a individuos, a grupos, a acontecimientos particulares, a procesos sociales, etc. La institucionalización de la memoria en una sociedad nunca puede llegar a prescindir de individuos concretos que recuerdan. En este sentido, lo que se denomina la idea Wittgensteiniana de la primacía de la acción y el «Argumento de la Manifestación» (que intenta establecer que la comprensión y la competencia normativa en una actividad tienen que mostrarse con la práctica) pueden ser usados para establecer la dependencia de la memoria colectiva en la memoria individual, pues la primera necesita de la segunda para mantenerse viva y tener efectividad: es

decir, necesita de prácticas recordatorias llevadas a cabo por individuos concretos, de acciones particulares como por ejemplo la escritura y lectura de narrativas históricas (biografías, memorias, libros de historia, etc.), la celebración de homenajes o conmemoraciones, la creación y el disfrute de obras de arte históricas (en la pintura, en la literatura, en el cine, etc.) entre otras muchas actividades.

La *intersubjetividad* de la memoria tiene la misma estructura y las mismas características que la intersubjetividad del significado, de la que depende. El significado, y asimismo la memoria, tiene aspectos individuales y sociales esenciales y mutuamente dependientes. Los significados que podemos comunicar no se dejan reducir a la perspectiva del hablante ni a la perspectiva unificada y homogénea de una comunidad lingüística. Los significados no se pueden encapsular en estados mentales individuales ni en convenciones sociales². De la misma manera, la memoria no puede ser propiedad exclusiva de un individuo o de una comunidad y no debe ser identificada ni con estados mentales ni con artefactos sociales (archivos, hemerotecas, documentales o pseudo-documentales a lo *Shindler's List*, etc.). La intersubjetividad de la memoria tiene consecuencias epistémicas similares a la intersubjetividad del significado. Las memorias, como los significados, permanecen abiertas y siempre conllevan cierto grado de indeterminación, sin por ello carecer de determinaciones. En esto consiste el carácter *renegociable* del pasado. Por poco intuitivo que resulte, G. H. Mead nos invitaba a pensar que el pasado está tan abierto como el futuro y ambos son igualmente dependientes del presente. Como sugirió Elizabeth Anscombe, no es más absurdo decir que lo que ocurre ahora puede alterar lo que ocurrió en el pasado que decir que lo que ocurre ahora puede cambiar lo que ocurrirá en el futuro. Quizás habría que matizar estas provocadoras sugerencias: nuestro pasado permanece siempre abierto, pero no tan abierto como el futuro, pues el pasado está siempre *por resignificar pero no por hacer*, mientras que el futuro está aún por hacer y nuestras visiones de futuro conectan con procesos de *creación más que de recreación*. El pasado ya ha acontecido y, aunque el hacerlo relevante y entendible es siempre una tarea inacabada y abierta, nuestras visiones del pasado conectan con procesos de recreación más que de creación. Nuestra tarea crítica es mantener

² Los así llamados «significados del hablante» y «significados semánticos» fueron invenciones o reificaciones del individualismo y del colectivismo que han imperado en la filosofía del lenguaje y que son igualmente inadecuados.

siempre presente esta apertura del pasado; nuestra obligación es *resistir* cualquier pretensión de fijar el pasado de manera definitiva, nuestra obligación es apuntar las posibles vías de negociación que pueden abrirse sobre cualquier recuerdo.

Esta apertura³, este carácter no finalizado, implica que el pasado tiene que ser constantemente recreado; y lo es en nuestra vida cotidiana por actividades interpretativas muy diversas, tanto formales como informales, conscientes como inconscientes. Hay una infinidad de procesos interpretativos que van desde los museos y las facultades de historia hasta las películas, las canciones populares y las formas de hablar del pasado.

G. H. Mead estudio estos procesos interpretativos y teorizó sobre *la memoria como fuente de identificación y de solidaridad*. Para Mead, la construcción social del pasado está unida a la construcción de comunidades presentes y futuras; y este proceso debe estar regulado por la idea normativa de *inclusión*, dando cabida cada vez a más perspectivas dentro de esa comunidad de solidaridad que abarca pasado, presente, y futuro. De ahí su cosmopolitanismo. Para Mead, la única memoria auténtica y efectiva es la memoria en constante redesccripción de una comunidad abierta y siempre expansiva. Siguiendo a Mead, Max Pensky argumenta que los términos claves del proceso de construcción social del pasado son «re-descripción» y «negociación»:

Los términos claves de este proceso son 're-descripción' y 'negociación': el pasado es negociado, y re-negociado, por un espectro de divergentes actores, todos los cuales pueden tener diferentes (e incluso internamente inconsistentes) motivos para la construcción de su versión preferida de un pasado común. (p. 77.)

A través de estas negociaciones el pasado se hace presente. La memoria colectiva ofrece una visión del pasado común que es «incesantemente novedosa» en tanto que es producto de prácticas interpretativas actuales: nos guiamos por «una visión de un pasado común que es incesantemente

³ La apertura del pasado ha sido discutida recientemente en términos de redesccripción: si es legítimo o no describir el pasado con nuestros conceptos y términos en vez de recrearlos con los conceptos y términos vigentes en la época. Por ejemplo, Ian Hacking (2000) ha argumentado que el abuso de menores es un concepto relativamente reciente que redescrive de manera muy diferente lo que antes se consideraba como tratamiento cruel.

novedoso en tanto que el pasado es la continua producción y actuación [performance] de prácticas interpretativas.» Como ya dijo Mead, «la novedad de cada futuro exige un nuevo pasado» (*The Philosophy of the Present*, p. 33, 1949). Para Mead, la construcción de un pasado novedoso viene justificada por la producción de un pasado más rico y más amplio en el que se incluyen ulteriores (o más) perspectivas; en cambio, la exclusión o el olvido de enfoques siempre es un fracaso de la memoria colectiva, pues conlleva la pérdida de posibilidades creativas y expresivas.

Este modelo pluralista meadeano de la memoria colectiva es un buen punto de partida, pero no es suficiente. Este modelo corre el peligro de someter el énfasis selectivo de nuestra memoria a la tiranía de lo urgente y de lo socialmente útil, olvidando así tantas cosas a las que no sabemos verle una relevancia inmediata. Por otra parte, aún cuando no olvidamos, nuestra construcción social de un pasado colectivo siempre corre el riesgo de rescatar del olvido a eventos y personas subordinándolos a intereses contemporáneos y sin darle un peso propio. Este proceso parece llevar a nuestros antepasados a una *dicotomía inadmisibile*: o bien ser olvidados o bien ser sometidos a los dictados de nuestros intereses y valores. Como Walter Benjamin, entre otros, nos ha enseñado, no podemos olvidar nuestras obligaciones morales con las *personas*, los *sujetos*, del pasado, que tienen sus propios intereses y valores y pueden entrar en conflicto con los nuestros. Tenemos que recordar, por ejemplo, a las víctimas de Auschwitz, a los torturados y asesinados por el régimen franquista en España, a las miles de personas que mueren en USA cada año sin atención médica, no porque nos interese sino porque aunque sea incómodo, son personas cuyas vidas y cuyas muertes merecen ser recordadas y puestas en relación con nuestras propias vidas.

La tarea aquí es *resistir la instrumentalización del pasado*. Debemos asegurar que nuestras prácticas rememorativas sepan reconciliar *dos tipos de obligaciones y solidaridades*: nuestra obligación y solidaridad con una comunidad de interpretación contemporánea que se proyecta en el pasado y en el futuro; y nuestra solidaridad con el pasado y la obligación moral de respetar a antepasados sin subordinar sus vidas a nuestros intereses y agendas políticas. Estas obligaciones y solidaridades dejan de estar en tensión cuando los procesos interpretativos que intervienen en la construcción de la memoria colectiva son *doblemente interpelativos*. La estructura interpretativa de nuestras prácticas recordatorias debe contener una *doble interpelación*: nosotros interpelamos al pasado, pero también somos in-

terpelados por sujetos del pasado. La memoria se construye a través de complejas transacciones motivadas por la necesidad de interpelar al pasado, de preguntarle cosas, de reclutarlo para nuestros proyectos. Pero en esas transacciones los interpretes son preguntados sobre cuestiones que tenían vigencia antes aunque no la tengan ahora, y también los intereses contemporáneos pueden verse modificados por proyectos de personas y comunidades que ya no existen. Nuestras miradas retrospectivas al pasado pueden encontrar todo tipo de sorpresas y experiencias transformadoras; y debemos estar abierto a esas sorpresas y transformaciones, a esas llamadas del pasado, porque sólo cuando hay una *interpelación recíproca* podemos decir que tenemos una memoria abierta y no instrumentalizada. Como lo ha expresado James Bohman desde una perspectiva Habermasiana, «deliberamos no simplemente *sobre* el pasado sino más bien *con* el pasado» (p. 21; énfasis mio).

Las deliberaciones y negociaciones comunicativas sobre la memoria conllevan la obligación de estar abierto a ser interpelado por el pasado (por comunidades y sujetos pasados) como precondition para que el proceso negociador de la memoria pueda operar adecuadamente, es decir, *objetivamente y justamente* –pues la dimensión epistémica y la dimensión política de la memoria son las dos caras de un mismo contenido normativo. Las negociaciones sobre el pasado son negociaciones entre nosotros pero también negociaciones con el pasado mismo; y tanto nuestros interlocutores presentes y futuros como los sujetos del pasado pueden *resistir* la veracidad de nuestros recuerdos o de nuestras interpretaciones de la memoria colectiva.

La memoria de un pueblo depende de complejas negociaciones (o transacciones) comunicativas en las que se forjan relaciones sociales. La memoria colectiva es una fuente de solidaridad en la que se forman relaciones sociales no sólo entre contemporáneos sino también con personas del pasado. En la memoria colectiva los sujetos del pasados también son agentes y sus voces pueden hacerse oír e interpelarnos, redescubriéndonos a nosotros y a nuestras vidas como nosotros hacemos con ellos. Es necesario rechazar cualquier concepción que presente al pasado como algo inerte y cerrado, porque esta visión imposibilita que las interpelaciones en la reflexión histórica vayan en dos direcciones y sean recíprocas; esta concepción no da peso normativo y agencia a los sujetos del pasado y a sus vivencias, sino que los convierte en objetos que pueden ser moldeados y manipulados a antojo; y esto hace imposible una genuina relación de so-

lidaridad con el pasado. Esta *labor de resistencia* es la resistencia a cualquier intento de dar por clausurado la fijación de recuerdos. Debemos mantener siempre abierto el examen crítico de nuestras negociaciones con el pasado: debemos someter a un constante examen quién es recordado y quién no, de qué manera, y cuales son las relaciones que establecemos con personas del pasado a través de nuestras practicas rememorativas. El proceso doblemente interpelativo de la reflexión histórica asegura que la memoria permanezca abierta a voces discordantes que pueden venir desde cualquier parte –del pasado, del presente, del futuro– y alterar nuestros recuerdos y nuestras vidas. Y también es importante tener en cuenta que podemos ser interpelados no sólo por voces sino también por *silencios*, y que tenemos que desarrollar una sensibilidad especialmente atenta a aquellos que no tienen voz, nunca la han tenido, o que aún habiéndola tenido sus voces ya no nos llegan (lo cual es especialmente importante para sujetos del pasado que ya no tienen voces vivas).

Los procesos de negociación que llevan a la formación de la memoria colectiva ponen de manifiesto cómo nuestras vidas están implicadas en las de las personas que componen nuestro pasado. Esta implicación es recíproca: implicamos a nuestros antepasados en nuestras vidas, pero ellos también nos implican a nosotros en las suyas. Esta compleja red de implicaciones vivenciales revela algo importante sobre la identidad, a saber, que la identidad de una vida tiene un aspecto *relacional* y está basada en negociaciones con los demás y con nosotros mismos. Este será el tema de la siguiente sección.

II. *Hacia un modelo relacional de la identidad*

El pluralismo radical de James y Wittgenstein se basa en una teoría de la *relacionalidad* en la que nada se puede entender en si mismo sino en relación a otras cosas, en una red de relaciones. Desde una perspectiva relacional, la identidad de las cosas se forja en redes de interdependencia; y sólo podemos desarrollar un sentido del yo al hacernos conscientes de las interdependencias que componen nuestra vida, pues sólo podemos entender la identidad de algo al comprender el tejido de relaciones en el que aparece. Es preciso distinguir este *relacionalismo* del holismo de Nelson Goodman, Wilfrid Sellars, Quine, y otros muchos. Mientras que el relacionalismo de James y Wittgenstein es abierto y plástico y se basa en redes de relaciones que pueden ser inacabadas e indefinidas, el holismo

(como es comúnmente entendido) requiere totalidades completas y acabadas. El relacionismo está más allá de la dicotomía entre atomismo y holismo, pues sin asignar prioridad ni a la parte ni al todo se centra en las relaciones y en el carácter formativo y transformador de los *relata*. Desde una perspectiva relacional, entender la identidad de algo consiste en entender cómo ese algo se relaciona fácticamente con otras cosas y también cómo podría relacionarse con otras muchas cosas posibles. Desde esta perspectiva, *toda cuestión de identidad ha de ser entendida como una cuestión de diversidad*: los otros son esenciales al yo⁴, pues los individuos y los grupos se forman en sus relaciones mutuas. La diversidad no es un invento multicultural de sociedades post-coloniales y globalizadas; la diversidad es la condición humana misma; somos seres diversos que nos definimos en relaciones complejas entre nosotros, en diversas redes de relaciones interpersonales. Y de nuevo aquí tenemos que considerar no sólo la diversidad fáctica sino también la diversidad contrafáctica.

A partir de Wittgenstein, he defendido en otro lugar⁵ un modelo relacional y transaccional de la identidad que quisiera desarrollar ahora a través de James. En ambos casos el modelo relacional pone de relieve *tres rasgos de la identidad*: su carácter *normativo*, su carácter *performativo*, y su carácter *contextual*. En primer lugar, la identidad está sujeta a normas y contiene a su vez perspectivas normativas en las que basamos los juicios evaluativos de nuestra vida. En segundo lugar, la identidad no es algo que nos venga dado, sino que es algo que hacemos con nuestras prácticas y a través de nuestras actuaciones cotidianas. Por último, nuestra identidad (no importa cuán rígida sea o pueda llegar a ser) es algo que es en principio cambiante de contexto a contexto dependiendo de nuestras transacciones en esos contextos, es decir, de las interacciones entre nuestras presentaciones del yo y los marcos normativos que interpretan esas presentaciones. Estos tres rasgos pueden verse en la teoría relacional del yo de William James. James definió al yo como un conjunto de relaciones («*a bundle of relations*»). El yo se forma en las relaciones en las que se involucra; negociamos nuestra identidad en estas relaciones:

Cada trozo de nosotros es en todo momento parte integrante de un yo más amplio, un yo que vibra a través de varios radios como la aguja de

⁴ Véase la discusión sobre este tema en Broncano y Thiebaut (2010).

⁵ Véase Medina (2003) y (2006).

una brújula, y lo actual en él es continuamente uno con lo posible que no está aún en nuestra vision presente. (*A Pluralistic Universe*, p. 131; 1977.)

Por ello,

Nuestros campos de experiencia no tienen unas fronteras mejor definidas que las que tiene nuestro campo de vision. Ambos están siempre flanqueados por un *más* que se desarrolla continuamente y continuamente los sobrepasa con el proceder de la vida. (*Essays in Radical Empiricism*, p. 35.)

Nuestra identidad nunca esta acabada y siempre es *renegociable*, pero este carácter inacabado y renegociable no es un defecto sino un *exceso*. Nuestra identidad siempre contiene más: está llena de posibilidades. La vida siempre está llena de sorpresas, de posibilidades sin explorar, de novedades relacionales, como las denomina James («*relational novelties*»). Y cada novedad relacional tiene el potencial de transformar nuestra vida y su orientación, pues afecta al conjunto entero de relaciones que componen nuestra identidad. Como sugiere James, de una forma caleidoscópica, cada nueva relación no sólo engendra nuevas posibilidades relacionales sino que también transforma retroactivamente todas las relaciones que se han experimentado previamente. Los cambios relacionales no ocurren simplemente alrededor nuestro como algo puramente externo, sino que penetran el tejido mismo de nuestro ser y exigen que nos re-evaluemos, que nos recompongamos, y que revisitemos las relaciones previamente establecidas en las que se desarrolla nuestra vida. Aunque la novedad relacional se puede encontrar en cualquier parte, no siempre estamos abiertos a estos cambios. En realidad, la apertura a cambios relacionales parece ser la excepción más que la regla. Como sugiere James, vivimos una gran parte de nuestra vida como si estuviéramos *muer-tos*: «Vivimos nuestra vida a través del *sendero de menor resistencia* [*the path of least resistance*]», a través de relaciones prefabricadas (*pret-a-porté*, *ready to wear*) y confiando en categorías genéricas («hijo», «hermano», «trabajador», «esposo», «padre», etc) cuyos significados genéricos damos por supuesto sin intentar explorarlos o inventarlos. *Tenemos que resistir esta osificación. Tenemos que ofrecer resistencia, que vivir nuestra vida resistiendo y no transitar por el camino de menor resistencia.* Es decir, tenemos que perseguir activamente los cambios relacionales. Tenemos que estar preparados para enfrentarnos a las posibilidades relacionales perdidas, ignoradas, o aún por descubrir. Como lo expresa un estudioso de James,

La balsa de la Medusa, Segunda época, 4, 2011

John McDermott, cada relación que se afirma en nuestras vidas conlleva un conjunto de relaciones que se niegan.

El sendero de menor resistencia [es] el resultado de haber dicho 'no' a incontables alternativas. Decir 'sí' a una posibilidad relacional frecuentemente tiene la desafortunada consecuencia de tener que negar que hemos dicho 'no' a una serie de posibilidades relacionales alternativas. Y habiendo negado que hemos dicho 'no', es muy infrecuente que reabramos la conversación, tendiendo más bien a aceptar nuestra situación como inevitable y fija. (*Streams of Experience*, p. 55.)

Pero olvidar que las cosas podrían ser de otra manera lo condena a uno a la *impotencia*.

Tenemos que reabrir esa conversación sobre posibilidades perdidas o ignoradas y mantenerla siempre abierta. Tenemos que recuperar esas relaciones posibles que han sido olvidadas si es que alguna vez fueron consideradas. Tenemos que *resistir* la fácil negación y el aún más fácil olvido de las posibilidades inexploradas que rodean nuestras vidas y las identidades que adoptamos. Tenemos que evitar la resignación y abandonar el camino de menor resistencia. Debemos estar abiertos al cambio de las redes relacionales en las que se forma nuestra identidad. Pues, así como la serpiente tiene que cambiar de piel para crecer y seguir viviendo, quizás también sea para nosotros una necesidad vital la apertura al cambio relacional. Pero este relacionalismo ha de ser distinguido del relativismo radical, pues, en vez de disolver o atenuar nuestras responsabilidades epitémicas y socio-políticas, las acentúa. Éste será el tema de la última sección de este artículo, en la que intentaré mostrar cómo el relacionalismo y el pluralismo radical que he defendido con respecto a la memoria y la identidad requieren el entrelazamiento de nociones fuertes de *objetividad* y *justicia*, es decir, nociones normativas interconectadas que regulen la corrección de los aspectos epistémicos y socio-políticos de nuestra agencia.

III. *Análisis epistémico y crítica social: objetividad y justicia*

Nuestra memoria, tanto individual como colectiva, se forja y mantiene a través de procesos negociadores (frecuentemente inconscientes) en los que se coordinan diferentes puntos de vistas experienciales y diferentes perspectivas agenciales. El pasado es constantemente recreado en

nuestras prácticas cotidianas a través de una pluralidad de heterogeneas prácticas interpretativas, formales e informales, conscientes e inconscientes. Siempre hay una pluralidad irreductible de perspectivas experienciales y agenciales en estas prácticas. Nuestras creencias sobre el pasado mantienen su fuerza vital, si es que la mantienen, gracias a las transacciones epistémicas del día a día en una compleja red de prácticas interpretativas que siempre conllevan una multiplicidad de perspectivas. Nuestras transacciones epistémicas referidas a las memorias individuales y colectivas tienen lugar en el seno de estas plurales y diversas prácticas interpretativas y es en ellas donde se establece la objetividad y verdad de nuestras creencias sobre el pasado. Un tratamiento exhaustivo de las transacciones epistémicas que tienen lugar en nuestras prácticas interpretativas sobre el pasado va más allá del alcance de este ensayo. Sobre lo que quiero llamar la atención es un aspecto importante de nuestra vida epistémica que se subraya en la visión pluralística y performativa que James sostiene acerca de la verdad: a saber, que la *apertura a la negociación* con una pluralidad irreductible de perspectivas agenciales y experienciales es una *precondición para la objetividad y la justicia* de nuestras prácticas epistémicas. Cuando evaluamos la objetividad de nuestras creencias sobre el pasado y la de las prácticas interpretativas en las que esas creencias se forman, tenemos que considerar si nuestras creencias e interpretaciones han sido comparadas con otras en un proceso de negociación abierto e imparcial en el que cada perspectiva ha sido escuchada y tratada con respeto. En este sentido, las evaluaciones de la objetividad de nuestras creencias son al mismo tiempo evaluaciones de la justicia de las prácticas epistémicas relevantes en las que se articulan, se interpretan, y se justifican esas creencias. En estas prácticas los sujetos disfrutan de diferentes formas de agencia y autoridad, y sus voces están sometidas a diferentes tipos de censuras y exclusiones, e incluso a veces hay subjetividades que no logran ser escuchadas o que ni siquiera desarrollan una voz para intentarlo. Por tanto, en nuestros análisis epistémicos no tenemos más remedio que examinar si se dan las condiciones políticas y sociales para comparar y contrastar perspectivas de manera objetiva y justa. En este sentido, el análisis epistémico no puede ser desarrollado sin una crítica social y política en la que se traten cuestiones de inclusión, exclusión, opresión y marginalización. La idea de que la apertura a la negociación es necesaria para la objetividad y la justicia sugiere que nuestras prácticas epistémicas tienen que estar guiadas por un conjunto de *desiderata* que

contengan tanto elementos cognitivos como políticos, tales como los siguientes: la inclusión de perspectivas alternativas, la igualdad de voces y de oportunidades para hablar, y la necesidad de genuinos encuentros normativos con posiciones opuestas. Estos elementos se erigen y justifican como *desiderata* por sus beneficios tanto epistémicos como políticos: por ejemplo, la eliminación de prejuicios, sesgos, parcialidades y exclusiones; la reducción de la falta de igualdad entre participantes; la mejora de las capacidades para hablar y escuchar entre interlocutores; etc. En esta visión transaccional de las creencias y las prácticas interpretativas, los procesos de mejora y perfeccionamiento epistémico y los socio-políticos van de la mano; y la falta de apertura a la negociación conlleva un doble déficit: la falta de objetividad y la falta de justicia.

Es importante apuntar que la reconstrucción crítica del pasado es una tarea interminable. No importa cuánta reflexión crítica empleemos, la reconstrucción crítica de nuestras creencias sobre el pasado no puede alcanzar un punto final. Nuestras transacciones epistémicas no pueden tener final (*closure*) porque eso significaría cerrar la posibilidad de reabrir alguna vez nuestras conversaciones sobre un pasado común, la posibilidad de invitar a nuevas voces y perspectivas (incluyendo las de nuestros futuros yoés) a participar en la reconstrucción crítica de memorias compartidas. Aunque el proceso de evaluación y crítica ciertamente siempre se detiene por todo tipo de razones contingentes, ha de permanecer siempre abierto y dispuesto a ser reemprendido porque siempre hay nuevas modalidades de encuentros epistémicos y de transacciones imprevisibles que pueden afectar nuestras memorias y nuestras creencias sobre el pasado. El falibilismo y el pluralismo radical de James sugieren que la genealogía de nuestras creencias puede siempre ser revisitada. El enfoque genealógico de James exige un examen crítico de cómo las creencias han sido fijadas, pero también (y simultáneamente) exige una reflexión crítica sobre cómo podrían llegar a fijarse *de manera diferente*. Según este enfoque, diferentes perspectivas agenciales y experienciales pueden hacer contribuciones diferentes a la genealogía de nuestras creencias e incluso ofrecer historias genealógicas alternativas. Dadas las condiciones socio-políticas adecuadas, la reconstrucción crítica y la re-evaluación de nuestras creencias pueden (y deben) ser reabiertas y reemprendidas siempre que aparezcan en la escena nuevas perspectivas, pero también siempre que descubramos nuevas voces y perspectivas que nunca fueron consideradas, o nunca fueron escuchadas adecuadamente y nunca recibieron un

tratamiento igualitario. Por ello, no es sorprendente que se necesite con frecuencia reabrir la conversación sobre el pasado cuando las condiciones socio-políticas cambian; de ese modo las voces y perspectivas que han sido previamente ignoradas o no tenidas en cuenta adecuadamente pueden ahora participar de forma diferente en la reconstrucción de su pasado porque disfrutan de un tipo de agencia diferente⁶.

La re-interpretabilidad y re-negociabilidad de nuestras creencias sobre el pasado han sido consideradas por muchos como un obstáculo para la verdad y objetividad históricas, alegándose que (al menos en principio) deberíamos ser capaces de determinar y fijar la veracidad de nuestros recuerdos de una vez por todas, de manera tal que alcancemos un punto final en el que no podamos ya someterlas a re-interpretación y re-negociación. Sin embargo, en mi interpretación, el falibilismo y el pluralismo radical de James, lejos de imposibilitar la objetividad y la verdad, sugieren una manera en la que la apertura a la re-interpretación y la re-negociación de nuestras creencias hace posible la constante mejora de su objetividad, la corrección de errores, parcialidades y prejuicios, y el mantenimiento de las verdades del pasado como *verdades vivas*, es decir, dinámicas, adaptable, e integradas en nuestras vidas actuales. La apertura a la re-negociación que el pluralismo de James recomienda pone de relieve un tipo de responsabilidad con respecto a nuestras creen-

⁶ Por ejemplo, esto ha ocurrido de manera periódica y en diferentes frentes en los debates públicos sobre los regímenes dictatoriales de Argentina y Chile. En estos países diferentes sectores de la población (así como individuos particulares) han demandado un esfuerzo sostenido para visitar críticamente un pasado común a la luz de evidencia, testimonio, y articulaciones o interpretaciones de los hechos que cuestionan las creencias establecidas o que simplemente no han sido integradas en la memoria colectiva y la «historia oficial» en circulación. En España también los debates públicos sobre cómo recordar la Guerra Civil y la dictadura de Franco muestran cómo la re-evaluación de la memoria colectiva implica reabrir cuestiones de objetividad y justicia simultáneamente, incluyendo cuestiones tan diversas como reparaciones y restituciones, la modificación de narrativas disponibles para incluir otras voces y perspectivas, y el cambio de todo tipo de elementos de la vida pública que se hacen eco de hechos y subjetividades pasadas de una manera particular —a veces celebrando y conmemorando, pero a veces también estigmatizando, con el despliegue público de símbolos, nombres (de calles, edificios, centros e instituciones, etc), objetos artísticos (estatuas, placas, etc), y demás. La «Ley de Memoria Histórica» propuesta por el gobierno socialista y aprobada en Julio del 2006 ha instigado acalorados debates y ha sido criticada por unos por no ser lo suficientemente radical (por ejemplo al simplemente recomendar en vez de exigir ciertas medidas), y por otros por abrir innecesariamente heridas que tienen que cicatrizar con el silencio o quizás con el olvido.

cias que nuestra agencia epistémica tiene que asumir ante otras subjetividades, perspectivas, y voces. Al tener en cuenta nuevas subjetividades, perspectivas, y voces en nuestras transacciones epistémicas, podemos mejorar la articulación y justificación de nuestras creencias y nuestros juicios epistémicos pueden hacerse más objetivos. La re-interpretación y la re-negociación de nuestras creencias han de ser consideradas como oportunidades para aprender de los demás y corregirnos mutuamente. Pero, para este contextualismo falibilista y pluralista, lo objetivamente verdadero no se identifica con el consenso negociador de cada momento. Como James parece sugerir, las transacciones epistémicas siempre abiertas a través de las cuales establecemos y re-evaluamos la verdad de nuestras creencias *no* están encaminadas a *la unificación y el consenso*, al menos no siempre y de manera necesaria; los objetivos normativos que guían estas transacciones son más bien la *coordinación y cooperación* de las diferentes perspectivas a través de encuentros normativos genuinos⁷. En otras palabras, lo que importa es que las perspectivas sean comparadas, contrastadas, y críticamente evaluadas, pero no que converjan o que se integren en una única perspectiva unificada. Nuestras transacciones y negociaciones epistémicas pueden generar una multiplicidad de verdades heterogéneas. En realidad, según el pluralismo jamesiano, cabe esperar una multiplicidad tal puesto que hay una pluralidad irreducible de perspectivas epistémicas. En algunos casos, las diferentes verdades que producen nuestras perspectivas epistémicas son diferentes pero combinables o al menos susceptibles de ser coordinadas, mientras que en otros casos las diferentes verdades generadas pueden llevar a un impasse en el que los juicios epistémicos permanezcan enfrentados. Puede haber diferentes tipos de enfrentamientos e incompatibilidades, desde tensiones conceptuales hasta contradicciones lógicas o performativas. No cabe decidir a priori, antes de los encuentros negociadores de las perspectivas en disputa, el estatus, el alcance, y las implicaciones de estas diferencias epistémicas. En cualquier caso, independientemente de lo profundas o superficiales que sean las diferencias, lo que el pluralismo jamesiano enfatiza es que estas diferencias no pueden ser eliminadas, borradas, superadas, o subsumidas en una unidad abstracta de otro orden. El pluralismo radical de

⁷ Es decir, a través de encuentros en los que los diferentes participantes disfrutan de un mínimo de igualdad y respeto para ser escuchados y tenidos en cuenta.

James no puede apoyar, por esta razón, una concepción consensualista de la verdad, ya sea ésta relativista o universalista. Pues cuando la armonización de diferencias epistémicas adopta la forma de un consenso obligatorio, las diferencias se convierten en algo puramente transitorio y han de ser eliminadas para alcanzar clausura epistémica.

Pero, ¿cómo podemos evitar tanto el relativismo de verdades alternativas como la unificación de verdades diversas bajo una sola verdad hegemónica? Es clave aquí que evitemos identificar la verdad con el consenso, ya sea el consenso actual de comunidades particulares «à la Rorty»⁸, o el consenso ideal de una comunidad universal «à la Habermas»⁹. Tanto Rorty como Habermas, al igual que James, han visto una profunda conexión entre la objetividad y la justicia, vinculando lo epistémico a lo socio-político. Rorty encuentra las raíces de esta conexión en el acuerdo local en los valores y las formas de vida que prevalecen en una comunidad particular. Por el contrario, Habermas propone nociones puramente formales y abstractas de objetividad y justicia que se fundamentan en la noción de *universalizabilidad* (i.e. la capacidad de ser aceptadas, bajo condiciones ideales, por todos los seres racionales que puedan ser interlocutores comunicativos). James se desmarca de estas dos perspectivas. La visión pragmatista de la verdad de James recomienda, más bien, una actitud o un talante, pero ni ofrece un método para resolver disputas ni una explicación general de la fuerza epistémica y socio-política que pueden tener nuestras verdades en todos los contextos. La visión pluralista y genealógica que defiende James ofrece un enfoque contextualista que no intenta identificar lo que hace a todas las verdades verdaderas (un «*truth-maker*» como por ejemplo el acuerdo). Por el contrario, el enfoque contextualista de una genealogía pluralista intenta examinar, caso por caso, los diversos modos en los que se establecen, se negocian, se evalúan, se cuestionan, y se re-evalúan las verdades particulares.

James argumenta que siempre debemos hablar de verdades en plural, defendiendo la diversificación de la verdad conforme a contextos plurales, prácticas plurales e intereses plurales. Desde esta perspectiva, las verdades son *relativas* a la realidad siempre cambiante con la que nos enfrentamos en nuestras experiencias y prácticas. Pero el pluralismo alé-

⁸ Véase Rorty (2000).

⁹ Véase Habermas (2005).

tico de James no debe confundirse con el *relativismo radical*¹⁰. Un *relativismo* tal sería claramente inadecuado para la epistemología de la retrospectión que discutimos antes. Una comunidad no puede simplemente inventarse los hechos y elegir cualquier historia revisionista que le resulte conveniente. Los pueblos no pueden establecer por consenso los que les venga en gana sobre hechos y sujetos pasados. El enfoque jamesiano rechaza este constructivismo y revisionismo ingenuo. El pluralismo jamesiano nos obliga a dar peso normativo a todos los sujetos y a sus experiencias, y esto incluye a los sujetos del pasado cuyas experiencias no podemos ignorar o simplemente moldear a voluntad sin comprometer la objetividad de nuestras creencias y juicios de verdad. La filosofía jamesiana sugiere que hay una pluralidad irreductible de centros de experiencia y agencia que funcionan como centros de *resistencia* en nuestras transacciones epistémicas. Todos los sujetos experienciales tienen la capacidad de oponer resistencia a los juicios de verdad y a las apreciaciones epistémicas que se propongan. Y en tanto que nuestros predecesores son tratados como *sujetos* —y no como objetos a manipular— hemos de tener en cuenta sus perspectivas. La reconstrucción del pasado debe incluir las experiencias y apreciaciones de los sujetos del pasado, en las que podemos encontrar preguntas, retos, y resistencias de todo tipo.

La reconstrucción de nuestro pasado —tanto individual como colectivo— tiene que enfrentarse a una pluralidad abierta de perspectivas y debe, por tanto, ser *polifónica*. La memoria de un individuo o de un pueblo no puede ser monopolizada, es decir, no puede ser completamente unificada y controlada por una perspectiva única. Existen unificaciones hegemónicas de la memoria tanto a nivel colectivo como individual, que se lle-

¹⁰ Además de lo que digo aquí, hay otras consideraciones que pueden ser usadas para diferenciar el pluralismo de James del relativismo radical. Para James, no importa cuán diversas y heterogéneas resulten ser nuestras prácticas epistémicas, siempre es posible coordinar las verdades que emergen de nuestras prácticas. Para James, esta posibilidad siempre presente está garantizada por los intereses generales de la humanidad, es decir, por los intereses que se derivan de la supervivencia y adaptación de la especie. Estos intereses generales constituyen la base de lo que James denomina nuestra obligación general de hacer lo que da beneficios («our general obligation to do what pays»), que es lo que nos une a todos como buscadores de verdades («as truth-seekers»). Desde esta perspectiva naturalista la verdad es concebida como aquello que demuestra ser fiable y adaptativo a la larga. Aunque James resalta elementos relativistas en nuestros juicios de verdad, su relacionismo empiricista y pragmatista en conjunción con su naturalismo dan lugar a una fuerte noción de objetividad que va más allá de las restricciones del relativismo radical.

van a cabo y se controlan por regímenes y personalidades opresivas. Pero no importa cuánto éxito puedan tener estas unificaciones hegemónicas a la hora de borrar tensiones y reprimir diferencias, siempre hay interpretaciones alternativas y posibles discrepancias aunque éstas permanezcan implícitas o inconscientes, es decir, aunque las posibilidades de resistencia y fricción epistémica no puedan de momento ser realizadas. Las investigaciones genealógicas conectan nuestras narrativas y nuestros juicios de verdad sobre el pasado con perspectivas agenciales y experienciales múltiples, y así nos abren nuevas posibilidades de resistencia y fricción en nuestras transacciones epistémicas. En este sentido, la genealogía es un ejercicio crítico que tiene el potencial de cambiar no sólo nuestra comprensión del pasado y de nosotros mismos, sino también nuestras relaciones sociales y políticas con quienes nuestras vidas están vinculadas, es decir, con otros con los que compartimos un pasado, un presente, o un futuro. La genealogía crítica debe tener eficacia tanto epistémica como socio-política y su capacidad transformadora puede contribuir a rehacer simultáneamente comunidades epistémicas y políticas por medio de intervenciones críticas que afectan tanto a las interpretaciones como a los valores compartidos.

En la filosofía de James la verdad es un valor que regula nuestros encuentros normativos con la realidad y con los demás. La verdad es, por tanto, una fuente de solidaridad, pues hace posible que compartamos nuestras experiencias y que coordinemos nuestras acciones. Cuando James define la verdad como «aquello que se demuestre bueno en el orden de la creencia» («*whatever proves itself to be good in the way of belief*»; *Pragmatism*, p. 42), se refiere no sólo a lo que creemos individualmente sino también a lo que creemos colectivamente. Pues, como indica, «todo pensar humano se hace discurso [...] por medio de la interacción social»; (*Pragmatism*, p. 102); y en este hacerse discurso del pensar nuestras creencias se articulan y se evalúan en transacciones sociales que son reguladas por el valor de verdad. En otras palabras, la verdad es un valor que regula nuestras prácticas epistémicas para la fijación de creencias. Nuestros juicios de verdad, negociados de forma pluralista y abierta, se orientan hacia la configuración de una perspectiva común desde la que podemos mirar conjuntamente el mundo juntos (aunque sea desde ángulos diferentes y con matices distintos). En nuestras transacciones epistémicas tenemos que tomar *responsabilidad* por las creencias que sostenemos. Desde la perspectiva jamesiana, mantener que una creencia es verdadera implica com-

prometerse a que es bueno vivir conforme a esa creencia; y esa fidelidad con respecto a una creencia particular nos hace responsables de las consecuencias prácticas de esa creencia en nuestra propia vida y en la de los demás. La concepción jamesiana de la verdad resalta, así, la responsabilidad social y epistémica de los sujetos experienciales. Y es importante notar que los encuentros normativos regulados por el valor de verdad son transacciones abiertas que afectan no sólo a sujetos actuales sino también a sujetos posibles con los que podemos compartir nuestra vida cognitiva. Es decir, las transacciones y negociaciones normativas sobre verdades están siempre abiertas a un número indefinido de sujetos que pueden llegar a convertirse en interlocutores. Y lo que es crucial es que estos interlocutores potenciales sean sujetos específicos con la capacidad y la prerrogativa de articular las demandas y los retos normativos particulares; y no pueden ser entendidos adecuadamente como un Otro Generalizado «à la Mead» ni como una comunidad formal y universal de comunicación «à la Habermas».

James pone de relieve la importancia de nuestra *apertura a lo novedoso de la experiencia*: para tener una vida epistémica, para estar vivos como sujetos de experiencia y de pensamiento, tenemos que permanecer abiertos a nuevas experiencias e ideas que puedan alterar nuestras verdades aceptadas y convertirlas en verdades nuevas. Nuestro cuerpo de verdades debe crecer¹¹. James nos pone en guardia contra el peligro de descansar acríticamente en verdades fijas, pues esto significa apoyarse en las experiencias y evaluaciones de otros o de nuestros yos pasados, las cuales pueden haber perdido su fuerza o idoneidad en nuestros contextos experienciales actuales. La fijeza es una propiedad que las verdades humanas no pueden tener. Esas verdades recalcitrantes que tienen la apariencia de ser permanentes y fijas simplemente esconden evaluaciones osificadas y creencias almidonadas que han adquirido la rigidez de la muerte. Para los seres falibles y cambiantes que somos, la fijación de la verdad de una vez por todas significa la muerte mental, el *rigor mortis* de nuestras creencias y capacidades epistémicas. Nuestro cuerpo de verdades, para permanecer vivo y evitar el *rigor mortis*, tiene que renovarse constantemente y reava-

¹¹ James usa la metáfora del crecimiento cuando describe cómo las nuevas ideas se convierten en verdades: una nueva idea «se hace a sí misma como verdadera, se hace clasificar como verdadera, por el modo en el que funciona; injertándose de este modo en el antiguo cuerpo de verdades, el cual crece así como crece un árbol por la actividad de una nueva capa de cambio.» (*Pragmatism*, p. 36)

luarse críticamente a la luz de nuevas experiencias. Las verdades no pueden ser simplemente dadas por supuesto, porque se convierten en verdades *inertes* o *muertas*, verdades que han sido retiradas de la corriente de la vida y se presentan en completa independencia de contextos experienciales particulares y de sujetos de experiencia concretos. Como lo expresa James brillantemente:

Verdad independiente; verdad que meramente encontramos; verdad que ya no es maleable ante la necesidad humana; verdad incorrigible, en una palabra; tal verdad existe en exceso [...]; pero entonces la verdad muestra sólo el corazón muerto del árbol de la vida, y su ubicación ahí sólo significa que la verdad también tiene su paleontología y su fecha de prescripción, y que puede hacerse rígida por años de servicio veterano y que puede petrificarse de pura antigüedad en la perspectiva humana. (*Pragmatism*, p. 37.)

Nuestras actividades epistémicas necesitan apoyarse en un cuerpo de verdades que han sido previamente establecidas por medio de transacciones con el mundo (las nuestras así como las de nuestros predecesores). Pero las verdades previamente establecidas en las que nos apoyamos no pueden darse simplemente por supuesto, sino que tienen que estar sujetas a un examen epistémico crítico que trace su trayectoria hasta sus orígenes, es decir, hasta las fuentes experienciales de las que surgieron. Por ello, James nos dice que, además de un método, el pragmatismo es «una teoría *genética* de lo que significa la verdad» (*Pragmatism*, p. 37; mi énfasis). James nos recuerda que incluso las verdades más antiguas «también fueron alguna vez plásticas. También ellas fueron llamadas verdades por razones humanas. También ellas mediaron entre verdades aún más tempranas y las que en su día fueron observaciones nuevas» (*Pragmatism*, pp. 36-7). La verdad tiene «su paleontología» (p. 37). Desde una perspectiva jamesiana, el análisis epistémico de nuestras creencias exige una genealogía de las ideas y pensamientos que se han *hecho verdaderas* en nuestras prácticas. Pero evidentemente esta genealogía está guiada por los intereses y las inquietudes contemporáneos y, por tanto, es simultáneamente *retrospectiva* y *prospectiva*. En sentido jamesiano, una genealogía de la verdad tiene que intentar mostrar lo que nuestras verdades han hecho hasta ahora por nosotros y lo que todavía pueden llegar a hacer si no se ha extinguido su vida experiencial. Las investigaciones genealógicas tienen que trazar las trayectorias prácticas a lo largo de las cuales la vida de nuestras verdades

ha tenido su curso, intentando determinar si hay todavía algún remanente de vida todavía en esas verdades y qué derroteros podría tomar su vida presente y futura. Nuestros análisis epistémicos son tanto retrospectivos como prospectivos porque tienen que evaluar la vida alética de nuestras creencias en la encrucijada entre las experiencias y acciones del pasado y las del futuro; es decir, tienen que evaluar cómo esas creencias pueden guiarnos para navegar el mar de los hechos así como las potencialidades de nuestra vida. Así entendidos, nuestros análisis epistémicos constituyen una empresa *crítica*, pues requieren un examen crítico tanto de las condiciones como de las consecuencias experienciales y prácticas que las verdades tienen en nuestras vidas. A través de una apreciación crítica de las condiciones de las que nuestras verdades surgen y de las consecuencias a las que conducen, nuestros análisis epistémicos ponen de manifiesto cómo nuestras verdades moldean nuestras formas de vida, haciendo posible una exploración crítica de las diferentes posibilidades de nuestra vida en común. El objetivo general de un análisis genealógico de nuestras verdades es establecer un fundamento epistémico sólido para una vida compartida.

El examen crítico de nuestra vida epistémica tiene el potencial de crear relaciones de *solidaridad* con pensadores e investigadores cuyas apreciaciones epistémicas tienen peso para nosotros y pueden ser coordinadas con las nuestras, aunque nuestros juicios y evaluaciones no coincidan o incluso no converjan. Una comunidad de experiencia, de pensamiento, y de interpretación es una *comunidad de solidaridad*, es decir, una comunidad de sujetos que están preparados para pensar y creer juntos (sin necesidad de pensar ni creer lo mismo) y para actuar juntos (sin necesidad de hacer lo mismo) a través de colaboraciones y coordinaciones de sus experiencias, pensamientos, y acciones. Una comunidad de solidaridad de este tipo es una comunidad de *responsabilidades compartidas*, donde sus miembros están dispuestos a hacerse responsables mutuamente de sus palabras y acciones mientras intentan compartir perspectivas experienciales y coordinar sus vidas. En tanto que atañe a relaciones de solidaridad y de responsabilidades compartidas, el examen crítico de nuestras perspectivas epistémicas tiene una marcada dimensión socio-política. Según esta interpretación del relacionalismo y del pluralismo alético de James, un análisis epistémico debidamente desarrollado es siempre un ejercicio de crítica social con claras implicaciones políticas.

El relacionalismo y el pluralismo radical de James nos llevan a una concepción de la solidaridad en la que los lazos y los compromisos com-

partidos se establecen en base a (y no a expensas de) una diversidad irreductible de perspectivas agenciales y experienciales, y con la vista puesta en promulgar y reforzar esta diversidad. Es ésta una concepción de la solidaridad en la que las diferencias no son superadas, abstraídas, unificadas, ni subsumidas bajo un punto de vista más general. En contra de las concepciones unitarias de la solidaridad que erosionan la diversidad y obstaculizan la discrepancia y las prácticas epistémicas contestatarias, el pluralismo jamesiano resalta la importancia de moldear nuestras prácticas para cultivar la diversidad, estableciendo estructuras socio-políticas que promocionan las diferencias y ayudan a desarrollar prácticas de investigación y justificación que invitan las discrepancias. Tanto en su dimensión epistémica como en su dimensión socio-política, la concepción jamesiana de la solidaridad tiene claros descendientes tanto en la epistemología contemporánea como en la filosofía social y política contemporáneas. Por una parte, uno de los lugares en los que las concepciones pluralistas jamesianas están siendo desarrolladas es en la literatura contemporánea de epistemología feminista (especialmente en las denominadas *Standpoint Theories*). En particular, la concepción jamesiana de la verdad y la solidaridad que he articulado en este ensayo es muy similar a la concepción pluralista de la objetividad que Helen Longino (1990) ha desarrollado en la filosofía de la ciencia. Aunque Longino no cita a James, recalca repetidamente que los pilares de su concepción de la objetividad son el pluralismo y una forma un tanto excéntrica de empiricismo. Aunque Longino no use la expresión «solidaridad epistémica», su modelo pluralista y negociador de la objetividad puede entenderse como una explicación de esta noción. En este modelo, la objetividad se explica como el logro de un *diálogo crítico* entre perspectivas genuinamente diferentes, un diálogo guiado por los valores epistémicos y socio-políticos basados en la diversidad. Entre estos valores, que son simultáneamente epistémicos y socio-políticos, se les da especial prominencia a aquellos que se centran en la *igualdad* entre los participantes y las perspectivas: el acceso igualitario a la educación, al capital cultural y al poder disciplinar; la igualdad de autoridad y de voces en las revistas de investigación y divulgación, y en las instituciones educativas y de investigación; la distribución igualitaria de recursos entre diferentes grupos, etc.

Por otra parte, hay muchas teorías de la solidaridad en la filosofía social y política contemporánea que congenian con el enfoque jamesiano. De especial interés es la concepción de solidaridad desarrollada recientemente

por Carol Gould. En «Transnational Solidarities» (2007) Gould critica las tendencias esencializantes y homogeneizantes de las concepciones tradicionales de la solidaridad según las cuales sólo se puede tener solidaridad con los demás en tanto que se es igual a ellos en algún respecto, es decir, en tanto que se disfruta de similares atributos o de un punto de vista compartido. Como alternativa a estas concepciones tradicionales, Gould propone una concepción *reticular* de la solidaridad («*a network conception of solidarity*»). A diferencia de las concepciones tradicionales que basan la solidaridad en compartir una identidad, un conjunto de propiedades, o una perspectiva, la solidaridad red («*network solidarity*») no se alcanza a expensas de las diferencias, sino en base a relaciones que preservan las diferencias, es decir, a través de la construcción de redes de elementos heterogéneos. Las redes de solidaridad se forman al entrelazar problemas, valores, y objetivos que se solapan, convergen, o simplemente se coordinan para apoyarse y comprenderse simultáneamente. Esta concepción escapa a las restricciones distorsionantes que habían sido impuestas sobre el concepto de solidaridad, como por ejemplo la condición etnocentrista de Richard Rorty, según la cual para tener solidaridad con los demás tenemos que reconocerlos como «uno de los nuestros» («*one of us*»). Las concepciones pluralistas de la solidaridad como la de Carol Gould desenmascaran (y muestran cómo superar) el mito de que la solidaridad requiere *asimilación* –mito que ha sido central en el modelo multicultural estadounidense basado en la imagen del «*melting pot*»¹². Recientemente en teoría crítica de la raza ha habido una tendencia hacia concepciones pluralistas en las que la solidaridad racial no se entiende como enraizada en atributos comunes, sino basada en un conjunto cambiante de problemas, inquietudes y aspiraciones que se solapan y convergen. Criticando el esencialismo racial y cultural, la teoría crítica de la raza ha mostrado cómo podemos tener solidaridad sin unificación u homogenización¹³.

¹² Véase mi (2004) donde critico modelos asimilacionistas y anti-pluralistas de la solidaridad racial y étnica.

¹³ La exposición y defensa más exhaustiva y detallada de una concepción pluralista de la solidaridad racial ha sido articulada por Tommie Shelby en *We Who Are Black* (2005). Similares concepciones pluralistas y anti-esencialista de la solidaridad han sido también defendidas por otros filósofos en la literatura feminista contemporánea. Véase Lugones (2003) y Moraga y Anzaldúa (1981). Para una elucidación de la convergencia entre teoría de la raza y teoría feminista en una concepción pluralista de la solidaridad y de la identidad grupal, véase mi (2003).

Desde un contextualismo polifónico basado en el relacionismo y el pluralismo radical, encontramos una manera de hacer converger las nociones de objetividad y justicia. Como he argumentado, este contextualismo sugiere que a través de una crítica genealógica podemos identificar y corregir prejuicios y exclusiones, y podemos así mejorar los grados de objetividad y justicia que exhiben nuestras prácticas. Las críticas epistémicas y socio-políticas pueden hacer contribuciones importantes a la formación de comunidades plurales en las que pueden coordinarse diferentes concepciones e interpretaciones así como distintos valores y compromisos políticos. Otro modo de expresar la sugerencia de esta visión pluralista sería por medio de la siguiente formulación: que deben promoverse la solidaridad epistémica y la solidaridad socio-política por medio de una genealogía crítica que muestre la *especificidad* de las experiencias humanas, la *concrección* de las vidas humanas, y lo *distintivo* de los diferentes individuos, grupos y culturas que coexisten en nuestras comunidades. Estos elementos son los ingredientes esenciales del contextualismo que he defendido en otros escritos bajo la rúbrica de «una epistemología de la diversidad y una política de la especificidad»¹⁴.

Referencias

- Allen, Barry, *Truth in Philosophy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993).
- Blackburn, Simon, and Simmons, Keith (eds.), *Truth* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
- Bohman, J., «Deliberating about the Past: Decentering Deliberative Democracy», in C. Kautzer and E. Mendieta (eds.) (2009), pp. 110-124.
- Brandt, Robert (ed.), *Rorty and His Critics* (Oxford: Blackwell, 2000).
- Broncano, Fernando, y Thiebaut, Carlos, «The Other Within» (2010).
- Dewey, John, «Propositions, Warranted Assertibility, and Truth», *Journal of Philosophy* 38 (1941), pp. 169-185.
- Field, Hartry, «Disquotational Truth and Factually Defective Discourse», *Philosophical Review* 103/3 (1994), pp. 405-52.
- Gould, Carol, «Transnational Solidarities», *Journal of Social Philosophy* 38: 1 (2007), pp. 148-164.

¹⁴ Véase mi (2010).

- Habermas, Jürgen, «Richard Rorty's Pragmatic Turn», in Medina and Wood (eds.) (2005), pp. 109-129.
- Hacking, Ian, *The Social Construction of What?* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).
- James, William, *The Meaning of Truth* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975).
- James, William, *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975).
- James, William, *A Pluralistic Universe* (Cambridge: Harvard University Press, 1977) 26.
- James, William, *Essays in Philosophy* (Cambridge: Harvard University Press, 1978).
- Kautzer, C. and Mendieta, E. (eds.) (2009), *Pragmatism, Nation, and Race: Community in the Age of Empire* (Indianapolis: Indiana University Press).
- Longino, Helen, *Science as Social Knowledge: Values and Objectivity in Scientific Inquiry* (Princeton: Princeton University Press, 1990).
- Lugones, María, *Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions* (Oxford and New York: Rowman & Littlefield, 2003).
- McDermott, John, *Streams of Experience: Reflections on the History and Philosophy of American Culture* (Amherst: The University of Massachusetts Press, 1986).
- Mead, George Herbert, *Mind, Self and Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1934).
- Mead, George Herbert, *Philosophy of the Present* (Indianapolis: Hackett, 1949).
- Medina, José, «Identity Trouble: Disidentification and the Problem of Difference», *Philosophy and Social Criticism* 29 (2003), 655-680.
- Medina, José, «Pragmatism and Ethnicity: Critique, Reconstruction, and the New Hispanic», *Metaphilosophy* 35 (2004), 115-146.
- Medina, José, *Speaking from Elsewhere* (Albany, NY: SUNY Press, 2006).
- Medina, José, «James on Truth and Solidarity: The Epistemology of Diversity and the Politics of Specificity», in J. Stuhr (ed.), *100 Years of Pragmatism: William James's Revolutionary Philosophy* (Indiana University Press: 2010), pp. 124-143.
- Medina, José, and Wood, David (eds.), *Truth: Engagements across Philosophical Traditions* (Oxford: Blackwell, 2005).

José Medina, Vanderbilt University, Universidad Carlos III, Madrid

- Moraga, Cherríe, and Anzaldúa, Gloria (eds.), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color* (New York: Kitchen Table Press, 1981).
- Narayan, Uma, *Dislocating Cultures: Identities, Traditions, and Third World Feminism* (New York and London: Routledge, 1997).
- Pensky, Max, «Pragmatism and Solidarity with the Past», in C. Kautzer and E. Mendieta (eds.) (2009), pp. 73-88.
- Rorty, Richard, «Universality and Truth», in Brandom (ed.) (2000), pp. 1-30.
- Said, Edward, *Orientalism. 25th Anniversary Edition* (New York: Vintage Books, 1979/1994).
- Schiller, F. C. S., *Studies in Humanism* (London, Macmillan and Co., 1907) 27.
- Shelby, Tommie, *We Who Are Black: The Philosophical Foundations of Black Solidarity* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005).
- Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1958).

ESTÉTICA Y MORAL

H. R. Jauss

«Lo moral se sobreentiende». Apenas se puede pensar en un dicho popular que se haya vuelto tan inverosímil como éste, que el héroe de Friedrich Theodor Vischer en *Auch Einer* repite incesantemente. En una época como la nuestra, en la que 'moral' ha adquirido un tono tan paternal que ya nada puede sonar más ingenuo; en una época en la que la divisa 'se te permite todo lo que quieras' se discute como el ideal de responsabilidad no represiva frente a uno mismo y a los demás; en una época en la que en muchos lugares tiene lugar una regresión hacia el particularismo étnico o el fundamentalismo religioso, en virtud de la cual cada comunidad se da a sí misma su propia moral de autorrealización; en una época, al fin y al cabo, en la que se puede incluso censurar la universalidad de los derechos humanos como una mera lista de la razón represiva, en una época como ésta apenas hay alguien que se permita sostener que lo moral se sobreentiende. Y mucho menos se sostiene en el ámbito de lo estético, que ha perdido su inocencia al servicio de la dominación totalitaria, de tal modo que su hermandad con lo moral, que se entendió incuestionablemente y como si fuera obvia en la milenaria tradición de la divisa *utile dulci*, ha sido generalmente puesta en duda *post festum*. Esto podría explicar por qué hoy la literatura y el arte de la última, postmoderna, Modernidad se define casi por obligación mediante la liberación de toda reivindicación moral: incluso allí —como se ha oído recientemente— «el sentido de la forma moderna de lo esté-

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

tico consiste en el despliegue de la libertad desde y más allá de la responsabilidad ético-política»¹.

Frente a esto, este capítulo intentará fundamentar histórica y hermenéuticamente por qué los más recientes debates sobre ética y estética, en especial el llevado a cabo en 1992 en el *Forum Humanwissenschaften* del *Frankfurter Rundschau*², pero también el debate literario celebrado en Zurich en 1967, han unilateralizado, cuando no la han despachado injustamente, la problemática moral de lo estético. En estos debates se reduce sin excepción la moral a su significado prescriptivo y, consecuentemente, se ignora el sentido más amplio del concepto, atestiguado contundentemente por su historia. De ésta, se puede deducir que el concepto de moral se retrotrae al neologismo *philosophia moralis* introducido por Cicerón como traducción del griego *ethike* y, desde entonces, mantiene una tensión entre norma prescriptiva de valoración de un sentido dado e indagación de sentido que describe e interpreta³. Si la moral prescriptiva, en la tradición de la ética clásica, está dirigida a la pregunta de lo bueno tanto en la vida del particular como en la de la comunidad, la moral descriptiva, mejor dicho, exploratoria pregunta por la particularidad del comportamiento humano (en latín *moralis* viene de *mores*, costumbres). La primera responde a la pregunta '¿qué debo hacer?' con máximas imperativas para asegurar el orden de la vida humana en común; mientras la otra, para hacer justicia a la realidad del querer ajeno, pregunta '¿cómo se puede juzgar el comportamiento del otro?'. Si la moral prescriptiva espera que una máxima sea asumida por todos y cada uno, la moral exploratoria no exige, en la medida que está vinculada a lo particular en su variedad, validez universal alguna, sino la diferenciación de lo propio y lo ajeno, así como la prueba de si las propias normas de comportamiento son compatibles con las ajenas.

¹ Christoph Menke, «Unbequeme Kunst der Freiheit», en *Frankfurter Rundschau*, 5, Mayo, 1992, Núm. 104, p. 16.

² Con el título *Ethik und Ästhetik*. Con aportaciones de Rüdiger Bubner, Christoph Menke, Wilhelm Schmid, Joseph Früchtl, Andreas Kuhlmann, Birgit Recki, Martin Seel, en la serie semanal a partir del 21 de abril de 1992. Más allá, *Die Aktualität des Ästhetischen*, Hannover, septiembre de 1992, según la recensión de Ulrich Greimer en *Die Zeit*, 11 de septiembre de 1992, núm. 38, y *Tunnel über der Spree*, Berlín, abril de 1993, según la recensión de Thomas Rietzschel, *Franfurter Allgemeine Zeitung*, 28 de abril de 1993, núm. 98, p. 93.

³ Para ello, véase el artículo «Moral» del *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, editado por J. Ritter, Basilea/Stuttgart, 1984, vol. 6.

La relación de tensión entre moral normativa y exploratoria ha determinado completamente la relación de lo estético con lo moral en la tradición europea. Sin duda, en ella también se ha podido contar con la literatura, como con todas las artes, al servicio de la función prescriptiva de consolidación y legitimación de los órdenes dominantes. Es entonces que la forma estética ha parecido abrirse sin fisuras en su sentido didáctico. Al tópico 'historia docet' lo secundaba de modo evidente la esperanza de que era posible aprender tanto del arte como de la historia (idea que generó la fórmula retórica *docere –delectare– movere*). La ruptura entre *delectare* y *prodesse*, con la que lo bello se opuso a lo útil y a lo didáctico, se impuso más tarde, en una época en la que también se cuestionaba el principio de la 'historia docet'. El historicismo y la estética autónoma aparecieron en la ilustración, al mismo tiempo y paralelamente.

Sin embargo, la literatura y las artes no eludieron la moral prescriptiva con la obtención de su autonomía. Su historia se ha situado desde siempre en la ambivalencia entre sumisión e insubordinación. Lo estético podía tanto ilustrar, ejemplificar y testimoniar la enseñanza moral como, al amparo de la ficción, cuestionar y poner a disposición lo sobreentendido de su autoridad. Esto lo muestra ya la máxima en la novela *Auch Einer* de Vischer, donde el caprichoso tropo, que se repite continuamente, llama la atención precisamente porque lo moral ya no se sobreentiende para los demás. Hasta qué punto resulta problemático sostener esta frase se pone en evidencia cuando el único que todavía y constantemente la mantiene cae en la contradicción de tener que imponer el reconocimiento de sus máximas a brazo partido, incluso cuando actúa con la mejor intención. Tiene incluso que reconocer desde un buen comienzo que las máximas sólo son realizables «en los niveles superiores de la vida», mientras que en los niveles inferiores permanece en una constante «situación de guerra con las bagatelas» –con la «malicia del objeto», para decirlo según la expresión que la novela hizo popular⁴.

Lo estético, aquí en la forma literaria de lo cómico, hace precisamente visible lo moral en su problemática. En lo estético, lo moral deja de sobreentenderse. No se comprueba o prescribe ningún saber normativo, sino que se abre una nueva comprensión, que requiere formarse y mantener un juicio moral. En lo estético, la ficción está legitimada a ser diferente cuando

⁴ Fr. Th. Vischer, *Auch Einer*, Stuttgart/Berlín, 1919, pp. 21-23.

puede desvelar y experimentar como posibilidad lo que no es evidente —pues esto se escapa tanto de la moral prescriptiva como del comportamiento regulado jurídicamente—. Puede experimentar la diversidad de las costumbres y, en este sentido, adentrarse en la comprensión de lo extraño, del mundo desde la mirada del otro, pero también en la experiencia de lo privado, en el propio derecho a ser diferente y, con ello, formar una autocomprensión que intenta liberarse cada vez más de la coerción institucional.

En este hacer posible la comprensión de un sentido no indicado ni deducido de reglas descansa la relación característica que lo estético ha mantenido con lo moral desde la antigüedad. De ahí surgió finalmente su manifiesta capacidad para la autoafirmación de lo humano, de lo particular y de lo individual contra la exigencia absolutista de lo universal, contra el dogmatismo de las verdades definitivas, así como contra el formalismo de las leyes dominantes. Esto está relacionado con una regla de la poética, que permaneció tácita por mucho tiempo y que fue canonizada en el Renacimiento: el postulado de la justicia poética, que debería hacer cumplir lo que la sensibilidad moral no quiere asumir en una realidad inhumana donde el destino del bien y del mal es del todo indiferente. A la vista del vacío entre derecho y justicia, ley y moral, entre normas fácticamente predominantes y normas moralmente justificadas, la literatura siempre ha hecho valer a su manera la reivindicación de la conciencia moral. Cuando hoy frecuentemente se oye proclamar el principio de la justicia contra el formalismo del derecho, debemos volver a recordar el debate filosófico sobre esta no agotada capacidad de la literatura. En la tradición, este postulado de la justicia poética apenas ha sido negligido, y en la Modernidad lo ha sido pocas veces. Y cuando esto ha sucedido, como ocurrió ya con Shakespeare (¿piénsese en el *Rey Lear*!)⁵, no ha sido sin hacer confrontar al espectador con la problemática entre bien y mal.

II

Comprender estéticamente un sentido apela a libertad de la reflexión. Este acto está caracterizado por la voluntariedad, y no puede forzarse, ni prescribirse, ni canjearse. Voluntariedad no significa de ningún modo una pura liberación de toda responsabilidad moral y ético-política, sino la liber-

⁵ Véase para ello mi historia de la recepción del *Rey Lear* en el capítulo 7 de este volumen. [Ver nota al final del artículo.]

tad de evaluar y defender, en contacto con las artes, lo moral en la vida humana en común. Esta reivindicación moral de lo estético es válida también para el presuntamente sumiso arte preautónomo. Si se echa una ojeada a la historia de los clásicos, se observará que en su recepción la evaluación moral ocupaba un lugar destacado. Si la guerra de los griegos contra los troyanos fue justa, si los humanos sólo eran un juguete a merced de los dioses, si Aquiles o Héctor podían valer como modelos, ¿tales preguntas del juicio moral han sacudido más fuertemente la recepción de la *Iliada* que las preguntas por la forma poética! No fue tanto la infracción de reglas poéticas, sino sobre todo la ruptura con la moral socialmente dominante lo que enervó apasionadamente los ánimos en el caso de *Tartufo*, *la Nueva Eloisa*, *Las desventuras del joven Werther*, *Madame Bovary* o *Las flores del mal*, y lo que desencadenó escándalos públicos cuando no persecuciones judiciales.

La reivindicación moral de lo estético no ha decaído para nada con la proclamada autonomía de las artes, con la doctrina de *L'Art pour l'Art* ni tan siquiera en los manifiestos de las vanguardias del siglo XX. Quien a viva voz niega esto, parece no saber a lo que renuncia. Si quiere remitirse con ello a la separación kantiana de los ámbitos de validez de lo moral y de lo estético, a éste se le debe recordar que esta separación no fue la última palabra de Kant sobre este tema. Pues él revisó en la *Crítica de la facultad de juzgar* su doctrina del ejemplo de tal modo que permitiría de nuevo tender un puente de lo estético a lo moral. Por lo que atañe a la obra de arte, que hoy se vuelve a alzar contra una aparentemente ilimitada estetización del mundo de la vida, hay que recordar que, junto con la liberación estética de toda vinculación social y religiosa, aquella también exige de los ciudadanos maduros la formación y comunicación de un juicio sobre el objeto. La perogrullada de que sobre gustos no se puede discutir es desmentida por la obra autónoma. Su recepción muestra que justo allí es donde se puede discutir tanto sobre lo estético como sobre lo moral. La exigencia de que la obra autónoma pueda entenderse por sí misma no excluye, sino que incluye, la posibilidad de abrir la experiencia estética a ver el mundo real de manera diferente y, con ello, comprenderse uno mismo en el otro de una manera nueva. También el arte autónomo «nos muestra lo que conocemos de un modo en que no lo conocíamos»⁶.

⁶ Rüdiger Bubner, *Ethik und Ästhetik*, en la serie semanal del *Frankfurter Rundschau* desde el 21 de abril de 1992.

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

De aquí se sigue por tanto –tal es mi tesis– que la moral no prescriptiva, la que es propia de lo estético, se fundamenta en su capacidad de abrir la comprensión, profundizar en ella y problematizarla. Así, la evaluación moral no es en lo estético algo añadido a posteriori. No se concretiza sólo en indicaciones para la acción que, como directa «moral de la historia», supondría una recaída en la monopolización didáctica del arte. La moral implícita de lo estético está ya incluida en el acto mismo de la comprensión, en cuanto éste en su voluntariedad requiere un momento de consentimiento o de acuerdo que concede a la obra de arte, pero que también puede rechazar. De este modo, el juicio estético y el moral no se excluyen, sino que actúan el uno en el otro. Esta es la tesis que, en el contexto recién delimitado, se intentará ilustrar mediante una serie de ejemplos en este segundo capítulo de la historia del problema. Con ello se formulará la pregunta por la ambivalencia y los límites de la comprensión estética. Pues si ésta implica una moral exploratoria que abre la comprensión y que se remite al juicio moral, entonces aquella comprensión podría provocar un prejuicio sobre el juicio moral y generar la impresión de que el juicio estético por sí mismo puede garantizar ya desde buen comienzo el bien moral. Ya nos habíamos encontrado con esta problemática a la vista de aquella máxima que daba pie especialmente a dos críticas: por una parte, a la crítica de la presunta pérdida de responsabilidad de lo estético, por otra, a la de la presunta hermenéutica afirmativa. Nos referimos a aquella dudosa sentencia de «Tout comprendre, c'est tout pardonner». Sobre el desconocido origen de la misma y su historia de recepción se trabajará específicamente en el tercer capítulo.

III

Acusar a lo estético en su fundamento de amoral y de irresponsable nos remite al popular antecedente de la expulsión platónica de los poetas del estado ideal, así como de la hostilidad de los padres de la Iglesia hacia el arte. Emil Staiger ha transformado esta acusación en una *Laudatio temporis acti* en la discusión literaria en Zurich. Para él, la poesía divide de un plumazo su relación con la moral en el antes y el después de la muerte de Goethe. Mientras que desde entonces hay «una creciente legión de poetas por el mundo, cuya profesión vital es cultivar lo vulgar y abominable»⁷, para los poetas de tiempos pretéritos era algo obvio tener

⁷ Citado según la transcripción del debate en *Sprache in technischen Zeitalter*, 22, 1967.

una disposición moral que haría perdurar a su obra. Pedir el apoyo de éstos contra el desmoronamiento de la educación en la Modernidad potsgoethiana significaría renovar el precepto moral para los poetas, que podrían hablar no sólo en nombre de sí mismos sino al mismo tiempo en el de la humanidad y tendrían que convenir en «garantizar las leyes, el orden y la estabilidad» (p. 92).

No habríamos necesitado recordar la provocación de Staiger, si no fuera porque llevó al denominador común que ulteriormente también determinaría la crítica conservadora en relación con la Modernidad inmoral, a saber, la confusión de la moral prescriptiva con la reivindicación moral implícita en lo estético. Después de esto se destacó el deber de los poetas en la tradición del Clasicismo; su autoridad debía garantizar estabilidad y orden, el mantenimiento de la verdadera humanidad en un mundo desquiciado. Al respecto, Max Frisch replicó con el irónico argumento de que una prescripción formulada así, no sería peor recibida oficiosamente en la Unión Soviética que en Zurich, —oficiosamente, pues agradaría a los hombres de estado, a los directores de educación y a los ganadores de premios estatales de la Unión Soviética, aunque no a los escritores que con Stalin estuvieron tanto tiempo en prisión—. Sobre todo a aquéllos les gustaría la idea de que «la tarea de la literatura es componer un ideal completo de la sociedad dominante en cada época y de que ésta es la que por lo demás decide en cada momento lo que es moral» (p. 108).

A lo anterior hay que añadir que lo clásico de ningún modo pareció clásico desde el comienzo. Lo estético más bien ha llegado a mantener su forma autoritativa y garante de la estabilidad sólo en la medida en que ha sido integrado canónicamente en una tradición. Lo que critica Staiger a los poetas modernos, a saber, su estética negativa, afecta igualmente a los clásicos de la literatura universal, que sin excepción se han servido de medios «antiestéticos» como lo espantoso, lo vulgar, lo feo, lo frívolo y, por supuesto, lo obsceno, sin por ello ser vistos como inmorales —piénsese en autores como Esquilo o Séneca, Dante o Boccaccio, Villon o Rabelais, Montaigne o Diderot, que en el canon de Staiger, si lo tomamos literalmente, difícilmente podrían pretender un puesto—. Que garantizar el orden y la estabilidad ha sido siempre el deber moral de la poesía, es la ilusión retrospectiva de lo clásico. Allí donde lo estético escapó de su servidumbre, movilizó su autonomía para oponer a la reivindicación dominante de la moral un acceso comprensivo a ésta. La moral implícita, no prescriptiva, de lo estético apela al sentimiento

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

moral. Convierte en discutibles normas institucionalizadas y principios morales, pone de manifiesto sus contradicciones en la casuística de la vida cotidiana y, con ello, provoca el juicio, el consentimiento o la desaprobación. Así, en lo estético, una moral independiente opone resistencia a la tutela a través de la educación, la justicia y la religión y, al mismo tiempo, afirma el derecho propio del ser humano de regular su existencia natural, social y espiritual de manera terrenal y sin una base trascendente. Sobre esto Christoph Menke ha explicado con razón que «la libertad estética rompe la ilusión y la pretensión de totalidad, la cual, al no quedarle alternativas, se atribuye la actitud ética de la responsabilidad desde sí misma⁸. Menke sólo ha pasado por alto que no se trata de un descubrimiento de nuestra Modernidad, sino que perteneció siempre a la potencialidad de la ficción poética, como ya se pudo mostrar en la tragedia griega –piénsese sólo en *Antígona*–. Pero en lugar de referirme a ésta, me extenderé sobre la reivindicación moral de lo estético mediante ejemplos menos conocidos.

IV

Un umbral entre la moral institucional y la exploratoria se manifiesta, por ejemplo, en el nacimiento de un género que, con una nueva forma literaria, establece una reivindicación moral propia: la novela. El *Decamerón*, una creación del humanista Boccaccio, no vaciló en ennoblecer los ejemplos, milagros, narraciones y farsas, hasta entonces valorados como muy vulgares, versionando estos modelos mediante la introducción de un marco temporal y espacial concreto y la problematización de su sentido predeterminado. Cada novela corta de Boccaccio se distancia en la misma medida del idealismo de la poesía heroica como de la moral directa de la poesía didáctica. Su acción es la mayoría de las veces casuística: enreda tanto a los afectados como a los lectores en un conflicto de normas que al final parece resolverse mediante un suceso inesperado. Mas la solución aparece sólo de tal forma que la siguiente narración proponga un nuevo caso y con él cuestione la norma por la que este suceso podía ser valorado. De este modo, la prosaica novela vuelve la mirada a su propia época en términos de su realidad cotidiana, siendo su «sujeto la sociedad,

⁸ Véase *ibid.*, nota 2, *Frankfurter Rundschau*, mayo de 1992, p. 16.

y su objeto, la forma de la terrenalidad que llamamos cultura»⁹. Boccaccio se permite la licencia estética de expresar lo indecoroso —el erotismo frívolo de las viejas farsas—, siempre que encuentra un modo decoroso de decirlo y un motivo para llevar una conversación sobre la naturaleza del hombre de amar su libertad, su derecho a la felicidad terrenal en consonancia y en contraposición con la fortuna. Pues la novela corta de Boccaccio es, como es conocido, un género de conversación, llevada por un grupo que intenta, así, evadirse del miedo a la peste. Se trata de una conversación como «forma de reflexión apasionada sobre la vida terrenal»¹⁰ y, con ello, como forma estética completamente orientada a lo moral, algo que, en realidad, ya no era obvio en este cambio de época.

V

La misma relación entre lo estético y lo moral la encontramos al comienzo de la Modernidad con la creación, llevada a cabo por Montaigne, de la forma literaria del ensayo. Aquí se realiza, tras la invención de la imprenta, la liberación del lector profano de la hasta entonces lectura institucional, en una forma que media constantemente entre la experiencia del texto y la experiencia de uno mismo, entre la gran herencia de la antigüedad y el horizonte subjetivo del propio mundo. El saber canónico de una transmisión sacrosanta pasa a ser, en esta recepción productiva (para no decir: en este grandioso *'creative misreading'*) de la modernidad, de libre disposición. Montaigne no comenta simplemente los modelos de los autores clásicos, sino que, meditando sobre ellos, los relaciona y a menudo los contrapone, de tal modo que la atemporal verdad de las sentencias morales es impugnada así como la distancia histórica entre antigüedad y modernidad, pero también la extrañeza entre las diferentes culturas, se hace patente. A partir de lo contradictorio de las actitudes de los otros, Montaigne empieza su conocimiento de sí: una nueva comprensión de la esencia media, no fijable, de la individualidad propia y

⁹ Según Erich Auerbach, cuyo escrito de juventud *Die Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Heidelberg, 1921, p. 1, todavía considero insuperado.

¹⁰ Ibid., p. 3, p. 20. Haciendo justicia a la moral amorosa, «que cada ser, según su disposición corporal y espiritual pueda amar y rechazar a quien quiera, y que sus relaciones legales sean secundarias a esta libertad».

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

ajena. Así, el ensayo se convirtió, gracias a su forma literaria, que permite captar el movimiento de los pensamientos en la escritura, en el medio de una interminable autoexperimentación, inaudita hasta entonces en su abundancia y autenticidad. De este modo, la reflexión moral condujo a una nueva mirada sobre la «humaine condition», que en Francia inauguró la tradición moderna de la prosa moral, y de la cual posteriormente surgió –siguiendo a Gerhard Hess, Odo Marquard y Hans Blumenberg– la antropología como la más reciente disciplina filosófica¹¹.

El fenómeno literario de la prosa moral es una de las bazas más poderosas de mi tesis. Quien cuestiona que lo estético está genuinamente hermanado con lo moral, debe haber olvidado que fue sobre todo en la comprensión abierta con las formas literarias de la prosa moral –el aforismo, las figuras retóricas, el retrato de personajes, la anécdota–, donde se realizó el proceso de autodescubrimiento y autoliberación del ser humano de los vínculos del saber y de la creencia que le había impuesto el sistema de conocimientos de la filosofía y de la teología. La prosa moral nos muestra el camino a través del cual el ser humano ha llegado, al comienzo de la Modernidad, a descubrir su experiencia intramundana como «terra incognita» entre naturaleza y espíritu, entre razón y revelación y, con ello, a ocupar un vacío en el sistema clásico de la física, la metafísica y la ética. Queda claro que los moralistas del Clasicismo francés no se dirigen precisamente a la autoafirmación de la autonomía humana, sino que, como «maestros del examen de conciencia», iluminan la naturaleza conflictiva del comportamiento humano con el gesto típicamente moralista del desvelamiento; y, a partir de esto, alcanzan –en palabras de Nietzsche– «lo oscuro de la naturaleza humana»¹². El clasicismo alemán no conoce, curiosamente, nada parecido, lo que puede haber conllevado, en el reciente debate alemán, un olvido de la tradición moralista, aunque ésta haya revivido en la obra de Nietzsche, después en la obra *Minima Moralia* de Adorno y, finalmente, en los escritos de Roland Barthes.

¹¹ Sobre G. Hess, véase mi reseña en *Konstanzer Universitätsreden*, n. 151, Constanza, 1985, p. 7-19. O. Marquard, «Zur Geschichte des philosophischen Begriffs 'Anthropologie'», en *Collegium Philosophicum*, ed. Böckenförde et al., Basilea / Stuttgart, 1965, p. 227. H. Blumenberg, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, p. 109 [Trad. cast. *Las realidades en que vivimos*, Barcelona, Paidós/UAB, 1999. N.T.].

¹² *Menschliches, Allzumenschliches*, I 36. [*Humano, demasiado humano*, Madrid, Akal, 1996. Vol. I.]

VI

A pesar de todo, la estética idealista del arte autónomo tampoco dejó de lado toda reivindicación moral. La literatura del Clasicismo alemán no fue desde el comienzo una huida al reino autónomo de lo bello, sino que destacó, en tanto que negación concreta de un orden existente, el imperio del Antiguo Régimen. Antes de caer en el siglo XIX bajo la sospecha de cultura afirmativa despolitizada, se entendió claramente como «revolución estética» con el objetivo utópico de motivar, mediante la educación estética, el estado de los libres e iguales¹³. Refrescar la memoria sobre esto se muestra hoy necesario, debido a que el último debate todavía carga ostensiblemente con el malentendido de un arte meramente estético relevado de toda praxis. El comienzo de lo que también Goethe, en un repaso a sus inicios, llamó la «revolución literaria alemana»¹⁴ no se puede explicar mejor que mediante su *Werther* (1774) y la obra *Die Schaubühne als moralische Anstalt* (1784) de Schiller. Para empezar con el manifiesto de Schiller, se formula allí la reivindicación más orgullosa que podía alzar, en nombre de la moral, la opinión pública burguesa contra la autoridad dominante del estado y la religión. «La jurisdicción del teatro empieza donde termina el dominio de las leyes mundanas». La literatura como instancia de la moral burguesa ilustrada ha tenido de ahora en adelante que completar la historia de la educación de la humanidad, en una época en la que «la religión ya no es nada para la mayoría de los hombres», en la que «sus representaciones del cielo y del infierno han sido destruidas» y en la que en las leyes políticas sólo «se amortiguan los efectos que descomponen la cohesión social»¹⁵.

En relación con la reclamada recientemente exigencia de justicia poética, también se avivó, en vista de sus abrumadoras consecuencias, la discusión sobre el *Werther* de Goethe¹⁶. Con esta obra estaba en juego al

¹³ Véase del mismo autor, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991. [Trad. cast. *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995]. Más allá, «Das kritische Potential ästhetischer Bildung», en *Die Zukunft der Aufklärung*, ed. J. Rüsen et al., Frankfurt, 1988, p. 221 ss.

¹⁴ En *Poesía y verdad*, SW (Artemis), vol. 10, p. 536. [Trad. cast., *Poesía y verdad: de mi vida*, Barcelona, Alba Editorial, 1999. Tr. Rosa Sala. N.T.]

¹⁵ *Gesammelte Werke*, Berlín, 1955, Vol. 8, p. 98 ss.

¹⁶ Más en detalle y documentadamente, véase *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, p. 320 y Capítulo II E). [No hay trad. cast. de esta parte. N.T.]

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

mismo tiempo una norma estética y una norma social: la fascinación por la moda Werther y el tabú del suicidio penado tanto teológica como jurídicamente. A lo primero se refiere la crítica de Lessing de que consideraba necesario «un corto y frío epílogo», pues si no «el lector podía tomar la belleza poética por la moral y creer que ha sido bueno aquél con quien nuestra empatía se ha identificado tan intensamente». Este malentendido no provendría sólo de la recepción ingenua de los lectores no ilustrados. Más bien presupondría una norma estética secular a la que Goethe renunció: la expectativa de una estética platonizante de que la verdad moral procede de la belleza poética. Según esto la emotiva representación de *Las desventuras del joven Werther* pareció justificar su «enfermedad mortal» como algo natural y permitió la «admiración y el amor» por su carácter. Con todo, la literatura de la Ilustración francesa se adelantó a Goethe en la suspensión de esta expectativa. Ésta ya había puesto en duda la clásica unificación entre plenitud estética y moral —como en el *Sobrino de Rameau*, de Diderot—. También había tematizado a menudo la fascinación por el mal y había convertido a los criminales, que la tragedia clásica sólo admitía como antihéroes, en sujetos literarios y en personajes interesantes por su propio destino. La novedad todavía incomprendida en el *Werther* de Goethe descansaba en que el lector ilustrado debía decidir como instancia del juicio estético al mismo tiempo que lo hacía sobre el problema moral del caso narrado, sobre lo correcto o incorrecto de las desventuras del individuo burgués, sin que pudiera confiar en la evidencia de una verdad moral en lo bello.

El joven Goethe se adelantó a sus críticos, quienes, cuando en el *Werther* no echaron en falta un aviso moral explícito, sí al menos una patente realización de la justicia poética. Así, Bødmer manifestó a Goethe: «un creador lírico debería imponer justicia en su mundo, esto es, en su historia, puesto que, a diferencia del verdadero creador, no lo puede hacer en el mundo venidero». Aquí Bødmer ignora que Goethe llevó a cabo el último paso hacia la autonomía estética cuando, en su librito, rehusó compensar, en la ficción poética de su librito, la necesidad de justicia en este mundo con culpas y penas. Más bien quiso satisfacer esta necesidad permitiendo al lector la comprensión de las desventuras de Werther y dejar a su criterio la valoración sobre el problema moral del suicidio. La moral implícita de lo estético empieza aquí con el hacer algo concebible, en virtud de la ficción poética, que permita —como observa Werther sobre Albert— que «nos podamos imaginar de otro modo cómo el ser humano

puede estar en situación de decidir quitarse de encima el peso, otras veces placentero, de la vida. Pues sólo en esta medida simpatizamos con una cosa y nos permitimos el lujo de hablar de ella»¹⁷. Concebible ya como «enfermedad mortal», Goethe anticipa el cambio, que se realizaría poco después, de actitud respecto al suicidio, el cual en su época era todavía castigado drásticamente, tal como se puede leer en el diccionario universal de Zedler de 1743: En la medida en que no se «pueda imputar melancolía, delirio, locura» a los suicidas «se los debe enterrar bajo la horca, como perros».

VII

Como fundador de la Modernidad estética y testigo principal de la «revuelta de lo bello contra el bien burgués»¹⁸, siempre se invoca con razón a Baudelaire, aunque a menudo erróneamente se le incluya también en la popular doctrina de *l'art pour l'art*. Con esto último se ignora que el concepto de Baudelaire de una poesía sobrenatural de la Modernidad procede de un rechazo del Romanticismo, en una manifiesta oposición a la tesis de Rousseau de que el hombre es bueno por naturaleza y la naturaleza misma —como querría una estética platonizante—, el último origen de lo bueno y lo bello. Para Baudelaire, quien para ello se basó fatalmente en De Maistre, el precursor de la reacción católica, la naturaleza entera cayó ya en pecado con Adán y Eva. Lo natural es en sí, por tanto, corrupto y malvado. Consecuentemente, sólo se le puede vencer mediante lo artificial, lo que vale no sólo para la actividad estética, sino también para el comportamiento moral («la vertu (...) est artificielle, surnaturelle»).

Desde esta premisa se explica porqué Baudelaire, por una parte, en las *Notes nouvelles sur Edgar Poe* de 1857, denunció lo útil, lo instructivo y lo moral como herejías del arte comprometido con lo bello y, por otra

¹⁷ SW (Artemis), vol. 4, p. 427.

¹⁸ Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, n° 107, con más detalle y documentadamente, véase «Thesen zur Position Baudelaires in der ästhetischen Moderne», en *Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen*, ed. H. Stiller, Berlín, 1986, 31-38; también en *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, p. 848 [sin trad. cast. de esta parte. N.T.], y *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, p. 174. [Ib. trad. cast. *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1995. N.T.]

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

parte, en su artículo sobre Charles Dupont* pudo condenar mordazmente la «puérile utopie de l'école de l'art pour l'art». El repliegue de la poesía sobre sí misma sólo está justificado, para el creador de *Las flores del mal*, cuando le permite articular tanto más decisivamente su oposición al aparente derecho de lo existente. El ejemplo de la canción de Charles Dupont muestra que la poesía más ingenua todavía se puede anteponer a la «utopía estéril» del autosuficiente *l'art pour l'art*, pues aquella, en la negación del mundo injusto, despierta la esperanza de una reconciliación universal: «Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être. Dans le cachot, elle se fait révolte; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance; non seulement elle conteste, mais elle répare. Partout elle se fait négation de l'Iniquité»**.

La estética moderna de la negatividad de Adorno implica que el arte autónomo entre en contradicción con la dominación social sólo a través de su forma. Esto lo hemos anticipado aquí claramente para que de ningún modo se puedan entender *Las flores del mal* como poesía autorreferencial sin una reivindicación moral y crítica a su tiempo, y mucho menos como una «retórica del mal y de lo bello». Así lo ha hecho recientemente Karl Heinz Bohrer, quien quería apropiarse de *Las flores del mal* para su tesis de que «la imaginación del mal ha sido la piedra de toque de una poetología de la Modernidad» y que, previamente, la *École du Mal* francesa había sido el proyecto de anular la marginación del mal por parte de la estética idealista en los seguidores de Hegel¹⁹. A esta idea se puede oponer que ya Theophile Gautier –líder de *l'art pour l'art* y uno de los críticos más significados de la época– rebatió el presunto inmoralismo de *Las flores del mal* con el argumento de que precisamente Baudelaire odiaba el

* [Jauss confunde el nombre de Dupont. Se refiere a Pierre Dupont, cuyo libro de canciones comentó muy elogiosamente Baudelaire en más de una ocasión. N.T.]

** [«Alegre o lamentable, ella lleva siempre consigo el divino carácter utópico. Contradice sin cesar el hecho, con el coste de dejar de ser. Se rebela en la celda; en la ventana del hospital, se consume en la esperanza de curar; en la buhardilla sucia y destrozada, se engalana como una hada del lujo y de elegancia; no sólo replica, sino que también repara. Allá dónde va, hace negación de la Iniquidad». N.T.]

¹⁹ «Das Böse – eine ästhetische Kategorie?», en *Merkur* 39 (1985), pp. 459-473; seguido de «Die permanente Theodizee. Über das verfehlt Böse im deutschen Bewusstsein», en *Merkur* 41 (1987), pp. 267-286.

mal en tanto que «ridicule, bourgeois et surtout malpropre» y que descubrió el materialismo de la democracia burguesa en su manifestación contemporánea. Si la lírica de Baudelaire pudo hacer parada en lo odioso, lo repugnante y lo enfermizo, supo también elevarse de nuevo a 'las más azules regiones de lo espiritual'²⁰, de tal modo que el título del capítulo *Spleen et Idéal* podía servir perfectamente para todo el libro.

De este modo Gautier recurrió a un argumento que Baudelaire mismo propuso cuando *Las flores del mal* fueron juzgadas. El libro será incomprendido en su «terrible moralité», siempre que uno no lo juzgue en su totalidad: «À un blasphème j'opposerai des élancements vers le ciel; à une obscénité, des fleurs platoniques... Livre destiné à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal». El poema aislado (como el de *Au Lecteur* y otros que cita Bohrer) podrá y, por tanto, deberá herir siempre fuertemente la sensibilidad del lector; su provocadora amoralidad se recompensa consecuentemente en la concepción del ciclo, en el cual –como en la *Divina comedia* de Dante, a la que se puede equiparar *Las flores del mal*– al infierno de la Modernidad le siguen su purgatorio y sus visiones de un más allá terrenal. Por consiguiente, de ningún modo el mal es para Baudelaire una mera categoría estética, como quiere Bohrer, y menos aún se puede entender en sí mismo como una obra de arte (con cuya afirmación uno se pregunta si está oyendo la voz de un padre de la Iglesia o de Nietzsche). En *Las flores del mal* no se trata de una estética del mal negadora del sentido, sino de «la conscience dans le mal» y, por tanto, de hacer comprensible (parafraseando la formulación de Werther) cómo uno está en situación de experimentar el mal en su fascinación. Sólo así este texto, como medio de la pura poesía, podía traer a la luz la «maladie de l'époque moderne» de tal modo que superara al realismo mimético de la novela tanto como a la crítica directa contra la rigidez moral por parte de la sátira y de la caricatura.

VIII

La tesis que lo estético puede solicitar, ya en el acto de la comprensión, un juicio moral, se basa en la doctrina kantiana de lo ejemplar. Como mostró Günther Buck, Kant revisó en la *Crítica del Juicio* el rigo-

²⁰ Véase nota anterior *Merkur* 39, p. 472.

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

rismo de su ética, la cual había rechazado todo momento heterogéneo y, por tanto también, lo bello o el ejemplo de una acción, al retomar el problema de lo ejemplar y trasladarlo a la estética²¹. El juicio estético tiene la propiedad de que no se puede deducir lógicamente de un principio dado, sino que sólo se puede obtener, remitiéndose a una norma todavía indeterminada, de un ejemplo, de la comprensión de un singular. Entender algo como ejemplar excluye el simple «mecanismo de la imitación». En cambio, requiere «‘seguimiento’ libre y razonable sobre un ejemplo, que al mismo tiempo actúe como modelo que ‘despierte en otro sujeto sus propias posibilidades»²². Como prototipo de un juicio desinteresado y no forzado por necesidad alguna (Cr. J. § 5) y al mismo tiempo como prototipo de un consenso abierto, en la medida en que «su confirmación no se espera mediante conceptos, sino mediante la adhesión de otros» (Cr. J. § 8), el juicio de gusto, necesariamente pluralista (Cr. J. § 29), constituye la sociabilidad. Así, la capacidad de juzgar reflexivamente permite tender en lo ejemplar un puente entre la razón teórica y la práctica, desde lo estético a lo moral. Si de lo que se trata hoy es de encontrar en la experiencia estética el impulso o el correctivo de una ética moderna sobre las maneras de vivir, esto se puede encontrar –según mi opinión– a lo sumo en la propuesta de lo ejemplar.

La doctrina kantiana de lo ejemplar permite, por otra parte, determinar las formas de la experiencia estética en las que su libertad inherente se malogra o se universaliza. No toda experiencia estética alcanza el punto culminante de un juicio estético que consiga la aprobación de otros y se plantee la cuestión sobre la problemática moral involucrada. La comprensión placentera puede perseverar en la admiración del objeto estético. Puede consumirse en la identificación ingenua con el ‘héroe’ (como en el caso de la moda Werther). Y puede encontrar una satisfacción exclusivamente en el puro placer del juego estético de los sentidos, sin hacer caso alguno del sentido, la moralidad y la referencia al mundo de una obra (como en el caso del así llamado esteticismo). Günther Buck ha definido esta actitud como la «epoché estética de la aplicación»²³. Significa

²¹ G. Buck, «Kant Lehre vom Exempel», en *Archiv für Begriffsgeschichte* 11 (1967), p. 180 ss.; también en *Hermeneutik und Bildung*, Munich 1981, cap. 9.

²² G. Buck, ib. 1981, p. 208. [A partir de aquí, Cr. J. como acrónimo de *Crítica del Juicio*. Se cita según la división original en párrafos. N.T.].

²³ G. Buck, ibid. nota 21, 1967, p. 172.

la exclusión del interés moral en el distanciamiento estético del espectador, que no toma otro interés por el objeto en sí mismo ni por las acciones y su moralidad que el de disfrutar estéticamente de lo que contempla o de lo que oye. De todos modos, la praxis estética no se agota en esta actitud. Si aquí –como observa acertadamente Martin Seel– se ponen en juego hasta el final «un espectro de actitudes de participación y de distanciamiento sobre la realidad de la vida cotidiana», no es solamente «por amor al juego que se ha abierto con ello»²⁴. En la suspensión estética o, dicho de otro modo, en el «campo de juego de la ‘libertad consumada en la contemplación’²⁵, se abre al mismo tiempo la posibilidad de comprender «lo que nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos»²⁶, y así mostrar para qué puede ser ejemplar una obra de arte. Una comprensión tal es estética e igualmente *cum grano salis* moral, incluso si no se puede fundamentar una ‘ética normativa de lo estético’. La máxima: «tout comprendre, c’est tout pardonner» implica esta potencialidad de la comprensión ejemplar, pero indica también el riesgo de sucumbir a la seducción de lo estético y de echar a perder la reivindicación de un juicio moral crítico. Para concluir mis consideraciones sobre la relación entre estética y moral, todavía me gustaría tratar como, en contrapartida, la moral exploratoria puede convertirse en comprensión estética ejemplar y, al mismo tiempo, crítica. Desarrollaré este punto en torno a un problema que actualmente está siendo muy discutido: el problema del derecho y la moral, de la fuerza legal y la justicia.

IX

Lichtenberg ha sabido ver inmejorablemente que, en el medio de la ficción literaria, el criterio moral siempre se ha hecho valer y, con ello, pre-

²⁴ Martin Seel, *ibid.* nota 2, 1992.

²⁵ *Ibid.*; entretanto M. Seel mismo, en la versión presentada de su artículo citado (todavía inédito), ha defendido, contra las tendencias ultramodernas, la opinión de que «una praxis estética diferenciada (...) incluye una disposición moral, aunque sea muy ambivalente» –una disposición que corresponde absolutamente a mi diferenciación entre moral normativa y exploratoria.

²⁶ Oscar Wilde, J. L. Borges, *Gesammelte Werke*, 5/II, p. 211. [Citado según el original de Borges en *Obras Completas*, Barcelona, Emecé, 1989. N.T.]

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

cisamente se ha descubierto lo injusto en la justicia²⁷: «Pues, aunque la apreciación del carácter pueda parecer sencilla en la vida común bajo leyes escritas y frente al juez humano, sin embargo, allí donde se debe decidir ya no sobre un único hecho, sino sobre el carácter en su totalidad, se vuelve muy difícil y quizás imposible definir cómo es un ser malvado; y un atrevimiento que roza la locura decir de aquel cualquiera que es realmente tan malo como se cuenta en este o aquel lugar»²⁸. Esto se puede concretar en un caso especial, aquel del escándalo público que condujo a una persecución judicial, desencadenado por *Madame Bovary* en 1857. La novela de Flaubert demuestra de la manera más contundente la reivindicación moral de lo estético, en la cual apenas se ha introducido el actual debate sobre la relación entre derecho y moral. Pues aquí la acusación de violación de las buenas costumbres, de un presunto enaltecimiento del adulterio y de una ofensa del sentimiento religioso desembocó en una aporía moral. Si el fiscal hubiera requerido comprobarlo, no se hubiera encontrado en esta novela siquiera a una persona que hubiera podido condenar la conducta de Emma.

Se trata aquí de una aporía del tipo de las que tiene en cuenta Jacques Derrida cuando quiere demostrar de nuevo que la deconstrucción posibilita por primera vez un discurso directo sobre la justicia, en la medida en que descubre la contradicción entre el derecho basado sólo en la fuerza y la justicia irrealizable de facto²⁹. A esto se le puede objetar que la literatura, no ya desde Flaubert, sino desde siempre, ha mantenido este discurso y, por tanto, ha hecho de la justicia, de la que uno no puede hablar directamente sin equivocarse —como Derrida opina (p. 21)—, algo susceptible de experiencia en el medio de la ficción. Si es correcto que la justicia no puede esperar (p. 53), y menos aún hasta un mesiánico horizonte final (p. 56), esto no sólo ha intranquilizado desde siempre a la literatura, sino que la ha conducido a reclamar la justicia para este mundo y a hacerla presente en ese más allá terrenal de la poesía. Y esto no sólo mediante la forma utópica de la justicia poética, sino también mediante su particular capacidad de hacer comprensible el comportamiento y el destino de otro sujeto y, de este modo, hacer justicia a su foránea voluntad. En esta medida, el desenlace de *Madame Bovary* está justificado en un

²⁷ Véase, B. Rüthers, *Das Ungerechte an der Gerechtigkeit*, Zurich, 1993.

²⁸ En *Über Physiognomik*, citado por *Deutscher Geist*, Frankfurt, 1969, p. 156.

²⁹ En *Gesetzeskraft. Der mystische Grund der Autorität*, Frankfurt, 1991.

doble sentido: por una parte, porque el seductor Rodolphe, aunque no sea castigado, es juzgado implícitamente en la vacuidad de su carácter, por otra parte, porque Charles se distingue mediante un acto de indulgente comprensión que hace justicia al destino de Emma. Mas esta justicia no lo es en virtud de un principio imperativo universal de justicia formal, sino en el sentido concreto de una solidaridad voluntaria que se escapa a cualquier tipo de comportamiento que se atenga a normas legales.

X

Con esto último, sale a la luz lo que parece afirmar Jürgen Habermas al defender la tesis de que «la justicia, concebida deontológicamente (...), requiere solidaridad como a su otro»³⁰. En virtud de esto, el uso moral de la razón práctica empieza allí donde termina su uso ético: en la frontera entre lo bueno y lo justo, a saber, allí donde el sujeto topa con la realidad de la voluntad ajena y, por tanto, en la evaluación del rol en el que el otro se encuentra (p. 116). El paso a una teoría del discurso de la moral trae consigo, sin embargo, en su principio intersubjetivo, la dificultad de fundamentar hermenéuticamente la educación de la solidaridad. Para la adopción de la perspectiva del otro no es suficiente «la condición de un sentimiento de empatía en una situación», y menos aún entonces de una identificación inmediata (pp. 58, 73), pues tales condiciones recaerían de nuevo en una, para Habermas inadmisibles, hermenéutica afirmativa. En su lugar, la hermenéutica literaria aporta modelos de apropiación comprensiva de las perspectivas recíprocas, que precisamente abren ya, en la dialéctica de lo propio y de lo extraño que está en juego, el espacio de juego para la evaluación moral. La comprensión, antes de que «se esté en situación de poder esperar el sentimiento solidario de uno sobre cualquier otra persona» (p. 73), ¿no tendría que hacer justicia primero al individuo en su alteridad? ¿No se puede vulnerar, en nombre de un concepto universal de justicia, el «derecho» del otro a seguir siendo un extraño (p. 116)?

Aquí parece indicado hacer recordar a la teoría discursiva de la moral la tradición moralista de la literatura. Por una parte, porque el juicio es-

³⁰ *Erläuterungen zur Diskursethik*, 1991, pp. 70-73. [Trad. cast. *Aclaraciones a la ética del discurso*, Madrid, Trota, 2000. N.T.]

H. R. Jauss (1921-1997) es figura central de la Escuela de Constanza y de la llamada Estética de la recepción

tético puede ofrecer el modelo de una decisión que no se puede desprender simplemente de una regla dada y que depende de la espontánea adhesión de los otros, con lo cual anticipa un diálogo ideal muy controvertido³¹. Por otra, porque la moral de la estética, no la normativa, sino la exploratoria, se emplea desde su origen en trascender tanto la perspectiva egocéntrica del sujeto aislado como el limitado horizonte de un mundo concreto de la vida. Si nuestra experiencia política hace dudar sobre el hecho de que las argumentaciones «tienen efecto *per se* sobrepasando los mundos de la vida particulares» —como afirma Habermas (p. 71)—, entonces se podría tratar de recurrir a la experiencia estética. Ella puede despertar lo moral con la fuerza de lo ejemplar *per se* y remitirse a un juicio que pueda formar la solidaridad en la comprensión del otro³².

Traducción de Pol Capdevila

El presente artículo es el capítulo segundo, «Moral hermenéutica: la reivindicación moral de lo estético» del libro de Hans Robert Jaus *Caminos de la comprensión*, de inmediata publicación en *La balsa de la Medusa*.

³¹ Para esto, véase «Anmerkungen zum idealen Gespräch», en *Poetik und Hermeneutik* XI, pp. 467-472.

³² Llama la atención que Habermas, en su intento de volver a aproximar el derecho y la moral, no utilice mejor el espacio de juego entre la legislación y la concretización legal. Que un caso particular se escape de la sumisión a las normas del derecho y pueda obligar a su significado a concretizarse o interpretarse nuevamente más allá de su intención original, de tal modo que el juicio pueda volverse un acto de creación de derechos, abre en la aplicación del derecho un espacio de juego para la evaluación moral, el cual se puede comparar en el juicio estético a la relación entre obra individual y norma estética. A esto corresponde la concretización como concepto clave de la hermenéutica literaria (véase para esto, *Die Rezeptionstheorie*, Constanza, 1987, p. 13). La teoría jurídica de la concretización progresiva de las normas legales queda sin mencionar también en Derrida, quien, por esta razón, con su descripción de la aporía entre la ley y el caso (p. 46 ss.), cree descubrir el agua caliente.



LA ESTRELLA Y LOS TELONEROS

Charo Crego

Este invierno el Centro Pompidou ha dedicado una exposición a Mondrian y al grupo holandés en el que éste participó : De Stijl. He dicho una exposición, pero la verdad es que no era una, sino dos : una dedicada al artista Mondrian y otra al grupo. El cartel de la exposición ya dejaba sospechar algo, pues la conjunción «y» había sido sustituida por una barra «/» : «Mondrian/De Stijl».

En el catálogo dedicado a Mondrian, Alfred Pacquement, Director del Centro Pompidou, justificaba con las siguientes palabras esta inaudita decisión: «Hemos querido *asociar* a esta presentación de Mondrian un panorama del grupo De Stijl, activo a partir de 1917 y del que Mondrian fue uno de los actores. Los artistas de este movimiento contribuyeron a *difundir* las ideas de Mondrian...». Se ha pretendido, por tanto, asociar, no integrar, estos dos proyectos : por eso no era una, sino dos exposiciones, con sendos catálogos, uno dedicado a Mondrian y otro a De Stijl.

Además, ambas exposiciones no se situaban al mismo nivel, pues, como literalmente dice Pacquement, los artistas de De Stijl eran los «difusores» de las ideas de Mondrian. Los organizadores de esta muestra no concebían las relaciones entre éste y el grupo como una trama compleja de nexos, conexiones e interrelaciones, sino como una relación lineal de dirección única: de Mondrian a De Stijl. En consecuencia no había integración, sino que las salas dedicadas a Mondrian se «encajaban», como explícitamente se dice en el catálogo, en las que mostraban la obra de De Stijl, sin que ambas se «confundieran».

Esta jerarquización es muy cuestionable. Históricamente, porque es falso que la relación de Mondrian y los artistas de De Stijl fuera unidireccional. La idea de que Mondrian impartiera su doctrina y los demás la difundieran es totalmente ridícula: la trama de las relaciones que se produjo fue mucho más com-

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas, es autora del libro *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Akal, Madrid, 1997

pleja, las soluciones que se propusieron fueron objeto de debates intensos y las influencias resultaron ser siempre recíprocas. Pero lo que es más grave es que, teóricamente, esta concepción se muestra todavía deudora de la idea romántica de genio. La noción de que el artista es una figura solitaria cuya obra es el fruto de una fuerza interior, y de que lo que le rodea sólo adquiere la categoría de «contexto» y la función de «acompañante», está en la base de esta exposición de París.

Me temo que esta deriva no es puramente anecdótica ni un caso puntual. Desgraciadamente, el culto a la personalidad del artista se incardina perfectamente en el *star system* de nuestra sociedad del espectáculo. Es verdad que la noción romántica del genio aportaba ese componente de malditismo del que carece totalmente el estrellato actual, pero eso son meros elementos accesorios. El glamour que rodea a la estrella o el tormento que persigue al genio son sólo medios estratégicos para aislar a uno y a otro de su contexto. Si esta deriva se confirma, es fácil que se vuelva a cultivar esa historia de «grandes nombres» que todos considerábamos que estaba más que enterrada.

La exposición de París seguía esta estrategia propia del *estrellato*. Al igual que un concierto de rock comienza con la actuación de un grupo de segunda fila con la que se pretende calentar el ambiente, la muestra se iniciaba con tres salas dedicadas a De Stijl. En ellas se mostraban los inicios del grupo y sus antecedentes: obras de Toorop, Berlage, Lauweriks, con las que se quería incidir en sus orígenes esotéricos, junto con cierta obra cubista de Mondrian y los primeros intentos abstractos de Van der Leek y Van Doesburg, así como sus vidrieras y otras intervenciones arquitectónicas.

Tras estas tres salas, una vez calentado el ambiente, aparecía la estrella, Mondrian. De repente la exposición adquiría el aspecto de una muestra monográfica: los espacios se sucedían en un estricto orden cronológico con la presencia exclusiva de Mondrian. El recorrido comenzaba con la obra de su etapa puntillista y luminística de Holanda, continuaba con sus primeras obras cubistas y los primeros años de París, sin reparar en que ya se había mostrado esta obra al visitante en las tres primeras salas dedicadas al grupo De Stijl, y terminaba con una decena de salas sucesivas que mostraban el desarrollo de la obra neoplástica, hasta culminar con la exhibición de «New York City» de 1942, una de las obras cumbre, perteneciente al Centro Pompidou.

En este recorrido se eludía totalmente la relación de Mondrian con los demás pintores y arquitectos del Grupo De Stijl. Como si la evolución de Mondrian hubiera sido propulsada por una fuerza propia en la que no cupiera ninguna intervención exterior. Sin embargo, sabemos que los años de la Primera Guerra Mundial en los que Mondrian vivió en Holanda fueron años cruciales para la constitución del neoplasticismo y que en esta época los intercambios y debates en el grupo fueron intensos. Se debatió cada una de las soluciones propuestas: el uso de los colores primarios; la simplificación de la línea; la eliminación de la curva, de la pareja figura/fondo, del centro pictórico y de la simetría, pues lo que

buscaban era una pintura en la que las relaciones entre los elementos fueran relaciones de equivalencia y no de igualdad. Es verdad que las composiciones de Mondrian constituyen la mejor respuesta a estas búsquedas, pero también es cierto que no se pueden entender de una manera cabal si se presentan aisladas de ellas.

Por otra parte, la pintura no era concebida como un arte separado del resto, de la arquitectura, de la escultura, de la tipografía, e incluso de la literatura. El ideal era una obra de arte total para el hombre nuevo. Aunque sabían que eso sólo se podría realizar en el futuro, Van der Leek, Huszar y Van Doesburg colaboraron desde el principio con arquitectos, diseñando vidrieras, suelos y patrones de colores. Así pretendían realizar, aunque fuera tímidamente, al arte del entorno.

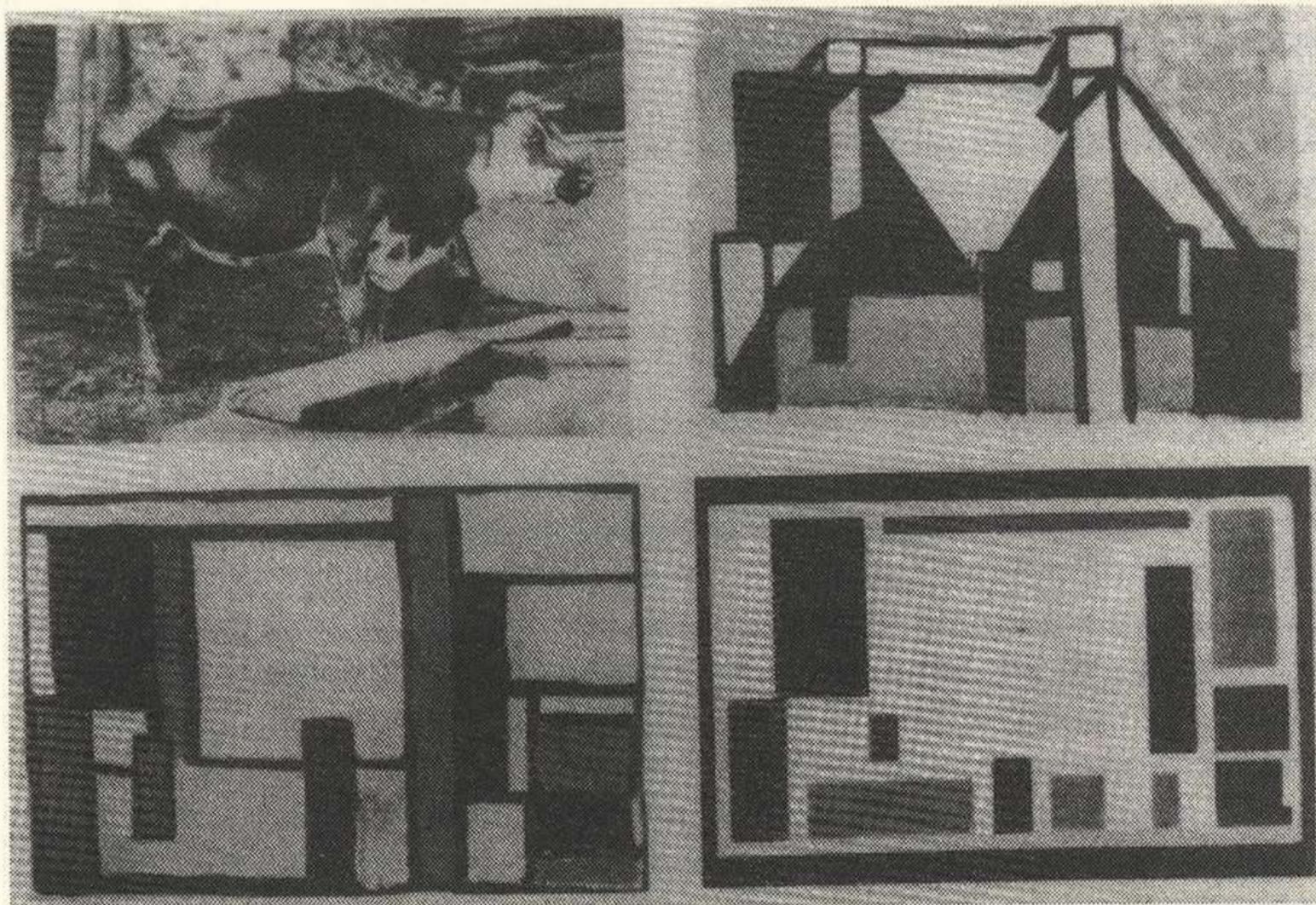
En la exposición, las salas dedicadas a Mondrian concluyen con la reconstrucción del taller de Mondrian de la *Rue du Départ*. Con esta intervención Mondrian intentó realizar ese arte del entorno que el grupo se había propuesto. Su taller constituye, por tanto, la materialización del ideal neoplástico del arte del futuro en un marco limitado y se sitúa en el mismo contexto de las intervenciones arquitectónicas de Van Doesburg y Huszar.

En París, el taller servía de espacio de tránsito entre las salas dedicadas a Mondrian y las de De Stijl, pues se entraba por una puerta dejando atrás sus composiciones neoplásticas y se salía por otra cayendo de bruces en la obra de los diferentes componentes del grupo holandés.

Concluido Mondrian, se vuelve a lo que se había abandonado 12 salas antes, a los teloneros. Aunque en las salas dedicadas a De Stijl se incide más en la arquitectura, la escultura, el diseño de muebles, la tipografía y el urbanismo que en la pintura, como si este último arte se le hubiera reservado a Mondrian, la exposición no podía obviar, sin más, la obra pictórica de Van der Leek, Van Doesburg, Huszar, etc., así que a ellos se dedican un par de salas. Lo más chocante es que de nuevo se retoma el relato de De Stijl, como si no hubiera habido ninguna interrupción. En la sala 3 de la exposición se mostraban las tres primeras etapas de la «transfiguración de una vaca», pero había que recorrer una decena de salas para llegar a su conclusión la «Composición VIII. La vaca» [Ilustración 1], lo mismo ocurría con «Los jugadores de cartas» de 1917 y su «Composición IX. Versión abstracta de los jugadores de cartas». Y no es que estas obras se sitúen en serie por el trabajo heurístico de algún historiador de arte, que hubiera concluido que una obra se sucedía a la otra, sino que Van Doesburg en su escrito *Principios del nuevo arte plástico* las pone como ejemplo explícito de lo que él denominaba la «transfiguración estética de un objeto».

Hay muchas elecciones en el montaje de esta exposición que son discutibles, pero una de las que más daña la comprensión de la obra es la exhibición de los muebles de Rietveld en una sala y la de las maquetas, dibujos y fotos de su casa Schröder de Utrecht varios espacios más lejos. Para cualquiera que conozca la obra de este arquitecto y diseñador de muebles es obvio que su estrategia cons-

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas, es autora del libro *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Akal, Madrid, 1997



1. Theo van Doesburg, Transfiguración estética de un objeto: a) reproducción fotográfica; b) eliminación de la forma; c) acentuación de las relaciones ligadas a la forma; d) pintura: composición VIII. La vaca. 1917.

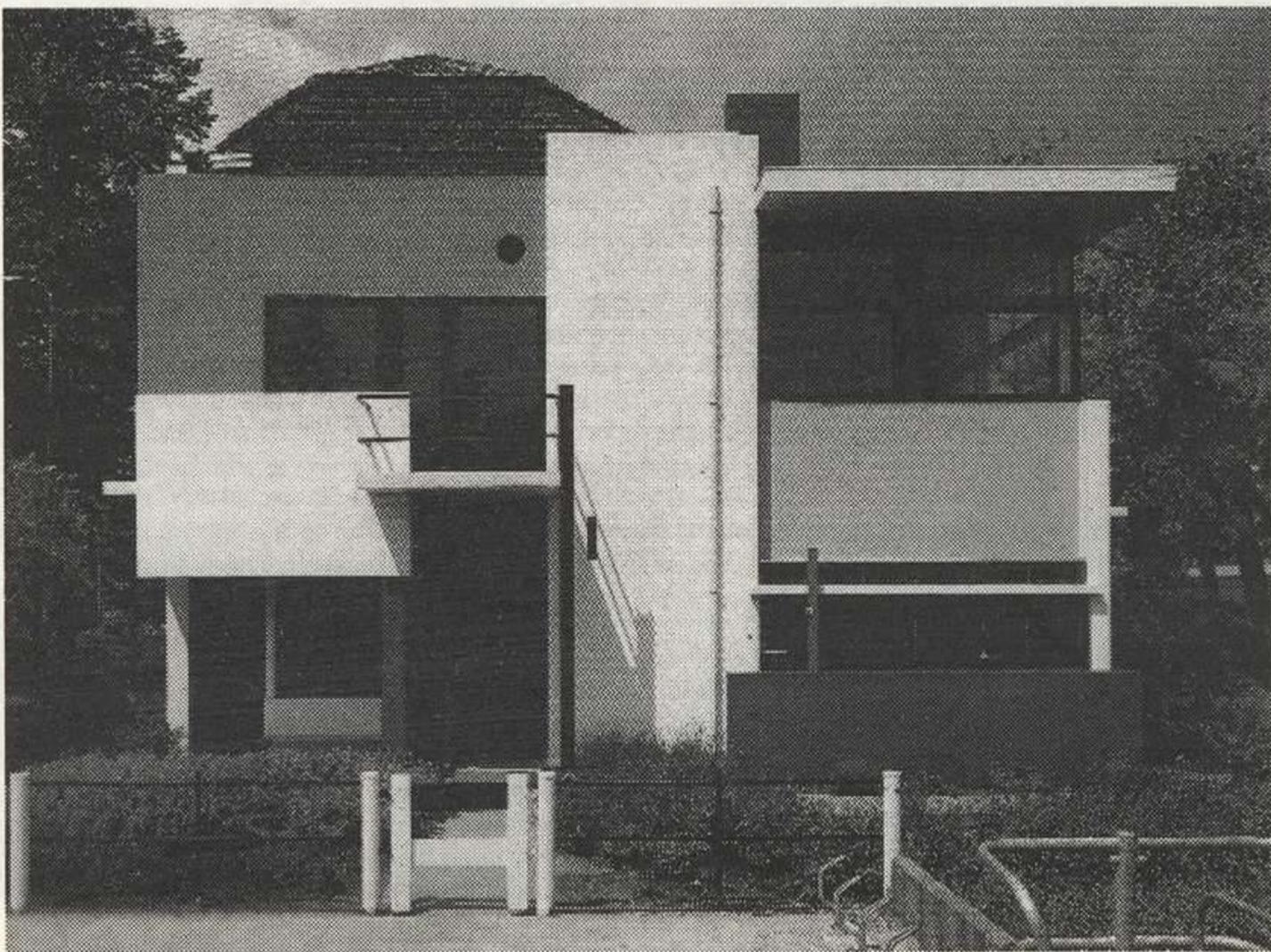
tructiva era la misma en ambos terrenos. Rietveld descomponía el objeto silla o casa en cada uno de sus elementos : el respaldo, el asiento de la primera, o los muros, los elementos de soporte, los vanos, etc., de la segunda, para volverlos a juntar respetando su autonomía. En el catálogo se menciona que El Lissitzky denominaba a la casa Schröder «la casa del carpintero» y se concluye que esta obra «es híbrida, pensada y realizada como la combinación de elementos de mobiliario». Esta consideración tendría que haber bastado para situarlos juntos o, al menos, en una relativa proximidad, para que el visitante pudiera sacar sus conclusiones. [Ilustraciones 2 y 3.]

La exposición termina con unas espléndidas salas dedicadas a la arquitectura, las intervenciones urbanísticas y la aplicación de la pintura en el espacio de los miembros de De Stijl y, sobre todo, de sus seguidores y epígonos, de Gorin, de Mallet-Stevens o de Cesar Domela. Se ha reconstruido, además, «La ciudad en el espacio» de Kiesler, presentada en el pabellón de Austria de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, que es un ejemplo admirable de las consecuencias que aportaba la desconstrucción del cubo arquitectónico llevada a cabo por Van Doesburg y Van Eesteren en las maquetas que presentaron en 1923 en su famosa exposición de la Galería L'Effort Moderne, así como del potencial dinámico de la arquitectura.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 4, 2011



2. Gerrit Rietveld, Silla marrón y azul, 1919.

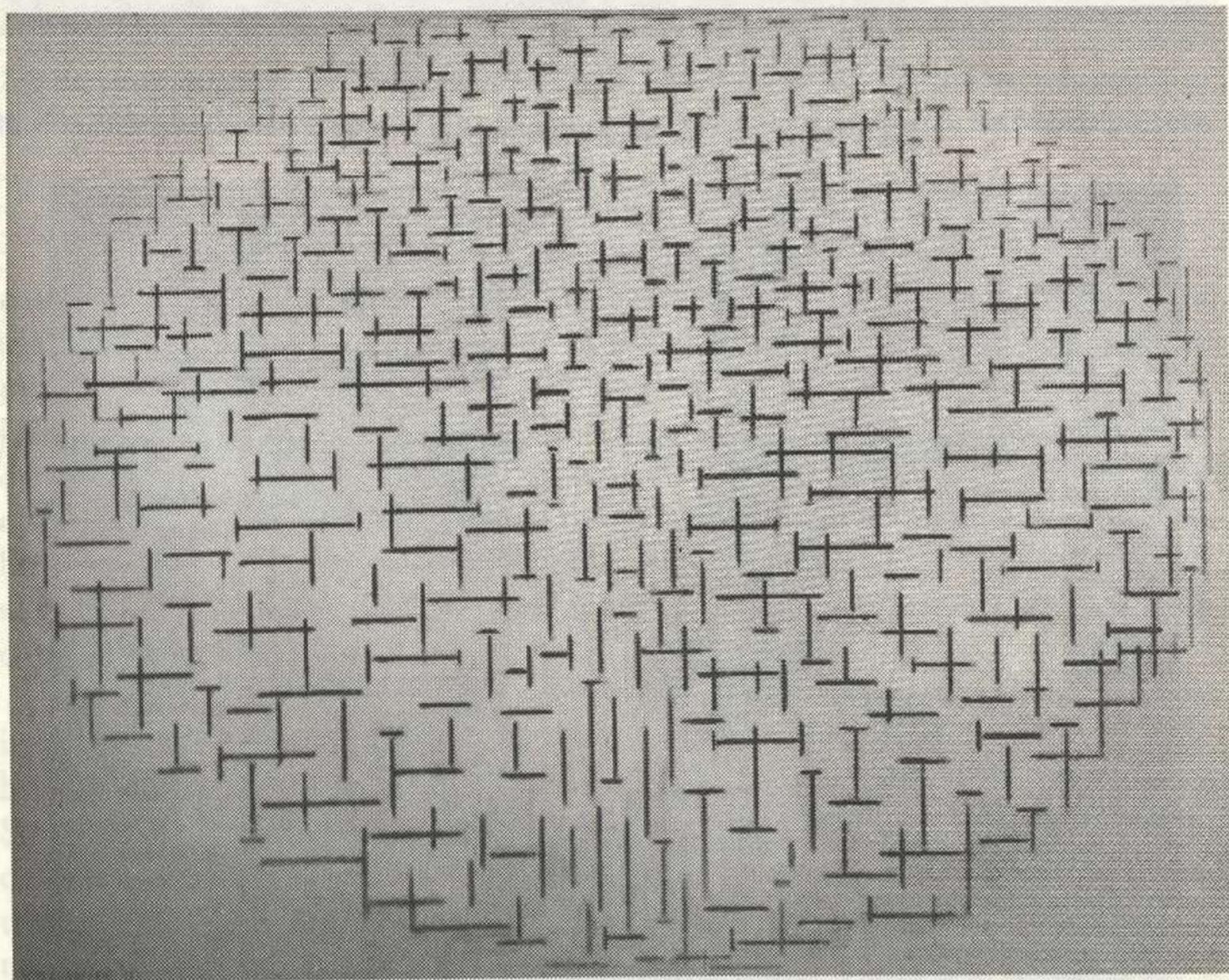


3. Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1924.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas, es autora del libro *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Akal, Madrid, 1997

Precisamente el interés de Van Doesburg por la arquitectura, el cine, el tiempo, la cuarta dimensión y las matemáticas no euclidianas, interés que se acentuó a partir de 1920 y de sus viajes al extranjero, tuvo claras consecuencias para la evolución de la pintura de Mondrian. Muchas veces se ha imputado a la aparición de la diagonal en la pintura de Van Doesburg la ruptura de Mondrian con De Stijl, pero eso es sólo una simplificación. Los intereses de ambos se distanciaron en esos años: si Mondrian se atuvo a la pintura y al medio limitado de su taller en las intervenciones arquitectónicas, Van Doesburg exploró todo tipo de artes y de medios.

No obstante, la evolución de Van Doesburg hacia el elementarismo y su concepción dinámica de la pintura motivaron ciertas exploraciones de Mondrian, como, por ejemplo, la utilización del formato romboidal, tan frecuente en su pintura durante la década de los años veinte. En sus cartas Mondrian deja constancia de que consideraba que el uso de este formato era una solución al problema de la diagonal planteado por Van Doesburg.

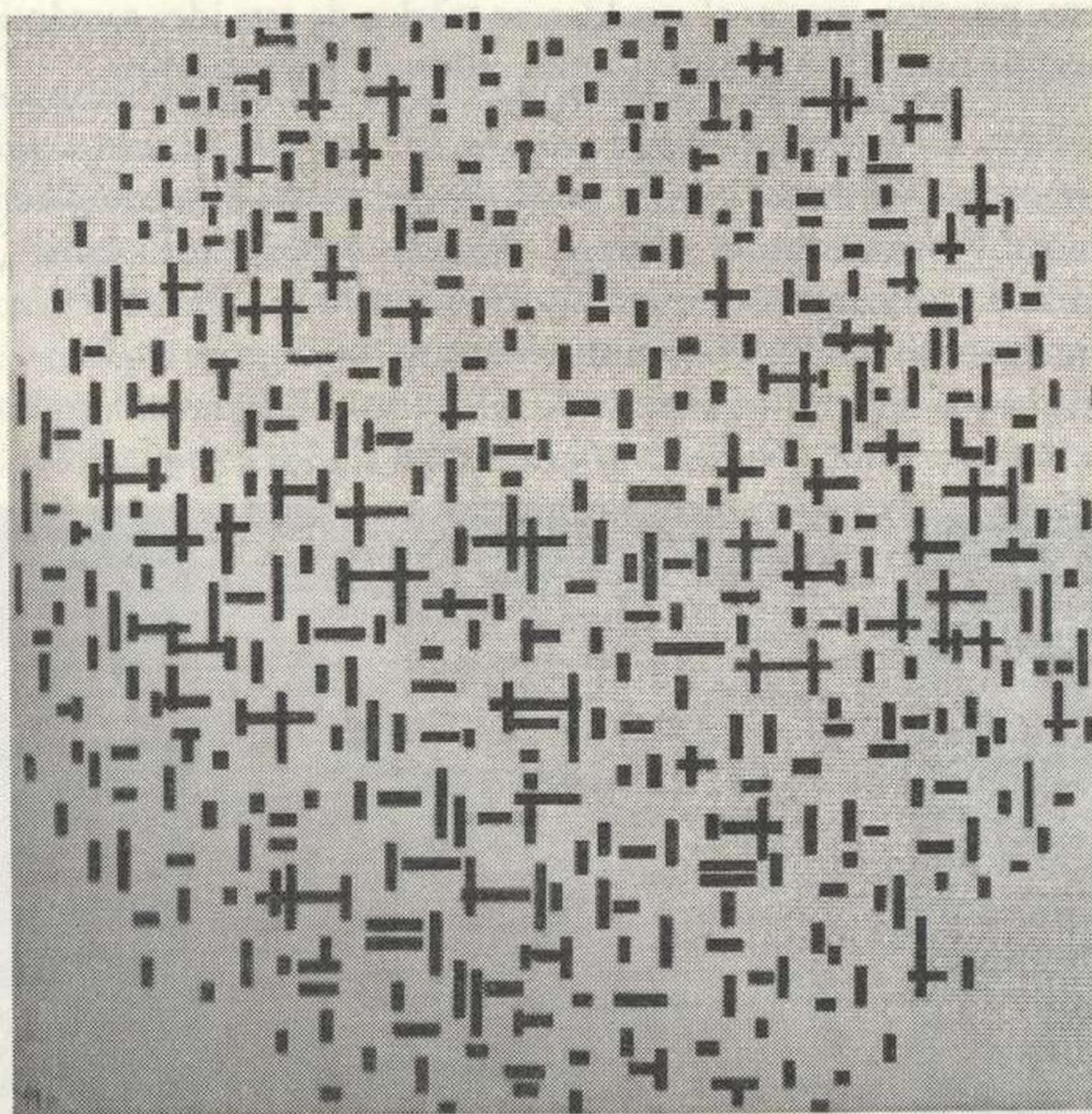


4. Mondrian, Composición 10, 1915.

Asimismo, las incursiones de Van Doesburg en la arquitectura no dejaron indiferente a Mondrian. Probablemente están en el origen de sus dos únicas intervenciones arquitectónicas que van más allá de su taller: el diseño de los decorados de la obra de teatro *Lo efímero es eterno* y la proyección de un interior para la coleccionista de arte Ida Bienert.

Todas estas obras estaban en París, más de 700 objetos, pinturas, maquetas, etc., expuestos de tal manera que se escamoteaba al visitante las múltiples y ricas relaciones que se habían entablado entre todos estos artistas, y la complejidad de sus intercambios. Lo que fue una aventura colectiva se ha convertido en esta exposición del Centro Pompidou en una mera suma de creaciones aisladas.

Aunque parezca increíble, la noción de genio, la idea de creador individual y aislado, poseído por una fuerza interior, sigue perviviendo entre los historiadores, comisarios y otros agentes del mundo del arte. Brigitte Leal, comisaria de la exposición de Mondrian, no tiene inconveniente en definir como «*coup de maître*», el paso que dio Mondrian entre la *Composición 10* de 1915 [Ilustración 4] y la *Composición en línea* de 1917 [Ilustración 5], es decir el paso de la línea,

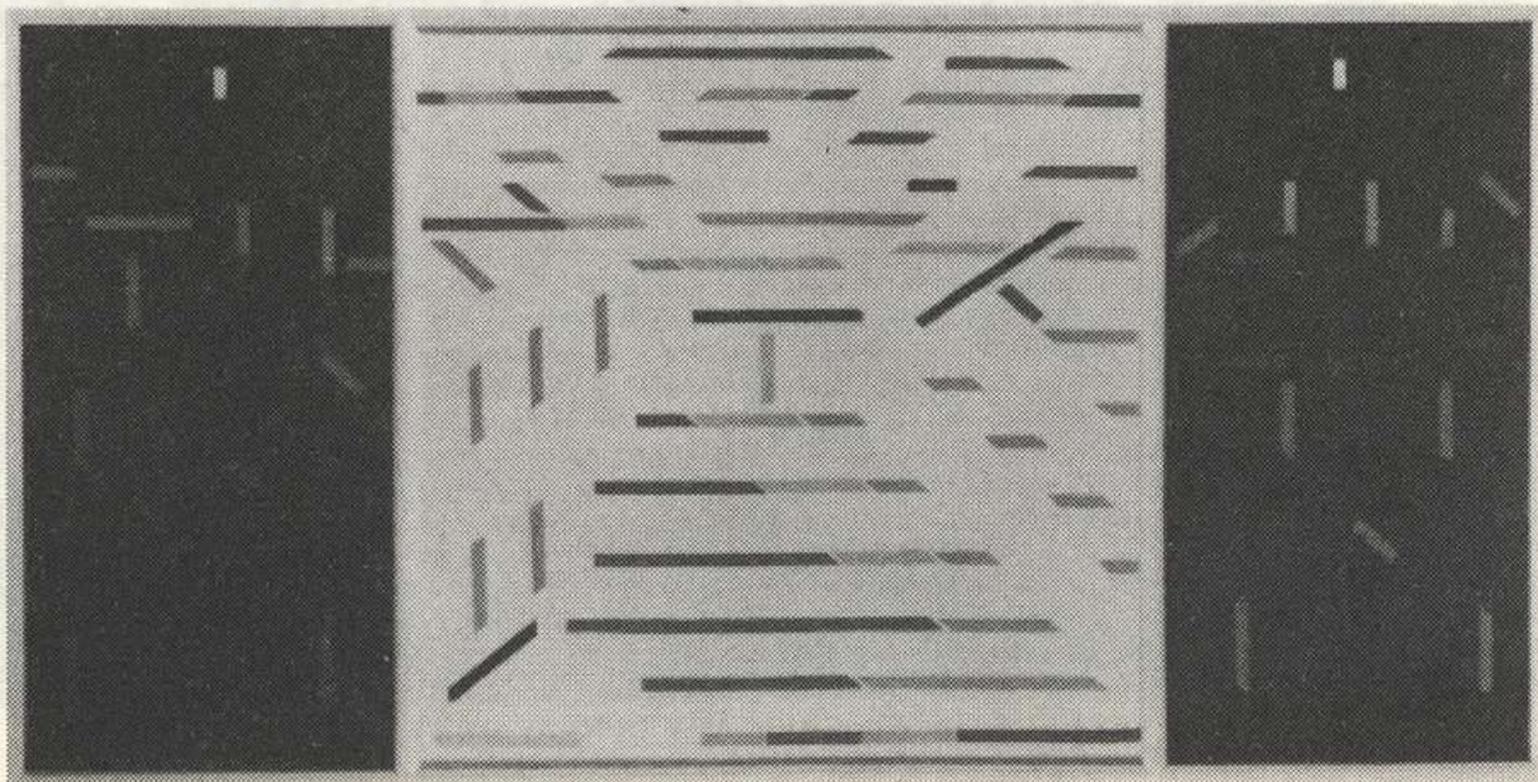


5. Mondrian, *Composición en línea*, 1917.

Charo Crego, Historiadora del Arte, Bruselas, es autora del libro *El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl*, Akal, Madrid, 1997

al bloque, y a lo que después iban a ser los planos. Con este «*coup de maître*», Leal ignora u oculta que Mondrian vivió durante esos años en Laren, un pueblecito de Holanda, en donde mantuvo frecuentes contactos con Van der Leck cuya pintura admiraba, especialmente su *Composición n.º 4. La mina* de 1916 [Ilustración 6]. Esta obra, cuyo elemento básico era el bloque, abrió una vía de exploración por la que se adentró Mondrian de la mano de los demás pintores de grupo. De todo ello hay testimonio escrito.

A esta idea de genio se suman las estrategias de marketing a las que ahora tienen que someterse las exposiciones. Hace ya mucho tiempo que el museo se ha integrado en la cultura del espectáculo y del *entertainment*. Su objetivo no es sólo presentar exposiciones, estudiar la obra de un artista o cotejarla con otras, sino que, además y sobre todo, tiene que atraer a las masas. Como Mondrian es una estrella, que supuestamente puede atraer a las masas, mientras que De Stijl ni siquiera suena a muchos, se ha reescrito sin pudor la historia del arte. La combinación de la noción de genio y del estrellato redunda en una perversa legitimación de ambos. Por una parte, se ha insuflado una nueva fuerza al genio, esa figura que ya sólo se concebía como un personaje de ópera o un protagonista de novela, pero, por otra, gracias al espaldarazo teórico de esta idea romántica, el *star system* consigue maquillar su aspecto más crudo de puro *business*.



6. Bart Van der Leck, *Composición n. 4, La Mina*, 1916.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 4, 2011

MANERAS DE MIRAR MUNDOS. LAS IDEAS ESTÉTICAS DE GERARD VILAR

Valeriano Bozal

La estética se enfrenta en la actualidad a dos problemas planteados por el desarrollo de la historia del arte. El primero puede expresarse en una fórmula conocida: cualquier cosa puede ser una obra de arte. Un objeto encontrado (Ángel Ferrant), fieltro, lana y plomo (Beuys), grabados manipulados (Chapman), cajas para embalar (Warhol), etc. Todos estos objetos pueden presentarse, contemplarse, venderse y comprarse en tanto que obras de arte. El último de los ejemplos alude al segundo problema: el desarrollo de la industria cultural en la sociedad de consumo no sólo ha propiciado la reproducción masiva de obras originales sino también la producción de objetos que ocupan el lugar hasta ahora reservado a esas obras. Desde la rosa de plástico colocada sobre el mueble del televisor hasta los cubreronos que éste ofrece a la hora de la siesta, millones de objetos se crean y recrean para el gozo del público con la intención de satisfacer sus necesidades estéticas.

Nunca hasta ahora se había dado una situación semejante. El primero de los fenómenos —cualquier cosa puede ser una obra de arte— afecta directamente al que suele considerarse arte elevado o alta cultura. Es en las galerías y los museos donde los objetos de Ferrant, las instalaciones de Beuys y las cajas Brillo de Warhol se ofrecen al público como las obras de Monet y de Picasso. Naturalmente, la pregunta que no puede por menos de formularse es: ¿son arte tales objetos? A esta pregunta le precede otra: ¿qué es arte? Gerard Vilar, siguiendo en este punto a Nelson Goodman¹, considera que la pregunta correcta no es, efectivamente, «¿qué es

¹ Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor Dis., *La balsa de la Medusa*, 1990 (edición original, 1978), pp. 97 y ss. Existe una diferencia entre Goodman y Vilar que no puede pasar

arte?» sino «¿qué significan estas obras?» Puesto que las obras son presentadas y aceptadas como arte, la pregunta por su significado es la más correcta. Ahora bien, preguntar qué significan no anula la pregunta inicial, «¿qué es arte?», como el propio Vilar reconoce al analizar las diferentes respuestas que la estética ha dado a este interrogante desde el siglo ilustrado. Aún más, contestar críticamente a la pregunta «¿qué es arte?» conduce a la constatación de su insuficiencia.

La segunda cuestión, suscitada por el desarrollo de la industria de la cultura y el espectáculo no es por completo ajena a ésta pero se aborda por lo general en una perspectiva distinta, en consonancia con los ámbitos en los que se pone de manifiesto. No es por completo ajena porque si consideramos la flor de plástico o el culebrón como obras de arte, entonces sí tiene sentido preguntar «¿qué es arte?», dadas las diferencias entre estos objetos y los tradicionalmente considerados como obras de arte. Sin embargo, puesto que la industria de la cultura impone su presencia masiva no tanto en el ámbito de las galerías y los museos como en el de la televisión, la decoración, la edición popular, el cine, etc., el tema suele abordarse en términos de alta y baja cultura o de alta cultura y *kitsch*, es decir, en términos que tienen tanto que ver con la sociología del arte y de la cultura como con la estética. Adorno, Benjamin, Carroll, Bell, Greenberg, Eco, Bourdieu, son algunos de los autores que con mayor rigor se han ocupado del tema.

En este punto, Vilar expone una hipótesis que puede resultar controvertida:

La cuestión es que no todo fenómeno de desartización es negativo, ni toda desartización trae consigo una inevitable mercantilización, ni ésta cancela necesariamente el carácter artístico de las obras. La paradoja es que a menudo el arte desartizado sigue siendo arte y que la forma mercancía no necesariamente cancela el carácter artístico, mientras que hay prácticas culturales antimerchantilistas que sí pierden su carácter artístico para convertirse en otra cosa –acciones festivas, movilizaciones políticas, documentaciones históricas².

El término «desartización» es la traducción de *Entkunstung*, término con el que Adorno se ha referido al proceso en el cual el arte pierde sus cualidades y rasgos tradicionales para convertirse en otra cosa. La reflexión adorniana es negativa para los fenómenos de «desartización», para con la reproducción técnica de las obras únicas, en especial de las musicales pero también todas las demás. Adorno

desapercibida. Mientras que Vilar piensa que la pregunta correcta es «¿qué significan», Goodman considera que es «¿cuándo hay arte?», y la respuesta de Goodman es: «un objeto se convierte en una obra de arte sólo cuando funciona como un símbolo de una manera determinada. La piedra no es normalmente una obra de arte cuando yace en la carretera, pero pudiera serlo en una exposición que se realiza en un museo», y algo más adelante: «funcionar como un símbolo de una manera u otra no es, por sí mismo, funcionar como una obra de arte. (...) Las cosas operan como obras de arte sólo cuando su funcionamiento simbólico tiene determinadas características» (pp. 98 y 99).

² *Desertización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, p. 15.

podría encuadrarse entre los «apocalípticos» de los que habla Eco, por el contrario Vilar adopta una posición que me atrevo a llamar optimista, no sólo porque existan, en su opinión, creaciones que en la forma mercancía no cancelan lo propiamente artístico, sino porque la diversidad de creaciones, su pluralidad, constituye un factor importante en una sociedad democrática: «un arte que se desarrolla en todas las direcciones –escribe–, es el arte de una sociedad democrática»³. A esta tesis no llega mediante un estudio sociológico como los de los autores mencionados, la alcanza en el marco de una reflexión crítica sobre la historia de la estética contemporánea.

La pretensión de Gerard Vilar es crear una teoría estética fuerte que no olvide ni los casos concretos, las obras de arte, ni el debate histórico. La presencia de este debate –con Danto, con Rancière, Benjamin, pero también con Hegel y con Baudelaire, con la estética ilustrada, con Kant, en el marco de la historia de la filosofía contemporánea– proporciona a sus libros un perfil que no me atreveré a llamar didáctico pero que ayuda tanto a comprender los «momentos» fundamentales de la estética desde la Ilustración como a analizar sus argumentos. Lejos de ocultar sus puntos de partida y los problemas planteados por esos puntos de partida, Vilar los pone en primer plano, de tal modo que el lector sabe a que atenerse. Aún más, entiende su reflexión en un diálogo crítico con el desarrollo de la estética y con las cuestiones que tal desarrollo ha planteado. La referencia a obras concretas conduce muchas veces a una incursión en el ámbito de la crítica del arte, el lugar donde, al fin y al cabo, se «cuece» buena parte de la estética. La pretensión de Vilar no es habitual en el panorama de la reflexión estética en nuestro país, más interesada en análisis concretos –por lo general brillantes y en muchas ocasiones retóricos– y en exposiciones biográficas más o menos interesantes o en voluntades de sistema que conceden más a la especulación que al horizonte de los hechos.

Entre los diferentes autores analizados por Vilar, dejando aparte los clásicos, creo que es Heidegger el que mayor interés ofrece, no sólo por su destacado papel en el transcurso de la estética contemporánea⁴, también porque plantea con la mayor claridad las cuestiones en las que se apoya Vilar. Por una parte, el filósofo alemán –Vilar entiende, como es habitual, dos etapas en el pensamiento de Heidegger y destaca la segunda– plantea la condición del arte en un marco que se define en atención a las siguientes notas⁵: 1) El lenguaje tiene carácter constitutivo del mundo y está en el centro de las categorías filosóficas; 2) Lo «abierto» es rasgo fundamental del lenguaje, y lo propio del lenguaje poético, y artístico, es que no se trata de un decir arbitrario pues gracias a él «sale a lo abierto por primera vez todo aquello que después mencionamos y tratamos en el lenguaje or-

³ Ibid., p. 26.

⁴ Ibid., p. 118.

⁵ Ibid., pp. 123 y ss.

dinario»⁶. Cabe decir que el lenguaje poético abre un mundo y que en este horizonte cobra sentido pleno la noción de verdad en tanto que *aletheia*: apertura del mundo y fundación de sentido.

Vilar está de acuerdo con la reflexión heideggeriana, el arte como apertura del mundo, pero no con el sentido profundo de tal reflexión. Las obras abren un mundo, esto es lo que hace el lenguaje poético, pero el lenguaje poético y los sistemas visuales trabajan con el lenguaje existente, poético y no poético, con los sistemas visuales previos, artísticos y no artísticos, por lo que tal apertura es un «reordenar» –«desordenar» ha escrito en otros textos (y de inmediato volveré sobre ello)–, proporcionar un sentido y una inteligibilidad nuevos: «al abrirse el mundo en las obras estas lo reordenan, lo reestablecen, lo rearticulan y lo reinterpretan. Y ello porque las obras no fundan o establecen la verdad desde la nada más absoluta. Las botas [del cuadro de Van Gogh analizado por Heidegger] son un buen ejemplo: todo el mundo ha visto y conoce lo que unas botas son como utensilio. El cuadro, sin embargo, nos las transfigura, reordenando su lugar en nuestro mundo y la comprensión que tenemos de él. El nuevo sentido es puesto por la obra, ciertamente, como una frase que reinterpreta el mundo, pero lo hace sobre ese mundo de objetos previamente existentes y en una comunidad histórica y culturalmente determinada»⁷.

Al analizar críticamente la concepción ontológica heideggeriana, Vilar ha puesto en primer plano la experiencia del mundo: la experiencia del mundo de los entes histórica y culturalmente determinada, la experiencia de las obras en las que se alcanza una reapertura que es «reordenación» y, en ella, posibilidad de una significación nueva. Al proceder de esta manera sitúa su reflexión en el centro de la que denomina pragmática de la comunicación que analiza la especificidad de la comunicación estética⁸, y con ello da entrada a los que inicialmente consideramos problemas actuales de la estética, «cualquier cosa puede ser una obra de arte» y «muchas de las obras que se proclaman artísticas son objetos de mercado pero no necesariamente cancela el mercado la obra de arte». No son características determinadas las que hacen de una cosa obra de arte sino aquello que significa, la pretensión de inteligibilidad de un mundo nuevo.

Creo que Vilar está más próximo a Nelson Goodman que a Heidegger, no porque acepte las tesis de aquél –en *Las razones del arte* rechaza explícitamente las que Goodman denomina características necesarias para que un objeto sea arte⁹–, sino porque en el filósofo anglosajón encontramos un presupuesto implícito y en ocasiones explícito de la apertura del mundo, aunque sea con una formulación algo diferente. En el primer capítulo de su ya clásico *Maneras de hacer*

⁶ Ibid., p. 125.

⁷ Ibid., p. 136.

⁸ Gerard Vilar, *Las razones del arte*, Madrid, Machado Libros, *La balsa de la Medusa*, 2005, p. 154.

⁹ Ibid., pp. 73-77.

mundos habla de «versiones del mundo» que «tienen importancia e interés por sí mismas y ello sin requerir o presumir que sean reducibles a un solo supuesto»¹⁰, y cuando se refiere en concreto a las maneras de hacer mundos, se sirve de algunos conceptos que, después, ha empleado Vilar (aunque en un sentido matizadamente diferente): composición y descomposición, ponderación, ordenación, supresión y complementación, deformación. Por otra parte, esta posible creación de mundos nuevos «parte siempre de mundos preexistentes de manera que hacer es, así, rehacer»¹¹.

Ahora bien, tal como he señalado, los procesos de construcción y apertura de mundos en los que piensan Goodman y Vilar son diferentes. El concepto de orden/desorden es fundamental para Vilar y va mucho más allá de la exposición de Goodman:

Hay arte cuando se nos presenta algo como símbolo estético, y un símbolo estético o no tiene codificación o es una fractura en la codificación de la que proviene. Un símbolo estético se nos presenta por definición como una apertura de sentido imprecisa y abierta. Las razones del arte, que por otra parte casi siempre derivan de las sinrazones del mundo, son las razones de lo que nunca ha sido dicho o simbolizado. Dichas razones no dependen de la verdad ni de lo justo o de lo bueno o de lo bello, sino sólo del hecho del espacio de sentido que nos abren, de la actualidad de la perspectiva que hacen inteligible. Hacer arte, por consiguiente, es poner símbolos en un contexto semántico descoyuntado, es quebrar el orden de los significados para hacer surgir un nuevo fragmento de sentido, algo que desordena lo viejo. Hacer arte es poner en marcha una máquina de desordenar el mundo, hacerlo crecer, cambiarlo y, así, enriquecerlo»¹².

El «desorden» del que habla Vilar está producido por una pretensión de inteligibilidad que nos hace ver un mundo diferente: «tal vez deberíamos hablar de modos de ver»¹³. Pero sólo si introducimos alguna precisión en «apertura del mundo» introduciremos alguna precisión en «modos de ver».

Para hablar de la «apertura del mundo» propia de la obra de arte Heidegger se sirve de dos ejemplos, un cuadro figurativo de Van Gogh y un templo griego en Paestum (además de los poemas de Hölderlin y Rilke). El análisis de la pintura se basa en la naturaleza de su representación, el modo en que Van Gogh ha pintado las botas destacando su uso, el paso del tiempo y su eventual relación con la

¹⁰ N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, cit., p. 21. Poco después, frente a las exigencias de una única versión, escribe: «En la medida en que seamos proclives a la idea de que existe una pluralidad de versiones correctas, que son irreducibles a una sola y que entran en mutuo contraste, no deberemos buscar su unidad tanto en un *algo*, ambivalente o neutral, que subyace a tales versiones cuanto en una organización global que las pueda abarcar a todas ellas» (pp. 22-23).

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

¹² G. Vilar, *Las razones del arte*, cit. p. 175.

¹³ G. Vilar, *Desartización*, cit., p. 283.

tierra del camino (que las botas no fueran de una campesina sino del propio artista y que este pintara varios cuadros de botas, no viene *aquí* al caso). El análisis del templo, en su condición «formal» arquitectónica y su relación con el paisaje en el que se encuentra (ligeramente transformado en la actualidad respecto al momento en que Heidegger escribió). ¿Quiere esto decir que «apertura del mundo» es una (forma de) representación o una configuración arquitectónica en relación con un espacio concreto del que participa y en el que interfiere)? La contestación es no: el mundo abierto no está *representado* ni *físicamente construido*, pero sí está en la representación (cuando, como en este caso, la hay) y en la construcción.

Podemos optar por una interpretación más literal de «apertura del mundo» o mejor «apertura de un mundo». Es lo que hacen Faulkner y Salinger en sus novelas, Hesse al recrear un mundo específico en *El juego de abalorios*, Benet entre nosotros, Goya en sus *Caprichos* y en sus *Pinturas negras*. En todos estos casos nos encontramos con narraciones y representaciones literales de mundos diferentes del nuestro pero en estrecha conexión con el nuestro. Sin embargo a nadie se le ocurre que debemos irnos a habitar el mundo de Faulker o el de Goya, que, sin embargo, si nos permiten una mirada distinta sobre el nuestro.

Existen otras posibles interpretaciones de «apertura del mundo» o «apertura de un mundo». La *muñeca* de Bellmer no presenta una figura humana femenina tal como la percibimos habitualmente sino las partes reordenadas de una muñeca/persona, reordenadas de una manera original que, además, permite cambiarlas. No es exactamente una fantasía o una imaginación, en el sentido de los pintores surrealistas, pero es obra próxima a estos.

Todos los ejemplos mencionados presentan representaciones o construcciones, pero no todos los casos de «apertura del mundo» se ciñen a estos presupuestos. Vilar hace referencia a una fotografía de Nan Goldin: *Nan One Month After Being Battered* [Nan un mes después de ser apaleada] (1984): «vemos a la artista con los ojos amoratados, la cara hinchada y una expresión de desvalimiento que no puede dejar de conmover»¹⁴. La fotografía *muestra* las contusiones que son consecuencia de la violencia ejercida sobre Nan Goldin. Cabe decir que es más una «muestra» que una «representación». Tampoco está claro que pertenezca al orden de la representación la *cama* de Tracey Emin, *My bed* (1999): no se representa una cama, se muestra una cama con las sábanas revueltas, ropa usada, botellas, vasos, ropa interior, etc. Es posible que tanto la fotografía de Nan Goldin como la cama de Tracey Emin pudieran haberse ofrecido en un medio no artístico, en la información de un periódico, por ejemplo, pero al exhibirse como obras de arte su sentido ha adquirido unas características de las que en aquél hubiera carecido.

Ahora, quizá paradójicamente, podemos volver a Goodman, al menos en la

¹⁴ G. Vilar, *Las razones del arte*, cit. p. 114.

primera secuencia de una posible argumentación. Al preguntar por aquello que muestran las muestras –y las representaciones– afirma que «una muestra muestra, o *ejemplifica*, sólo algunas cualidades, y éstas, con las que esa muestra mantiene una relación tal de ejemplificación, varían según las circunstancias. Y, así, las mencionadas propiedades de las que será muestra la muestra sólo pueden identificarse como tales bajo algunas circunstancias determinadas», y continúa, «las cualidades que cuentan en una pintura purista son aquellas que la obra manifiesta, selecciona, enfoca, exhibe, realza en nuestra conciencia, aquellas que pone en primer plano; en resumen, aquellas cualidades que no sólo posee, sino que también *ejemplifica*, de las que ella misma es muestra»¹⁵.

La pintura de Van Gogh *ejemplifica*, en la interpretación heideggeriana, el mundo de la aldeana, la violencia perpetrada es el *ejemplo* de la fotografía de Goldin, la sordidez cotidiana (y la condición femenina, en otras interpretaciones), el *ejemplo* de la cama de Tracey Emin, la sexualidad en la muñeca de Bellmer, etc. Y lo que *ejemplifican*, aquí nos separamos de Goodman, nos induce a ver las cosas de manera distinta a como las veíamos, nos abren un significado no sospechado, o quizá sólo sospechado, que ahora percibimos en el *ejemplo*: somos nosotros los que miramos y vemos el mundo nuevo al ver el *ejemplo* creado por el artista. A la vez, somos conscientes de cada una de estas miradas, de cada una de estas experiencias y, por lo tanto, de la posibilidad de otras experiencias: no sólo miramos al mundo, nos miramos a nosotros (mirando al mundo).

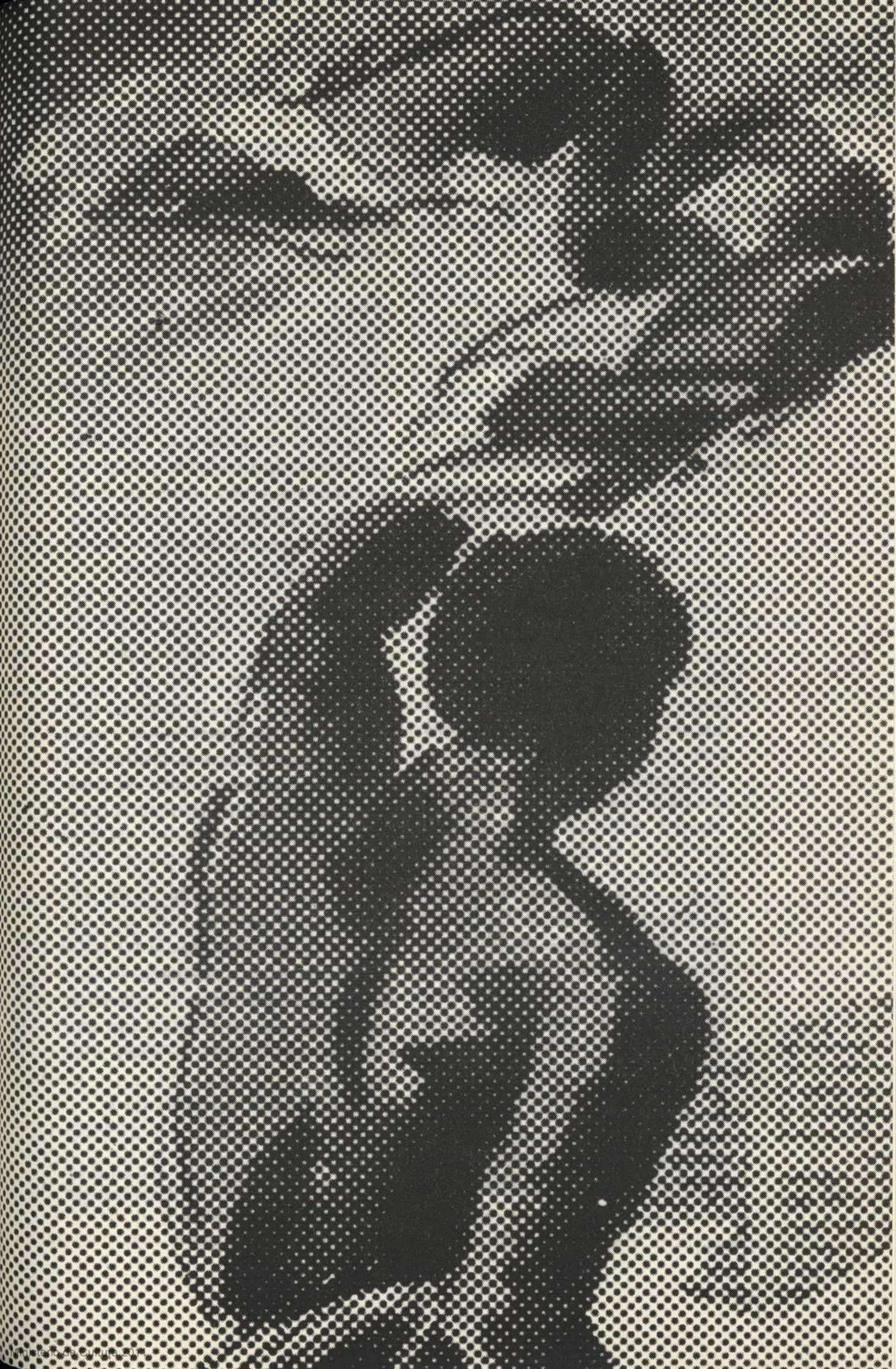
Vilar se ha servido de un término que, en mi opinión, recuerda en exceso los proyectos del arte de vanguardia: «desorden». El arte desordena nuestros sentidos y nuestros conceptos, da lugar a nuevos órdenes. El desorden estético es el modo en el que existe el arte contemporáneo: descubre otros mundos, posibles, imposibles y necesarios pero que forman parte del nuestro¹⁶. Esta interpretación plantea algunos problemas que tienen que ver con la historia del arte en al menos dos aspectos: ¿qué desordenaron, reordenaron u ordenaron en su momento las obras de arte antiguo?¹⁷, ¿qué desordenan, reordenan u ordenan hoy las obras de arte antiguo cuando las contemplamos ahora?

¹⁵ N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, cit. p. 96. Debo decir que no estoy muy seguro de que la teoría goodmaniana de la *ejemplificación* sea acertada para explicar la «apertura del mundo» que expone Vilar, y estoy tanto menos seguro después de leer lo que a propósito de la *ejemplificación* escribe Goodman en *Los lenguajes del arte* (Barcelona, Paidós, 2010; edición original: 1976, corregida), quizá porque su planteamiento tiene más que ver con la teoría de los símbolos que con una pragmática de la experiencia estética. La cuestión queda, por tanto, abierta.

¹⁶ G. Vilar, *Las razones del arte*, cit., p. 154.

¹⁷ «El arte presupone desorden, bien porque *pone orden frente al desorden, como en el arte tradicional*, bien porque crea desorden frente al orden, como en el arte moderno y contemporáneo» (La cursiva es mía, V. B.), *Razones*, cit., p. 161. No estoy seguro de que el arte tradicional ponga orden en un eventual desorden de la vida cotidiana, a menos que se conciba como tal la ideología que difunden sus imágenes.

No es la única pregunta que queda abierta. Hay otra que nos hace volver al inicio: ¿hasta qué punto esa mirada nueva, la mirada del desorden, no queda diluida por el arte espectáculo propio de la industria cultural de una sociedad de masas? No sólo, en este caso, las obras que intencionadamente pertenecen a esa que hemos llamado alta cultura, también las que han sido producidas por la baja cultura y tienen la pretensión de una experiencia estética. No sólo pienso en la calavera con brillantes, también en el culebrón de la hora de la siesta.



*El perdón humano**

Jordi Ibáñez Fanés

Para decirlo de un modo esquemático, hay dos tipos de perdón: el que pide el reo a su verdugo, y el que otorga el mismo reo a su verdugo. Puede hablarse de víctima y victimario, de deudor y acreedor, de educando y educador, pero el perdón es siempre una forma de condonación de una deuda o una falta. Uno puede deber su propia vida en el sentido físico, porque ha sido condenado a muerte o vencido en un duelo a muerte, y entonces pide que se le «perdone» la vida, o puede deberla en el sentido moral, porque es autor de una falta que pesa en su conciencia y le impide que esta vida fluya limpia. En el primer caso, que a muchas mentes ingenuas les parecerá algo arcaico o primitivo y creerán que sólo se da en la *Iliada* o en los países que todavía tienen pena de muerte, no hay ningún misterio. Tampoco cuando se perdona la deuda exterior de un país nadie se sorprende o se admira por el sentido de la palabra «perdonar», con independencia de que alguien se imagine o no que esa misma deuda se cobrará por otro lado multiplicada por diez. O cuando un reo de muerte pide clemencia, se suele comprender muy bien qué sentido tiene eso, y se ve incluso lógico que esta clemencia (otro

modo de llamar al perdón cuando se da desde una instancia superior a otra inferior) se pida y se conceda. Pero si decimos que la víctima se mostró *clemente* con su verdugo, entonces decididamente entramos en un torbellino vertiginoso de sentidos muy confusos. ¿Cómo el débil pudo ser *clemente* con el fuerte? ¿Es eso una ironía? Pero si decimos en cambio que la víctima perdonó a sus verdugos, comprendemos la frase, aunque no con la misma actitud rutinaria con que comprendemos que alguien pida que se le «perdone» la vida. Solemos comprender muy bien el perdón como clemencia, pero no tenemos tan clara la comprensión del perdón como una donación libre y ofrecida por alguien débil, desde abajo, que libera de una culpa contraída por alguien más fuerte, desde arriba. Y eso a pesar de que una educación en una moral judeocristiana no solamente ofrece instrumentos mitológicos y conceptuales para saber qué es el perdón, sino que lo celebra con fiestas y ritos. Pero no cabe duda de que hay perplejidades de orden emocional y racional que ofrecen una resistencia. Y luego, por otro lado, una cosa es saber, y otra cosa es hacer. Una cosa es poder dar, y otra muy distinta es dar efectivamente.

Amelia Valcárcel acaba de publicar un libro, *La memoria y el perdón*, que gira precisamente en torno a estas cuestiones. Pero el libro, en contra de lo que podría esperarse de su título y atendiendo al momento en que aparece, no trata de las ideas sobre el perdón que podrían desprenderse del pasado reciente en España, o incluso de su actualidad (si se piensa en el duro proceso de reconciliación que deberá pasar la sociedad vasca cuando por fin

* Amelia Valcárcel, *La memoria y el perdón*, Barcelona, Herder, 2010.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 4, 2011

acabe el terrorismo). El libro de Amelia Valcárcel más bien sobrevuela la cuestión desde una altura o una lejanía a veces desconcertante, insistiendo desde el comienzo en la necesidad de aplicar el «trabajo frío de la razón» sobre temas o debates que, en la única ocasión a los que alude a ellos (como la llamada memoria histórica en España), la autora despacha como «lentos de bilis». Y es una lástima que el libro no se haya enfocado combinando por lo menos ese trabajo del concepto, que tampoco es necesario que sea tan frío (ni de hecho le sale tan frío a la autora, a quien en algún momento le «arde» la sangre, *así*, tal como suena y como se lee en la página 83), con casos concretos no necesariamente reducidos al Antiguo Testamento más alguna referencia a la *Iliada* o al *Quijote*. Porque lo cierto es que el problema, o si se prefiere el misterio del perdón, sólo se puede pensar si se piensa en términos concretos, del tipo: quién, qué, dónde, cuándo y cómo. El perdón es siempre una noticia, y pide ser contado como tal. Presentarlo como una idea de antropología filosófica exigiría un tipo de estudio que no parece al alcance de este libro. Por ello digo que es una lástima que *La memoria y el perdón* no se atreva a entrar en materia, pues realmente la materia del perdón es siempre quién lo concede, o quién lo pide, y en qué circunstancias, y por qué crímenes o faltas. La autora sólo logra fijarse en los casos concretos de la historia contemporánea que le llegan muy de tercera mano a través de la literatura sobre el perdón, que acierta al observar que es copiosa y que significa una tendencia o incluso la expresión de una necesidad de la época.

Buena parte de esta literatura surgió a raíz de la reflexión, planteada en particular por intelectuales judíos franceses (Jankélévitch, Lévinas), sobre el carácter imperdonable de la *shoah*. Esta reflexión moral encontró su confirmación jurídica en la atribución de imprescriptibilidad para los delitos llamados de genocidio. No tiene nada de sorprendente que en la cultura religiosa y moral judía, centrada en la experiencia fuerte del perdón, una experiencia tan descomunal y terrible como la de los planes de exterminio sufridos en la Alemania nazi a finales de los años treinta del siglo pasado, y que venían a culminar siglos de antisemitismo en Europa, produjera una profunda perplejidad y planteara serios problemas de orden religioso y moral. Lévinas escribió un texto profundo, sutil e inmenso sobre esta cuestión en la primera de sus *Cuatro lecturas talmúdicas*. Jankélévitch, a quien Amelia Valcárcel sigue de cerca en algunos momentos de su ensayo, apostó en cambio por la *imperdonabilidad* del daño padecido y la imprescriptibilidad del crimen. Hay mucho todavía por decir o escribir (y autores como Hannah Arendt, Edgar Morin, o el propio Lévinas deberían servir de punto de partida) sobre la relación espesa y ofuscada que guardan algunas políticas del propio Estado de Israel con esta idea de la victimización perpetua derivada de lo imprescriptible y lo imperdonable. Naturalmente, el círculo vicioso de odio y recelo mutuo en el que están atrapados desde los años cuarenta árabes e israelíes, retroalimentado permanentemente por los juegos geoestratégicos de Occidente en la zona, no admite una reducción moralista o psicológica del

problema. Pero cuando se piensa en la inmunidad moral con que Israel se lanza a políticas criminales con los palestinos o contra cualquiera que el estado israelí perciba como agresor, resulta difícil no pensar en el tipo de sacralización neurótica que se deriva de lo imperdonable, lo imprescriptible y lo excepcional asociado a un trauma, por muy excepcional y terrible que sea ese trauma.

Si menciono este caso, que es, por lo demás, seminal y decisivo para entender buena parte de la literatura moderna sobre el tema del perdón, es para hacer hincapié en la necesidad de pensar el perdón siempre en relación con una situación concreta y unos protagonistas concretos. En algunos momentos de su ensayo, Amelia Valcárcel parece rechazar una idea de una moralidad generalizada de perdones compulsivos e indiscriminados. Puedo imaginarme en lo que piensa, aunque no siempre está muy claro ni aquello que ataca ni aquello que defiende, porque las meras palabras «perdón» o «memoria» realmente no garantizan una posición con respecto a lo que ellas mismas parecen querer decir. Y también es verdad (no me cansaré de insistir en ello) que desde una posición teórica o «filosófica» resulta difícil de definir en abstracto ni qué es el perdón ni qué actitud parece razonable tener ante él. El diálogo con otros autores podríamos pensar que debe compensar de esta ausencia de referencias a casos y situaciones concretas. En el libro se alude a una literatura a veces muy actual. Pero en otras ocasiones la autora cae en el recurso al prestigio y a la fuerza de los clásicos allí precisamente donde estos o bien hablan de otro mundo o simplemente hablan de experiencias incompa-

rables con las actuales. No creo, por poner un ejemplo, que autores como Montaigne, Spinoza o Cicerón (que son los que en un momento determinado le permiten a Amelia Valcárcel invocar las virtudes del olvido, iba a decir casi las virtudes *fisiológicas* del olvido) sirvan para articular, o desarticular, una ética de la memoria surgida de la experiencia propia del siglo XX. Podemos estar de acuerdo con la autora si se trata de sentirnos escépticos frente al imperativo de la memoria, o incluso frente a las manipulaciones y exoneraciones propias de las políticas públicas de la memoria (singularmente en un país como España). Pero para sentir que estamos de acuerdo es necesario percibir que una posición se expresa con claridad.

La propia estructura del libro, sobre el que nos dice al comienzo que ha estado trabajando intermitentemente durante mucho tiempo hasta que al final se sintió impulsada a acabarlo (¿movida por la actualidad española, mundial, o simplemente por la última aparición de algún otro texto que le impulsó a acabar lo que tenía dormido en un cajón?), esa estructura, como digo, en la que una especie de genealogía se confunde con un discurso más tentativamente tratadista y con derivas ensayísticas, además de algún excursus curioso (como el capítulo dedicado a la etología), no facilita el tener una idea muy clara de cuál es realmente la posición de la autora. Se intuye una actitud entre admirativa y perpleja frente a las formas diversas de la compasión. Pero esta actitud parece acompañada de una especie de rechazo instintivo tanto al imperativo del perdón como al imperativo de la memoria. Hace pensar en algo así sobre todo

la aparición al final, un tanto inesperada tratándose de este tema, de argumentos tomados del Nietzsche de *La genealogía de la moral*, y que concuerda, casi simétricamente, con la atención prestada al comienzo del libro al carácter «vil» o poco honorable del perdón (de la petición y la donación de perdón) en las éticas guerreras arcaicas y antiguas. Esta posición explicaría el tono lejano con el que está escrito el libro (el «frío trabajo» de la razón, el rechazo a la «bilis») y los momentos de apasionamiento orgulloso de la autora (el «ardor» de la sangre), porque hay una mezcla de interés, de curiosidad intelectual, y a la vez de extraña revuelta contra algo que nunca llega a decirse con la necesaria claridad, aunque se exponga indirectamente de la mano de los clásicos, o se intuya leyendo entre líneas. Algo que podríamos llamar un rechazo a una moral victimista. Se hubiera podido escribir un libro formidable sobre el perdón si la autora hubiese tenido el coraje o la franqueza de asumir claramente esta posición, y si se hubiese enfrentado con ella a casos concretos, reales y presentes. Pero da la impresión de que el libro es más bien un prudente ejercicio de estilo, y su título un envoltorio amable para una medicina que no se atreve a ser todo lo amarga que se querría.

Es un viejo tópico del racionalismo decir que donde hay justicia, el perdón es injusto, y donde hay injusticia, el perdón no es otra cosa que simple y estricta justicia. Visto así, el perdón queda eliminado del razonamiento moral, porque la moral misma es absorbida por el lenguaje de la justicia. Es decir, lo valioso queda directamente asociado a lo justo. Pero hay otras ma-

neras de explicar lo mismo, o mejor dicho: hay otras dimensiones del perdón. He comenzado diciendo que el perdón puede ir del reo al verdugo y del verdugo al reo. Es un ejemplo para simplificar la doble direccionalidad del problema (del débil al fuerte, y viceversa; pero también el perdón entre iguales, o entre vivos y muertos, etc.). Amelia Valcárcel no confunde, pero mezcla permanentemente esas dos perspectivas básicas. Pienso que eso le impide apreciar algo decisivo en la cuestión del perdón, algo peculiar que sólo se da cuando el perdón aparece como prerrogativa de la víctima. Creo que atender a lo que la víctima tiene que decir no debe conducirnos automáticamente a una situación en la que sus heridas se conviertan en preceptos morales o en directrices políticas que moralicen y adoctrinen (mal) a una sociedad entera, generalmente cosechando todo tipo de efectos perversos. Pero esta atención, que por lo menos a los que nos dedicamos a esas cosas no debería parecernos superflua, nos permite en todo caso recordar algo elemental, una cuestión simple pero decisiva: el perdón es una de las dos voces activas de la víctima. Su queja y su lamento son sus voces pasivas, pero el perdón es una voz activa. No la única, ciertamente. La otra es el odio. Pero el perdón es la que le permite desprenderse y liberarse definitivamente del resentimiento, del peso del daño, de la repetición del trauma como vivencia capaz de orientar y dominar su propia percepción moral de la vida. Con respecto a eso, Amelia Valcárcel le da vueltas a la complicada ecuación entre memoria y perdón. Lo cierto es que de nuevo el estudio o el análisis de

casos concretos ayudaría si no a resolver, sí a plantear con más claridad esa ecuación. Y se precipita, pienso, al intentar establecer una correlación demasiado esquemática entre memoria y perdón (véase, por ejemplo, desde la página 53 en adelante). Sólo diré que a mi entender memoria y perdón pueden coincidir y guardar alguna relación, pero pueden simplemente no coincidir y no guardar ninguna relación, y que incluso puede darse un caso tan estrambótico como el de alguien que haya olvidado un daño pero no lo haya perdonado, porque existe una cosa llamada memoria selectiva que puede actuar con independencia del orden moral o de la conciencia moral. También alguien puede pensar que al haber olvidado algo es como si lo hubiera perdonado, y cuando por cualquier circunstancia se ve confrontado al daño descubre que el olvido lo ha protegido durante un tiempo, pero que la ausencia de perdón no lo ha liberado de la herida ni de la dependencia emocional con su causante. La víctima queda vinculada al victimario con el odio, y sólo el perdón (no el simple olvido) permite liberarse definitivamente de él.

El misterio del perdón, que sin duda existe, forma parte del mundo interior de la víctima, no del mundo de los órdenes sociales que enredan, controlan y sujetan a la víctima. Existe una institución para el castigo y una institución para la justicia, pero no puede existir una institución para el perdón (aunque la religión se preste a ello). En ese sentido es difícil no estar de acuerdo con la que intuyo que es la posición de Amelia Valcárcel. El misterio privado del perdón tampoco debe con-

fundirse con la conversión misteriosa de la historia en memoria colectiva, a menos que por tal cosa se entiendan las políticas públicas que un Estado plantea en los libros de texto para escolares, en los monumentos, símbolos y ritos públicos, en las instituciones científicas para el estudio del pasado, y en el apoyo a un tipo concreto de investigación historiográfica (que por descontado no debe excluir algo parecido a una historiografía independiente o no condicionada por la financiación pública).

Y de nuevo, y aunque tenga alguna relación, tampoco el misterio del perdón tiene nada que ver con el misterio del arrepentimiento. Una tonelada de arrepentimiento no tiene por qué guardar proporción alguna con una milígramo de perdón, del mismo modo que una tonelada de perdón puede lanzarse sobre un mundo totalmente vacío de arrepentimiento. Desde un punto de vista de la pragmática del perdón no parece extraño pensar que la presencia sincera del arrepentimiento pueda facilitar las cosas. Pero desde el punto de vista de la lógica del perdón (de esa voz activa de la víctima) ninguna condición previa puede ser planteada como una presión para que la víctima ceda o delegue aquí su prerrogativa. El trato que la víctima puede establecer con su propia capacidad para dar o negar un perdón es el que puede establecer con su propio pasado y con su propia vida, con nada más y con nadie más. Eso vale para las víctimas del terrorismo (en el País Vasco ese tema está aflorando y aflorará con más fuerza en los próximos años), para las víctimas de violaciones, de torturas y de genocidios, pero también para las víctimas de abu-

sos familiares, para las secretas y discretas víctimas de cada día, para los procesos de reconciliación en conflictos civiles, o para la compleja gestión del daño y el duelo en procesos transicionales. Hay órdenes históricos y políticos (desde los genocidios colonialistas hasta Auschwitz, Ruanda o Srebrenica), y hay órdenes privados y a veces no menos terribles (la infamia familiar, la infancia destrozada, el abuso y la crueldad gratuita de los fuertes con los débiles en la escuela o el lugar de trabajo). Pero unos y otros son siempre personales desde el punto de vista de la donación o la negación del perdón. La petición de perdón tomará formas distintas, formas colectivas y solemnes, o formas privadas y terribles. Pero lo que pueda hacer o decida hacer la víctima, perdonar o no perdonar, formará parte siempre de un orden personal y privado. Hay que comprender eso y plantearse con todas sus consecuencias para que el problema del perdón no quede desfigurado por una reacción ante malas políticas públicas de «memoria histórica» y procesos jurídica y moralmente trapaceros de «reconciliación» más o menos forzada.

En las recientes peticiones colectivas de perdón dirigidas a los aborígenes de Australia y a los indios de Canadá por las políticas genocidas de secuestro, internamiento y aculturación de niños (en febrero y junio de 2008 respectivamente), lo valioso no era el solemne, sincero o retórico tono de contrición y arrepentimiento expresado por los mandatarios que ante la ciudadanía y en sede parlamentaria expresaban un sentimiento de vergüenza y una firme promesa de enmienda y compensación. Lo valioso no era tam-

poco que esa petición llegara después de que una serie de leyes ya hubieran hecho creíble, aceptable y más o menos eficaz el propósito la rectificación por parte del Estado. Lo valioso, o mejor dicho: lo que ofrecía un atisbo de valor, o una intuición del valor de todo aquello, era contemplar el efecto que ese gesto simbólico tenía en los rostros, y puede pensarse que también en las almas, de muchos ciudadanos australianos y canadienses, aborígenes e indios, mestizos o blancos, que podían sentir que esa petición llegaba demasiado tarde, pero no por ello era menos emocionante, no por ello dejaba de ser una pieza decisiva en un proceso complejo de reparación y restitución de una dignidad robada. Podía pensarse que algunas de esas peticiones se hacían rayando la política espectáculo, es verdad. Ver a Kofi Annan y a Bill Clinton expresando en 1998 su dolor por las matanzas de Ruanda, cuando éstas se habían producido ante su calculada inhibición u omisión de auxilio, y cuando las políticas de reparación y conciliación llevadas a cabo sobre el terreno eran escandalosamente obscenas y cínicas, producía una vergüenza y una indignación intensas. Ver al Parlamento Vasco ahorrarse una petición solemne de perdón por haber tenido demasiado tiempo olvidadas a las víctimas del terrorismo (en octubre de 2007) después de enfrascarse en una discusión sobre quién era y quién no era víctima, y luego sin ser capaz de ofrecer una voz y una presencia política y humana con suficiente fuerza simbólica para que leyera esa petición (lo hubiera tenido que hacer por lo menos el lehendakari o la entonces presidenta de la cámara vasca) es algo que

produce una considerable consternación.

Entre la actitud cínica y demasiada atenta al show de unos, y la actitud vergonzante y meramente protocolaria de otros, podría elaborarse toda una gramática de las peticiones de perdón, una verdadera moda en la última década que oscila entre el noble sentido de lo solemne y el innoble cinismo de los oportunistas. Es obvio que no se puede hacer depender la verdad del perdón de ese repertorio de posibilidades y lenguajes. Tal verdad recae siempre del lado de la víctima, y sólo a ella le queda el poder y el derecho a pronunciar esa voz activa y liberadora de su sufrimiento. Y cuando Amelia Valcárcel en su libro parece rechazar que «en labios poco conformes» se escuche que «tales y tales rasgos de los tiempos, los genocidios, la violencia, son la causa de la incapacidad organizativa conceptual del sujeto que se atreve a mostrar una obra deficiente» (pág. 83), resulta tentador, por lo menos para intentar entender lo que quiere decir la frase, imaginar que rechaza lo que en otro momento denomina la inversión desresponsabilizadora de una *ontología de la deuda*: para que nadie deba en realidad nada, todos nos lo debemos todo a todos todas las veces (véase pág. 61). Pero la necesidad de distanciarse de ese mundo trastornado y confundido no debe trastornarnos y confundirnos con respecto a la verdad sobre el sufrimiento que sigue inscrita en él. Y su libro da la impresión de que acaba dominado por un rechazo a los abusos de esta *reificación* de la deuda (si es que puedo expresarme así) más que por una comprensión empática de las posibilidades que esa voz activa de los hu-

millados y ofendidos ofrece para una comunidad moral y política. Ello además, y por desgracia, se deja sentir en el estilo del libro, o si se prefiere en su tono.

Ya he dicho que *La memoria y el perdón* estaba escrito desde una altura y una distancia que empequeñecían y volvían extraños y lejanos los problemas tratados en él. Hay más cosas que contribuyen a hacer que quien se aleje del libro sea el propio lector, como el efecto penoso que produce la referencia a «catorce años de infamias» padecidos a propósito de una cátedra por fin alcanzada por la autora, o la extraña necesidad de calificar lecturas en unos términos exageradamente ampulosos y autorreferenciales (René Girard autor de un libro «magistral», Mary Douglas de otro «inigualable», o Margaret Atwood de un ensayo «intelligentísimo», Derrida un autor al que la autora «no gusta de transitar», o Jaspers otro por el que tiene un «personal aprecio»). Hay cosas peores y más desconcertantes, como que en un contexto en el que se está hablando de la memoria de Auschwitz se acuda al adjetivo «ladino» con un sentido totalmente inequívoco de astucia y razón perezosa (pág. 83). Son cosas que deben poder decirse y que deberían haber sido pensadas antes. Son detalles que pesan en el libro y que sin duda forman parte de ese tono que también da a entender una actitud que imposibilita atender de veras a la compleja naturaleza del perdón. No hay, ya lo he dicho al principio, ninguna referencia a aquellas cuestiones españolas que uno podría esperar de una filósofa española en un libro titulado *La memoria y el perdón* y publicado en España en el año 2010.

Y eso es, realmente, lo peor de todo. ¿Acaso la autora quedó dominada por el temor a equivocarse? Los aplausos cómplices que hasta ahora ha recibido el libro contrastan con la ausencia de un verdadero debate en la filosofía española sobre estos temas, dejados prácticamente en manos de los historiadores, la mayoría de los cuales viven atrapados en una forma u otra de militancia (incluida la militancia contra

la militancia). No diré que la filosofía quede preservada de estas derivas que Amelia Valcárcel sin duda calificaría de «biliosas» y que yo más bien contemplo como objetos de melancolía. Pero lo cierto es que la filosofía que se eleva demasiado con respecto a aquello de lo que habla no se vuelve ni más elevada, ni más profunda ni más solemne. Sí se vuelve en cambio más fría, más difusa y más volátil.

Convenciones e intención en la crítica de arte*

Matilde Carrasco
Barranco

Noël Carroll es sin duda alguna uno de los filósofos más relevantes de la estética actual. Ha escrito mucho y sobre muchos temas, abarcando desde los problemas más clásicos y generales de la filosofía del arte hasta tópicos específicos como el terror o, recientemente, la comedia¹. Y sus escritos se han caracterizado siempre por la extraordinaria claridad con que presenta su análisis filosófico, el cual suele enriquecer con abundantes y variados ejemplos, todo lo cual conforma finalmente el estilo persuasivo, riguroso y erudito a la vez que cercano, que convierte al autor en uno de los imprescindibles hoy para quien tenga interés en este campo de la filosofía. Nadie

¹ Véase, por ejemplo, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, *A Philosophy of Mass Art* [*Una filosofía del arte de masas*, Madrid, Antonio Machado, *La balsa de la Medusa*, 2002] *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990 [*Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Antonio Machado, *La balsa de la Medusa*, 2005] o *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*, Malden, Blackwell Publishing, 2007.

* Noël Carroll, *On Criticism*, New York y London, Routledge, 2009, 210 pp.

La balsa de la Medusa,
Segunda época, 4, 2011

mejor entonces para contribuir a la colección «Thinking in Action», pensada para acercar la reflexión filosófica al público de forma clara y accesible. Los temas elegidos tratan cuestiones de actualidad en el debate contemporáneo y, en este sentido, *On criticism* cumple las expectativas acercándose a la complicada y acalorada discusión sobre la naturaleza y función de la crítica de arte.

La principal tesis de Carroll en este libro es además valiente por cuanto va a contracorriente de lo que vendría siendo una perspectiva común incluso entre enfoques muy dispares de la crítica de arte. Lo que propone Carroll en este texto es defender la evaluación como la principal tarea del crítico mientras que otras actividades, tales como la descripción, el análisis o, muy especialmente, la interpretación parecen ser, sin embargo, las protagonistas tanto de la práctica como de las más influyentes teorías de la crítica de arte actual. Según Carroll, esas tareas, si bien son parte de la labor del crítico, están jerárquicamente al servicio del propósito último e indispensable de la evaluación, aportando y articulando las razones sobre las cuales se basa una crítica sólida. Para Carroll entonces un crítico es ante todo «una persona que se compromete en la evaluación razonada de las obras de arte» (p. 7) y defiende su figura como la del experto reconocido socialmente del que esperamos nos ayude a entender y valorar las obras de arte. Este es, piensa, el modelo de crítica más acorde con la historia de la propia actividad y con el sentido común. La crítica ha de funcionar como «el lubricante indispensable de las prácticas artísticas en la

cultura contemporánea» (p. 2) que, en opinión de Carroll, es además más necesaria hoy que nunca dado que probablemente tenemos ahora más arte y éste es más accesible que en ningún otro periodo de su historia. Él mismo tiene experiencia como crítico de cine, danza o teatro.

Esta concepción de la crítica de arte, en sentido amplio y no restringido únicamente a los géneros del arte tradicionalmente culto o elevado, es la que organiza el libro. Advierte en la introducción que sus reflexiones son de segundo orden pues pretenden ser un ejercicio de filosofía de la crítica o «meta-crítica»; una reconstrucción de la práctica, que sin pretender imponer un modelo de crítico preserve la intención normativa de argumentar a favor de ciertos estándares, atendiendo a los fundamentos de la crítica, su naturaleza y límites. El trabajo se estructura en cuatro capítulos dedicados a explicar las diversas tareas de la crítica artística, cómo éstas se articulan y relacionan en aras del objetivo último de descubrir al lector lo que de valioso hay en la obra de arte de la que se trate, así como a tratar de rebatir las posibles objeciones a este enfoque centrado, insistentemente, en la evaluación como rasgo distintivo de la crítica. De manera que, las otras tareas de la crítica (descripción, contextualización, clasificación, elucidación, interpretación, y análisis, según la lista de Carroll) son el objeto del capítulo tercero mientras que el primero defiende la «crítica como evaluación», el segundo explica «el objeto de la crítica», y el cuarto examina posibles objeciones aunque algunas de ellas, no obstante, han sido de alguna manera tratadas en los capítulos precedentes.

Entre los previsibles recelos al planteamiento de Carroll destaca en particular, la falta de objetividad que viene siendo asociada a la evaluación en tanto que es vista como expresión de preferencias personales o de los gustos de los críticos, siendo sus persistentes e irresolubles desacuerdos la mejor manifestación del carácter subjetivo de sus valoraciones. Efectivamente, la ecuación que normalmente se ha hecho de la valoración con el juicio estético, y a partir de ahí con el «modelo del gusto» para el juicio crítico que regía desde el siglo XVIII, viene alentando la creencia de que toda evaluación es subjetiva y, desde los años 60 del siglo XX, el divorcio entre crítica y evaluación de manera que hasta los propios críticos explícitamente desaprueban la evaluación como parte de su trabajo². Consciente de todo ello, Carroll propone pues un modelo para la crítica de arte que deje fuera las experiencias estéticas de los críticos, y del público, y argumente basándose sólo en razones objetivas. El autor cree que este soporte objetivo se encuentra en el

² Como muestra de esta afirmación Carroll cita las respuestas ofrecidas a una encuesta realizada en 2003 por The National Arts Journalism Program de la Universidad de Columbia a críticos en activo en las áreas de pintura, escultura, fotografía o arquitectura (cuyos resultados aparecen recogidos en Rubinstein, R., «A Quiet Crisis», *Art in America*, 91/3: 39-45), así como determinadas afirmaciones de críticos tan prestigiosos como Arthur Danto de *Nation*, Frank Rich de *The New York Times*, o Deborah Jowitt de *Village Voice*. (*On Criticism*, pp. 15-15, nn. 2, 3, 4). Igualmente, Carroll alude también a la discusión que, respecto a la ausencia de la valoración en la actual crítica de arte, desarrolla con profundidad James Elkins en su conocido *What happened to Art Criticism?* (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003).

examen de los rasgos particulares de la obra, en la clasificación de la obra según la categoría a la que pertenece y, de forma muy importante también, en las intenciones del artista.

El segundo elemento de la lista es fundamental. Carroll llega a etiquetar su enfoque como «relativo a las categorías plurales» (*the plural-category approach*) o «evaluación relativa a la categoría» (*the category-relative evaluation*) (p. 180). A la realidad indudable del desacuerdo en la evaluación de las obras de arte podemos contraponer, según Carroll, la existencia asimismo de acuerdos a este nivel, lo cual parece llevarnos a afirmar cierta objetividad para nuestras valoraciones y a conjeturar la viabilidad de una crítica que idealmente aspire a una evaluación razonada. Adelantándose de nuevo a posibles reparos a esta tesis, no se trata, dice el autor, de imponer reglas al arte, ni principios prescriptivos o directivos que constriñan su producción y su recepción. Pero tampoco deberíamos suscribir una completa falta de criterio o la total inconmensurabilidad de las obras de arte, puesto que contamos con convenciones artísticas (relacionadas con los estilos, los géneros, los tipos de obras, grupos o movimientos artísticos, etc.) que permiten establecer conexiones entre ellas y de forma más importante juzgar cada obra según implemente «los propósitos de la categoría o categorías a las que pertenece» (p. 28). Las bases para interpretar y evaluar las obras de arte serían pues, según este argumento, claramente convencionales ya que refieren a la práctica del arte y a su historia. Al igual que la evaluación es el rasgo distintivo, para Carroll, de la crítica frente a otras

actividades como la historia del arte o los llamados «estudios culturales», también para él su idea de crítica *artística* diferencia su enfoque de otros modelos de crítica comunes en la escena contemporánea que abogan por realizar interpretaciones que descubran las bases políticas e ideológicas del arte y de la configuración de sus cánones. Carroll mismo aclara que no es que no quiera asumir la existencia y la legitimidad de destapar los componentes políticos e ideológicos presentes en los productores y en los receptores de las obras de arte, pero no cree que eso agote la valoración de las mismas ni constituyan las razones más pertinentes o apropiadas para tal valoración. La «teoría de la conspiración», dice, no demuestra que no sea posible para algunos críticos trascender sus afiliaciones e intereses reales y evaluar las obras con *buenas razones* (p. 40). Descubrir las es tarea de las otras partes de la crítica.

La descripción, inevitablemente selectiva por parte del crítico, que se expone pues a una posible corrección, eso sí, pública, dirigirá la atención de la audiencia a determinados rasgos de la obra de arte y constituirá el punto de partida del resto de operaciones críticas. Ya se ha señalado que especialmente importante es, para Carroll, la clasificación de las obras de arte en categorías (forma de arte, géneros, movimientos, estilos, obras...) pues, una vez sepamos las categorías a las que la obra pertenece, tendremos —dice— una idea de la clase de expectativas que ella merece y una base para medir, internamente por tanto, su éxito o fracaso. Una suerte de descripción externa a la obra es, por el contrario, la contextualización que de la obra realice el crítico. Esta labor atañe a las

circunstancias (histórico-artísticas, institucionales, y/o socio-culturales) en las que se produce. Situándola en su contexto, el crítico podrá clarificar el propósito o la intención que hay detrás de la obra, y en él podrá explicar «la lógica de las decisiones» del artista respecto a la forma y al contenido de su trabajo (pp. 107-8). A partir de aquí, ya podrá el crítico elucidar o identificar el significado iconográfico, o icónico de los símbolos de la obra, esto es, establecer lo que el artista directamente nos da, normalmente acorde a convenciones (incluso cuando se trata de transgredirlas), pero también podrá interpretar el significado de la obra en un sentido más amplio, conjeturando qué pretendía el creador o qué quería decir con la obra o con alguna parte de ella, y finalmente analizar cómo las partes de una obra funcionan en conjunto para realizar los objetivos propuestos.

En resumidas cuentas, si bien las convenciones artísticas ofrecen las bases objetivas para las distintas tareas de la crítica, la intención del artista determina, en opinión de Carroll, el objeto propio de la crítica de arte. En concreto, el objeto de la crítica es el éxito o el fracaso del artista al conseguir, o no, sus fines, lo que constituye el «valor de éxito» de la obra. Así pues, según Carroll, el crítico de arte debería identificar lo que de valioso hay en una obra explicando cómo, gracias a lo que el artista ha hecho, la obra funciona en relación con los objetivos subyacentes. Explicando esto, dice, es como se «capacita a la audiencia para comprender con más claridad aún el logro que quizá ya haya detectado» (p. 52).

Carroll quiere dejar claro que su planteamiento contrasta radicalmente

con el de aquellos que entienden que el valor de una obra de arte es una función directa de las experiencias positivas que la obra produzca en el público, o lo que él llama «valor de recepción» (p. 53). Según Carroll, este otro enfoque establece que la tarea del crítico será instruir a la audiencia sobre los modos como ésta pueda derivar la experiencia más positiva de la obra. Ahora bien, uno de los mayores problemas que aprecia en este tipo de enfoque centrado en el «valor de recepción» es que parece garantizar al crítico una licencia metodológica sin límites para poder emplear esquemas de análisis e interpretación de las obras de forma arbitraria; en última instancia éstos serán validados por nuestro disfrute (no importa de qué clase). Y sin embargo, las audiencias —dice Carroll— deberían apreciar el trabajo tal como es. Por eso, en su opinión, el rango de análisis e interpretaciones plausibles tendrá que ser limitado y, a la hora de orientar la experiencia de la obra, el crítico no debería desviarse de lo que el artista se propone hacer. Y también el público debería hacer eso para disfrutar la obra de arte de una forma apropiada. El «valor de recepción» surgido de la experiencia del público —concluye Carroll— puede ser entonces relevante para determinar el valor de una obra, pero sólo en tanto que formara parte de lo que el artista ha pretendido alcanzar con su obra. En definitiva, estaríamos hablando de considerar de relevancia para la crítica únicamente las experiencias informadas de un público preparado en este sentido.

Todo esto está de acuerdo con el intencionalismo que, entendido principalmente como teoría de la interpretación,

Carroll ha defendido anteriormente en un buen número de trabajos³. En la extensión que Carroll hace ahora hacia la evaluación como propósito de la crítica ulterior al análisis, la explicación, o la propia interpretación de las obras de arte, su enfoque intencionalista se suma a la idea de una crítica relativa a las múltiples categorías artísticas buscando evitar el caprichoso subjetivismo que restaría objetividad a la evaluación, según suele objetarse.

Con todo, la subjetividad del crítico no parece del todo eliminable, ni siquiera sería deseable que así fuera. Por ejemplo, al describir, en la selección de los aspectos más relevantes de la obra que hace, y al interpretar, conjeturando para la obra un significado que no es literal, ni está fijado o establecido, Carroll reconoce que el crítico hace intervenir su punto de vista y ejercita su imaginación (pp. 88, 90, 117). O, por otro lado, cuando discute el miedo implícito en la reiterada objeción de que las evaluaciones pueden ser siempre vistas como emotivas y subjetivas, escondiendo motivaciones políticas, ideológicas, o el simple ansia de poder personal por parte del crítico, Carroll argumenta negando el presupuesto positivista que parece estar a la base de este argumento y que vendría a separar estrictamente la emoción de la cognición. Es más, Carroll liga la crítica a las «emociones cognitivas», gobernadas—dice— por normas o criterios de ido-

neidad. Muchas emociones, dice con razón, «están enraizadas en la cognición implicando el reconocimiento de los patrones apropiados». «Las emociones relevantes para la evaluación crítica son emociones cognitivamente fundadas» que no perjudican al razonamiento, sino más bien lo contrario. (p. 31)

De estas consideraciones de Carroll podría deducirse entonces que el hecho de que la evaluación incluya experiencias y de juicios personales de los críticos no sería impedimento para una discusión razonada y objetiva pues se produce en el contexto de unas prácticas y en un lenguaje (más o menos especializado) compartidos por otros y, por lo tanto, sobre bases interpersonales y públicas, no privadas e idiosincrásicas. Lo mismo ocurriría, creemos, con las experiencias de las audiencias y los juicios derivados de ellas. Ahora bien, si esto es así, se puede apreciar cierta tensión entre las vertientes convencionalista e intencionalista de la concepción de la crítica de arte que propone Carroll. Pues no parece conceder a la propia obra la autonomía en la que insisten algunos autores contrarios al intencionalismo apelando, precisamente, al papel de las convenciones artísticas en su interpretación y evaluación. Para ellos, será asunto de las convenciones y las prácticas del arte *en cada momento* apreciar la relevancia artística de *cualquier* rasgo de la obra, fuese o no intencionadamente significativo en un principio, por parte del artista⁴. Las

³ Entre los que podemos citar «Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism», *Metaphilosophy* 31/1-2: 75-95, o «Art, Intention, and Conversation» in *Intention and Interpretation*, ed. Gary Iseminger (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

⁴ Véase la argumentación de Daniel O. Nathan en «Art, Meaning, and Artist's Meaning» en Kieran, M. (ed) (2006) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 282-293.

obras de arte no serían, desde este punto de vista, actos comunicativos normales, ni simples artefactos; sino objetos inteligibles estéticamente, accesibles por tanto al público del arte. De esta manera, las obras de arte, al inscribirse en una práctica que tiene una historia y que esta viva en el presente, se localizan en una dimensión intersubjetiva y pública en la cual se separarían de las intenciones de los autores.

También es cierto, por otra parte, que tras los demolidores argumentos que demostraban la llamada «falacia intencional» (famosamente expuesta por Monroe C. Beardsley y William K. Wimsatt), los nuevos planteamientos intencionalistas no son ingenuos y no suelen defender la relevancia de las intenciones de los artistas a la hora de determinar el significado de las obras de una forma «absolutista». La posición de Carroll se inscribe entre las versiones más «moderadas» del intencionalismo actual, muy en boga, para las que las intenciones de los artistas no serían lo único que determinaría el significado de una obra. El intencionalismo moderado no sólo admite la centralidad de la propia obra, que encarna las intenciones del artista, sino —como hace el mismo Carroll— también la relevancia de las convenciones operativas, del contexto histórico de producción e incluso de otros factores que no responden a la intención. No obstante, incluso si las intenciones de los artistas no son del todo decisivas a

la hora de interpretar, la intención del autor resultará decisiva para dirimir el conflicto. El reconocimiento de que sea *posible* una pluralidad de interpretaciones aceptables de las distintas obras de arte no elimina que —como tal— el intencionalismo siempre apueste por aspirar a encontrar la única que normativamente cree que se identifica con el significado *real* de la obra.

Desde esta perspectiva, la dificultad que presenta *On Criticism* es quizá que los matices que ayudarían a perfilar tanto la defensa del intencionalismo en el debate abierto en torno a la interpretación y la valoración artística, como la propia profundidad de ese debate, quedan diluidos en buena medida por la sencillez y el aplastante sentido común de la descripción que Carroll hace de la naturaleza y las funciones de la crítica de arte. El especialista en estas cuestiones teóricas puede pensar entonces que el libro simplifica demasiado cuestiones que son complejas, e incluso deba poner orden en algunos puntos echando mano de lo que el propio Carroll ha escrito en otros lugares. Para un lector menos experto, sin embargo, la sistematicidad con la que Carroll presenta y discute los aspectos más generales de la crítica de arte constituirá un indudable estímulo para cultivar su interés en la materia. Todos encontrarán aquí, finalmente, un buen punto de partida para examinar la práctica de la crítica de arte y repensar su relación con la filosofía.

Valeriano Bozal

Todas las mañanas, unas páginas de Parker, alargando el tiempo para que sean más, sin respiro, hasta agotar las mil y pico del texto, después las muchas de notas, éstas sólo entrevistas. Como una novela. Fascinado por la crueldad y el fanatismo de Felipe II tanto como por el interés, devoción y cariño que manifiesta a su hija —no debes parir en una silla, es peligroso para ti y para el bebé, sino en una camilla—, la preocupación por la actividad sexual de su hijo —similar a la que había tenido su padre, el emperador, para con él—, su interés por las plantas de los jardines y los animales de un incipiente zoológico —¿el primero de Europa?—, también su preocupación por castigar a los cazadores furtivos, que ponen en peligro su propio placer en la caza. No es menos fascinante su «perversa obstinación» por estar al tanto de todo, cualesquiera sean las nimiedades, aunque no lo son tanto cuando se trata de edificar el monasterio de El Escorial. Estar en todo y en todo momento.

Todo en este rey, tal como lo cuenta y lo documenta Geoffrey Parker, es llamativo y suscita el deseo de continuar leyendo. Cabe pensar que ahora conocemos mejor las razones de la quiebra del estado, de la quiebra de nuestra historia: un reinado (1543 [re-gente]-1598) en el que sólo hubo seis

meses de paz (enero-septiembre de 1577) y en el que se gastaron ingentes sumas de dinero, oro y plata, ingentes cantidades de vidas humanas, en defender la autoridad del monarca y la religión católica, en el que la simulación y el cinismo parecen elementos consustanciales a la política real —y a la política toda—, un reino en el que los clérigos predominan y toman la mayor parte de las veces la dirección de la política.

Parker lo narra con una minuciosidad que, contra lo que cabría esperar, hace su relato más atractivo. Reproduce textos del monarca, que escribió de propio puño y letra miles de «billetes» —en los que podía hablar sin solución de continuidad de su estado de ánimo, el estado de su estómago y el estado de las «cosas» de Inglaterra o de los Países Bajos— y que firmó otros tantos, y nos plantea una pregunta que poco tiene que ver con la política: si lo escrito en los «billetes» transcribe los modos de hablar, entonces el conceptismo y la prolijidad de algunos poetas del momento, y del siglo posterior, no constituyen un hecho excepcional. El hecho excepcional es Cervantes, que, al parecer, escribe como no hablaba nadie, que es perfecto escribiendo. Leo el *Quijote* y me doy cuenta de que no hay otro modo mejor —más preciso, económico y elegante— de decir lo que ahí se ha dicho, en sus frases y en sus párrafos. Leo los «billetes» de Felipe y de sus secretarios y pienso exactamente lo contrario: siempre se hubiera podido decir mejor.

He tenido tiempo para otras lecturas, alguna decepcionante, como la *Riña* de Eduardo Mendoza: un abu-

rrido sainete. Un experto inglés en arte español barroco que responde al tipo de experto inglés; un noble español que responde al tipo de noble español; una señorita enamorada que responde al tipo de señorita enamorada. También José Antonio es previsible —y aburrido en la exposición de sus ideas—, como los policías más o menos patibularios, los comunistas igualmente patibularios, manejados por Moscú —faltaría más—, la muchacha famélica y prostituída, el proletario rojo y buena persona, etc. La peripecia, infumable, previsible también. ¿Dónde aquel Mendoza que escribía sobre la ciudad de los prodigios?

No es la única novela que tiene a la Guerra Civil como punto de referencia. También la de Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, pertenece, aunque no directamente, al género, al igual que la de Antonio Muñoz Molina, *La noche de los tiempos*. Almudena Grandes me ha puesto un tanto nervioso: ¿es legítimo poner de vuelta y media a unas personas reales sin aportar documento alguno? No hay por qué aportarlo, es una novela, se me dirá..., pero los personajes son reales: Carmen de Pedro, encargada por la dirección del PCE de mantener la organización del partido en Francia tras el final de la guerra, cuando la dirección marcha a Moscú, y Jesús Monzón, una figura que ocupará puestos de importancia en la jerarquía partidista. ¿Cuál es su relación, cuál su fisonomía? Leemos:

Pobre Carmen. Al encontrarse con Jesús, ella está mal, tiene veintidós años y está mal, no puede recurrir a nadie y está mal, carece de cualquier capacidad, teórica o práctica, para hacer el trabajo que le han recomendado y está mal, se encuentra sola,

abandonada, impotente, y está mal. Pobre Carmen, tan bajita cuando aquel hombre tan grande se acerca a ella tocándose el sombrero, con su aspecto de señor, con su aplomo congénito, con su manera de saber estar, de llamar a un camarero, de ordenar los mejores platos, de escoger los mejores vinos, de dejar la propina justa para que le despidan entre reverencias. Pobre Carmen, mientras él empieza a parecerle un regalo del cielo, la respuesta a cada una de sus súplicas, la solución de todos sus problemas. Pobre Carmen, que no se le resiste ni cinco minutos, porque es muy poca mujer para Jesús Monzón y no mucho más lista, pero sí lo suficiente como para suponer que en su vida se va a ver en otra (p. 38).

Leemos más:

Carmen recibe instrucciones aliñadas con besos, la cabeza sobre la almohada, la piel saciada, y la voz de Jesús, tierna, acariciadora, le explica exactamente lo que debe hacer, cómo debe hacerlo, qué palabras debe usar para lograrlo, y eso parece un juego más, un mimo más, una nueva muestra de la graciosa magnificencia de aquel hombre que solo vive para hacerla feliz. Ella nunca ha sido tan feliz y, por eso, cuando se levanta de la cama, se comporta como si fuera otra, como si él hubiera impreso en ella una parte de su fuerza, de su carácter, de su inteligencia, una ambición que, sin embargo, permanece intacta bajo la máscara de un amante impecable (p. 39).

¿Y Monzón? Esta es la descripción:

Intelligentísimo, ambicioso, comunista, valiente, atractivo, soberbio, seductor, egocéntrico, brillante,

temerario, capaz, aventurero, reservado, conspirador, imaginativo, convincente, seguro de sí mismo, generoso, mujeriego, simpático, maquiavélico, elegante, comprensivo, astuto, cortés, exigente, cínico, selecto, culto políglota, intrigante, sofisticado, vividor, político, amable, cosmopolita, complicado, sensual, peligroso, dominante, perverso, poderoso, gourmet, buen conversador, mejor escritor, inmejorable organizador, demasiado exquisito para desparcharlo con la etiqueta de un simple burgués, cultivador experto de todos los placeres refinados y de alguno que no lo es tanto, con una formación teórica solidísima, unas dotes de mando extraordinarias, una facilidad innata para enamorar a las mujeres, un carisma como hay pocos y los escrúpulos justos, ni uno más (p. 41).

Alguien, Monzón, capaz de decir cosas como esta: «Tú ponte guapa, cielo, y no te preocupes por nada, que para eso ya estoy yo aquí...» (p. 41). Y, desde luego, alguien capaz de quitársela de encima, a Carmen de Pedro: «Pobre Carmen, que no es muy lista, pero tampoco tan tonta como para no darse cuenta de que aquel mago capaz de hacer salir cualquier cosa de su chistera, en el mejor de los casos, se ha cansado de ella, en el peor, ya le ha sacado todo el provecho que puede sacarle, y en cualquier de los dos, se la va a quitar de encima» (pp. 44-45).

¿Estoy ante una novela o ante una biografía, una historia? No sé nada o muy poco de ambos, conocí a personas que fueron amigos suyos en los tiempos que relata Grandes, a Manolo Azárate —en quien dice apoyarse para narrar a estas figuras—, a Carmen Caaño, pero nunca les oí hablar en estos

términos. ¿Quién lo dice, la historiadora, la novelista? Si es la primera, ¿cuáles las fuentes para tanto detalle? Si la segunda, ¿cuál la legitimidad para hacer de aquellas figuras concretas estas figuras literarias y, por tanto, definitivas, completas, indudables?

También en *La noche de los tiempos*, la novela de Muñoz Molina, aparecen personajes reales, Negrín por ejemplo, e incluso el protagonista nos recuerda a personas que existieron, el arquitecto Sert, pero Muñoz Molina no ha procedido de aquella manera, es contenido y sobrio. Un arquitecto que dirige las obras de la Ciudad Universitaria, con el apoyo de Negrin, en los días inmediatamente anteriores al estallido de la guerra en Madrid, cuenta su experiencia de esos días cuando ya han pasado, cuando está en los EE. UU. —la novela empieza situando al protagonista, Ignacio Abel, en la estación de Pennsylvania, camino de la universidad en la que se propone construir una biblioteca—. La historia es la de sus amores con una joven estadounidense en el Madrid de julio de 1936, la ruptura con su esposa, de familia tradicional, pero es también la de su miedo a ser «paseado» —algo que está a punto de suceder— y, en general, su miedo al cambio, a la violencia desatada, su deseo de escapar, de huir, la toma de conciencia de su condición, incapaz de soportar lo que está sucediendo, incapaz de comprometerse, de su carácter burgués, la conciencia de su posibilidad, finalmente efectiva, de marchar a los EE. UU.

En muchas ocasiones he visto retratada la figura de la joven amante dispuesta a luchar por España —es una figura clásica, en masculino y en feme-

nino, en circunstancias diversas, de las novelas sobre la Guerra Civil española—, y también la de la esposa y la familia patriarcal, pero el protagonista es una «anomalía» en el panorama de relatos sobre la guerra. A través de él sabemos que la cultura española no siempre estuvo ensimismada, que intentaba ser cosmopolita, participar de la cultura europea en lo que esta tuvo de más progresivo e ilustrado, tal como parece posible en la República, en las figuras de poetas, científicos, artistas que «salen fuera», en la Junta para la ampliación de Estudios, en la Residencia de Estudiantes. Este arquitecto, Ignacio Abel, no es un revolucionario, es miedoso, también en sus amores, en sus relaciones familiares, en los titubeos que le definen, en su negativa a luchar, al menos a luchar con las armas. Y no ahorra Muñoz Molina el relato de la violencia desatada en el Madrid republicano.

Su lectura me ha invitado a otras relecturas, la de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, y la de *Capital de la gloria*, de Juan Eduardo Zúñiga, en algunos aspectos próximos, aunque sean libros bien distintos en el estilo y la estructura de sus textos. Ambos perciben la guerra desde quienes la sufrieron, sin ampulosidad, en la anécdota de hombres y mujeres para los que los acontecimientos fueron decisivos en la formación de sus sentimientos, emociones y valores, nunca supuestos, nunca tópicos.

He viajado a Barcelona para intervenir en un master dirigido por Gerard Vilar, con la ayuda de Jèssica Jaques. Una tarde en la Fundación Miró que ha suscitado una inesperada corres-

pondencia, electrónica, con Jèssica sobre el concepto de *deshumanización* a propósito de las víctimas y los verdugos del Holocausto. Barcelona está verde, los árboles de Montjuic, sus acacias que, a diferencia de las madrileñas, no han perdido las hojas. En el hotel empiezo a leer el *Dante* de Auerbach, publicado con todo cuidado, como siempre lo hace, por Vallcorba. El *Dante*, junto con *Figura*, también de Auerbach, un autor por el que siento profunda admiración desde que leí su *Mimesis* —¡cuánto me gustaría escribir algo similar en el ámbito de las artes visuales!—, me son muy útiles para precisar el concepto de *realismo* que creo condición de lo *grotesco*, tema en el que estoy enfrascado desde hace tiempo.

Antes de volver a Madrid, un breve paseo por la Rambla. El sol calienta con amabilidad el cuerpo cuando empiezan a exponer su mercancía los puestos de flores, y me acerco a *Documenta*, una librería cuyos escaparates y expositores interiores siempre me han atraído. Adquiero cuatro libros: *Cartas sobre arte (1916-1956)*, de Marcel Duchamp, y *Louise Bourgeois mujer casa*, de Jean Fremon, editados ambos por Elba, una editorial que desconocía, siguiendo la pauta de L'Échoppe, editora de libros que, por razones diversas siempre me han interesado, tanto su contenido cuando su tipografía y diseño; *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*, de Cees Nooteboom, es el tercero de los libros que adquiero y *Tres prosistas. Joaquim Ruyra, Victor Català i Josep Pla*, de Gabriel Ferrater, el cuarto. Si ruela ha publicado el libro de Nooteboom, Empúries el de Ferrater.

He leído poco a Cees Nooteboom, sólo algunos relatos sobre temas me-

norquines: existen algunas cosas en común entre nosotros, ambos tenemos una casa en Menorca, ambos vamos al restaurante *Sa Viña* y somos amigos de Pilar, su dueña. Ahora descubro que hay más cosas comunes: nuestro aprecio por la pintura holandesa, por Vermeer y Rembrandt, por los *ciegos* de Bruegel, por Piero y por Hopper, que aparece aquí en dos artículos, o capítulos, en relación con Vermeer.

Los textos de Nooteboom presentan la fisonomía de un relato, lo que le permite analizar con proximidad, y con brillantez, y con un entusiasmo medido que se contagia, aspectos de las obras de estos artistas: dónde se encuentra el pintor en las pinturas de Hooper, cuál la condición de la luz en Vermeer y en Rembrandt, la naturaleza de su rostro en sus autorretratos, la identidad de los personajes de Piero, las relaciones que pueden existir entre estos personajes —¿a quién miran, si es que miran a alguien?—, las sugerencias de las pinturas de Vermeer, sus instantes.

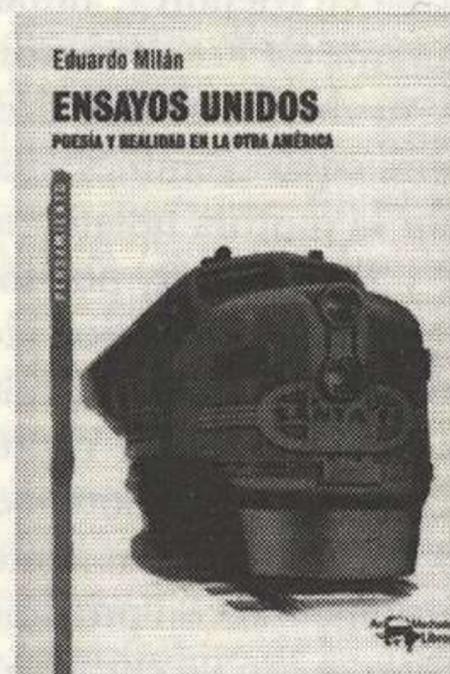
El libro de Ferrater es un gozo para el lector, para mí. Editado con cuidado y con gusto, recoge las conferencias que pronunció el poeta sobre los tres prosistas mencionados durante el curso 1966-1967, así como un informe sobre Pla con motivo de la posibilidad de su traducción al inglés, posibilidad que no llegó a hacerse efectiva. El informe, breve, es riguroso y sugestivo, pero deseo referirme ahora a la conferencia sobre este autor. Ferrater aborda directamente al meollo de la cuestión: cómo

escribe Pla. Pla, afirma Ferrater, «és l'únic prosador, l'únic prosador de qualitat, que és realment prosador, que no deriva de la poesia de cap manera i que intenta de crear una forma artística purament a partir de la prosa» (p. 95). No se sirve de recursos coloquiales, Pla sabe perfectamente cuál es la diferencia entre la lengua hablada y la lengua escrita, no quiere hacer poesía, no quiere hacer metáforas, «sinó descriure» (p. 99). Recuerda Ferrater a Baroja, que tanto gustaba al prosista, y a Brecht, con el que establece una «semblança enorme», ambos presentan «contínuament coses» (p. 101) (y aquí no puedo sino recordar la propia poesía de Ferrater, *Les dones i els dies*, 1968), y recuerda a Stendhal. Y, con el novelista francés, una anécdota que me parece esclarecedora: dice Stendhal que cuando había perdido la noción de su estilo y quería recobrarlo, leía unas cuantas páginas del Código Civil. Del napoleónico, señala Ferrater, no del español, naturalmente, que no enseñaría a escribir a nadie. Del Código Civil de Napoleón, que «està escrit a base de subjecte, verb, complement directe. I el subjecte designa una cosa, el verb una altra i el complement directe una altra, o sigui que ens entenem clarament. Stendhal deia que cercava això al Codi Civil. Aquesta idea del Codi Civil, és a dir, de la llengua no metafòrica, de la llengua tota coses, és la base de la idea estilística de Pla» (p. 100). No es poco escribir sujeto, verbo y predicado, ya me gustaría a mí.

Eduardo Milán, *Ensayos unidos. Poesía y realidad en la otra América*

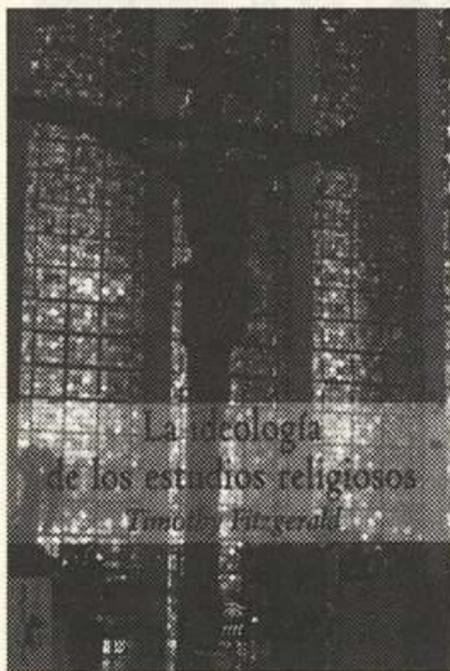
A. Machado Libros, n.º 19. 253 pp. ISBN: 978-84-7774-837-3

La historia de la poesía que se adentra en el siglo XXI es la historia de sus límites y de sus profanaciones. Tomando el pulso de los autores más incómodos de una tradición transversal (de aquella orilla del Atlántico a ésta), Milán nos muestra las propuestas vivas y sugerentes de una herida que sigue abierta: la poesía en español.



"No subordinar la poesía a cualquier programa de ideas sino hablar de sus posibilidades reales, pero sin volver al pasado –ya sea bajo la forma de la autonomía de la poesía tal como fue concebida por el romanticismo, o la trascendencia de la poesía identificada con el mito, o la simple identidad de las revoluciones estéticas y sociales. Ésta es la difícil tarea que Milán se ha impuesto a sí mismo."

William Rowe



Timothy Fitzgerald, *La ideología de los estudios religiosos*
Teoría y crítica, n.º 25. 489 pp. ISBN: 978-84-7774-780-2

Recientemente varias disciplinas académicas (Historia de las religiones, Filosofía de la religión, Sociología de la religión, Antropología de la religión) han confluído en lo que los anglosajones denominan Religious Studies (literalmente Estudios religiosos). Y lo han hecho sobre el presupuesto común de que en las distintas sociedades humanas hay de facto diversas religiones que son algo así como especies distintas de un mismo género, La Religión. Así, se presupone que La Religión es un fenómeno cultural universal claramente delimitable de otras esferas de la vida social, como la economía, la política o la ideología.

Basándose en el análisis antropológico de dos supuestas "religiones" de la India y Japón, el autor de este libro procede a la sistemática demolición de ese presupuesto y a la paralela demostración del carácter misticador del concepto mismo de "religión".

CONVOCATORIA 2011

Número monográfico: Nueva narrativa: *La ficción serial televisiva*
Editor: Héctor J. Pérez López

Desde hace algo más de una década, nuevas ráfagas de ímpetu narrativo, que gran parte de la crítica daba por muerto en el cine de consumo, vienen sorprendiendo en series televisivas con un extraordinario éxito internacional. *Los Soprano*, *The Wire*, *A dos metros bajo tierra*, *Lost* o *Mad Men* han relanzado el peso de la narración como activo protagonista e impulsado a las televisiones nacionales a apostar por caballos nuevos en sus batallas por las audiencias. El fenómeno además ha crecido masivamente a través de Internet, siendo así uno de los escasos productos audiovisuales que se han integrado fructíferamente, para beneficio de la industria audiovisual, en la red. Todo esto invita a reflexiones de carácter general sobre el alcance de este fenómeno que enfoquen la atención hacia los ámbitos tecnológico, estético y sociocultural. Además, el hecho de que algunos de los mejores guiones hayan convertido las dinámicas de la narración serial en aliadas de la invención, situando la creación de nuevos planteamientos estéticos en un terreno distinto al conocido, también puede despertar nuevos planteamientos en las discusiones clásicas en torno al arte de masas.

La balsa de la Medusa invita a la aportación de artículos originales sobre estos temas y otros similares desde los ámbitos disciplinares de los estudios fílmicos, la teoría del arte y la estética, los estudios culturales y la sociología. Se entenderán también del máximo interés las reflexiones de naturaleza crítica sobre los comportamientos narrativos de series en concreto.

Las propuestas deberán atenerse a las normas de publicación de la revista y tendrán una longitud máxima de 15 páginas. La fecha límite para el envío es el 30 de abril de 2011. La fecha prevista para la publicación del número especial es diciembre de 2011.

Héctor J. Pérez del Departamento de Comunicación audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia es el editor invitado del número especial.

Más información en revista@machadolibros.com y hperez@har.upv.es.

Massimo Campanini, *Historia de Oriente Medio. De 1798 a nuestros días*
Papeles del tiempo, n.º 20. 294 pp. ISBN: 978-84-7774-256-2

Creado a finales del siglo XIX desde una óptica eurocéntrica, Oriente Medio es un término que hoy en día sirve para denominar un amplio territorio que se extiende desde Marruecos a Irán. Una región estratégica por la presencia de petróleo, convulsionada por múltiples factores de crisis cuyo volumen ha recorrido la historia política desde la expedición de Napoleón a Egipto y el encuentro con la modernidad, a la reforma del imperio otomano y la caída de los califatos, el proceso de descolonización, la guerra del Sinaí de 1967, la revolución iraní, la presencia de los talibanes en Afganistán, la Intifada palestina, el fin de Saddam Hussein y el actual conflicto de EEUU en Iraq o las recientes revoluciones en Túnez, Egipto, Libia...



Estas situaciones de crisis son un elemento tan común como lo son la lengua, la tradición cultural o, pese a la presencia de una minoría cristiana, el Islam, y son estas crisis las que este libro recorre siguiendo sus evoluciones en su constante dialéctica con occidente: del movimiento de renovación del XIX, al reformismo de los Hermanos Musulmanes, de la confrontación de la ideología nacionalista y del socialismo a la escalada de las organizaciones radicales. Un acercamiento para entender mejor lo que muchas veces hemos entendido como *los otros*.



Margarita Torrión, *Alejandro, genio ardiente. El manuscrito de Cristina de Suecia sobre la vida y hechos de Alejandro Magno*
Papeles del tiempo, n.º 21. 212 pp. ISBN: 978-84-7774-257-9

Redactado en francés entre 1675 y 1680, el manuscrito inédito de Cristina de Suecia sobre el conquistador macedonio —que esta edición ofrece en versión castellana— podría resultar un producto de «literatura de Corte», propio del «Gran Siglo», o un pasatiempo de príncipe sabio, si no fuera un texto original y auto-analítico. Sopesando la polémica figura del monarca, la insólita reina que abandonó trono y patria se retrata y evalúa. Excesiva ella misma, comprende los excesos de aquél. Alejandro es su áter ego.

Ensayo breve, de estilo sencillo y suelto, su valor estriba en la elección de los pasajes y rasgos de la historia del héroe, en las finas y juiciosas, a la vez que desprejuiciadas, consideraciones que la acompañan. Retrato del «magno Alejandro», modelo o contramodelo de príncipes, según épocas y autores, y lectura del poder por quien también lo ejerció desde muy joven, breve pero absolutamente.

Resúmenes / Abstracts

Hans Maes (Universidad de Kent)

¿Quién dice que la pornografía no puede ser arte?

Jerrold Levinson y Christy Mag Uidhir han defendido recientemente que el arte y la pornografía son mutuamente excluyentes. Sin embargo, sus argumentos en apoyo de esta tesis siguen sin ser convincentes. En este artículo me propongo mostrar que puede haber arte pornográfico y que los intentos de Levinson y de Mag Uidhir por mostrar lo contrario fracasan. Presentaré los casos más fuertes tanto para la tesis positiva como para la negativa. En primer lugar, mostraré que la conclusión que ambos defienden no se sigue en absoluto de sus premisas –incluso cuando aceptemos dichas premisas como verdaderas. En segundo lugar, argumentaré que *puede* haber novelas, películas y fotografías consideradas simultáneamente como arte y como pornografía mostrando que de hecho *hay* tales novelas, películas y fotografías. De este modo, espero mostrar cómo la expresión «arte pornográfico», lejos de poseer el carácter de oxímoron que Levinson y Mag Uidhir le adscriben, designa de hecho una categoría artística legítima.

Palabras clave: arte, pornografía, experiencia estética, excitación sexual, Levinson, Mag Uidhir.

Jerrold Levinson and Christy Mag Uidhir have recently argued that pornography and art are mutually exclusive. But their arguments are unconvincing. I will argue that there can be pornographic art and that both Levinson's and Mag Uidhir's attempts to prove the opposite fail. I will present the strongest possible case for both the negative and the positive thesis. To begin with, I will show that the conclusion they both endorse does not at all follow from the premises they propose – even if we accept these premises to be true. Secondly, I will argue that there *can* be novels, films and photographs that qualify as both pornography and art, by showing that there already *are* such novels, films and photographs. In this way, I aim to establish that the phrase «pornographic art», far from being the oxymoron that Levinson and Mag Uidhir assume it to be, actually designates a legitimate artistic category.

Key words: art, pornography, aesthetic experience, sexual excitement, Levinson, Mag Uidhir

María José Alcaraz (Universidad de Murcia)

Emociones reales o imaginadas. El valor de la ficción

Uno de los argumentos en contra de la posibilidad de adquirir conocimiento moral o práctico a través de la interacción con las obras de arte ha sido la supuesta asimetría entre nuestras respuestas ante algunas obras de arte y las que supuestamente habríamos producido si los hechos presentados hubieran sido reales. En este artículo me propongo analizar el problema de la asimetría en nuestras respuestas ante la ficción y la realidad a través de algunas propuestas que tratan de explicar este fenómeno. Mi hipótesis es que el problema se disuelve una vez que prestamos atención a los elementos que determinan nuestras respuestas emocionales ante uno y otro caso.

Palabras clave: respuesta emocional, discontinuidad entre ficción y realidad, imaginación vs creencia, y valor cognitivo del arte.

One of the traditional arguments against the possibility of acquiring moral or practical insight through our engagement with works of art has focused upon the alleged asymmetry between our responses to fiction and reality. In this paper I review some of the explanations of the asymmetry problem, as I call it, and I defend the view according to which the problem is only apparent.

Key words: emotional response, asymmetry between fiction and reality, imagination vs belief, cognitive value of art.

José Medina (Vanderbilt University, Universidad Carlos III, Madrid)

Memoria, objetividad y justicia.

Hacia una epistemología de la resistencia

Este ensayo analiza lo que significa ejercer *resistencia epistémica* en cuestiones de identidad y memoria. Basándose en el pluralismo radical de Ludwig Wittgenstein y de pragmatistas clásicos como William James y George Herbert Mead, las dos primeras secciones del

This essay analyzes what it means to exercise *epistemic resistance* in relation to issues of identity and memory. Drawing on the radical pluralism of Ludwig Wittgenstein and of classic pragmatists such as William James and George Herbert Mead, the first two sections

ensayo esbozan un modelo «transaccional» y relacional de la memoria y la identidad. Según este modelo, la labor del filósofo es *resistir* categorías fijas y osificadas. La tercera sección distingue el pluralismo de mi modelo relacional del relativismo que no admite ninguna noción de objetividad, y establece una relación estrecha entre objetividad y justicia, argumentando que todo análisis epistémico es al mismo tiempo crítica social.

Palabras claves: Epistemología, Identidad, James, Justicia, Mead, Memoria, Objetividad, Verdad, Wittgenstein.

Hans Robert Jauss (Universidad de Constanza)

Estética y moral

Contra la idea de la independencia de la ética y estética el artículo defiende el carácter moral implícito de la comprensión estética. La ejemplaridad, la libertad y la reflexividad del juicio estético permite el entendimiento de lo que nos es éticamente ajeno más allá de normas o principios éticos. Por lo tanto, es la propia autonomía estética la que explica que sea posible dentro de la obra de arte la crítica de la moral establecida, el sentido de lo que es ajeno moralmente y, por comparación, el autoconocimiento.

Palabras clave: autonomía, ética explicatoria, ética prescriptiva, comprensión estética, ejemplar.

of the essay develop a transactional model of identity and memory according to which we have the epistemic obligation to resist any alleged finality or closure in questions concerning identity and memory. The third section distinguishes the Jamesian pluralism I defend from radical relativism, and it offers an argument that establishes an intimate connection between objectivity and justice and concludes that every epistemic analysis is at the same time social critique.

Key words: epistemology, identity, James, Justice, Mead, memory, Objectivity, truth, Wittgenstein.

The paper defends the implicit moral character of aesthetic understanding against the view of the independence of ethics and aesthetics. Aesthetic judgment's exemplarity, freedom and reflexivity allow the understanding, beyond norms and ethical principles, of that which is morally different. Thus, it is aesthetic autonomy what makes possible for a work of art to be critical of the moral establishment, to make sense of what is morally different and, by comparison, to provide self-knowledge.

Key words: autonomy, explanatory ethics, prescriptive ethics, aesthetic understanding, exemplar.

Información a los autores y criterios de edición

La Balsa de la Medusa es una revista cuatrimestral de Humanidades, que publica trabajos originales de investigación, en especial en las áreas de la filosofía, historia, historia del arte, estética y literatura, así como artículos de análisis y crítica artística y cultural.

Envío de originales

Se enviarán por e-mail a la siguiente dirección: revista@machadolibros.com, indicando en el mensaje la dirección de contacto: correo postal, e-mail, teléfono. Los autores recibirán un acuse de recibo de los originales enviados, que serán objeto de dos *informes*, anónimos y externos, por parte de expertos en la materia. A la vista de dichos informes, el Consejo de Redacción decidirá sobre su publicación; tal decisión será comunicada a los autores.

Aun cuando la revista se publica en castellano, se admiten también textos en inglés y francés.

La balsa de la Medusa admite tanto Artículos como Notas Críticas y Reseñas. Los artículos han de remitirse preparados para su revisión anónima. La primera página (sin numerar) debe contener el título del artículo, el nombre del autor, su adscripción académica o profesional y su dirección postal y electrónica.

El resto de páginas incluirá un **Resumen/Abstract** de unas 8 líneas de 70 caracteres cada línea, y hasta 6 **Palabras clave/Key words**, en castellano e inglés. Se evitarán las referencias en primera persona a escritos propios.

Los originales deberán enviarse en archivo con formato Word, con tipo de letra Times New Roman 12. La longitud máxima de los artículos será de 20 páginas, con interlineado de 1,5. Para las notas críticas el máximo será de 10 páginas, y de 5 para las reseñas.

Las notas bibliográficas deben incluirse a pie de página y redactarse como sigue:

– *Libro*: Wollheim, R., *On the Emotions*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1999 [Traducción al castellano: *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006].

– *Capítulo de libro*: V. Camps: «Universalidad y mundialización», en: M. Cruz y G. Vattimo (eds.): *Pensar en el siglo*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 61-85.

– *Artículo*: Tafalla, M., «Por una estética de la naturaleza: la belleza natural como argumento ecologista», *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, 32, 2005, pp. 215-226.

Las referencias bibliográficas al final del artículo, en su caso, deben ordenarse alfabéticamente por el apellido del autor.

Derechos de autor

Les corresponde a los autores tanto la responsabilidad de las opiniones expresadas en sus trabajos como los derechos de autor sobre los mismos. A efectos de la reproducción de los trabajos publicados en esta revista, se deberá solicitar su permiso, así como hacer mención explícita del lugar original de la publicación.

Salvador Rubio Marco, *Como si lo estuviera viendo. El recuerdo en imágenes*

La balsa de la Medusa, n.º 178. 169 pp.

ISBN: 978-84-7774-934-9

Índice

Agradecimientos

Prefacio del autor

I. Planteamiento

II. Memoria

III. La imagen mnemónica

Bibliografía

Filmografía



En el caso de la imagen mnemónica, tenemos primero la tentación de pensarla como una huella perceptiva (almacenada en y recuperada por nuestra cabeza, no se sabe muy bien cómo) que funciona por pura correspondencia con aquello a lo que remite (modelo de la memoria como depósito). Luego tenemos la tentación de pensarla, al contrario, como un mero signo construido, cuya vinculación con lo que representa es meramente convencional y que funciona por mera coherencia con lo que conocemos. La primera tentación es, claramente, la de la imagen mnemónica como una fotografía del pasado, si subrayamos la relación indicial (como huella) de dicho dispositivo iconográfico que la liga a la realidad que representa. La segunda tentación podría estar igualmente metaforizada por la fotografía si subrayamos lo que ésta tiene de construida (o de símbolo: su cromatismo artificial, la perspectiva renacentista incorporada, la convención del encuadre, etc.) Pero si creemos a Wittgenstein cuando dice que la imagen mnemónica no es como una fotografía, estamos aceptando que ambas tentaciones conducen a una idea errónea (o al menos incompleta) de la naturaleza y funcionamiento de la misma.



Patricia Castelli, *La estética del Renacimiento*

La balsa de la Medusa, n.º 179. 317 pp.

ISBN: 978-84-7774-935-6

Índice

Prólogo.

Primera parte: Los cánones de la estética del Renacimiento.

Segunda parte: Senderos estéticos del Renacimiento.

Bibliografía.

Índice de nombres.

En los dos siglos y medio en los que, más o menos y siempre convencionalmente, se ha establecido la duración del Renacimiento en Italia, se acaban en cualquier caso fijando los nuevos caracteres que determinan ese aspecto y esa forma que fueron característicos de los siglos posteriores y que, ampliándose por encima de sus límites, conservan y, a veces, adquieren vitalidad autónoma. Los aspectos estéticos de este período no pueden relegarse solamente al análisis de tratados filosóficos ampliados a la teoría artística, sino que tienen que ser estudiados a través de programas de diferente tipo que van desde la exploración de las tierras desconocidas a la corrección y enmienda de los textos de los autores griegos y latinos, y hasta de los políticos, con frecuencia tan diferentes de aquellos hombres que hicieron de aquel período algo tan importante. Las problemáticas ético-políticas, el interés por lo desconocido, el estudio de los cielos, la traducción de algunos aspectos filosóficos en las formas del 'vivir civil', modelos de comportamiento y hasta en las cuestiones de costumbres, como las predicaciones herméticas y platonizantes, explicitan los cambios de gusto y los climas de un período excesivamente estratificado.

Jèssica Jaques Pi, *La estética del románico y el gótico*
La balsa de la Medusa, n.º 129 (2.ª ed.). 328 pp.
ISBN: 978-84-7774-629-4

Índice

Introitum. Aproximación a la estética del románico y del gótico.

Aedificatio. La estética del románico y el gótico.

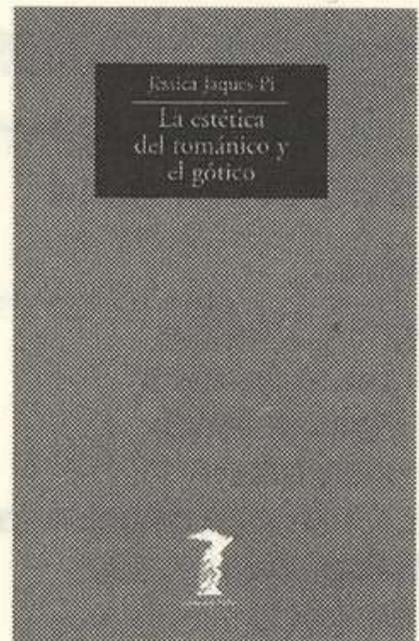
I. La estética del románico y del gótico. Claves filosóficas.

II. La estética del románico y el gótico. Claves de teoría del arte.

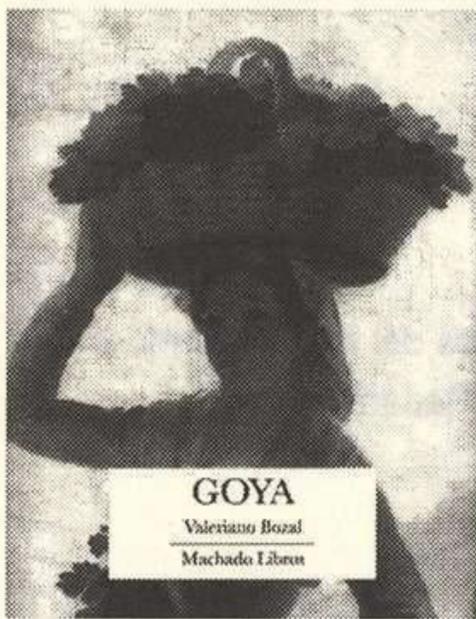
Autores y obras.

Bibliografía.

Índice de textos.



La estética de la Baja Edad Media, de la mano de la escolástica, aporta a la metafísica de la proporción y a la metafísica de la luz un sistema conceptual. Ésta es, de hecho, la primera sistematización del vocabulario estético. La antigüedad había trabajado ciertos contenidos de este vocabulario, pero no había construido ningún sistema que garantizara un cierto rigor de uso. Será la Baja Edad Media, gracias al énfasis puesto en la obra aristotélica y especialmente en el organon, la que ofrecerá a la estética su primera sistematización conceptual que, además, constituirá la base del vocabulario del discurso estético de los siglos siguientes.



Valeriano Bozal, *Goya*

141 pp.

ISBN: 978-84-7774-985-1

Índice

1. Goya joven, los primeros años.

2. El oficio de pintor. Goya en Madrid.

3. La primavera ilustrada.

4. *Caprichos*. Dibujos, estampas y pinturas.

5. Goya y la Guerra de la Independencia.

6. La postguerra.

7. *Disparates* y *Pinturas negras*.

8. Goya en Burdeos.

9. La influencia de Goya.

Bibliografía.

Ilustraciones.

Apéndice. Cartones para tapices.



FRANQUEO

MACHADO GRUPO DE DISTRIBUCIÓN, S.L.



C/ Labradores, 5
Urb. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)

Segunda época - Número 3 - 2010

M.^a Soliña Barreiro, *El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú. 1914-1918*

Doris Kolesch, *Testigos del dolor de los demás: cómo se percibe la performance*

Carol L. Bernstein, *Escenificar la memoria cultural*

Fernando R. de la Flor, *Orfeo, Cristo, Calderón*

NOTAS

Javier Mina, *La vuelta a un mundo en cien días*

Charo Crego, *Hans Bellmer-Louise Bourgeois. Una confrontación*

RESEÑAS

Salvador Rubio, *Filosofía de la música: saldando una deuda*

Jordi Ibáñez, *La situación también importa*

Valeriano Bozal, *Modernidad y nacionalismo*

ISSN 0214-9982

04



9 770214 998004