

Thémata.

Revista de Filosofía

68

segundo semestre
julio • diciembre 2023

ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X

Thémata.

Revista de Filosofía

68

segundo semestre
julio • diciembre 2023



ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X
DOI: 10.12795/themata

revistascientificas.us.es/index.php/themata
<https://editorial.us.es/es/revistas/themata-revista-de-filosofia>

Thémata. Revista de Filosofía nace en el año 1983 con la intención de proporcionar a quienes investigan y producen en filosofía un cauce para publicar sus trabajos y fomentar un diálogo abierto sin condicionamientos ideológicos. En sus inicios participaron en el proyecto las Universidades de Murcia, Málaga y Sevilla, pero pronto quedaron como gestores de la revista un grupo de docentes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla.

Una preocupación constante de sus realizadores ha sido fomentar los planteamientos interdisciplinares. La revista ha estado abierta siempre a colaboradores de todas las latitudes y ha cubierto toda la gama del espectro filosófico, de lo que constituye una buena prueba la extensa nómina de autores que han publicado en sus páginas. En sus páginas pueden encontrarse trabajos de todas las disciplinas filosóficas: Historia de la Filosofía, Metafísica, Gnoseología, Epistemología, Lógica, Ética, Estética, Filosofía Política, Filosofía del Lenguaje, Filosofía de la Mente, Filosofía de la Ciencia, Filosofía de la Historia, Filosofía de la Cultura, etc. También ha querido ser muy flexible a la hora de acoger nuevos proyectos, fomentar discusiones sobre temas controvertidos y abrirse a nuevos valores filosóficos. Por esta razón, los investigadores jóvenes siempre han encontrado bien abiertas las puertas de la revista.

Equipo editorial / Editorial Team Bases de Datos y Repertorios

Director honorario

Jacinto Chozo Armenta
jchoza@us.es

Director

Fernando Infante del Rosal
finfante@us.es

Director Adjunto

José Manuel Sánchez López
themata@us.es

Subdirectores

Jesús Navarro Reyes
jnr@us.es

Inmaculada Murcia Serrano
imurcia@us.es

Jesús de Garay
jgaray@us.es

Secretario

Guillermo Ramírez Torres
grtorres@us.es

Secretaria de Redacción

Ma Piedad Retamal Delgado
marretdel@alum.us.es



Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia
Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política
Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)
e-mail: themata@us.es

Bibliográficas internacionales

Emerging Sources Citation Index (Web of Science Group-Clarivate Analytics)
Dialnet (España)
Francis, Philosophie. INIST-CNRS (France)
Philosopher's Index (Bowling Green, OH, USA)
Directory of Open Access Journals (DOAJ)
Repertoire Bibliographique de Philosophie (Louvain, Belgique)
Ulrich's International Periodicals Directory (New York, USA)
DialogJournalNameFinder (Palo Alto, CA, USA)
Periodicals Index Online (Michigan, USA)
Index Copernicus World of Journals
Gale-Cengage Learning-Informe Académico Academic Journal Database
DULCINEA
Google Scholar
Electra
Bulletin signaletique. Philosophie, CNRS (France)

Bibliográficas nacionales

ISOC - Filosofía. CINDOC (España)

De evaluación de la calidad de revistas

CARHUS Plus
ERIH PLUS Philosophy (2016)
REDIB
Latindex
MIAR
CIRC
DICE
FECYT

Política editorial y directrices para autores/as, al final de la revista.



Consejo Editor / Editorial Board

ARGENTINA

Flavia Dezzuto, Universidad Nacional de Córdoba

ALEMANIA

Alberto Ciria, Munich

CANADÁ

Óscar Moro, University of New Found Land

CHILE

Mariano De la Maza, Universidad Católica de Chile

José Santos Herceg, Universidad de Santiago de Chile

COLOMBIA

Martha Cecilia Betancur García, Universidad de Caldas

Víctor Hugo Gómez Yepes, Universidad Pontificia Bolivariana

Gustavo Adolfo Muñoz Marín, Universidad Pontificia Bolivariana

ESPAÑA

Alfonso García Marqués, Universidad de Murcia

Antonio De Diego González, Universidad de Sevilla

Avelina Cecilia Lafuente, Universidad de Sevilla

Carlos Ortiz Landázuri, Universidad de Navarra

Celso Sánchez Capdequí, Universidad Pública de Navarra

Elena Ronzón Fernández, Universidad de Oviedo

Enrique Anrubi, Universidad CEU Cardenal Herrera

Federico Basáñez, Universidad de Sevilla

Fernando Wulff, Universidad de Málaga

Fernando M. Pérez Herranz, Universidad de Alicante

Fernando Pérez-Borbujo, Universitat Pompeu Fabra

Francisco Rodríguez Valls, Universidad de Sevilla

Ildefonso Murillo, Universidad Pontificia de Salamanca

Irene Comins Mingol, Universitat Jaume I

Jacinto Rivera de Rosales Chacón, UNED

Joan B. Llinares, Universitat de València

Jorge Ayala, Universidad de Zaragoza

José Manuel Chillón Lorenzo, Universidad de Valladolid

Juan García González, Universidad de Málaga

Juan José Padiá Benticuaga, Universidad de Málaga

Luis Miguel Arroyo Arrayás, Universidad de Huelva

M^a Luz Pintos Peñaranda, Universidad de Santiago de Compostela

Marcelo López Cambroner, Instituto de Filosofía Edith Stein

María del Carmen Paredes, Universidad de Salamanca

Octavi Piulats Riu, Universitat de Barcelona

Óscar Barroso Fernández, Universidad de Granada

Pedro Jesús Teruel, Universitat de València

Ramón Román Alcalá, Universidad de Córdoba

Ricardo Parellada, Universidad Complutense de Madrid

Sonia París Albert, Universitat Jaume I

Tomás Domingo Moratalla, UNED

ESTADOS UNIDOS

Witold Wolny, University of Virginia)

Thao Theresa Phuong Phan, University of Maryland

REINO UNIDO

Beatriz Caballero Rodríguez, University of Strathclyde

ITALIA

Luigi Bonanate, Università di Torino

MÉXICO

Rafael De Gasperín, Instituto Tecnológico de Monterrey

Julio Quesada, Universidad Veracruzana

Adriana Rodríguez Barraza, Universidad Veracruzana

PERÚ

Ananí Gutiérrez Aguilar, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y Universidad Católica de Santa María

Nicanor Wong Ortiz, Universidad San Ignacio de Loyola

PORTUGAL

Yolanda Espiña, Universidade Católica Portuguesa

TURQUÍA

Mehmet Özkan, SETA Foundation for Political, Economic and Social Research

Comité Científico Asesor / Advisory Board

ARGENTINA

Graciela Maturo, Universidad de Buenos Aires
- CONICET

Jaime Peire, Universidad Nacional de Tres de
Febrero- CONICET

ALEMANIA

Tomás Gil, Freie Universität Berlin

Fernando Inciarte, † Westfälische Wilhelms-
Universität

Otto Saame, † Universität Mainz

BULGARIA

Lazar Koprinarov, South-West University
'Neofit Rilski'

CHILE

Carla Corduá, Universidad de Chile

Roberto Torreti, Universidad de Chile

COLOMBIA

Carlos Másmela, Universidad de Antioquía

Fernando Zalamea, Universidad Nacional de
Colombia

ESPAÑA

Agustín González Gallego, Universitat de
Barcelona

Alejandro Llano, Universidad de Navarra

Andrés Ortiz-Osés, Universidad de Deusto

Ángel D'ors, † Universidad Complutense de
Madrid

Antonio Hermosa Andújar, Universidad de
Sevilla

Carlos Beorlegui Rodríguez, Universidad de
Deusto

Concha Roldán Panadero, Instituto de
Filosofía, CCHS-CSIC

Daniel Innerarity Grau, Ikerbasque, Basque
Foundation for Science

Francisco Soler, Universidad de Sevilla

Ignacio Falgueras, Universidad de Málaga

Javier San Martín, UNED

Jesús Arellano Catalán, † Universidad de
Sevilla

Joaquín Lomba Fuentes, Universidad de
Zaragoza

Jorge Vicente Arregui, † Universidad de Málaga

José María Prieto Soler, † Universidad de Sevilla

José Rubio, Universidad de Málaga

Juan Antonio Estrada Díaz, Universidad de
Granada

Juan Arana Cañedo-Argüelles, Universidad de
Sevilla

Luis Girón, Universidad Complutense de
Madrid

Manuel Fontán Del Junco, Fundación March

Manuel Jiménez Redondo, Universitat de
València

Marcelino Rodríguez Donís, Universidad de
Sevilla

Miguel García-Baró López, Universidad
Pontificia Comillas

Modesto Berciano, Universidad de Oviedo

Pascual Martínez-Freire, Universidad de
Málaga

Rafael Alvira, Universidad de Navarra

Teresa Bejarano Fernández, Universidad de
Sevilla

Vicente San Félix Vidarte, Universitat de
València

ESTADOS UNIDOS

Lawrence Cahoon, University of Boston

FRANCIA

Nicolás Grimaldi, Université Paris IV-Sorbonne

PARAGUAY

Mario Ramos Reyes, Universidad Católica de
Asunción

REINO UNIDO

Alexander Broadie, University of Glasgow

ISRAEL

Marcelo Dascal, † Tel Aviv University

ITALIA

Massimo Campanini, Università di Napoli
l'Orientale

Maurizio Pagano, Università degli Studi del
Piamonte Orientale. Amedeo Avogadro

JAPÓN

Juan Masiá, Sophia University, Tokio

MÉXICO

Jaime Méndez Jiménez, Universidad
Veracruzana

Ana Laura Santamaría, Instituto Tecnológico
de Monterrey

Héctor Zagal, Universidad Panamericana

VENEZUELA

Seny Hernández Ledezma, Universidad Central
de Venezuela

Índice.

MONOGRÁFICO 01_CONCEPTO Y PRAXIS: ESCEPTICISMO Y ARTE

Ramón Román Alcalá, Martín González Fernández (Eds.)

- 11 **Presentación: concepto y praxis. Escepticismo y arte**
Ramón Román Alcalá, Martín González Fernández
- 13 **Equilibrio: escepticismo e inmersión en la deliberación política**
Martha Nussbaum [Traducción de María Begoña Martínez Pagán]
- 46 **Hegel y la muerte de la filosofía: el escepticismo como salvación de la reflexión**
Ramón Román Alcalá
- 69 **La epoché estética o el escepticismo en torno a una pelota**
María del Carmen Molina Barea
- 92 **A vueltas con la ética escéptica: reflexiones desde la racionalidad escéptica**
Manuel Bermúdez Vázquez
- 107 **Imágenes con embrujo: una aproximación estética a las nuevas imágenes técnicas como entidades epistémicas en la ciencia y el arte**
Óscar Díaz Rodríguez
- 129 **La verdad elaborada y los nuevos modos de acceso al conocimiento: la enunciación performática a través de las prácticas artísticas**
Alicia Macías Recio
- 149 **Narrativas visuales en la era de la posverdad**
Simón Arrebola-Parras
- 169 **Injusticias epistémico-estéticas: una aproximación desde la estética de lo cotidiano**
María Jesús Godoy Domínguez
- 186 **De Nietzsche a Trias: paralelismos filosófico-románticos, afectividad primordial y vitalismo escéptico**
Sara Uma Rodríguez Velasco
- 203 **Desde la praxis individual de Pirrón de Élida hacia la praxis colectiva de Matthew Lipman: escepticismo y filosofía para niños**
José Carlos Ruiz Sánchez
- 221 **El derecho a la desaparición. La estrategia contraproduktiva de Bas Jan Ader**
Eugenio Rivas Herencia, Enrique "Res" Peña Sillero, María Melgar

- Becerra
245 **Filosofía y fracaso de la representación en el Sistema del Idealismo trascendental de Schelling**
Henrik Hernández-Villaescusa Hirsch
- 267 **Hilo y discurso escéptico en la creación contemporánea a través del bordado y la instalación artística: las obras de Ghada Amer y Chiharu Shiota**
Marisa Vadillo Rodríguez
- 292 **La dialéctica Realidad/Verdad en las Notas sobre el cinematógrafo de Robert Bresson**
Alfonso Hoyos Morales

MONOGRÁFICO 02_ ASPECTOS DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Vanessa Vidal (Ed.)

- 326 **Presentación: Aspectos de la teoría estética de Theodor W. Adorno**
Vanessa Vidal
- 332 **J. F. Lyotard: un adorniano improbable**
Gerard Vilar
- 351 **Contra la moderación: El problema de la forma (musical) en Theodor W. Adorno**
Marina Hervás Muñoz
- 375 **La teoría de la novela de Theodor W. Adorno**
Claus Zittel
- 408 **Más allá del deseo sublimado y la satisfacción desinteresada: el arte como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia en la estética de Th. W. Adorno**
Vanessa Vidal
- 425 **El lenguaje en la Teoría Crítica**
Sergio Sevilla

ESTUDIOS_ ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- 447 **Sujeciones difusas: sobre la estandarización actual de los individuos**
Brais González Arribas
- 466 **La concepción de lo humano en la contraposición Descartes-Montaigne. Apuntes sobre el primer párrafo del Discurso del método**
Víctor Palacios Cruz

- 492 **Por una cultura raciovitalista, deportiva y festival. Cien años de El tema de nuestro tiempo de Ortega y Gasset**
Antonio Gutiérrez-Pozo

APROXIMACIONES

- 513 **Obstáculos en la evaluación de descanalización fenotípica como modelo etiológico alternativo para el aumento en la incidencia de diabetes tipo 2 en población argentina**
María Alejandra Petino Zappala, Santiago Benítez Vieyra, Guillermo Folguera

TRADUCCIONES

- 542 **Vorbereitung zur gemeinschaftlichen Andacht / Preparación para la misa en comunidad. J. G. Fichte**
Traducción de Nazahed Franco Bonifaz
- 547 **Ciencia y política pública: ¿qué papel juegan las pruebas científicas? (Primera parte). Naomi Oreskes**
Traducción de María de los Ángeles Pérez del Amo

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- 570 **Parra Bañón, José Joaquín. Noé en imágenes. Arquitecturas de la catástrofe. Girona: Atalanta, 2022, 388 pp.**
César Rina Simón
- 574 **Le Breton, David. Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur. París: Éditions Métailié, 2020, 168 pp.**
Eugénio Lopes
- 580 **Antón Moreno, Miguel. La memoria de Borges: lectura, símbolos y ficción. Madrid: Punto de vista editores, 2023, 229 pp.**
Alberto Wagner Moll
- 585 Política editorial.
- 588 Directrices para autores/as.

NOTA EDITORIAL

El presente número incluye por primera vez la sección **Aproximaciones**, que pretende recoger contribuciones realizadas desde diferentes campos de conocimiento que se acerquen de diferentes formas a la filosofía, bien como parte de su fundamentación conceptual, bien como ámbito de expansión de las cuestiones planteadas en aquellos campos.

Monográfico:

Concepto y praxis:

escepticismo y arte.

Ramón Román Alcalá, Martín González Fernández (Eds.)



Presentación: concepto y praxis. Escepticismo y arte.

Introduction: Concept and Praxis.
Skepticism and Art

Ramón Román Alcalá¹

Universidad de Córdoba, España.

Martín González Fernández²

Universidad de Santiago de Compostela, España.

La Historia del escepticismo ha tenido un tremendo impacto en la filosofía moderna y contemporánea. Richard Popkin, en particular, mantenía que el renacimiento del pirronismo y el escepticismo académico habían provocado una gran “crisis escéptica” en el pensamiento, defendiendo que la historia de la filosofía moderna debía interpretarse, en gran medida, como la historia de las diversas estrategias que los pensadores modernos y contemporáneos idearon para enfrentar esa crisis. Como es sabido, a finales del siglo XVIII la crítica kantiana pone en primer plano el resurgir del escepticismo (con particular referencia al empirismo de Hume), en la medida en que asume el proyecto de resolver el *impasse* de la Modernidad filosófica, expresado en la doble contraposición empirismo / racionalismo, escepticismo / dogmatismo. O por poner otro ejemplo, en Hegel, el escepticismo era la llave de paso del Espíritu Absoluto, debía activarse primero si queríamos dejar el campo reflexivo de la filosofía expedito.

En la contemporaneidad, pueden resumirse dos líneas básicas de acercamiento al escepticismo: los estudios sobre epistemología y los estudios sobre el escepticismo histórico. La línea anglosajona está equilibrada, con enfoques históricos y epistemológicos, siendo no obstante estos últimos los que tienen mayor proyección en Inglaterra y Norteamérica. Nietzsche y sus coqueteos con el escepticismo son inspiradores, en esa constatación de la como la decadencia del conocimiento, o Wittgenstein,

¹ fs1roalr@uco.es

² martin.gonzalez@usc.es

que exploró las nuevas estructuras de las razones en su obra póstuma “On Certainty”, son ejemplos de investigación en este tema propuesto.

La significativa reordenación del ámbito epistémico en nuestros días, que hace que el estatuto de la verdad, de la creencia o de la certeza hayan sido transformados de manera profunda por ese nuevo concepto denominado Posverdad, nos obliga a repensar todas las categorías filosóficas con pretensiones de verdad, tanto en el ámbito sensible como en el inteligible. En la actualidad, la lectura de las imágenes, en las que se han ido instalando los conceptos más recientes del escepticismo, nos mueve también en la dirección del arte gráfico, el dibujo, la imagen editorial, etc., ámbitos en los que se manifiesta la condición escéptica, como mecanismo de racionalidad y análisis frente a este potente fenómeno de embriaguez dionisiaca que muchas veces supone la imagen. Se trata de prestar atención a ese *tsunami visual* de la contemporaneidad que provoca un punto de inflexión donde parece producirse una sustitución del pensamiento por lo sensible: la palabra es en gran medida desplazada por la imagen.

Este monográfico, llevado a cabo bajo el paraguas del Proyecto EPADMECO (El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico: la socialización del escepticismo Moderno y Contemporáneo. Pensamiento e ilustración como mecanismos de racionalidad), tiene dos objetivos: el primero, investigar y actualizar los autores, tipos, temas, problemas y motivaciones de la reflexión y la tradición escéptica, tanto en su vertiente pirrónico-empírica, como en su vertiente académica, a lo largo de la Edad Moderna y la época contemporánea; y segundo, prestar atención al escepticismo de nuestros días convertido en un *escepticismo socializado*, que como actitud y como método se ha filtrado en el núcleo de la cultura (todos los temas de posverdad lo tocan), y se ha “ambientalizado”. Nuestra época es visual, es imagen, es pantalla, y el escepticismo se mueve en esa imagen, refractaria a la crítica. Por eso, estudiar la historia, el arte y la estética en relación con este fenómeno, es un medio apropiado para reconocer ese escepticismo socializado.

Queremos agradecer a la Profesora Martha Nussbaum el permiso para traducir su artículo al español y su publicación en el monográfico “Concepto y praxis: escepticismo y arte”, de *Thémata*, en el marco del Proyecto de Excelencia sobre escepticismo EPADMECO I+D P20_00306, PAIDI 2020.

Equilibrio: escepticismo e inmersión en la deliberación política.¹

Equilibrium: Scepticism and Immersion
in Political Deliberation.

Martha Nussbaum²

Universidad de Chicago, Estados Unidos.

Traducción de **María Begoña Martínez Pagán³**

Universidad de Murcia, España.

Recibido 30 octubre 2023 · Aceptado 22 diciembre 2023

El concepto de equilibrio psicológico es un foco central del debate de los antiguos escépticos sobre sus objetivos y métodos. El escepticismo surgió, según dicen, cuando «personas de gran carácter», perturbadas por no saber qué versiones de las cosas debían aceptar, comenzaron a investigar sobre la verdad, para poder liberarse de esta perturbación (Pirrón 1.12, 26)¹. Entonces descubrieron que no podían inclinarse hacia una de dos opciones contradictorias de igual peso. Estando las opciones tan equilibradas, suspendieron todo juicio al respecto. Tras esto descubrieron que de esa suspensión del juicio seguía «tal cual» la misma liberación de la perturbación que habían estado buscando. Su experiencia, según contaban, era justo igual que la del pintor Apeles cuando intentó pintar la baba espumante de un caballo sobre su pelaje. Frustrado por su falta de éxito, arrojó su esponja contra el cuadro: y la esponja dejó precisamente el efecto que quería conseguir.

El equilibrio psicológico como elemento crucial del proceso de investigación filosófica se ha vuelto a convertir en un elemento central del pensamiento contemporáneo, con la idea de John Rawls de «equilibrio reflexivo», que desarrolla en *Una teoría de la justicia* (TJ), *sus posteriores Dewey Lectures*, *Kantian Constructivism in Moral Theory*, y su libro más reciente, *El libera-*

¹ Traducción del artículo «Equilibrium: Scepticism and Immersion in Political Deliberation» aparecido originalmente en *Acta Philosophica Fennica, Fasc. LXIV* (2000), Juha Sihvola (ed.), *Ancient Scepticism and the Sceptical Tradition*, pp. 171-198. Publicado en este monográfico por deseo expreso de la autora.

² martha_nussbaum@law.uchicago.edu

³ bmartinez@um.es

lismo político (LP).¹ Sin embargo, Rawls entiende la noción de equilibrio y su papel en la búsqueda la interpretación correcta de forma muy diferente a los antiguos escépticos. Explorar el contraste entre estos dos métodos, sus motivaciones, objetivos y distintas actitudes respecto a la contradicción iluminará, creo, algunas características del antiguo procedimiento escéptico que son muy cuestionables y que están conectadas con lo que considero la naturaleza moral y políticamente perniciosa de la iniciativa escéptica. Dado que estas características tienen análogos contemporáneos en las metodologías de algunos pensadores posmodernos, sacarlas a la luz también nos ayudará a explorar este debate contemporáneo.

Los escépticos relacionaban su interés con el equilibrio con una historia respecto a su punto de partida, el de los hombres «de gran carácter» que veneran como fundadores. En su reciente nueva «Introducción» a la edición en rústica de *El liberalismo político*, John Rawls proporciona su propia interpretación del punto de partida de esta búsqueda del equilibrio a la hora de juzgar principios políticos. Este pasaje singularmente revelador me ayudará a establecer el contraste que deseo trazar más adelante; y puesto que es tan nuevo, necesito mostrar una cita extensa:

La respuesta que damos a la cuestión de si es posible una sociedad democrática es y si puede ser estable por los motivos apropiados afecta nuestros pensamientos y actitudes de fondo sobre el mundo en su conjunto (...) Los debates sobre cuestiones filosóficas generales no pueden formar parte del día a día de la política, pero eso no hace que estas cuestiones no sean significativas, puesto que pensamos que sus respuestas darán forma a las actitudes subyacentes de la cultura pública y la conducta política. Si damos por supuesto como conocimiento común que es imposible tener una sociedad justa y bien ordenada, entonces la calidad y tono de estas actitudes reflejará ese conocimiento. Una de las causas de la caída del régimen constitucional de Weimar fue que nadie en las élites tradicionales de Alemania aprobaba su constitución o estaba dispuesto a cooperar para hacer que funcionase (...)

¹ Rawls 1971, 1980, 1996.

Las guerras de este siglo, con su creciente destructividad, que culminan en la maníaca maldad del Holocausto, plantean de forma aguda la cuestión de si las relaciones políticas deben gobernarse únicamente a través del poder y la coerción. Si una sociedad razonablemente justa que subordina el poder a sus objetivos no es posible y las personas son en su mayor parte amorales... uno podría preguntarse junto con Kant si merece la pena que los seres humanos vivan en la Tierra. Debemos partir del supuesto de que una sociedad política razonablemente justa es posible, y para que sea posible, los seres humanos han de tener una naturaleza moral; por supuesto, no una naturaleza moral perfecta, sino una que sea capaz de comprender, actuar y sentirse lo suficientemente conmovida por una concepción política razonable del derecho y la justicia, para apoyar a una sociedad guiada por sus ideales y principios. *TJ* y *LP*. intentan esbozar cuáles son los conceptos de justicia más razonables para un régimen democrático y presentar una candidatura sobre cuál es el más razonable (...). El foco en estas cuestiones sin duda explica en parte lo que a gran cantidad del público lector el carácter abstracto y ajeno al mundo de estos textos. No me disculpo por eso.²

Parecería que Rawls comparte un punto de partida con las «personas de buen carácter» de la historia escéptica, puesto que en ambos casos se sale de un estado de perturbación sobre el fracaso de los seres humanos a la hora de encontrar una respuesta a preguntas urgentes y sus en apariencia interminables desacuerdos sobre estas cuestiones. Como el escéptico, se embarca en búsqueda de una respuesta, con esa perturbación como motivo. Rawls y el escéptico, sin embargo, no acaban en el mismo lugar, ni entienden de la misma manera la relevante noción de equilibrio. Intentaré mostrar que para comprender estas diferencias en última instancia tendemos que conceder al escéptico un marcado grado de dogmatismo sobre cuáles son los fines de la vida humana y los métodos apropiados para alcanzarlos. Esto también se

² Rawls 1996, lxi-lxii.

cumple en el caso de Rawls, como él mismo señala abiertamente; pero Rawls, a diferencia del escéptico, no se dedica a negar tener creencia alguna o estar comprometido con verdad alguna. Mi proyecto consistirá en desentrañar la naturaleza de los compromisos intelectuales y prácticos ocultos del escéptico, e indicar cuáles son sus consecuencias prácticas, que considero malas.³ Aunque creo que el escepticismo antiguo nos pide suspender el juicio en general, no solo en el ámbito ético,⁴ por mi parte me centraré en el tratamiento escéptico de las proposiciones éticas y políticas.

Empecemos con tres historias sobre el siglo IV a.C. y Pirrón (365–270), fundador del escepticismo en la tradición filosófica occidental. Estos relatos son típicos de la manera en la que se cuentan historias cuasi-míticas sobre un fundador para iluminar aspectos del modo de vida escéptico, una vida libre de compromisos con creencias normativas definidas.

Pirrón se encuentra en el mar, sobre la cubierta de un barco, cuando de repente se desata una tormenta. El resto de los pasajeros empieza a correr de acá para allá, llenos de ansiedad. Puesto que tienen creencias claras sobre qué es bueno y qué es malo, intentan protegerse a sí mismos, a sus seres queridos y sus posesiones. Se preguntan ansiosos qué hacer. Mientras, en la cubierta del barco, un cerdo sigue comiendo satisfecho en su artesa. Pirrón señala al cerdo y dice: «una persona sabia debería vivir así de libre de perturbación» (Dióg. Laer. 9.68).

Una tarde, Anaxarco, compañero de Pirrón, cae a un pantano. Pirrón le ve luchar por mantenerse a flote, pero sigue caminando, sin ayudarlo. Cuando otros culpan a Pirrón, el propio Anaxarco (al que para entonces, esperamos, alguien habría sacado del fango de alguna manera) alaba la falta de compromiso normativo de Pirrón y lo libre que está de emociones (9.63).

Pirrón en un paseo se encuentra con un perro feroz. Se sobresalta y muestra, en su miedo, signos de apego residual a creencias claras sobre qué

³ En Nussbaum 1994b, cap. 8, argumento que la terapia escéptica tiene un compromiso oculto con el valor del objetivo de estar libre de perturbación, objetivo que forma parte de sus procedimientos constantemente. En Nussbaum 1994a, 714–44, desarrollé el argumento más a fondo y propuse algunos paralelismos contemporáneos, que vuelvo a desarrollar aquí, en conexión con una elaboración más completa de la propuesta positiva.

⁴ Véase Nussbaum 1994b, cap. 8.

es bueno y qué es malo. Comenta este hecho disculpándose: «Qué difícil es desprenderse del todo del ser humano» (9.66).

Estas historias muestran que el razonamiento práctico (el razonamiento respecto a qué curso de acción es bueno o correcto) trae problemas. Tanto la dificultad del razonamiento en sí mismo como los compromisos normativos que resulten del mismo llevan a la ansiedad y la perturbación. La vida es más tranquila si uno se libra de esos compromisos claros y de la lucha para llegar a ellos. Por otra parte, estas ingeniosas anécdotas sugieren dos cosas respecto al esfuerzo de la retirada. En primer lugar, no las mueven buenos razonamientos, sino algo muy distinto. No hay buenos motivos que lleven al escéptico a la suspensión de los compromisos normativos; de hecho, la suspensión parece estar motivada por el estado de calma que resulta de la misma. En segundo lugar, cuando desaparecen los compromisos normativos, algo fundamental del ser humano se va con ellos, algo que es parte integral de nuestra capacidad de cuidar del otro y actuar en su nombre.

Los escépticos están entre nosotros de nuevo. Vivimos en medio de un resurgimiento del ataque contra el razonamiento y el compromiso normativos que era el pan de cada día en la escuela de Pirrón. Este resurgimiento ejerce una considerable influencia en las partes del pensamiento político y legal en los que ha influido la teoría liberal posmodernista. Se está poniendo de moda afirmar algunas cosas que se asociaban con la tradición pirronista: que para cada argumento se puede presentar otro que proporcione una conclusión contradictoria; que los argumentos son solo herramientas para influir, y que no merecen nuestra lealtad más allá de eso; que cuando se hacen afirmaciones contradictorias, no hay manera racional de dirimir entre ellas; que los compromisos normativos son obstáculos para una vida social fructífera, una especie de encorsetamiento reaccionario; y por último, que todas estas afirmaciones escépticas no son normativas en absoluto, y por tanto, signos de una inconsistencia interna con esta postura, sino simplemente informes o declaraciones del propio estado mental actual, cuasi-afirmaciones que se inscriben a sí mismas dentro de su propia crítica. Todo esto es pirronismo.

Las posturas modernas que se asemejan al pirronismo⁵ pueden criticarse y se han criticado de muchas maneras. Pero el paralelismo histórico

⁵ Muchos de ellos no aceptarán la etiqueta de «escépticos»: esto se debe en gran parte a que realmente existe una gran diferencia entre el escepticismo filosófico antiguo y el

ilumina la escena actual porque los antiguos argumentos a menudo están trabajados de forma más completa que sus análogos modernos, son más autoconscientes en lo metodológico, y sobre todo, son más explícitos respecto al tipo de cambio de estilo de vida que requieren por parte de quienes los siguen.

1 · Antiguos escépticos: método y procedimiento⁶

Imaginemos, pues, a la estudiante L que tiene puntos de vista claros sobre qué es bueno y qué es malo, incluida una visión clara sobre la justicia política. L tiene unas perspectivas concretas sobre la justicia: digamos, que la esclavitud está mal, que la infancia no debe pasar hambre y también algunas perspectivas generales, como que todos los seres humanos tienen igual valor y que todos deben disfrutar de la misma libertad. Estas creencias la hacen vulnerable a la perturbación de tres formas distintas. En primer lugar, se siente perturbada cuando se da cuenta de no se hace justicia, tal y como ella la entiende; así que a diario leer el periódico le causa ansiedad. En segundo lugar, no se lo toma con mucha calma cuando alguien argumenta en contra de su punto de vista. Cuando oye a alguien defender la desigualdad de las mujeres, por ejemplo, es probable que lo discuta y se enfade. En algunos temas, por último, puede sentirse perturbada porque se da cuenta de que no puede defender su punto de vista frente a un desafío. Cuando su colega le dice que el movimiento por los derechos humanos es un artefacto del imperialismo occidental, se enfada porque realmente no sabe cómo contestar a eso. Entra en la escuela de Pirrón, con la esperanza de que pueda resolver sus problemas.

El escepticismo, como defiende su definición oficial, es «la capacidad de establecer una oposición de impresiones y pensamientos, de cualquier manera, una habilidad a través de la cual llegamos, gracias a la fuerza igual de afirmaciones opuestas y estados de la cuestión opuestos, primero a una suspensión del compromiso, y después a esa libertad respecto a la perturbación»

moderno.

⁶ Para una excelente descripción general, véase Annas y Barnes, 1985. Sobre la relación entre el escepticismo antiguo y el moderno, véase Burnyeat 1983a.

(Pirrón, 1.8). El escepticismo es, primero de todo, una «capacidad». No se plantea como un conjunto de verdades o un tipo de conocimiento. Lo que hace es organizar «oposiciones de impresiones y pensamientos», como veremos en breve. Esta «capacidad» usa la «igual fuerza» (isostenia, ἰσοσθένεια), o el aparentemente igual poder de convencer de las afirmaciones opuestas, para mostrar que «ninguno de los discursos en contienda adelanta al otro y es más convincente» (1.8). Esta igualdad de fuerzas lleva al escéptico a la *epoché*, la suspensión del juicio, definida como «una detención de la razón a través de la cual ni negamos ni afirmamos nada» (*ibidem*). Finalmente, el estudiante se queda en un estado de *ataraxia*, la liberación de la perturbación, definida como «el estado del alma descargada y tranquila» (*ibidem*).

Según lo cuentan los propios escépticos, comienza y termina como un indagador: siempre intenta descubrir de qué se trata. Empieza recopilando las creencias y juicios que tiene la gente sobre el tema en cuestión. Se hace evidente que este material contiene contradicciones. Algunas personas creen p, pero otras personas creen no-p. Incluso cuando esto no se evidencia con una recopilación azarosa de opiniones, el escéptico continúa hasta que la contradicción se hace evidente, encauzando la creencia en cuestión a través de dispositivos procedimentales llamados Modos y Tropos. Estos ofrecen muchas maneras distintas de ubicar la contradicción, ya sea a través de los puntos de vista de diferentes nacionalidades, o entre personas con facultades educadas de maneras distintas, o entre miembros de especies diferentes. Al tratar con nuestra estudiante L, el docente escéptico probablemente destaque la variedad de opiniones que sostienen distintos grupos y nacionalidades, puesto que es especialmente probable que L sienta confusión si piensa en su propio compromiso con los principios de la justicia simplemente como un fruto de la estrechez de miras de su privilegio occidental. Incluso si no surge una contradicción sobre un tema concreto, esto no preocupa al escéptico, puesto que considera que en esa contradicción podría encontrarse en otro lugar del mundo. «Respecto a esos temas en los que no sabemos de discrepancia alguna —escribe Sexto— no deberíamos afirmar que no hay desacuerdo, puesto que es posible que en alguna nación que nos sea desconocida haya un punto de vista contradictorio». (Pirrón 3.234, véase 1.204-5). Podríamos pensar que todo el mundo condena el incesto, añade; pero un viaje a Egipto nos haría mostrado lo equivocado de nuestras ideas.

Es importante observar bien lo que ocurre a continuación. En la historia original escéptica, los hombres de gran carácter intentaban con todas sus fuerzas resolver las cosas, del mismo modo que Apeles se esforzó todo lo que pudo para obtener el efecto de la baba espumante del caballo con su pincel. No pudieron obtener un resultado porque se sintieron lanzados a un estado de equilibrio por la «igual fuerza» (*isostenia*, *ισοσθένεια*), de las creencias opuestas, en el cual, según nos dice Sexto «ninguno de los discursos en cuestión aventaja a otro en poder de convicción». Así que al final, se rinden, al igual que Apeles, rindiéndose, arroja su esponja contra el cuadro. Y es en esa rendición —la suspensión del juicio— en sí misma en la que descubren este efecto que habían estado buscando, la liberación de perturbaciones. Se dan cuenta de esto al final y lo abrazan.

Sin embargo, ¿qué pasa con el practicante escéptico de la escuela? En la historia fundacional se insiste mucho en que el buen resultado apareció fortuitamente (*tychikós*, *τυχικός*), pero, sin embargo, el escéptico practicante dispone en realidad de dispositivos elaborados y bien establecidos para equilibrar creencias opuestas: sobre todo los Modos y los Tropos. El docente elegirá la estrategia que parezca probable que funcione mejor con L. Si hubiera algún problema para llegar al equilibrio, porque una de las dos creencias es simplemente mucho más fuerte que la otra, el recurso del escéptico es debilitar la más fuerte. En la fascinante sección de los *Esbozos Pirrónicos*, o Hipotiposis Pirrónicas, titulada «Por qué a veces el escéptico plantea argumentos débiles, poco persuasivos» (Pirrón 3.280), Sexto compara sus procedimientos con los de un buen médico. Del mismo modo que un médico no dará a un paciente una sobredosis, sino que calibrará con cuidado la cantidad de medicina según la magnitud de la dolencia, del mismo modo el escéptico medirá con cuidado hasta qué punto está su estudiante infectada de creer en algo, y elegirá un argumento que esté calibrado con precisión para eliminar estos obstáculos. A veces, por tanto, los argumentos serán «de peso», pero otras veces «no vacila en proponer otros que son obviamente menos contundentes». Se ve a la estudiante pues como un balancín, inclinándose a un lado y a otro según el peso del argumento. El objetivo del profesor es equilibrar los pesos de tal manera que finalmente se quede, suspendida, justo en medio.

El escéptico es consciente de que al proceder de una manera en lugar de otra, y en especial al enseñar a L a hacer las cosas de una manera en lugar

de otra, podría parecer que está recomendando algo. Así, podría parecer que está implicado en un discurso normativo (político) tanto como aquellos a quienes ataca. Los escépticos responden que sus declaraciones normativas no son en realidad afirmaciones: son solo informes del estado psicológico del docente en ese momento: «al hacer estas afirmaciones, está hablando de lo que tiene delante, al igual que alguien haría un informe (...) no con fe y convicción, sino repasando lo que está experimentando (Pirrón, 1.197).

A menudo se ha objetado que no hay persona alguna que pueda vivir y actuar así. Porque parece que la acción requiere creencias, lo que incluye creencias sobre lo que está bien y mal, lo que es mejor y lo que es peor. Los escépticos lo niegan. La vida sin creencias sí que permite muchas motivaciones para la acción. Ya no habrá lo que podríamos llamar motivaciones para la acción, esto es, compromisos respecto a la virtud o corrección de una proposición que nos den algún tipo de motivo especial para llevarla a cabo. Pero habría muchas causas de la acción: nuestras capacidades de sentir y pensar; nuestras pasiones; nuestras convenciones y hábitos; y finalmente, el ejercicio de una profesión o habilidad que hayamos entrenado (Pirrón, 1.23-4). Estas cosas nos permitirán conducirnos por el mundo, e incluso tomar difíciles decisiones políticas. Cuando sus oponentes acusen al escéptico diciendo que no podrá elegir cuando un tirano le pida que haga algo «indescrutable», los escépticos responden que, por supuesto, podrá llegar a una decisión según las diversas fuerzas causales que ya ha mencionado. Cuando un tirano ordena el acto indescrutable, «elegirá acaso un camino y evitará el otro» (*Mat.* 11.165-6, véase *Dióg. Laer.* 9.108).

2 · Escépticos modernos: Derrida y Fish

Ahora, para presentar mi debate contemporáneo, presentaré a dos pirronistas modernos. Hay una serie de visiones posmodernas sobre la verdad y la apariencia que cuentan una historia similar a la de los escépticos. Retratan a quien busca como empezando a perseguir la verdad y encontrándose frustración cuando no se materializan las respuestas y criterios del tipo que esperaba. Se encuentran en algo bastante parecido al equilibrio del escéptico, lo cual da como fruto, a su vez, una actitud juguetona o irónica respecto a las alter-

nativas. Y se mantiene que esto proporciona un cierto tipo de alivio o calma. Hay elementos de esta historia en *De la gramatología*, de Jacques Derrida,⁷ en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1979) de Richard Rorty y, curiosamente, en las obras de algunos economistas sobre la verdad y el valor.⁸ Pero permítanme elegir el ejemplo más cercano al escepticismo antiguo: la perspectiva de Stanley Fish, desarrollada en un volumen con un título interesante por lo escéptico, *Doing What Comes Naturally (Haciendo lo que resulta natural)*,⁹ y en su volumen sucesor sobre derecho y política.¹⁰ Al igual que sus antecesores, Fish considera que la existencia de afirmaciones opuestas —en la interpretación literaria, legal, y en muchos otros ámbitos de la vida— es razón suficiente para suspender el juicio normativo. Es más, se hace eco del análisis de Sexto respecto al fracaso de la búsqueda filosófica cuando sugiere que tendría buenos motivos para juzgar solo si tuviéramos, no sólo un acuerdo universal, sino algo más allá, que parece tomar como base necesaria para el acuerdo, esto es: estándares normativos que existan de forma independiente de nuestra historia y prácticas. (Fish, 1989, 221–222, 226–231, 235–239, 241–242). Lo que nos revela el hecho del desacuerdo, dice, es que en la naturaleza de las cosas no existen tales estándares. Entonces, en un movimiento que nos suena del antiguo pirronismo, Fish señala que, en cualquier caso, tenemos suficientes causas para hablar y actuar en la formación y actividades de las profesiones a las que pertenecemos. (En otros lugares añade hábitos y deseos a esta lista). Aunque no hay un criterio racional defendible de adjudicación en temas normativos, todavía podemos llegar a una decisión si seguimos la experticia profesional, simplemente mirando dónde surgen los debates profesionales. Esta manifestación de poder tomará la forma de nuestras antiguas nociones de la verdad y lo correcto, proporcionándonos una manera de elegir y actuar. En otras palabras, la equidistancia escéptica sobre buenas motivaciones nos deja, en su lugar, con fuerzas causales que empujan en una dirección y en otra. Finalmente, como sus ancestros pirrónicos, Fish insiste que su propio trabajo se inscribe en su misma crítica: tiene autoridad solo

⁷ Derrida 1976; véase la discusión más extensa sobre Derrida en Nussbaum 1994a.

⁸ Véase el debate sobre Posner y Bork en Nussbaum 1994a.

⁹ Fish 1989, especialmente 215–46.

¹⁰ Fish 1994. Ya he tratado los puntos de vista de Fish anteriormente en Nussbaum 1990, 220–229, y en Nussbaum 1994a.

hasta el punto en que el trabajo y su autor tienen influencia profesional: una noción a la que explícitamente se niega toda fuerza normativa.

En el más reciente de los dos libros, Fish explicita aún más su postura, usando como ejemplo el debate estadounidense sobre la interpretación de los derechos de libre expresión según la primera enmienda constitucional. Este ejemplo es en especial útil para nuestros fines, puesto que es una de las creencias-compromisos fundamentales de nuestra estudiante L, además de una de las libertades básicas que con más fuerza sustenta Rawls, a través de un procedimiento muy diferente. Citando los ubicuos desacuerdos sobre qué expresión debe y no debe protegerse, Fish rápidamente concluye que no hay manera de llegar a una conclusión justificable de manera racional sobre este tema, ni sobre ningún otro. La libertad de expresión «no es un valor independiente sino un premio político (...) nunca hemos tenido ninguna guía normativa para demarcar entre expresión protegida o no protegida» (Fish 1994: 102, 111). No tenemos nada excepto el juego de las fuerzas políticas. En este sentido, Fish critica no solo las perspectivas éticas dogmáticas que afirman derivar el derecho a la libre expresión deduciéndolo de los principios fundamentales, sino también todo tipo de argumento ético/jurídico que establezca una recomendación definida sobre qué debería hacer la sociedad y la ley, lo que incluye los argumentos que presentan los pensadores pragmáticos (como Richard Posner y Richard Rorty) que explícitamente evitan cualquier llamamiento a los estándares metafísicos trascendentes. (Fish 1994, 200-230). Fish dice que su tipo de pragmatismo, en cambio, no recomienda nada y nos deja con el juego de las fuerzas: «Escucharme a mí se supone que no lleva a nada (...) Lo único que tengo que recomendar es el juego, y puesto que este no necesita mis recomendaciones, seguiré su camino impertérrito y en absoluto mejorado por cualquier cosa que yo tenga que decir». (Fish, 1994, 307). En otro lugar añade: «¿Qué se sigue? ¿Qué significa esto para nuestra manera de vivir? Mi respuesta es “no gran cosa” y es una respuesta que creará angustia tanto a las fuerzas de la izquierda intelectual como sus oponentes». (Fish 1994,19; véase 20-21, 307). Y de nuevo: «la clave es que no hay clave alguna, no hay cosecha programática positiva que pueda sacarse de estos análisis (...) es la falta de disponibilidad de esa cosecha que es la clave de lo que digo (...) A la gente se le va la cabeza cuando lo oye, pero es que es así».

De hecho, en una autodescripción bastante peculiar al final del libro, Fish se retrata de modo tal que podría haber salido directamente de la vida de Pirrón, como alguien que simplemente sigue las fuerzas que juegan a su alrededor y a través suyo, en lugar de intentar organizar su vida según un criterio definido o un conjunto de creencias. Imaginando que alguna persona conocida le acusase de inconsistencia en sus acciones con el paso del tiempo, Fish se niega a que le molesten. «Respondo: “No me molestes. Déjame vivir. No me dedico a organizar mis acciones sucesivas de tal modo que coincidan o estén listas para encajar con una narrativa filosófica coherente”» (1994: 299). Añade que rara vez piensa en nada que esté más allá de dos horas en el futuro: una nota de color que el mismo Pirrón podría haber utilizado para retratar la libertad escéptica ante la ansiedad.

El escéptico moderno, pues, comparte con el escéptico antiguo una narrativa de descubrimiento por felices coincidencias que rápidamente asume un aspecto muy calculado. Cuando se afirma hacer «lo que viene de forma natural» ambos se comportan en formas que son, como veremos en breve, en extremo poco típicas de la vida y elección humanas habituales, y que están calculadas para liberar de la preocupación. Pero antes de establecer esto, tenemos que volver a Rawls, y a una noción muy distinta de qué es «equilibrio».

3 · El equilibrio reflexivo y la necesidad del compromiso

En *Una teoría de la justicia*, John Rawls proporciona la siguiente explicación de los objetivos de la filosofía moral. La gente de una cierta madurez tiene una capacidad moral: una capacidad de juzgar lo que es justo y lo que es injusto. Esta capacidad es muy compleja. Aunque en casos concretos es posible que quedemos relativamente satisfechos con que estamos juzgando de manera correcta, tenemos dificultadas a la hora de formular principios que cubran una amplia gama de casos. Esto también es cierto si nos referimos a nuestro sentido lingüístico: en ciertos casos actuamos con confianza, pero avanzamos precariamente a la hora de formular principios generales que cubran nuestros juicios concretos (*TJ*, 46-7).

Para iniciar el proceso que acabará culminando (esperemos) en equilibrio reflexivo, necesitamos otros dos puntos de partida. En primer lugar,

tenemos que aislar el grupo de juicios que consideramos de especial confianza, «aquellos juicios que es más probable que nuestras capacidades morales nos muestren sin distorsión» (TJ, 47). En nuestra investigación, los llamaremos «juicios ponderados» y serán «puntos fijos provisionales» (TJ, 20; PL, 8) contra los que probaremos varios principios. A veces Rawls identifica esta clase con ejemplos: lo erróneo de la esclavitud, lo erróneo de la discriminación racial, la creencia en la tolerancia religiosa (TJ, 19; PL, 8). Otras veces las identifica enumerando condiciones que se consideran en general favorables para emitir juicios morales en temas de justicia: descartamos juicios en los que hemos dudado, o que hemos hecho con angustia, miedo, o donde es probable que tengamos un sesgo en nuestro propio interés (TJ, 19,47). Usaremos estos juicios para probar nuestras conjeturas teóricas más generales. Aunque no los consideráramos sacrosantos, consideraremos algo bueno que los principios coincidan con ellos y que produzcan un argumento que los contenga en su conclusión.

Los juicios ponderados aparecen en muchos niveles de especificidad y generalidad, y ninguno de ellos debe verse como un cimiento en la roca totalmente irrevisable. El procedimiento de justificación «incluye nuestras consideraciones ponderadas en todos los niveles de generalidad: ningún nivel, ya sea un principio abstracto o juicios particulares de casos específicos, se considera fundacional. Todos pueden tener una credibilidad inicial». (PL, 8 n.8.)

Antes de que pueda comenzar la búsqueda de la justificación, necesitamos algo más: un sentido de nuestro proyecto en total. Este aspecto del método se destaca muy poco en *Una teoría de la justicia*, y se ha hecho más y más prominente según Rawls reflexiona sobre la tarea de la filosofía política en un mundo de pluralismo y desacuerdo. De esta manera forma una parte importantísima de su respuesta anti-escéptica a los problemas de «discrepancia» y contradicción que aquejaban a los hombres de buen carácter. Rawls ha articulado sus puntos de vista al respecto de formas distintas en obras diferentes. Desde *Una teoría de la justicia* en adelante, en cualquier caso, Rawls ha subrayado que la tarea de la justificación en filosofía política tiene un objetivo práctico (como por ejemplo en PL, 45). El proyecto ha consistido en hallar principios de justicia que puedan suscitar un amplio acuerdo entre personas que son distintas en muchas otras cosas, una visión según la cual

puedan vivir juntas en comunidad. En *El liberalismo político* insiste en que este punto de vista tiene que poder funcionar como más que un simple *modus vivendi* que pone fin al conflicto pero no gana una aprobación entusiasta. Si ha de ser la base para una cultura política estable, debe ser capaz de suscitar auténtico apoyo y aprobación. Y sin embargo, puesto que tiene que servir de base para la vida en una sociedad que está caracterizada por profundos desacuerdos respecto a qué le da valor y sentido a la vida, fracasaría si intentara imponerse como un modo de vivir o estilo de vida total. Lo que puede esperarse al respecto es que pueda conseguir lo que Rawls llama un *consenso superpuesto*¹¹, de tal modo que personas que en otros aspectos tienen puntos de vista y principios diferentes todas consigan incluir sus principios de justicia en su manera de ver las cosas, como la concepción pública de justicia de la sociedad en la que están buscando vivir. Cada persona llegará a esos principios desde un punto de partida diferente, y por tanto puede que los comprendan de formas en cierto grado diferentes, según las conectan con cosas diferentes. Sin embargo, reconocerán su supremacía como el núcleo de una concepción pública compartida. Ese es el proyecto: y la reciente discusión de Rawls sobre Weimar deja claro por qué cree que el proyecto es urgente.¹²

Volvemos ahora al debate sobre el método, que ahora viene limitado por esta explicación del objetivo, que va incluido. Para simplificarlo de alguna manera, el objetivo es contrastar nuestros principios con nuestros juicios ponderados hasta que encontremos algo que encaje y algo que podamos aprobar. (Estoy omitiendo aquí el rol que la construcción política de la persona tiene en el relato completo del proceso según Rawls)¹³ El proceso, según subraya, es socrático, en el sentido de que según vamos examinando los principios seguimos examinando nuestros juicios ponderados, siendo conscientes de que «los juicios ponderados sin duda están sujetos a ciertas irregularidades y distorsiones, a pesar de que se forjaron en circunstancias favorables» (TJ 4.8). Puede que decidamos revisar algunos de los juicios ponderados según los principios si no encajan perfectamente, en especial si encontramos alguna explicación a la discrepancia que socave nuestra confianza

¹¹ Véase, por ejemplo, Rawls 1996, 14, 39-40.

¹² Sobre la relación entre su idea de razón pública y la idea de Habermas de «esfera pública», véase Rawls 1996, 383 y en especial n. 13.

¹³ Véase Rawls 1996, 29 y siguientes 89-130.

en los juicios originales (TJ 48). Pero incluso si encajan los principios con los juicios, puede que decidamos revisarlos: «puede que queramos cambiar nuestros juicios ponderados actuales según salgan a la luz sus principios reguladores. Y puede que queramos hacer esto incluso a pesar de que esos principios encajen perfectamente» (TJ 49). Por tanto, que encajen es necesario, pero no es suficiente. Terminar el proceso con éxito es cuestión de «apoyar mutuamente muchas consideraciones, de que todo encaje en una visión coherente (TJ 21). Una concepción estrecha de la búsqueda del equilibrio solo pide considerar los principios que estén en cualquier caso bastante cerca de nuestros juicios ponderados. Una búsqueda más amplia nos enfrentaría con «todas las descripciones posibles según las cuales uno podría dar forma a sus propios juicios, junto con todos los argumentos filosóficos relevantes respecto a los mismos». Es este segundo tipo de búsqueda el que nos concierne, y el segundo tipo de equilibrio final que estamos buscando. Pero «es dudoso que una persona pueda alcanzar este estado alguna vez» puesto que nunca podemos repasar todos los argumentos, incluso si tuviésemos una visión clara de cuáles y cuántos son. El proyecto realista que podríamos emprender, entonces, sería trabajar las principales concepciones de justicia con las que nos enfrenta la tradición de la filosofía moral «y otras más que se nos ocurran» y entonces ver dónde acabamos. Cuando llegamos a principios que coinciden con nuestros juicios considerados «bien podados y ajustados» a este estado se le llama equilibrio reflexivo (TJ 20).¹⁴ Rawls afirma que esto es en esencia el procedimiento de Aristóteles en *Ética para Nicómaco*; también está estrechamente relacionado con el método de Sidgwick (TJ, 51, n.26).

Dado que Rawls duda si puede alcanzarse o no el estado de equilibrio reflexivo¹⁵ y también si es único o mostrará diferencias de una persona a otra¹⁶, ha pasado gradualmente a una narrativa más comunal y explícita del

14 Rawls ha llegado a llamar a esto «equilibrio reflexivo amplio», en contraste con un equilibrio «estrecho» que consistiría simplemente en «suavizar ciertas irregularidades» en la concepción de una sola persona, más o menos como es (1971, 49, 1996 384-5 n.16). «El equilibrio reflexivo amplio (en el caso de un ciudadano) es el equilibrio reflexivo al que se llega cuando ese ciudadano ha ponderado con cuidado diferentes concepciones de justicia y la fuerza de varios argumentos al respecto» (1996, 384 n.16).

15 Rawls se pregunta (1971, 50) si se puede alcanzar; y afirma (1996, 97, 385) que la búsqueda de este continúa indefinidamente.

16 Rawls dice (1971,50) que no planteará esta pregunta, sino que «dará por sentado que

objetivo, en la cual el equilibrio es menos un acuerdo interno de cada persona y más un acuerdo entre personas. El vocabulario relacionado con el equilibrio se ha ido actualizando con el vocabulario relacionado con el consenso. En cualquier caso, si seguimos la sugerencia de *TJ* según la cual el método no es solo socrático sino también aristotélico, esto es, una búsqueda de un punto de vista sobre la vida humana constreñido por los requisitos de la política, podemos ver de qué forma tan estrecha se relacionan los proyectos anteriores y posteriores, y el objetivo del equilibrio como un factor común entre ambos grupos, siendo el equilibrio el estado en el que nos encontramos cada uno de nosotros (y en el que estamos de forma colectiva) cuando nos satisface que «hayamos hecho bastante demostración» (Aristóteles, *Ét. Nic.* 7.1,1145b7).

4 · En busca del equilibrio: Rawls y los escépticos

Es obvio que el equilibrio de Rawls y el equilibrio del escéptico antiguo y el moderno son muy diferentes. Ambas empresas parten de lo que podría parecer un proyecto común: una perturbación debida a la pluralidad de puntos de vista sobre temas importantes, y por la ausencia de una orientación segura sobre qué es lo correcto, se proponen descubrir qué punto de vista es el mejor. Ambos acaban en cierto sentido liberados de la perturbación inicial: ambos han llegado a un estado de equilibrio psicológico, en el cual la mente ya no es un campo de batalla de opiniones encontradas. Sin embargo, el contenido del equilibrio, los procesos que a él llevan, la relación entre el equilibrio y su objetivo práctico, todo ello se entiende de manera distinta. Intentaré señalar esas diferencias con más precisión. Pero podemos notar desde el principio que Rawls, y Aristóteles que es a quien sigue, pueden afirmar con justicia que están siguiendo de manera muy estrecha el procedimiento real de la gente que intenta descubrir a qué quieren atenerse en la vida. Añaden más reflexión explícita y, en particular, más reflexión sobre las teorías que presenta la tra-

estos principios son más o menos los mismos para las personas cuyos juicios están en equilibrio reflexivo, o si no, que sus juicios se dividen a lo largo de unas pocas líneas principales representadas por la familia de doctrinas tradicionales que debatiré». Los escépticos también parecen creer que la búsqueda del equilibrio continúa de forma indefinida.

dición filosófica; pero siguen lo ordinario al conceder mucha importancia a juicios seguros sobre cuestiones concretas, y al considerar dichos juicios según una serie de criterios generales que guían a las personas que intentan preguntarse cuáles de sus puntos de vista surgen en condiciones en las que se pueda confiar. El escéptico, como veremos, no tiene una conexión tan clara con la vida diaria.

¿Qué búsqueda del equilibrio deberíamos seguir? Ahora debemos aclarar el contraste entre ambas, centrándonos en el ámbito de la justificación política.

4 · 1 · Estándares para la justificación ética

El antiguo escéptico exige nada más y nada menos que un acuerdo universal sobre el criterio de aceptabilidad de un principio normativo. Señala que si podemos encontrar a cualquier persona que crea en lo contrario de una proposición dada (o incluso si creemos que es posible encontrar a tal persona algún día) esto es bastante para empezar a transitar la carretera opuesta que nos lleva rápidamente al equilibrio y por tanto a la suspensión del compromiso. Pero ¿por qué debemos pensar esto? Hay muchas razones diferentes por las que la gente acaba teniendo las creencias que tiene, tanto en aspectos normativos como en otros. No todas esas razones son buenas razones; y todavía así pueden tener una potente influencia en el comportamiento. El hábito cultural, la educación individual, todo ello puede desempeñar un papel deformador. Solo porque ya ha renunciado a distinguir entre razones y causas, al escéptico le parecen iguales todas las creencias. Pero se supone que no debe asumir que esta distinción no está disponible, se supone que debe mostrarla. El hecho de que algún grupo en algún lugar defienda el canibalismo, por ejemplo, no debería tener peso alguno, independientemente de las razones y argumentos que den para ello.

Los parientes modernos del antiguo escéptico plantean exigencias igualmente poco realistas. Normalmente su criterio de aceptabilidad para un principio evaluativo o bien es o bien incluye el acuerdo universal.¹⁷ Fish va

¹⁷ Véase Nussbaum 1994a, para ver cómo funciona esto en Fish, Derrida, Herrnstein Smith y otros.

más allá. Tomando la ausencia de acuerdo como signo de una ausencia mayor y más importante (la ausencia de normas externas trascendentes fijas en la naturaleza de las cosas, normas independientes de las prácticas humanas) exige que creemos esos estándares externos, algo del estilo de las formas platónicas, si vamos a justificar una norma ética. Es el hecho de que dichos estándares no estén cercanos lo que lleva al colapso del equilibrio: la vieja idea de que si Dios está muerto, todo está permitido. (Nótese que en realidad la existencia de dichos estándares ni es necesaria ni suficiente para el acuerdo universal; puede que lleguemos a un acuerdo de alguna otra manera, y la gente puede siempre negarse a sujetarse por una norma externa).

Obsérvese que estas maniobras escépticas delatan un profundo apego a ese criterio supuestamente no disponible. Porque solo para una persona que esté apegada a la existencia de una base de evaluación trascendente, si esta base no está disponible, esa falta parece implicar que se derrumba todo argumento e investigación normativos. (Como argumentó Nietzsche, solo para alguien cuya fe en sus propias capacidades humanas se ha erosionado, a través de enseñanzas sobre otros mundos, la noticia de la muerte de Dios conlleva el nihilismo y el abandono de la evaluación y la selección).

Comparemos ahora el caso de Rawls. Rawls hace explícito el hecho de que sus propios procedimientos de investigación no dependen de la disponibilidad de una base trascendente para los principios normativos. Ya en *TJ* contrastó su proyecto con otras ideas de justificación: la idea «cartesiana» de la justificación como deducción de verdades evidentes por sí mismas, y la idea «naturalista», en la cual los términos éticos se definen con términos no éticos y su justificación se sigue como en las ciencias (*TJ*, 578 y siguiente). Destacó que para él la justificación no requiere verdades evidentes en sí mismas ni deducción científica, cosas ambas que podrían ser exigencias que un procedimiento ético no puede satisfacer de forma realista; la justificación implica, en su lugar, solo el apoyo mutuo de muchas consideraciones diferentes.

En las *Dewey Lectures* estas ideas se desarrollan aún más. Rawls ahora se enfrenta directamente con la cuestión que planteó Fish, y simplemente niega que haga falta un orden trascendente para que prosiga la búsqueda de una justificación ética:

Lo que justifica una concepción de la justicia no es que sea fiel a un orden anterior y que se nos haya dado, sino su congruencia con nuestra comprensión más profunda de nosotros mismos y nuestras aspiraciones, y nuestra comprensión de que, dada nuestra historia y las tradiciones arraigadas en nuestra vida pública, es la doctrina más razonable para nosotros. (Rawls 1980,519)

En *El liberalismo político*, Rawls expresó este argumento de una forma un poco más complicada, de acuerdo con su deseo de mostrar que su concepción política de la justicia permite un solapamiento de consensos entre personas que tienen muchos tipos de puntos de vista. Insistiendo en que en este sentido, su concepción «constructivista» no contradice el intuicionismo racional, concluye que una vez que se llega a al equilibrio reflexivo, un intuicionista diría que las conclusiones son el auténtico testimonio de «un orden independiente de valores morales» (PL 96). El constructivista dirá simplemente «que el procedimiento de construcción modela ahora de forma correcta los principios de la razón práctica en unión con las concepciones apropiadas de sociedad y persona. Al hacerlo, representa el orden de valores que más adecuado a un régimen democrático» (PL 96). Estas dos maneras distintas de ver el resultado no se contradicen entre sí: el constructivista simplemente se centra en un objetivo práctico más modesto, pero una intuicionista puede aceptar la conclusión del constructivista y al mismo tiempo hacer algunas afirmaciones adicionales propias.

Por tanto, al caracterizar su propio procedimiento constructivista, Rawls renuncia característicamente al vocabulario de la verdad a favor del vocabulario de lo razonable, en gran parte porque ve un fuerte contraste entre la ética y la ciencia, y piensa en la ciencia como algo que accede a un orden independiente de la mente. Si una persona viera la ciencia de modo algo más «internalista», podría pensar, con Hilary Putnam (1993), que ambas son en realidad bastante similares, y el vocabulario de la verdad es perfectamente apropiado para las conclusiones razonables de la indagación holística del constructivista. En cualquier caso, Rawls sostiene que los criterios éticos están disponibles para resolver los problemas que queremos resolver, y que

la ausencia de bases trascendentes de valor de ninguna manera impide la búsqueda de la justificación.

Esta comprensión holística de la justificación supone un reto que el antiguo escéptico no afronta en ningún lado. Los antiguos argumentos escépticos muestran, una y otra vez, que no hay norma que no se pueda impugnar, y de forma similar, que no hay criterio de adjudicación que no se pueda cuestionar desde algún punto de vista. Pero esto se da por hecho en el método de Rawls, y señalarlo no daña su emprendimiento. El mero hecho de que alguien afirme algo, o cuestione algo, no es en sí mismo un gran problema. Para que esto resultara preocupante, nos tendrían que enseñar algo más: que el hecho del cuestionamiento hiciera imposible que personas razonables decidiesen qué punto de la justicia tiene el mayor apoyo desde un amplio abanico de consideraciones y es, teniéndolo todo en cuenta, lo más razonable para ellas. Esto es algo que el escéptico no intenta demostrar en ninguna parte, ya que ha supeditado todo su emprendimiento a un conjunto de estipulaciones mucho más mucho más exigente, que son, tal y como intenta mostrar, imposibles de cumplir.

4 · 2 · Clasificación y ponderación de alternativas

El escéptico habla de equilibrio y de estar entre dos argumentos de igual peso. Pero en realidad, nótese, el escéptico ni presenta ni puede siempre presentar argumentos de igual peso sobre las facetas contradictorias de todas las cuestiones. En los textos, el movimiento de argumentar a contraargumentar, a una supuesta «igual fuerza» está amañado, puesto que se ignoran muchos argumentos con buenas y fuertes credenciales humanas que en la vida real sí ayudan a la gente a decidirse por un punto de vista en lugar de por otro. Puesto que en la vida jamás o rara vez encontramos acuerdo universal sobre temas normativos. Y sin embargo, en la inmensa mayoría de los casos nos encontramos capaces de decidir que esto es mejor que aquello. Ello se debe a que el escéptico ha puesto una meta tan irrazonablemente alta, exigiendo acuerdo universal, que estos modestos argumentos humanos le parecen no tener interés alguno. Y podemos decir algo más: asumen, en el acto de construir sus argumentos, una postura de distanciamiento y creencia que se supone es el resultado de los argumentos, no su prerequisite necesario. Sólo

porque se mantiene tan al margen y se niega a dejarse llevar por razones que incluso él mismo considera normales para las personas que deciden entre un camino y otro, que cada proposición le parece exactamente tan fuerte como su contradictoria. Cuando observamos que a veces se esgrimen deliberadamente argumentos débiles con el fin de lograr un equilibrio de fuerzas, sabemos que la competición está amañada: al equilibrio que alguna vez sucedió por casualidad se acerca ahora con una estratagema deliberada.

Gran parte de lo mismo parece ocurrir con los escépticos modernos. La forma en la que Fish y sus colaboradores llegan a equilibrar el peso y la indecidibilidad es adoptando una postura de distanciamiento juguetón y negándose a sumergirse en el tema en cuestión, permitiendo que sus preocupaciones les lastren de la manera en que le suele pasar a la gente cuando buscan una guía sobre cómo actuar: despertando emociones evocando o notando el compromiso, etcétera. Desde una postura tan lúdica no es de extrañar que las distintas alternativas parezcan iguales.

Cuando volvemos a Rawls estamos, por el contrario, volviendo al mundo normal de la elección, el compromiso y el esfuerzo moral. Rawls comienza con una observación muy normal: que confiamos más en algunos de los juicios que hacemos que en otros. Podemos identificar estos dos grupos con ejemplos y por las condiciones en las que suceden. No tenemos por qué estar de acuerdo con todos los elementos de la lista de condiciones de Rawls¹⁸ para estar de acuerdo con la dirección general de su exposición y aceptar que se puede crear una lista tal. Aristóteles se comporta de forma similar, con una preocupación parecida sobre los sesgos y un interés parecido en los juicios que sostienen con gran confianza un gran número de personas. Por último, Rawls y Aristóteles están de acuerdo en que es útil «aclarar nuestras cabezas»¹⁹, recurrir a las opiniones y argumentos de la tradición filosófica; viéndola no como una fuente de autoridad, sino como el resumen de muchos esfuerzos y sabiduría que probablemente nos serán de ayuda en nuestra búsqueda. Como dice Aristóteles: «Algunas de estas cosas las han dicho muchas

18 Discutí algunas de ellas en Nussbaum 1990,168-194. Ahora creo que tuve suficiente cuidado al separar los distintos ámbitos del razonamiento moral. Lo que es apropiado para razonar sobre la amistad y el amor puede no serlo para razonar sobre los fundamentos constitucionales básicos dentro de una comunidad política pluralista.

19 Véase TJ, 50.

personas durante un largo período de tiempo; otras las han dicho personas distinguidas; es razonable suponer que ninguna de ellas ha errado el blanco del todo, sino que cada una ha acertado en algo o incluso en muchas cosas». (*Ét. a Nic.* 1.7,1098a28-30).

Partiendo de esta clasificación sensata de nuestros juicios, que nos proporciona puntos fijos provisionales para la posterior indagación, Rawls pasa a un muy complejo proceso de ponderación. Cuando finalmente se encuentra en un punto en el que puede comparar la utilidad media con sus dos principios de justicia propios, tiene a mano un elaborado dispositivo para ayudarle a decidir entre ellos. En el trasfondo están los juicios ponderados, que incluyen algunas ideas intuitivas sobre la igualdad e inviolabilidad humanas, que a veces desempeñan un papel directo y decisivo en el argumento contra los utilitaristas. En medio está la elaborada construcción de la «postura original», con su combinación de circunstancias de elección, restricciones sobre la información, e imagen de la racionalidad de las partes implicadas; todo ello se supone que debe darnos un modelo de razón práctica desde un punto de vista moral. Y como resultado tenemos los dos principios en sí mismos. Comparamos los principios con la utilidad media, no solo con el trasfondo de la postura original, con su representación de benevolencia y fraternidad, sino también con el trasfondo de nuestros propios juicios ponderados, que pueden llevarnos a revisar el constructo, los principios o ambas cosas. Mientras tanto, también mantenemos una cierta flexibilidad respecto a los juicios ponderados, preparándonos para revisar algunos de ellos a la luz de lo que aprendamos durante el ejercicio. No podemos entrar aquí en los detalles del argumento de Rawls, y por supuesto una persona podría encontrar una crítica que hacer aquí o allí. Pero hay una cosa que no parece plausible decir es que una contienda entre su punto de vista y el utilitarista está destinada a acabar con el mismo peso. Se nos ha prestado demasiada ayuda para llegar a una decisión como para que eso parezca un resultado inevitable, o incluso un resultado muy probable. Y la ayuda es del tipo de la que nos servimos todo el rato en nuestra vida; la que nos hace notar de manera vívida lo raro que es el hecho de que el escéptico no nos permita acceder a ella.

En *El liberalismo político* entra en escena una restricción más de los principios. Se trata de que los principios sean aceptables para quienes sostienen todas las concepciones razonables integrales éticas, religiosas o am-

bas, como principios para una concepción pública de la justicia.²⁰ Puede que los interpreten de formas distintas, y puede que los integren en sus propias concepciones respectivas de manera distinta: pero el hecho de que puedan hacerlo, y aprobarlos como directrices para la vida pública, es crucial para que loselijamos. De nuevo, esto es un fenómeno realista que se ve a diario, y uno cuya ausencia podemos notar vivamente en el procedimiento escéptico. Para el escéptico, el pluralismo solamente da razones para suspender el compromiso.

4 · 3 · Naturaleza del objetivo práctico

Tras estos desacuerdos está el más fundamental de todos: la diferencia entre Rawls, como Aristóteles, considera que la teoría moral tiene una tarea práctica: ayudarnos a elegir una concepción política según la cual podamos vivir. En la nueva edición de *El liberalismo político*, deja claro lo urgente que le parece esa tarea. Si las personas de gran carácter concluyen que no se puede completar la tarea, si se distancian y se vuelven cínicas sobre la posibilidad de alcanzar un consenso que todas puedan suscribir, es posible que tengamos una vuelta a los desastrosos acontecimientos de los años treinta y cuarenta. Rawls escribe que las «élites tradicionales de Alemania ya no creían que un régimen parlamentario liberal fuera posible». Esta reacción de desconexión y pérdida de compromiso no es ajena a la respuesta que corteja el escéptico. Es exactamente lo que Rawls espera evitar, creando con cuidado un método que extraiga de nuestros procesos normales de toma de decisiones todo lo que puedan ofrecer como solución, mostrando que la elección de un régimen puede basarse en la razón en lugar de simplemente en el juego de fuerzas.

Examinemos bajo esta luz el objetivo rawlsiano del equilibrio. El equilibrio es, al igual de lo que sucede con los escépticos, una condición de equilibrio en la que la razón es consciente de haber hecho su trabajo. Para Rawls, sin embargo, a este estado solo pueden llegar aquellas personas que hayan hecho el laborioso y comprometido esfuerzo de resolver el urgente problema de la elección política, y que lo hayan resuelto a su satisfacción. Esto quiere decir que una condición de equilibrio, en la cual la mente esté

²⁰ Sobre el «pluralismo razonable», véase *PL*, 36 y siguientes.

equilibrada entre dos alternativas igualmente poderosas, no se interpretaría desde el agente rawlsiano como una condición de equilibrio; se sentiría como un problema que hay que resolver buscando más información o criterios. Lo mismo pasa con Aristóteles: cuando hay un enfrentamiento entre dos puntos de vista opuestos, señala, el intelecto se siente como encadenado, incapaz de moverse (*Met.* 3.1). Para Aristóteles, el estado comparable al equilibrio de Rawls es aquel en el que sentimos la seguridad de haber preservado el «mayor número y lo más básico» de las creencias de buena reputación, al tiempo que *resuelto los enigmas y contradicciones* (*Ét. Nic.* 7.3, 1147b6–7). Entonces, y no antes, habremos «hecho suficiente demostración».

El escéptico, nos tienta decir, quiere demostrar precisamente lo contrario: que la elección de un régimen (o de cualquier otra cosa) solo puede basarse en el juego de fuerzas. Y es con ese fin en mente que limita los medios que podemos utilizar para llegar a tomar una decisión. Pero tenemos que ir poco a poco, puesto que es controvertido decir que el escéptico «quiere demostrar» cosa alguna o que tiene «ese fin en mente». El escéptico insiste en que ni él ni su estudiante deben comprometerse con nada: por tanto, ni con fin ético alguno, ni tampoco con la creencia de que los procedimientos argumentativos en los que participan lleven a algún buen fin. Afirman que están siguiendo la corriente sin más, y que este es el fin que les llega por casualidad. Pero examinemos esta afirmación.

Está claro, para empezar, que el escéptico anuncia su terapia al señalar su eficacia al llegar a un cierto objetivo, esto es, liberarse de las perturbaciones. Su explicación oficial es como sigue. La libertad ante las perturbaciones aparece por casualidad, como el resultado de un proceso que los escépticos resulta que están siguiendo de todas formas: porque son hombres de gran carácter que buscan la verdad, o más tarde, porque son filósofos escépticos y este es su oficio. El escéptico no busca este distanciamiento. Le sigue, como una sombra tras un cuerpo (*Dióg. Laer.* 9.107, *Pirrón* 1.29). (Apeles no estaba intentando nada la primera vez que le tiró la esponja al cuadro: simplemente la tiró por frustración, y el efecto surgió como una afortunada coincidencia). Si estos argumentos causan en su estudiante libertad de la perturbación, pues muy bien. Pero no puede enseñarlas ni elegiría hacerlas, de una manera de otra, por librarse de las perturbaciones, ya sean propias o ajenas. Porque para

hacer esto tendría que estar comprometido con un valor. Y estar comprometido es ser susceptible de perturbación.

Nótese, en cualquier caso, cómo el énfasis en el valor de la libertad ante la perturbación vuelve una y otra vez. ¿Por qué el escéptico tiene una actitud escéptica ante todos los fines éticos? Según él, porque debe tener esta actitud, si quiere evitar la perturbación. Como dice Sexto:

Quienes siguen la vía escéptica, que no afirman ni niegan nada de un arrebato, sino que todo lo llevan a un examen escéptico, enseñan que una vida infeliz les espera a quienes creen que hay algo genuinamente bueno y malo, mientras que a quienes se niegan a definir y a suspender «les corresponde la vida más despreocupada entre los humanos». (Mat. 11.111; véase también 112, 118, 140,161)

El escéptico prefiere su camino al camino comprometido; lo recomienda. Si matiza su interés en liberarse de la perturbación, o no deja claro que este objetivo es mejor que la perturbación, entonces todo su emprendimiento parecerá bastante inútil y poco atractivo. Su estudiante solo aprenderá que parece ser que a alguien en algunos casos un procedimiento no comprometido ha resultado en libertad ante la perturbación, lo cual a algunas personas les parece algo bueno. Y es poco probable que esto consiga muchos conversos procedentes del dogmatismo.

Consideremos también el papel que desempeña la ausencia de perturbaciones en el ordenamiento de todo su emprendimiento. Supongamos que la conexión entre la igualdad de fuerzas y el resultado, como dice Sexto, se descubriese por casualidad en primer lugar. ¿Qué pasó después? ¿Acaso el escéptico argumentó de cualquier manera a partir de ese momento, y esperó a que el resultado llegara, si llega, cuando resultase llegar? ¿Volvió Apeles a intentar pintar con pincel hasta que el siguiente episodio de frustración le hiciera arrojar otra esponja al cuadro? Por supuesto que no. Podemos imaginar que Apeles usó su esponja de ese momento en adelante cada vez que quiso lograr ese efecto. El escéptico, como hemos visto, elabora con cuidado e inventiva patrones de argumentación diseñados para llevar a su estudiante a un estado de equilibrio entre cualesquiera dos cosas. El procedimiento

es incomprensible a menos que supongamos que quien lo practica cree que liberarse de las perturbaciones es un objetivo al que merece la pena llegar mediante algún tipo de esfuerzo deliberado.

Para terminar, nótese que hay una tesis ética fundamental que nunca se somete a los procedimientos antitéticos del escéptico. Esta tesis es, por supuesto, la creencia de que liberarse de perturbaciones es un objetivo importante. Imaginemos la siguiente aplicación de la terapia escéptica. Algunas personas, dice el profesor, consideran que liberarse de perturbaciones es el objetivo o el bien más elevado, y que las perturbaciones (producidas por la intensidad del compromiso) son el mayor mal. Sin embargo, como sabemos, hay mucha gente (los aristotélicos, por ejemplo) a quienes les gusta el compromiso intenso, y no les importan tanto las perturbaciones que trae consigo.²¹ El escéptico bien podría enseñar a sus estudiantes una lección de este tipo; de hecho, dado el relato que hace de su propio método, parecería que es su obligación. No da esa lección, ni lo menciona. Podemos ver por qué, si imaginamos qué se seguiría de una lección así. Porque entonces, puesto que a la libertad frente a la perturbación (o eso afirma) la apoyan procedimientos escépticos, y puesto que la intensa búsqueda de la virtud y la justicia social parece estar apoyada por otros procedimientos, más dialécticos y aristotélicos/rawlsianos, entonces, junto con la oposición de las alegaciones éticas, el profesor tendrá que presentar también a nuestra estudiante, una oposición a gran escala de métodos y procedimientos. Si ella es de verdad neutral respecto a liberarse de la perturbación, el profesor deber, parecería, organizar que se cambiase de ser una estudiante dentro de la terapia escéptica a ser la estudiante de otro tipo distinto de procedimiento, que tuviera como objetivo no la suspensión del juicio sino la verdad y el compromiso. Este tipo de pensamientos no se desarrollan en el escepticismo, ni en el antiguo ni en el moderno. El motivo solo puede ser que este objetivo se mantiene fijo, de modo que se nos permite preferir el método aliado con el mismo.

¿Qué puede responder el escéptico? Él diría, creo, que sí, que la orientación a liberarse de las perturbaciones es fundamental en su procedimiento. Pero esta orientación no es en sí misma una creencia o un compromiso de valor. Tiene el estatus de una inclinación natural. Como es natural, sin la creencia ni la formación, nos movemos hacia liberarnos de cargas y per-

²¹ Annas y Barnes (1985) adoptan esta postura.

turbaciones. De la misma manera que un perro se mueve para sacarse una espina de la pata, dice Sexto, de esa manera natural nos movemos para librarnos de nuestros dolores e impedimentos (Pirrón 1.238-9). Pero esto pone al escéptico en una posición muy incómoda. De momento y primero de todo, su construcción al completo parece girar en torno a la verdad o falsedad de una tesis empírica sobre nuestras inclinaciones básicas: son los seres humanos como él dice que son, o son más como dice Aristóteles, que afirma que desde la infancia seguimos, con un compromiso entusiasta, la búsqueda del entendimiento? Se trata de una posición incómoda para el escéptico, dado que afirma no estar comprometido con la verdad de ninguna tesis. Y debe admitir que no tiene nada que decir a ningún ser humano que carezca de la característica psicológica que describe. Pero el problema es peor aún. Porque los seres humanos, según admite el propio escéptico cuando describe a los «hombres de gran carácter», no son solo criaturas instintivas, sino también éticas, que sí se preocupan por hacer lo correcto y que sí se comprometen con puntos de vista sobre qué es el bien, y que en consecuencia modifican su comportamiento animal. Esto quiere decir que el escéptico no puede alegrar sin más que nos está permitiendo seguir nuestra naturaleza: debe admitir que está eliminando o coartando algo que es fundamental en la naturaleza de la mayor parte de los seres humanos (un hecho que queda patente cuando el escéptico usa imágenes de castración o comportamiento animal)²². Pirrón usó claramente las historias de animales para dramatizar ese argumento: el hombre sabio debe ser más como un cerdo que come satisfecho en su comedero que como Pirrón cuando le asusta el perro: para no ser así, debe intentar «deshacerse del ser humano». ¿Pero para qué se coarta, si no es por el objetivo de liberarse de la perturbación, que ya se ha fijado como meta?

En resumen, una vez que ahondamos más en el emprendimiento escéptico, descubrimos que tiene una meta práctica, al igual que sucede con Rawls. Del mismo modo que para Rawls el objetivo de alcanzar una base viable para una comunidad política justa es fundamental, y esto estructura la elección de los procedimientos, la ponderación de las opciones y la narrativa respecto al lugar apropiado para dejar de buscar, lo mismo pasa con

²² Véase *Mat.* 11.212, donde la relación del escéptico con la creencia se compara con la de un eunuco hacia el sexo o una persona con una dolencia estomacal hacia la comida: ya no tienen inclinaciones al respecto sobre las que necesitarían ejercer control.

el escéptico: la orientación hacia liberarse de la perturbación da forma a la narrativa de cómo se busca el equilibrio, la ponderación de las opiniones dentro de la búsqueda y la explicación de cómo la búsqueda llega a su fin. Esto por supuesto no es un problema para Rawls, ya que anuncia desde el principio que su método tiene compromisos prácticos, que nos invita a analizar, criticar y posiblemente modificar dentro del procedimiento holístico que nos propone. Sí es un problema para el escéptico, que ha alegado como ventaja de su método que está libre de ese tipo de compromisos y es más o menos inevitable para cualquiera que siga investigando. (De forma parecida, para los escépticos modernos: siguen como si esta fuera solo la manera que buscar e investigar que hay en todas partes, sugiriendo que quienes no están en el ajo no se dan cuenta de ello porque les sujetan nociones desfasadas de la verdad y la objetividad). Una vez que los compromisos prácticos se sacan a la luz, y vemos cuánto trabajo hacen, podemos ver que son controvertidos. Y podemos hacer la pregunta que hay que hacerse: ¿de verdad queremos vivir así?

5 · Escépticos y Rawls: resultados éticos y políticos

Vivimos en una era escéptica: con esto quiero decir que es una era que está siguiendo o reproduciendo las enseñanzas de los antiguos escépticos. Los filósofos posmodernos alaban la actitud de lúdica desconexión del compromiso como la reacción apropiada a ser conscientes de la contingencia de nuestras autoconcepciones.²³ La parte popular de nuestra cultura pública ha respondido a la llamada de liberarse de la perturbación como valor organizativo. Por poner solo un ejemplo destacado, consideremos que Andrew Sullivan, antiguo editor de *The New Republic*, tenía la costumbre de criticar a la actual administración estadounidense por tomarse demasiado en serio sus compromisos, por carecer de la actitud adecuada de distanciamiento irónico respecto a los mismos. Desde el punto de vista de Sullivan, esto hacía que no fueran *guays*, que no mereciera la pena que los emulara la cultura juvenil que está al día sobre cómo todos los compromisos de valor deben llevarse de forma ligera, como si se pudieran descartar mañana. Este es un punto de vista

²³ Rorty 1989.

muy extendido: a pesar del hecho de que el defecto más obvio de la administración actual está en la dirección completamente opuesta, en el fracaso a la hora de comprometerse lo bastante o atenerse a un compromiso cuando se encuentra con oposición.

Rawls destaca que la gente que llega a creer que la vida política es (y no puede ser otra cosa que) un juego de fuerzas a menudo deja de comprometerse y se pliega a las fuerzas del mal. Su ejemplo de los intelectuales de Weimar que perdieron la confianza en las posibilidades de la política es un paralelismo directo con la anécdota de Sexto sobre el escéptico al que el tirano pide que haga algo indecible. Del mismo modo que los intelectuales de Weimar renunciaron a sus compromisos y dejaron de luchar, permitiendo que se impusieran las fuerzas autoritarias, el escéptico se dejará llevar por el juego de fuerzas que le sobrevenga, porque es lo único que le queda para guiarse. Dado que esas fuerzas incluyen hábitos morales y un historial de acción política, puede que el escéptico de hecho se enfrente al tirano. Pero la sugerencia de Rawls es correcta: no se puede confiar en alguien que se ve a sí mismo y a su vida política simplemente como un espacio en el que las fuerzas se enfrentan; no se puede confiar en que tenga el mismo comportamiento comprometido que podemos exigir por parte de una persona que ve la justicia como algo posible y digno de un profundo compromiso y sacrificio. Una persona que vea cada alegación como si tuviera un contrario igual de poderoso, y que considere que su inclinación hacia uno de los lados es un mero hábito anticuado, es probable que no defienda esos hábitos de la misma forma que alguien que cree que son justificables según un procedimiento racional.

Es más, tenemos que preguntar de dónde vienen esos hábitos. Proce- den de la educación moral en una cultura no escéptica. Por lo que sabemos, los escépticos antiguos guardan un silencio absoluto sobre este tema. Tratan al escéptico como un adulto caído de una cultura que le ha llevado a tener ciertos hábitos morales definidos, negándose a cuestionarse cómo él mismo criará a sus hijos. Es aquí, curiosamente donde el escéptico moderno pone un límite. Richard Rorty dice (1989, 87) que la actitud de distanciamiento iró- nico es del todo inapropiada para la educación moral en una cultura política pública: «No me puedo imaginar una cultura que socialice a su juventud de tal manera que les haga dudar continuamente de su propio proceso de so- cialización». (Por desgracia, no muestra a sus lectores cómo este pernicioso

resultado puede no suceder cuando los adultos se ven a sí mismos y a su vida según él recomienda).²⁴

En resumen, existe un peligro práctico en el renacimiento escéptico. Si vemos nuestra lealtad a los ideales de dignidad, libertad e igualdad humanas como vemos otras tantas reivindicaciones enfrentadas a contrademandas igual de fuertes, es poco probable que luchemos duro para defenderlas frente a las fuerzas que presionan contra la igualdad y la libertad, fuerzas que suelen ser bastante comprometidas y dogmáticas.

Por suerte, los antiguos escépticos y sus seguidores modernos no nos han dado motivo alguno para seguir este peligroso camino. Pues ya no nos muestran que la concepción de justicia que plantea Rawls sea inviable y poco realista. No lo muestran porque ni si quiera tienen cuenta un procedimiento tan realista y razonable, que hace concesiones tan sensatas a nuestra situación como seres humanos que viven en un mundo de muchas culturas y opiniones. Nos han mostrado que ciertas existencias poco realistas sobre la justificación probablemente no se puedan cumplir. Nos han mostrado que para alguien que esté distanciado del peso ordinario de las pretensiones humanas, es posible llegar a una postura en la cual todas las afirmaciones parecen tener el mismo peso. Han demostrado que este igual peso puede llevar a la liberación de la perturbación. Pero el mundo en el que vivimos es perturbador: la perturbación es una respuesta racional al mismo. Y la persona que tiene una buena razón para estar perturbada, y que ve su perturbación como algo con buenos fundamentos, no se quedará satisfecha como el escéptico si se elimina la perturbación en su propia persona. Exigirá un cambio en el mundo, y ella buscará por tanto el tipo de equilibrio en el pensamiento que solo llega cuando alguien se ha enfrentado a un problema práctico y ha obtenido un acuerdo razonable sobre cómo resolverlo. Los escépticos no tienen nada que aportar en el avance hacia este tipo de equilibrio; y en la medida en la que hacen parecer ingenua o anticuada la búsqueda comprometida

24 Rorty parece pensar que podemos ser liberales en la esfera política e ironistas fuera de ella: pero no muestra cómo se puede segmentar eso, en especial por parte de personas que reconocen que las leyes y las instituciones están implicadas en la forma de relaciones personales y familiares. La simpatía que declara Rorty por el feminismo de Catharine MacKinnon no le ha llevado a reflexionar con suficiente profundidad sobre esta cuestión.

una solución, están militando de forma influyente en contra de la solución. Deberíamos denunciar su enfoque como algo infundado en lo intelectual y pernicioso en lo práctico, y deberíamos cultivar el tipo de atención práctica que nos lleva a la perturbación mientras no se encuentren bases justas para la cooperación social.

Hay una última observación que quiero hacer respecto al equilibrio escéptico. Esto es, que puede incluso parecer atractivo solo para quien tiene una posición acomodada en el mundo, y es por tanto una posición que parasita la incomodidad y miseria del resto. La investigación desapegada y sin compromiso que recomienda Sexto, la posición irónica que recomiendan Rorty y Fish; estas posturas tienen sentido en un mundo en el que un intelectual puede aislarse de lo que ocurre a su alrededor en la sociedad. No solo quiero decir que la necesidad material y el dolor puedan impedir a alguien filosofar en absoluto, *a fortiori* del filosofar escéptico. En ese sentido, Rawls tampoco podía hacer su trabajo sin una relativa comodidad. Quiero decir que en tiempos difíciles (tiempos de represión, de guerra, de genocidio) a cualquier ser humano que no esté del todo deshumanizado *le importará*, y le importará mucho, qué está bien y qué está mal, y tendrá un fuerte compromiso en un sentido o en otro. Cuando la sociedad parece estar equilibrada, en cambio, las actitudes de aislamiento y juego que van de la mano con el escepticismo parecen una opción humana atractiva, y no pensamos que haya nada inhumano al preferirlas. El juego y la ironía escépticos van bien con la democracia liberal no en el sentido en el que lo sugiere Rorty, apoyando sus objetivos, sino en el otro: nunca nos permitiríamos la libertad de jugar si las cosas a nuestro alrededor no estuvieran yendo bastante bien.

Pero una vez dicho esto, podemos ver la profundidad del egoísmo, del solipsismo de hecho, del programa escéptico, visto como un programa para la filosofía en un mundo necesitado y atribulado que contiene problemas humanos urgentes y hacia cuyas soluciones la filosofía en el espíritu rawlsiano puede probablemente hacer una contribución importante. Si la filosofía solo es capaz de hacer que el individuo practicante sienta calma, entonces los enemigos de Sócrates tendrían razón: la filosofía es una forma peligrosa de autoindulgencia, subversiva para la democracia, y su profesorado, corruptor de la juventud. Por fortuna, la filosofía es capaz de mucho más que eso.

6 · Notas

Las traducciones de las obras de Sexto Empírico [al inglés] son más. [Nota de la traductora: lo mismo sucede con respecto a mi traducción al español; y, donde ha sido posible, se ha consultado el original en griego antiguo]. Todos los textos están disponibles [en inglés] en la Loeb Classical Library con una traducción muy deficiente. Hace poco se ha publicado una excelente traducción [al inglés] de Pirrón de Julia Annas y Jonathan Barnes, y su libro (Annas & Barnes, 1985) que contiene buenas versiones de muchos otros pasajes de Sexto, así como de otros autores pertinentes para la tradición escéptica. Otros extractos pueden consultarse, en magníficas traducciones [al inglés], en Long y Sedley (1987), vol. II. 1. Para la obra de Diógenes Laercio *Vidas de los filósofos* utilizo de nuevo mis propias traducciones [al inglés]. En todo momento hablaré del escepticismo pirrónico ejemplificado en los escritos de Sexto Empírico; el escepticismo académico es otra cuestión, y tiene consecuencias muy diferentes para los temas que me ocupan.

7 · Referencias

- Annas, J. y J. Barnes (1985), *The Modes of Skepticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burnyeat, M. (1983a), «Can the Skeptic Live His Skepticism?», en Burnyeat (1983b), 117–148.
- Burnyeat, M. (ed.) (1983b), *The Sceptical Tradition*, Berkeley, University of California Press.
- Derrida, J. (1976), *Of Grammatology*, traducido [al inglés] por G. C. Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Fish, S. (1989), *Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham and London, Duke University Press.
- Fish, S. (1994), *There is No Such Thing as Free Speech, and It's a Good Thing, Too*, Nueva York, Oxford University Press.
- Long, A. A. y D.N. Sedley (1987), *The Hellenistic Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Nussbaum, M. (1990), *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, Nueva York, Oxford University Press.
- Nussbaum, M. (1994a), «Skepticism About Practical Reason in Literature and the Law», *Harvard Law Review* 107, 714-744.
- Nussbaum, M. (1994b), *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton, Princeton University Press.
- Nussbaum, M. y A. Sen (eds.) (1993), *The Quality of Life*, Oxford, Clarendon Press.
- Putnam, H. (1993), «Objectivity and the Science-Ethics Distinction», en Nussbaum y Sen (1993), 143-157.
- Rawls, J. (1971), *A Theory of Justice*, Cambridge MA, Harvard University Press (TJ).
- Rawls, J. (1980), «Kantian Constructivism in Moral Theory, The Dewey Lectures 1980», *The Journal of Philosophy* 77, 515-572.

Hegel y la muerte de la filosofía: el escepticismo como salvación de la reflexión.¹

Hegel and the death of philosophy: skepticism as the salvation of reflection.

Ramón Román Alcalá²

Universidad de Córdoba, España.

Recibido 10 noviembre 2022 · Aceptado 22 marzo de 2023

Resumen

Es sorprendente la seriedad con que Hegel trata el escepticismo. El imperio de la duda se extiende a todo tipo de filosofía, la domina y la retuerce hasta la extenuación y la rinde sin remisión en el sistema de la lógica hegeliana. La filosofía del espíritu se desvela en tres estadios, el espíritu subjetivo (antropología, fenomenología y psicología), el espíritu objetivo (derecho formal, la moral y la eticidad) y el espíritu absoluto (el arte, la religión revelada y la filosofía), lo sorprendente en el concepto hegeliano de filosofía es el lugar prioritario que ocupa el escepticismo en ella. Para Hegel, el escepticismo (momento negativo) está fuera de la filosofía (momento positivo), la ataca hasta su rendición o desaparición total. Reflexionar sobre el lugar del escepticismo en la filosofía hegeliana es el objeto de este artículo.

Palabras clave: Hegel; escepticismo; Sexto; duda; Filosofía.

Abstract

Hegel treats skepticism with a surprising degree of seriousness. In the system of Hegelian logic, the empire of doubt extends to every type of philosophy, dominates and twists it to exhaustion, and surrenders it without remission.

According to our knowledge, the philosophy of the spirit is revealed in three phases: the subjective spirit (anthropology, phenomenology, psychology), the objective spirit (formal law, morality, and ethics), and the absolute spirit (art, revealed religion, and philosophy). What is surprising, however, is the importance that skepticism occupies in the Hegelian definition of philosophy. In his view, skepticism (negative moment) is outside philosophy (positive moment), it attacks it to the point of its surrender or total disappearance. The purpose of this article is to explore the place of skepticism in Hegelian philosophy.

Keywords: Hegel; skepticism; Sextus; doubt; Philosophy

¹ Proyecto de Excelencia EPADMECO I+D P20_00306, "Ayudas en Universidades y Centros de Investigación", PAIDI 2020.

² fs1roalr@uco.es

1 • Introducción

Hay una idea que satura el concepto de filosofía en toda época: la idea de que la filosofía está determinada por su presente, y que no podemos decir que haya filosofías equivocadas o superadas, sino más bien la necesidad de que la filosofía guarde una relación apropiada de comprensión y reconciliación con ese presente, centrándose en ese presente sin hacer profecías, o adivinar el futuro o ir más allá de su tiempo. Esto valía en la época de Hegel y también vale cuando se han apagado, las llamas de la propia filosofía hegeliana, y quedan sólo los rescoldos. Hegel en la *Fenomenología* dice que la filosofía debe guardarse de ser quejosa, predicar o sentir fervor por la utopía, ya que no tiene sentido esta apuesta esperanzada: “la filosofía debe guardarse de ser edificante”³ por ser la realización del espíritu absoluto. Para ello, Hegel utilizará y se apropiará del escepticismo como elemento clave de su metodología, como formación de una sistemática que desembocará en una dialéctica especulativa, que supera el modo de conocimiento finito en el que se había movido toda la filosofía⁴.

Para conseguir este programa, se necesita que el escepticismo pueda ser considerado “como el primer grado hacia la filosofía, pues el comienzo de la filosofía tiene que ser, ciertamente, la elevación sobre la verdad que otorga la conciencia común y el presentimiento (*Ahnung*) de una verdad superior”⁵.

³ Citaremos los textos de Hegel por la edición de Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke in zwanzig Bänden*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, Germany, 1971-1979, con la traducción correspondiente utilizada, „Die Philosophie aber muß sich hüten, erbaulich sein zu wollen“, vol. 3, p.17; existe traducción castellana, *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1966, p. 11.

⁴ Y eso cuando sabemos que, clásicamente, se suele reconocer el sistema hegeliano como un sistema no escéptico, ver (Westphal 140), o como en (Forster, introducción) quien intenta avanzar en una defensa epistemológica del sistema hegeliano contra el escepticismo antiguo, esforzándose por construir una posición filosófica en Hegel capaz de resistir los ataques de los escépticos. Para hacerse una idea del alcance del escepticismo en Hegel ver Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke in zwanzig Bänden*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, Germany, 1971-1979, último volumen *Register*, 1979, voz “*skeptizismus*”, pp. 594-597 en dónde aparecen todas las referencias al escepticismo en la obra hegeliana.

⁵ “*Er kann daher als die erste Stufe zur Philosophie muß ja die Erhebung über die Wahrheit*”

Diríamos hoy más bien, que el escepticismo es el punto de partida, el origen de la filosofía, sólo cuando comenzamos a dudar, comenzamos a pensar⁶. Pone en duda lo dado, los hechos de conciencia, lo finito, todo aquello a lo que se apega la filosofía como forma positiva de las doctrinas, y muestra al sentido común lo incierto de esas creencias y la inestabilidad de las mismas, y no como método, lo sabemos, sino porque ellas mismas nos hacen dudar. El escepticismo⁷ antiguo reconoce el “lado más noble”⁸ de la filosofía, en el hecho de que se dirige contra lo que damos por supuesto, contra el dogmatismo fácil, teórico propio de cualquier dogmatismo, y los desconciertos propios de la vida cotidiana. El punto de partida de Hegel, siguiendo a Sexto Empírico, enlaza con el intento “por demostrar que el escepticismo es filosofía y la filosofía original es una especie de escepticismo, por lo que hay que defen-

sein, welche das gemeine Bewusstsein gibt, und die Ahnung einer höheren Wahrheit”, Hegel, Werke in zwanzig Bänden, vol. 2, Jenaer Schriften 1801-1807, p. 240; existe traducción castellana, María del Carmen Paredes, Relación del escepticismo con la filosofía, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 74.

6 Wittgenstein utiliza dos párrafos el 160 y 161 de su (Über Gewissheit, 1969), existe una edición bilingüe en español de Josep Lluís Prades y Vicent Raga, (Sobre la Certeza, 1988), que exponen con la claridad que le caracteriza este hecho: &160 “El niño aprende a creer en el adulto. La duda viene después de la creencia (Der Zweifel kommt nach dem Glauben)”. &161, “Aprendí una gran cantidad de cosas y las acepté en base a la autoridad humana. Después he descubierto que se veían confirmadas o refutadas por mi propia experiencia”.

7 Hegel se refiere al escepticismo antiguo como escepticismo pirrónico, que no pirroniano, es decir, sólo reconoce el escepticismo basado en las fuentes de Sexto Empírico y Diógenes Laercio, y no hace referencia al escepticismo histórico de Pirrón de Élide.

8 Cuando Timón, el discípulo de Pirrón de Élide, rastrea los inicios del escepticismo, elogia a Parménides: “La vitalidad del magnánimo Parménides no consiste en la multiplicidad de opiniones, sino en haber alejado los pensamientos del engaño de las apariencias”, Παρμενίδου τε βίην μεγαλόφρονος οὐ πολύδοξον, ὃς ῥ’ ἀπὸ φαντασίας ἀπάτης ἀνενεϊκαστο νόσεις (D.L., IX, 23: DIELS, *Poet.*, 9 B 44: S.H., 818), muy parecido al elogio que realiza Timón de Pirrón en D.L. IX, 65: DIELS, *Poet.*, 9 B 48: S.H., 822: DECLEVA CAZZI, 60. En estas líneas, Parménides es considerado como el precursor ideal del estilo filosófico pirrónico, dedicándole un grato calificativo *megalóphronos*. Poseer esta facultad significa, en este contexto, una particular vitalidad (βίην) que se explica en la capacidad para quedar inmune a toda forma insatisfactoria de conocimiento. Este es el motivo por el cual Parménides es capaz de apartar, de alejar (ἀνενεϊκαστο) sus pensamientos (νόσεις) del engaño (ἀπάτης) de las apariencias (φαντασίας).

der el escepticismo como la mejor forma de filosofía, precisamente porque proviene de la original forma aporética o efética⁹ de filosofar¹⁰. Por eso, el escepticismo filosófico es fundamental para el desarrollo del papel que asigna a la filosofía dentro del sistema total de la experiencia del ser humano en el mundo¹¹, y de los modos en que esa experiencia va definiendo modos de hacer y conocer tal como se presenta en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Hegel utiliza los principios del judo para filosofar: usar contra tu oponente su propia fuerza y anularla en aras de un fin mayor, diríamos absoluto¹².

2 · Trampas en el solitario. La sonrisa astuta de Hegel

Históricamente, la sutileza del escepticismo antiguo (Sexto Empírico) como fuente de los problemas del conocimiento, tanto racionales como prácticos, enfocaba la expresión persistente de los problemas filosóficos más insolubles, hasta mucho tiempo después de que Descartes marcara el comienzo de una nueva era con su intento (incompleto) de resolución del problema de la certeza. Esto se ve innegablemente en la evaluación que hace Hume de la facultad humana de la razón, y honestamente influye, de manera obsesiva, en la aceptación, en contra de su objetivo primero, de los principios escépticos sobre las posibilidades del conocimiento, que lo “asustan y confunden” arrojándolo a una “desamparada soledad”¹³. Es evidente que estos problemas pirrónicos continuaron siendo una preocupación específica y no genérica en la filosofía alemana desde Kant¹⁴ en adelante. Por eso, reconocía que

9 Ver para la distinción de las maneras de nombrar al escepticismo (Román 431-439).

10 Esta es la tesis contundente de Anna Tigani (2017).

11 Esta es la idea central de (Forster 1989).

12 Como afirma Sorensen sobre la filosofía de Hegel, muy parecida a la de los escépticos más aporéticos, usar los puntos de vista del oponente para impugnarlos, (Sorensen, 2003).

13 (Hume. 415, 427).

14 Paul Guyer defiende, por ejemplo, que la Crítica de la Razón Pura está organizada en torno a dos tareas claramente reconocibles: una en la “Analítica” refutación del escepticismo humeano sobre los primeros principios, y segunda en la “Dialéctica”, el intento de resolver el escepticismo pirrónico engendrado por la dialéctica natural de la razón humana, (Guyer 32-33).

esta característica del escepticismo antiguo traía consigo una seria amenaza al conocimiento. Lo mismo vio Hegel, cuando defendió que el pirronismo antiguo, al estar basado en esta consideración práctica de la vida¹⁵, era de naturaleza superior al escepticismo moderno, más preocupado en descontaminar al proyecto filosófico moderno del dogmatismo propio doctrinal que lastraba cualquier intento de una racionalidad optimista y eficaz. En cierto modo, Nietzsche¹⁶ también va a mantener esta misma apreciación del pirronismo antiguo, aunque lo usa de un modo muy diferente, ya que critica una racionalidad optimista y reivindica el escepticismo como el mejor calmante contra “una voluntad de negar real y efectivamente la vida”¹⁷ (Filosofía como *décadence*), actitud socrático-platónica bastante exitosa en la historia de la filosofía.

Este es el magma en el que quiere surfear, triunfante, Hegel. Lo hace honestamente, pero de manera inconsciente se hace trampas, él solo, en ese solitario que supone el método filosófico que desarrolla en la *Fenomenología* y que le lleva a reivindicar como solución original la filosofía especulativa. Hegel es el gran reconstructor del escepticismo antiguo (con sus errores historiográficos incluidos), como una estrategia contra la variante moderna del escepticismo, que se concentraba en romper y criticar el intento de Kant de

15 Sólo una interpretación sesgada de la filosofía puede reconocer en ella una empresa positiva en la que los diferentes dogmatismos no se agotan y se sustituyen unos a otros. Hegel afirma con precisión que el lado más noble del pirronismo es su batalla frontal contra los diferentes dogmatismos (ver el amplio artículo de (Tigani, 61–65) en la vida cotidiana, por lo que defender el escepticismo es defender la mejor filosofía posible: defender una búsqueda en el conocimiento cuidadosa (ζητέω), una comprobación o detenimiento en las cosas ἐφεκτέον, cuya raíz es ἐπέχω (suspender el asentimiento), una conciencia de la falta de camino o salida (ἀπορητικοί, cuya raíz es ἀπορία), o un mirar con cuidado y atento (σκεπτέον ο σκέπτομαι), (Ver Román, 2021,)

16 Véase la magnífica introducción de (Berry 3–19).

17 Cf. Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, ed. De Manuel A. Penella, parte 6, p. 121. Recordemos que en la introducción de esta obra apunta Nietzsche la necesidad del escepticismo contra todo dogmatismo filosófico que “por solemne y definitivo y absoluto que se pretenda, no ha sido nunca más que una especie de noble infantilismo, un balbuceo de principiante”, p. 21. La época entre el otoño de 1885 y enero de 1889 es quizá la época más extraordinaria del filósofo, en ella la huella del escepticismo y el pirronismo es espectacular, ver Nietzsche, F., *Fragmentos Póstumos*, vol. IV, ver páginas 537, 538, 545, 565, 573, 587, 607, 622 y 648.

fundamentación trascendental del conocimiento. Asume Hegel, apelando a los antiguos, que el escepticismo es el momento destructivo de la filosofía, un alarde del ejercicio del pensamiento libre contra todo dogmatismo, por eso no sólo duda, sino que niega, a su juicio, la pretensión cognoscitiva del entendimiento.

Esta es la contención hegeliana al escepticismo, Hegel desactiva el escepticismo limitándolo a una posición pura y simplemente subjetiva, que está imposibilitada para sobrepasar el ámbito de lo subjetivo y salir fuera de su propia limitación. Como llega a esta afirmación, pues partiendo de la idea cartesiana por excelencia, que quiere conseguir un conocimiento seguro de aquello que existe, y sin duda encuentra, a partir del fundamento del innegable cogito, un resultado esperanzador: “yo soy” un “estar aquí” indudable que resiste cualquier intento gnoseológico escéptico de negarlo, lo cual le lleva a Hegel a pensar que Descartes¹⁸ después de dos siglos ha producido la idea más interesante de los tiempos modernos inaugurando una nueva edad de la filosofía, y es la de que “no es verdad nada que no tenga una evidencia interior en la conciencia o que la razón no conozca de un modo tan claro y determinante que excluya toda posibilidad de duda”¹⁹. Hegel rechaza esa mera aceptación de principios no seguros, así en la *Fenomenología* critica todos estos enfoques filosóficos²⁰, como el kantismo, que rechazan la metafísica por medios racionales, tomando sus fundamentos en el fondo en ideas

18 El punto de partida cartesiano generó mucha esperanza dice Hegel, “el pensar como ser y el ser como pensar es mi certeza, mi yo, en el famoso *Cogito, ergo sum* se contienen, pues inseparablemente unidos, el pensamiento y el ser, („Das Denken als Sein und das Sein als Denken, das ist meine Gewißheit, Ich. Dies ist das berühmte *Cogito, ergo sum*; Denken und Sein ist so darin unzertrennlich verbunden“), *Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, vol. 20, p. 131, existe traducción española *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, vol. III, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 261, pero pronto esa esperanza se derrumbó porque esta declaración de certeza abstracta y pura no está probada.

19 “Nichts ist wahr, was nicht innere Evidenz im Bewußtsein hat oder der was die Vernunft nicht so deutlich und bündig erkennt, daß ein Zweifel daran schlechthin unmöglich”, *Hegel, Werke in zwanzig Bänden*, vol. 20, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, pp. 129–130, existe traducción española *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, vol. III, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, pp. 259–260.

20 (Daskalaki 35) advierte que solo se salva Parménides de esta debacle, quien, al reconocer las contradicciones de la vía de la opinión, da un salto cualitativo a la revelación

adventicias y arbitrarias²¹, con las que buscan una mera seguridad que no es mejor que otras²².

El intento de Reinhold y Kant de encontrar una fundamentación trascendental del conocimiento que posibilite que tales hechos de conciencia pudiesen ser reconocidos como experiencias, que nos podrían llevar a conocer las representaciones de las cosas del mundo, como cosas del mundo, colapsaba en la crítica escéptica moderna de Schulze, que sólo aceptaba esas representaciones como hechos de conciencia imposibilitados de fundar las cosas del mundo. La crítica de Schulze aceptaba que la búsqueda de fundamento solo podía ser subjetiva al aceptar todas las representaciones como hechos de conciencia, y no poder salir fuera de ellos, por lo que no podían fundamentar ningún Yo trascendental. Fichte intentó superar esto por medio de la concepción de un Yo absoluto, que daría cobertura al Yo trascendental y superaría el problema de si puede haber conceptos que no tengan ningún referente en el mundo.

Hegel pretende rehabilitar al escepticismo antiguo frente al escepticismo gnoseológico moderno de Schulze, que se separa del escepticismo de Sexto Empírico en su intento, vano, de rehabilitar el conocimiento sensible. A pesar de los errores historiográficos de Hegel en su distinción entre Pirrón y Sexto, sí tiene razón en algo, la actitud escéptica antigua duda tanto del conocimiento empírico como del conocimiento racional, mientras que Schulze duda sólo del conocimiento racional, y defiende la validez del conocimiento empírico²³. La razón de este escepticismo radical de Pirrón de Élide, proviene

de la verdad y un poco Platón al que acusa de no culminar su método dialéctico en lo universal como superación de las contradicciones en lo afirmativo de lo finito.

²¹ Loc. Cit., pp. 22

²² Todos los enfoques filosóficos necesitan algo más que la conciencia, pues lo verdadero es para la conciencia algo distinto de ella y lo adelanta en la *Fenomenología*: “Con la autoconciencia entramos, pues, en el reino de la verdad. Hay que ver cómo comienza surgiendo esta figura de la autoconciencia” (Mit dem Selbstbewußtsein sind wir also nun in das einheimische Reich der Wahrheit eingetreten. Es ist zu sehen wieder Gestalt des Selbstbewußtsein zunächst auftritt), Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 3, *Phänomenologie des Geistes*, p. 138, existe traducción española, *Fenomenología del Espíritu*, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 107.

²³ Ver la introducción de María del Carmen Paredes, en la edición Hegel, *Relación del escepticismo con la filosofía*, (Paredes 20).

de la desconfianza en los sentidos, afirmación que no solo proclamaban los abderitas Demócrito y Metrodoro de Quíos antecesores suyos, sino que la llevaban hasta la exageración dogmática, al afirmar que en verdad sólo hay átomos y vacío, todo lo demás era convención.

El punto de partida era contundente, Metrodoro negaba, igual que Demócrito, la verdad de las percepciones: así, dice Aecio, que tanto uno como otro partían de que “las sensaciones son engañosas”²⁴, y que a través de las sensaciones no conocemos nada, y ni siquiera es preciso atender a ellas pues no aportan un conocimiento certero de la realidad. En Demócrito esta afirmación se veía compensada por la confirmación de la autonomía de la razón en el proceso del conocimiento. Sólo el conocimiento racional es válido; y sólo a través de la razón (pues el conocimiento sensible es erróneo) podemos conocer los principios fundamentales de la teoría atómica. Metrodoro, más radical, no aceptaba que la razón fuese capaz verdaderamente de conocer la realidad. Al contrario, su punto de partida es completamente opuesto, pues defiende que no conocemos nada. Da la sensación que este discípulo de Demócrito asume perfectamente aquel inconveniente que el filósofo de Abdera ya presentaba, según Galeno, con relación a los sentidos; es decir, si los sentidos no son capaces de aportar un conocimiento verdadero de la realidad ¿cómo puede sustentarse la razón que en última instancia toma de ellos su fundamento?²⁵.

Ese es el valor del escepticismo antiguo con respecto al moderno, frente a la idea de Schulze de que “*nada de lo que enseña la experiencia, puede ser objeto de la duda escéptica, y en particular no lo es la suma total de las sensaciones externas, e incluso que de todas las ciencias sólo puede serlo la filosofía*”²⁶, el escepticismo antiguo extiende su duda a la experiencia y a la fi-

²⁴ ψευδεῖς εἶναι τὰς αἰσθήσεις. AECIO, IV, 9, 1: DK 70 a 22.

²⁵ Es Galeno quien al citar un texto de Demócrito lleva hasta sus últimas consecuencias esta aporía, ya que, si los sentidos no son fiables, como va a ser fiable la razón que toma sus certezas de ellos. En ese texto los sentidos le dicen a la razón: “¡Oh mísera razón!, que tomas de nosotros tus certezas (tu garantía) nos destruyes, nuestra caída será tu destrucción”, τάλαινα φρήν, παρ' ἡμέων λαβοῦσα τὰς πίστεις ἡμέας καταβάλλεις; πτώμα τοι κατάβλημα. GALENO, De medic. empir., 1259, 8: DK 68 B 125.

²⁶ "...nichts von dem, was die Erfahrung lehrt, und insbesondere nicht der Inbegriff der äußeren Empfindungen, auch von allen Wissenschaften nur die Philosophie", Hegel, Werke in

losófia que se hace de ella, admiten los antiguos “que hay un conocimiento a través de los sentidos y una convicción mediante los mismos de la existencia empírica (Dasein)”²⁷, no hay un determinar objetivo de la razón que nos lleve a preferir o elegir esto en vez de evitar aquello, cuando lo hacemos es por necesidad y no por racionalidad. La acción en la vida nada tiene que ver con la filosofía, “teniendo en cuenta lo que aparece, vivimos –dice Sexto– conforme al entendimiento común de la vida, pues no podemos estar completamente inactivos, sin emitir con ello ninguna opinión o afirmación”²⁸. Lo que aparece que no se discute, es el criterio –para Sexto–, un criterio práctico, por tanto, lo subjetivo como convicción no necesita ninguna investigación.

3 · El escepticismo como la función crítica de la filosofía en Hegel

Hegel se ocupa del escepticismo²⁹ en tres momentos fundacionales de su filosofía: primero, la época de Jena, con su obra *Relación del escepticismo con*

zwanzig Bänden, vol. 2, *Jenaer Schriften 1801-1807*, p. 223; existe traducción castellana, María del Carmen Paredes, *Relación del escepticismo con la filosofía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 61.

27 "daß es eine Erkenntnis durch di Sinne un eine Überzeugung durch dieselbe vom Dasein", *Hegel, Werke in zwanzig Bänden*, vol. 2, *Jenaer Schriften 1801-1807*, p. 223; existe traducción castellana, María del Carmen Paredes, *Relación del escepticismo con la filosofía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 61.

28 "auf das Erscheinende achtend, leben wir, sagt Sextus, weil wir nicht gänzlich untätig sein können, nach dem gemeinen Lebensverstand, ohne damit irgendeine Meinung oder Behauptung zu nachen". *Hegel, Werke in zwanzig Bänden*, vol. 2, *Jenaer Schriften 1801-1807*, p. 224; existe traducción castellana, María del Carmen Paredes, *Relación del escepticismo con la filosofía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, pp. 61-62.

29 Si bien en 1800, dos años antes de la publicación de su primer opúsculo sobre la *Relación del escepticismo con la filosofía*, Hegel habla del escepticismo sólo como momento negativo de un error, que es la filosofía, que viene a ser una especie de teología (Ver la introducción de G.W.F. Hegel. *El concepto de religión*, F.C.E., México- Buenos Aires, 1981, pp. 7-56, principalmente, p. 8) o una forma, reducida, de pensar a Dios, el escepticismo sería la negación del proceso reflexivo que debe dar paso o culminar en la religión, nada diferente de los principios místicos, se desconfía de la razón para llegar a lo absoluto y se adoptan otras vías más directas para llegar a lo absoluto, como la fe o la gnosis. El proceso filosófico, como dice (Montesinos 114), culminaría en la religión.

la filosofía; segundo, la publicación en 1807 de la *Fenomenología del espíritu* en la que presenta ya un escepticismo que se consume a sí mismo³⁰, que se cierra en la reflexión finita; y, tercero, sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía* donde el escepticismo ejerce una función deconstructiva en toda la filosofía histórica, pero, reducido a la superficie o apariencia finita del pensamiento, es decir, sólo tiene sentido dentro de esa nueva caverna hegeliana que es la finitud.

El primer momento hegeliano recupera lo que Hegel entiende por escepticismo pirrónico, en lucha contra el escepticismo moderno de Schulze que sólo enfocaba la tarea filosófica hacia los hechos de consciencia. Esa recuperación del espacio antiguo griego³¹ amplía el proyecto escéptico, más allá de Kant o Fichte, reconociendo a la filosofía la posibilidad de que ella misma contenga al menos “un aspecto que no pueda ser meramente reducido a una función reflexiva”³². De ser así, la filosofía podría tener una función que dirigida negativamente contra sí misma, destruyese la forma de pensar y evidenciase el carácter limitado de su tarea.

Los empiristas modernos tenían que darle una salida al escepticismo para evitar el colapso de la filosofía, el libro de Schulze partía de la aceptación de los “hechos de conciencia” y la expresión de estos hechos en conceptos. Como escéptico moderno suponía que tenemos certeza del conocimiento de al menos un tipo de hechos, que son los hechos de conciencia, y a partir de ellos los juicios que se refieran a ellos, frente a esto el escepticismo antiguo nunca reconoció los hechos de conciencia como ciertos, ni tampoco

30 Por eso en la *Enciclopedia* con posterioridad se le denomina “escepticismo consumado” como nos recuerda (Paredes 24).

31 Según la biografía de (Rosenkranz 100), Hegel dedicó su estancia en Frankfurt para estudiar a los griegos, principalmente Platón y Sexto Empírico, y a Schelling, lo cual significaría que esta recuperación del escepticismo antiguo estaría al servicio del proyecto filosófico de Holderling, Schelling, Fichte y Hegel de crítica a la modernidad con su “filosofía de la unificación” (Ver Montecinos 114), que bebía de fuentes esotéricas (pensadores medievales de raíz semítica y hebrea) y exotéricas (el legado revolucionario de Voltaire, Diderot y Kant, sobre todo Kant). Pérez-Borbujo hace un análisis certero de esta “posición excéntrica” que lleva a la famosa “trinidad del idealismo alemán” a la iluminación de una verdad única más allá de la finitud del pensamiento histórico-filosófico, (Pérez-Borbujo 19-36).

32 (Montecinos 121).

como pertenecientes a la realidad objetiva. El escepticismo de la época de Hegel, reconoce la validez de los hechos de conciencia, pues exige atenerse al principio de conciencia y dirige sus dudas sobre la relación entre nuestras representaciones y las cosas externas.

Hegel va más allá, él quería con este escrito subrayar que el escepticismo antiguo mostraba el carácter limitante de la reflexión, la reflexión era insuficiente para que el pensamiento llegase a la verdad, el escepticismo mostraba que a cualquier doctrina se le podía oponer una doctrina contraria mediante razones, generando un círculo vicioso que mostraba las insuficiencias de la racionalidad. La conciencia experimentaba la pérdida de sí misma, y sobrevenía la pérdida de la verdad, con lo cual se rompía la relación entre la conciencia y su objeto. Hegel apuntaba más alto, en redefinir la fundamentación del saber no en el ámbito finito de la racionalidad, el ámbito de lo aparente, sino en el reino de la filosofía especulativa. El escepticismo, pues, se consume a sí mismo.

Por eso en la *Fenomenología*, y sobre todo en la *Enciclopedia*³³, Hegel con el “escepticismo consumado” se aleja del carácter de apertura que tiene el escéptico en la raíz de su actividad, pues nunca se cierra, ni se cancela hasta que llega a una verdad, si es que llega y deja de ser escepticismo. El término *Σκεπτικοί* proviene del verbo *σκεπτεόν ο σκέπτομαι* que se traduce por “mirar con cuidado”, considerar, poner atención o examinar etc. *Σκέψις-ἔως* en el ámbito del escepticismo significa, indecisión, duda, examinar con cuidado, etc³⁴. No hay más que tres tipos de filosofía, según Sexto, la dogmática, la académica y la escéptica³⁵, frente a las dos primeras, Hegel con un sentido histórico

33 Adición al parágrafo 78 de la Enciclopedia en 1830.

34 En Platón prevalece este sentido en el *Teeteto* 188c, cuando dice que el que conoce algo no puede confundirlo con lo que no conoce, ni lo que no conoce con lo que conoce, Sócrates pregunta “¿Será acaso, que no hay que examinar de esta manera lo que estamos investigando?” (Ἄρ’ οὖν οὐ ταύτη σκεπτεόν ὁ ζητοῦμεν). Y, en el *Fedón* 83a, en la misma línea, Platón exhorta a los amantes del saber a prestar atención a la filosofía en su alma, pues “el examen a través de los ojos está lleno de engaño” (ἡ διὰ τῶν ὀμμάτων σκεψις ὅτι ἀπάτης μὲν μεστή).

35 “la corriente escéptica se le llama, en verdad, investigadora (*ζητητικὴ*) por su empeño en examinar y buscar, y suspensiva (*ἐφεκτικὴ*) por el estado producido en el investigador después de la búsqueda (por suspender el juicio); dubitativa, (*ἀπορητικὴ*) por cierto, por

reconocible, intenta referirse a la filosofía con neutralidad y advierte que solo el escepticismo no clausura la reflexión y la deja abierta a la investigación y superación posteriormente. Hegel, para dar el salto a lo absoluto, no tiene más remedio que, no solo clausurar el escepticismo, sino que clausurar también toda la filosofía. Lo cual evidencia la insatisfacción que recorre al filósofo en su trayecto vital y en su profesión: toda forma de reflexión es la forma de la finitud, por lo que Hegel propone ir más allá de la reflexión, dar un salto cualitativo y buscar una alternativa al modo de pensar. Nada más y nada menos.

En la *Fenomenología*, pues, Hegel presenta su programa de superación de la filosofía. En primer lugar, presenta al escéptico como paso superior del dogmático, pues es una conciencia formada que reflexiona sobre el contenido como conciencia: “En el escepticismo, la conciencia se experimenta en verdad como una conciencia contradictoria en sí misma; y de esta experiencia brota una *nueva figura*, que aglutina los dos pensamientos mantenidos separados por el escepticismo”³⁶. El escepticismo en la *Fenomenología* forma parte del proceso de realización de la autoconciencia. Heidemann, lo considera “escepticismo procesual”³⁷ ya que el escepticismo se integra como un elemento más de la Ciencia en su proceso dialéctico de superación. Su intención es clara, activa el escepticismo en el plano de la certeza sensible, la percepción y el entendimiento, pero lo desactiva, al hacerlo in-esencial al reducirlo a un momento de la autoconciencia, advirtiendo en un salto mortal que: “a través de esta negación auto-consciente (el escepticismo), la autoconciencia adquiere *para sí misma la certeza de su libertad*, hace surgir la experiencia de ella y la eleva de este modo a *verdad*”³⁸. El escepticismo queda reducido a un

su hábito de dudar y buscar sobre todas las cosas como dicen algunos, o del hecho de no tener medios para dar el asentimiento o la denegación” (Sexto, *H.P. I*, 7).

36 "Im Skeptizismus erfährt das Bewußtsein in Wahrheit sich als ein in sich selbst widersprechendes Bewußtsein; es geht aus dieser Erfahrung eine *neue Gestalt* hervor, welche die zwei Gedanken zusammenbringt, die der Skeptizismus auseinanderhält", Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 3, *Phänomenologie des Geistes*, p. 163, existe traducción española, *Fenomenología del Espíritu*, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 127.

37 Heidemann, D., *Der Begriff des Skeptizismus*, Berlin/New York, 2007, p. 200.

38 "durch welche selbstbewußte Negation es *die Gewißheit seiner Freiheit sich für sich selbst verschafft*, die Erfahrung derselben hervorbringt und sie dadurch zur *Wahrheit* erhebt", Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 3, *Phänomenologie des Geistes*, p. 161, exis-

gigante con los pies de barro, imposibilitado de soportar su propio peso, su función queda reducida al ámbito de lo finito, en el que experimentamos las contradicciones del entendimiento. A juicio de Hegel de esta experiencia surge una nueva figura que desborda lo positivo y lo negativo de la filosofía aglutinándolos en lo infinito, o lo inmutable.

4 · Las antinomias en el ámbito del pensamiento finito

El escepticismo sólo tiene sentido cuando crea antinomias en el ámbito de lo finito, pero debe reconocer, a juicio de Hegel, que todo aquello que queda vinculado al ámbito de lo finito, por su propia naturaleza tiene en sí mismo su propia ruina ya que no puede avanzar más³⁹. En el proyecto de la *Fenomenología*, el escepticismo es el paso necesario para el nuevo juego filosófico: primero, la afirmación de lo dado, lo que podríamos denominar consciencia ingenua, es el momento dogmático o positivo del espíritu, segundo, la crítica escéptica de lo parcial y limitado, es el momento negativo del espíritu, el momento de las antinomias⁴⁰ y tercero la resolución especulativa, la superación de todas las parcialidades y sus opuestos, lo absoluto considerado como negación-superación de lo subjetivo y objetivo.

te traducción española, *Fenomenología del Espíritu*, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 126.

39 Algo que ya Hegel había vislumbrado en un escrito anterior de 1801 *Diferencia entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling*, ya que toda antinomia en el ámbito de la lógica como organización de conocimientos, es parcial y finita tomada en sí misma, pero como forma misma de la razón, cada parte es una referencia a lo absoluto que la envuelve: “como parte, que tiene a otra fuera de sí, es algo limitado, que sólo es a través de los otros; aislado, como limitación, es él defectuoso. Sólo tiene sentido y significación por medio de su conexión (Zusammenhang) con el todo” (p.20). Hegel, G.W.F., *Diferenz des Fichte’schen und Schelling’schen Systems der Philosophie*, en H. Buchner y O. Pöggeler (Eds.), *GW 4 Jenaer Kritische Schriften* (pp. 1-92) Hamburg: Meine, 1986.

40 Montecinos (134) hace una interesante comparación de Hegel con Spinoza a través del concepto de antinomia: “Consideramos que Hegel comprende la antinomia contenida en la proposición de *causa sui* como un tránsito desde el conocimiento condicionado al conocimiento filosófico”.

En las *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, Hegel realiza un recorrido histórico y presenta la negación escéptica como finalización de un proyecto. Comienza dándonos una definición del escepticismo como “algo imponente y que infunde respeto a todos los hombres. En todos los tiempos, y todavía hoy, ha sido considerado como el más temible adversario de la filosofía, teniéndolo incluso por invencible, en cuanto el arte que consiste en disolver todo lo determinado, demostrando su nulidad”. Y un poco más adelante certifica que “su resultado consiste ciertamente en la disolución de la verdad y, por tanto, de todo contenido”⁴¹.

Pero esto, lo sabemos, es insuficiente para Hegel. En la *Enciclopedia Lógica* el escepticismo será presentado como la progresión dialéctica necesaria e intrínseca⁴² del concepto de la Lógica (125, &79). Según esto, la negación escéptica abre otro juego filosófico, un papel nuevo ya que una idea que niega otra idea se niega a sí misma, pues toma consciencia de ella misma. El escéptico es una conciencia formada que reflexiona sobre el contenido como conciencia. Por eso, el escéptico acepta las afecciones, involuntariamente, pero no afirma o niega nada sobre las afecciones mismas, acepta lo que aparece y no lo que se predica de lo que aparece. Y por eso siempre se protege y dice: “Por ejemplo: nos aparece que la miel da un sabor dulce, admitimos esto porque nos sabe dulce sensiblemente, pero investigamos si es asimismo dulce según el razonamiento, lo cual no es el fenómeno, sino algo que se dice acerca del fenómeno”⁴³. Investigar no significa dogmatizar, el escéptico no

41 "Vor ihm haben die Menschen groBen Respekt. Dieser Skeptizismus erscheint nun allerdings als etwas ganz Imponierendes. Der Skeptizismus hat zu allen Zeiten, und noch jetzt, für den furchtbarsten Gegner der Philosophie gegolten und für unbezwinglich, indem er die Kunst sei, alles Bestimmte aufzulösen, es in seiner Nichtigkeit zu zeigen... Sein Resultat ist allerdings die Negation, die Auflösung des Bestimmten, Wahren, alles Inhalts", *Hegel, Werke in zwanzig Bänden, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, vol. 19, p. 358, existe traducción española, *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, vol., II, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 420-421, Ver nota 2.

42 Esta es la idea de Scarfe, (78), para quien el escepticismo en Hegel está contenido en el movimiento del Concepto (Begriff) de la Lógica: “La opinión de Hegel de que el escepticismo participa dentro del proceso dialéctico, y es también articulado como la llave de la noción de “superación” (Aufheben) en la Lógica”.

43 οἷον φαίνεται ἡμῖν γλυκάζειν τὸ μέλι. Τοῦτο συγχωροῦμεν· γλυκαζόμεθα γὰρ αἰσθητικῶς. εἰ δὲ καὶ γλυκὸν ἔστιν ὅσον ἐπὶ τῷ λόγῳ, ζητοῦμεν· ὃ οὐκ ἔστι τὸ φαινόμενον ἀλλὰ περὶ τοῦ φαινομένου λεγόμε-

afirma ni niega nada sobre las cosas que investiga y cuando no le queda más remedio que decir alguna cosa positiva o negativa sobre algo, siempre hay que sobreentender “según a mí me aparece” (ὡς ἐμοὶ φαίνεται)⁴⁴.

Es decir, con un ejemplo de las *Lecciones* dice Hegel que el pirrónico, “no indaga si Dios tiene estas o las otras cualidades, sino que los escépticos tratan de penetrar en lo más íntimo, en el fundamento de esta idea, y se preguntan si tiene o no realidad”⁴⁵. Así descrito, el escepticismo es un escalón superior de la progresiva superación de la escalera filosófica finita, pero sus ataques quedan varados contra lo verdaderamente infinito de la idea⁴⁶ especulativa, por lo tanto, son “insuficientes y carentes de fuerza”. Así, se anticipa a cualquier crítica al Idealismo Absoluto, y coloca al escepticismo en una posición subalterna en la progresión dialéctica de lo que en la última sección de la *Lógica* denomina “la doctrina del Concepto”.

Aquí está la salvación hegeliana de su filosofía frente al criticismo escéptico, hablamos de ese salto al vacío de la especulación como actividad intelectual que permite la resolución dialéctica de las contradicciones en una unidad de orden superior (*Aufhebung*) que la trasciende. Por eso el escepticismo no puede tocar con su crítica a lo propiamente especulativo, dice Hegel: “Si, no obstante, el escepticismo se atreve a enfrentarse con este algo propiamente especulativo, no podrá atentar contra él en nada; su procedimiento contra lo racional consiste, pues, en general en hacer de ello algo determinado introduciendo en ello una determinación finita del pensamiento o un concepto de relación al que se atiende, pero que no reside, ni mucho menos, en lo infinito, argumentando luego contra él; es decir, consiste en concebirlo como algo falso, refutándolo así. O bien arma él mismo a lo infinito con las uñas con que ha de arañarlo”⁴⁷. El saber de lo especulativo requiere además

vov. Sexto, H.P., I, 20; Cfr. II, 63.

44 Cf. Sexto, H.P., I, 197 y 206 y M., VIII, 481.

45 "So z.B. von Gott, ob er solche oder solche Eigenschaften habe, fassen sie das Innere, die vorgestellte, zugrundeliegende auf und fragen, ob es Realität hat", *Hegel, Werke in zwanzig Bänden*, vol. 19, p. 396, existe traducción española *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, vol. II, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 454.

46 Scarfe (82) dice que por eso Hegel en la *Lógica* distingue entre la “Idea” y la “Idea Absoluta”, esta última es “la unidad de la subjetividad y objetividad, como “Idea”, pero puede decirse que se conserva infinitamente en la idealidad”.

47 "An dies eigentlich Spekulative hat sich nun der Skeptizismus auch gewagt; als Idee

de la disyuntiva entre dogmatismo y escepticismo, momento positivo filosófico y negativo, un tercer término, un tanto eso como lo otro, y un ni esto ni lo otro, muy propiamente escéptico.

5 · El desbordamiento del escepticismo sin pudor

El principio básico del escepticismo es que a cualquier proposición se le opone otra proposición de igual validez⁴⁸, aplicando este principio en el estudio de las cosas llegaremos a la ataraxía. Para Hegel, el escepticismo tiene, dentro de la filosofía, una misión singular, ya que siguiendo este principio será el responsable de colapsar toda la historia de la filosofía, que no es más que

aber kann er ihm nichts anhaben, gegen das wahrhaft Unendliche sind seine Angriffe ungenügend; da kann er nicht anders ankommen, als wenn er dem Spekulativen selbst etwas angetan hat. Das Vernünftige, erkannt, tut das selbst gegen das Bestimmte, was der Skeptizismus tun will. Indem diese Tropen die Kraft haben, das bestimmte Sein oder Gedachte als ein Endliches, somit als ein nicht Anundfürsichseiendes und Wahres aufzuzeigen, aber gegen spekulative Ideen ohne Wirkung sind, weil diese das Dialektische und das Aufheben des Endlichen in sich selbst haben, so ist, wie der Skeptizismus hier überhaupt gegen das Vernünftige verfährt, dies daß er es zu einem Bestimmten macht, immer eine Denkbestimmung oder einen Verhältnisbegriff, eine endliche Bestimmung erst in dasselbe hineinbringt, an die er Sicht hält, die aber gar nicht im Unendlichen ist, und dann gegen dasselbe argumentiert, - d. h. daß er es falsch auffaßt und es nun so widerlegt. Oder (also) er gibt dem Unendlichen erst die Krätze, um es kratzen zu können", Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 19, p. 397-398, existe traducción española *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, vol. II, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 455, (aunque la traducción podría ponerse en cuestión he decidido dejar el texto de Roces que mantiene el sentido, no su literalidad, del texto de Hegel).

48 El principio escéptico por excelencia *panti lógoi logos ísos antikeítai*, a cada proposición, contraponemos una proposición de igual validez, entra en escena con toda su fuerza a través de Sexto: "En efecto, en lo que respecta al estudio de la naturaleza, no nos pronunciamos con certeza sobre lo que se admite dogmáticamente sobre ella, por el contrario, a cada proposición, contraponemos una proposición de igual validez, y así poder enlazar la serenidad de espíritu y el estudio de la naturaleza". ἔνεκα μὲν γὰρ τοῦ μετὰ βεβαίου πείσματος ἀποφαίνεσθαι περὶ τινος τῶν κατὰ τὴν φυσιολογίαν δογματιζομένων οὐ φυσιολογοῦμεν, ἔνεκα δὲ τοῦ παντὶ λόγῳ λόγον ἴσον ἔχειν ἀντιτιθέναι καὶ τῆς ἀταραξίας ἀπόμειθα τῆς φυσιολογίας, Sexto, *H.P.*, I, 18.

la finitud que culmina en la religión. El escepticismo, ejerciendo esa función crítica de oponer a cada proposición, una proposición de igual validez, será responsable ante el colapso de elevar la filosofía por encima de la finitud⁴⁹ y darle un nuevo escenario: la autoconciencia, el conocimiento especulativo o el concepto de espíritu⁵⁰.

No hay que olvidar que para Hegel el programa político de la filosofía debe pasar por tres etapas. Una, referida a la reflexión finita sobre las cosas del mundo, otra que se condensa en la reflexión filosófica, es decir autorreflexión sobre la forma de pensar las cosas del mundo, este es el campo de juego del escepticismo; y la tercera, aquella que abre la filosofía al Conocimiento especulativo, es decir a la superación de lo inmanente en el conocimiento. Aquí, en esta etapa, se reconoce ya un salto cualitativo sobre las dos anteriores: la reflexión de las cosas del mundo y la reflexión sobre cómo reflexionamos sobre las cosas del mundo. Estas dos últimas, están dentro de la finitud, y la tercera las supera dando el salto a la infinitud. En este

49 Uno de los mayores esfuerzos conocidos en Occidente para convertir el dualismo lógico en un monismo metafísico es la Fenomenología del Espíritu, en el ámbito oriental las enseñanzas de Ramana Maharshi, en el marco de la doctrina del Vedanta Advaita, tiene el mismo objetivo. El Vedanta Advaita no es un monismo panteísta, sino un no-dualismo (que, aunque pueda parecer lo mismo, es algo muy diferente), es decir una doctrina cuya base o fundamento no es la defensa a ultranza de “Una Sola Realidad”, sino el rechazo de todo dualismo metafísico como algo carente de verdadera realidad, ver (Ballesteros,1998).

50 Dice Hegel en la *Fenomenología* que la autoconciencia en el estoicismo era pura y simple libertad, pero en el escepticismo esa libertad se realiza, ya que se duplica al ser esto y lo otro, o no ser ni esto ni lo otro, o ser esto y lo otro a la vez, y esto tiene unas consecuencias que sólo pueden ser resueltas en el ámbito del espíritu: “De este modo, la duplicación que antes aparecía repartida entre dos singulares, el señor y el siervo, se resume ahora en uno solo; se *hace* de este modo presente la duplicación de la autoconciencia en sí misma, que es esencial en el concepto de espíritu, pero aún no su unidad, y la *conciencia desventurada* es la conciencia de sí como de la esencia duplicada y solamente contradictoria” (Hierdurch ist die Verdopplung, welche früher an zwei Einzelne, an den Herrn und den Knecht, sich verteilte, in Eines eingekehrt; die Verdopplung des Selbstbewußtseins in sich selbst, welche im Begriffe des Geistes wesentlich ist, ist hiermit vorhanden, aber noch nicht ihre Einheit, und das *unglückliche Bewußtsein* ist das Bewußtsein seiner als des gedoppelten, nur widersprechenden Wesens), *Werke in zwanzig Bänden, Phänomenologie des Geistes*, vol. 3, p. 163; existe traducción castellana, *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1966, p. 127-128.

salto, el escepticismo ya es un lastre y debemos buscar la eliminación de la limitación del pensamiento que debe mutar e ir más allá de lo real, situarse en lo especulativo.

El absoluto, y esto nos desborda, salva la filosofía, ya que lo absoluto se configura en el tiempo a partir de las contradicciones propias de realidad, expuestas por el pensamiento. Lo negativo que no es más que la duda que produce lo positivo es esencial a lo absoluto o al espíritu que asume y supera las oposiciones. En Hegel lo absoluto es una destreza, determinado por su propio devenir, que logra superar el bucle de la reflexión entre posiciones opuestas y claramente equilibradas entre el mundo y su representación en el sujeto (hechos de conciencia), lo cual nos obligan a la *epoché*, a la suspensión del asentimiento, y cierra la filosofía con la realización de la idea. Hegel acepta la escisión que se produce en el mundo factual y en su comprensión, y advierte la imposibilidad de pensar la unificación de los términos contrapuestos en lo finito.

El escepticismo es, pues, muy valioso, decisivo, diríamos, para su filosofía, que no es más que la asunción de las oposiciones y su superación en el conocer absoluto. Ve bien Hegel que la lucha entre lo objetivo y subjetivo solo puede resolverse más allá del conocimiento, pero al estar más allá del conocimiento, su propuesta produce vértigo. Por un lado, la importancia del escepticismo queda fuera de duda, pues lo reconoce no como una posición particular de un sistema particular, sino más bien como un momento necesario de toda filosofía: el “lado libre” de la filosofía⁵¹, pero por otro, la solución y anulación del escepticismo y de toda la filosofía en la infinitud deja un cierto sabor místico o especulativo muy difícil de digerir, si no formamos parte de los conversos al saber especulativo en cuanto tal.

6 • Conclusiones

La importancia del escepticismo según los textos analizados en Hegel es mucho mayor de lo que en un principio se reconocía. Ya desde sus primeras reflexiones sobre el escepticismo, Hegel apunta al uso del escepticismo antiguo (pírrónico) como crítica sistemática y total de la filosofía, y como programa

51 (Montecinos 135).

para el advenimiento de la autoconciencia y la aceptación del saber especulativo en cuanto tal. Es la pieza central sin la cual no podemos entender la temprana idea hegeliana que toda filosofía ha de tener, necesariamente, un momento escéptico de manera natural. El escepticismo en Hegel adquiere una función sistemática y metodológica que permitiría superar el conocer finito, limitado en su propia condición sin solución, y posibilitar el tránsito hacia una escala superior de saber especulativo que resolvería el dilema del pensamiento. Estamos ante una cierta radicalización de la dialéctica que llegará a identificarse, gracias a la función depurativa del escepticismo, con el momento más sublime de la especulación absoluta del Espíritu.

Desde sus primeros escritos el camino está trazado y, a pesar de lo complejo de su filosofía y los cambios que en ella se producen, hay, desde el principio, una metodología de derribo de todo saber condicionado, como paso previo para la revelación de su filosofía absoluta a través del escepticismo. El camino de la duda, nos lleva al camino de la desesperación por insalvable, “en él no nos encontramos, ciertamente, con lo que se suele entender por duda, con una vacilación con respecto a tal o cual supuesta verdad, seguida de la correspondiente eliminación de la duda y de un retorno a aquella verdad, de tal modo que a la postre la cosa es tomada como al principio”⁵², un círculo vicioso natural. Eso es lo que afirma el propio Hegel al final de sus *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, que en el tiempo solo nos encontramos con una sola filosofía, cuyas diferencias coexistentes representan momentos necesarios de un solo principio⁵³. En esa secuencia, el escepticismo es la clave para el desarrollo de la filosofía, su espejo más crítico y devorador. Su función es impedir que la filosofía se enseñoree de su verdad y se rompa al final para alcanzar la conciencia de sí del espíritu y la Verdad.

52 "Err kann deswegen als der Weg Zweifels angesehen werden oder eigentlicher als der Weg der Verzweigung; auf ihm geschieht nämlich nicht das, was unter Zweifeln verstanden zu werden pflegt, ein Rütteln an dieser oder jener vermeinten Wahrheit, auf welches ein gehöriges Wiederverschwinden des Zweifels und eine Rückkehr zu jene Wahrheit erfolgt so daß am Ende die Sache genommen wird wie vorher", Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 3, *Phänomenologie des Geistes*, p. 72, existe traducción española, *Fenomenología del Espíritu*, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, p. 54.

53 Cf. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, vol. 20, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*, pp. 461-462, existe traducción española *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, vol. III, de Wenceslao Roces, F.C.E., México, 1955, pp. 517-518.

En general, podemos decir que el escepticismo está articulado en la obra hegeliana como un momento de progresión y superación, una mediación del Espíritu y la Naturaleza dentro de todo el sistema hegeliano. Así, concluye, pues, que “la filosofía última contiene, por tanto, a las anteriores”⁵⁴, y las supera, ese es el punto cenital hegeliano, ese es el punto de su época fruto de la evolución de esta disciplina, ese es el Espíritu del Mundo: comprenderse como Espíritu Absoluto.

Por eso, puede decirse que queda cerrada, así, la historia de la filosofía, y anima a abrirse al espíritu de nuestro tiempo, una vez que el topo ha minado completamente su interior, que es natural en nosotros. En Hegel, no hay posibilidad de escala de grises o filosofía de lo finito o verdad superior⁵⁵. Pero, era su tiempo no es el nuestro. Ahí debería haberse acabado la filosofía, no escribir nada más después de las más de 1.500 páginas que escribió Hegel sobre la Historia de la Filosofía, pero eso no ocurrió. La idea de la autoconciencia, el espíritu y el saber absoluto, la infinitud que se enfrenta a las pequeñeces de las opiniones, los pensamientos, las objeciones y las dificultades aisladas de la filosofía es potente, brillante, en exceso, sobre todo para nosotros imperfectos seres finitos. Cuando Borges en “El tiempo y J.W. Dunne”, ante la tesis singular y maravillosa sobre el tiempo que este ingeniero aeronáutico obsesionado con la parapsicología enunciaba, decía entre crítico y mordaz: “Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor, resulta baladí”⁵⁶, apuntaba al poder transformador que tenían las ideas filosóficas, muy por encima del hecho de su razonamiento. Eso es lo que reconoce el escéptico desde hace mucho tiempo, y por eso con precisión “mira con cuidado”, honestamente, cualquier orgulloso intento de solucionar, de manera absoluta, las eternas repeticiones incompletas de la filosofía.

7 · Bibliografía

Ballesteros, Ernesto. *Las enseñanzas de Ramana Maharshi*. Barcelona: Ed. Kairos, 1998.

54 *Ibidem*, 462.

55 (Kaufmann 85).

56 (Borges 150).

- Berry, Jessica. *Nietzsche and the ancient skeptical tradition*, “Reading Nietzsche Skeptically”, Oxford, New York: Oxford University Press, 2011.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa Completa*, 2 vols., Barcelona: Narradores de Hoy Bruguera, 1980.
- Daskalaki, Maria, “Hegel’s Critique of Skepticism and the Concept of Determinate Negation” (DOI 10.1515/9783110528138-002), pp. 21-37, en *Hegel and Skepticism: On Klaus Vieweg’s Interpretation*.
- Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers*, Cambridge Classical Texts and Commentaries, Dorandi, T., (Ed.), vol. 50, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Diógenes Laercio. *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres y cada escuela filosófica*, libro X, (Traducción, introducción y notas, Román Alcalá, Ramón), Córdoba: Almuzara, 2021.
- Forster, Michael. *Hegel and Skepticism*, Cambridge: MA: Harvard University Press, 1989.
- Guyer, Paul. *Knowledge, Reason and Taste: Kant’s Response to Hume*, Princeton, New York: Princeton University Press, 2008.
- Hegel and Skepticism: On Klaus Vieweg’s Interpretation*, edited by Jannis Kozatzas, et al., Walter de Gruyter, 2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke in zwanzig Bänden*, Germany: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1971-1979. vol. 2, *Jenaer Schriften 1801-1807*. vol. 3, *Phänomenologie des Geistes*. vol. 18, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*. vol. 19, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*. vol. 20, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*. Ultimo vol. *Register*, 1979.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*, traducción de Wenceslao Roces, México: F.C.E., 1955. *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*, 3 vols., 1955. *El concepto de Religión*, Traducción de Arsenio Guinzo, México-Madrid-Buenos Aires: F.C.E., 1981. *Las diferencias entre los sistemas de Fichte y de Schelling*, Traducción de David Zapero Maler, Madrid: Ed. Prometeo libros, 2000. *Relación del escepticismo con la filosofía*, Traducción de María del Carmen Paredes, Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- Heidemann, Dietmar. *Der Begriff des Skeptizismus*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007.

- Hume, David. *Tratado de la Naturaleza Humana*, Ed. Felix Duque, Madrid: Editora Nacional, 1981.
- Kaufmann, Walter. *Hegel*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- Montecinos Fabio, Sergio. “Máscaras del escepticismo en la filosofía hegeliana”, 111-140, *Estudios de Filosofía*, nº 60, julio-diciembre 2019.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, Ed. Diego Sánchez Meca, Madrid: Tecnos, 2006, vol. IV. *Más allá del bien y del mal*, ed. y traducción De Manuel A. Penella, Madrid: Ed. Felmar, 1981.
- Pérez- Borbujo, Fernando. *Schelling: el sistema de la libertad*, Herder, Barcelona, 2004.
- Platón. *Platonis Opera*, ed. J., Burnet, (5 vols). Oxford, 1899/1907, traducción española de Carlos García Gual, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, vol. III, 1986, y Álvaro Vallejo Campos, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, vol. V, 1988.
- Román Alcalá, Ramón. “Los nombres del escepticismo antiguo: aporêtikoí, ephektikoí, pyrrhōneioi, skeptikoí y zētêtikoí”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol., 38 (3), 2021, pp. 431-439.
- Rosenkranz, Karl. *G.W.F. Hegels Leben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Scarfe, Adam. “The Role of Scepticism in Hegel’s “Doctrine of the Concept””, *The Journal of Speculative Philosophy*, vol. 17, Nº 17, 2, 2003.
- Sexto Empírico, ed. Bury, Robert Gregg, *Sextus Empiricus*, vol. I-IV, ed. London, 1976. Existe traducción española Sexto Empírico, *Esbozos Pirrónicos*, de Gallego Cao y Muñoz Diego, Madrid, 1993. *Contra los Dogmáticos*, de Martos Montiel, Madrid, 2012. *Contra los Profesores*, *Libros I-VI*, de Bergua Caverro, Madrid, 1997.
- Sorensen, Roy. *A brief history of the paradox: Philosophy and the laberinth of the mind*, New York: Oxford University press, 2003.
- Tigani, Anna. “The Conception of Philosophizing. Pyrrhonian Skepticism and Hegel”, (DOI 10.1515/9783110528138-004) pp. 61-79, en *Hegel and Skepticism: On Klaus Vieweg’s Interpretation*.
- Westphal, Kenet. *Hegel’s Epistemological Realism*, Boston, Kluwer Academic Publishers, 1989.

Wittgenstein, Ludwig. Über Gewissheit, Oxford: Basil Blackwell, 1969, existe una edición bilingüe en alemán-español de Josep Lluís Prades y Vincent Raga, *Sobre la Certeza*, Barcelona: Gedisa, 1988.

La epoché estética o el escepticismo en torno a una pelota.¹

Aesthetic *epoché* or the Skepticism concerning a ball.

María del Carmen Molina Barea²

Universidad de Córdoba, España.

Recibido 30 abril 2022 · Aceptado 4 enero 2023

Resumen

El propósito del presente artículo es localizar la presencia de dinámicas del escepticismo filosófico en la aproximación al fenómeno estético del objeto artístico. En esta medida, se identifican puntos de disensión fundamentales entre el pensamiento escéptico y la teoría de A.C. Danto derivados de la suspensión del juicio (*epoché*). A partir de aquí se afirma la capacidad del escéptico para impulsar una epistemología neutral y así mantenerse en el conocimiento de lo *potencial*, entendido como simulacro que une lo actual y lo virtual. Este argumento acude a Martin Seel y su concepto de “aparecer”, ilustrado con el ejemplo de una pelota. Tras la revisión de este caso, en el artículo se sugiere una nueva acepción, la del “aparecer escéptico”. Finalmente, el artículo plantea una formulación del

Abstract

The purpose of the present paper is to locate dynamics of philosophical Skepticism within the aesthetic approach to art objects. To this extent, Skepticism will be contrasted with A. C. Danto's theory of art in order to identify major points of conflict regarding the suspension of judgment (*epoché*). Taking this as a starting point, the paper states the skeptic's ability to promote a neutral epistemology and thus persist within the *potential*, understood as the simulacrum that links the actual and the virtual. This issue revisits Martin Seel's concept of “appearing”, illustrated by the example of a ball. Once revised this case, the paper addresses a new concept: “aesthetic appearing”. Ultimately, the paper suggests the formulation of “Postmodern Skeptic” based on Bartleby's literary charac-

1 Este trabajo forma parte del proyecto de investigación I+D+i PAIDI 2020 “El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico: la socialización del escepticismo moderno y contemporáneo: pensamiento e ilustración como mecanismos de racionalidad. (EPADMECO)”, financiado por la Consejería de Conocimiento, Investigación y Universidad. Secretaría General de Universidades, Investigación y Tecnología de la Junta de Andalucía. Modalidad: Generación del Conocimiento (proyecto Frontera), desarrollado por el grupo de investigación HUM-364: Historia de la Filosofía, de la Universidad de Córdoba (España)..

2 mcpalladio@hotmail.com

“escéptico posmoderno” basado en la figura literaria de *Bartleby*, que deviene un modelo efectivo de *ataraxia* gracias a su práctica del declinar.

Palabras claves: Arte contemporáneo; Escepticismo; Estética; Simulacro.

ter, which constitutes an effective model of *ataraxia* due to his tendency to decline.

Keywords: Contemporary Art; Skepticism; Aesthetics; Simulacrum.

1 · Introducción: sobre la sospecha estética

[...] y el espectador, ante un *objet ambigü*, vuelve a verse de nuevo en la situación de tener que preguntarse y decidir si dicho objeto puede tener derecho a ser *todavía o también*, arte. (Jauss 110)

Acontecida la tan traída y llevada “muerte del arte”, teóricos y críticos como Arthur C. Danto se han hallado en la comprometida tesitura de dar respuesta a una intrigante paradoja visual que, no obstante, va más allá de lo visible para internarse en el ámbito ontológico. A saber, desde mediados de los años 60, concretamente desde que Andy Warhol expuso sus *Brillo Box*, el público de una galería de arte puede topar con objetos que, presentados como obras artísticas, se muestran sin embargo visiblemente indistinguibles de objetos comunes y corrientes. En este sentido, la pregunta que surge es bien conocida: ¿por qué la Caja de Brillo de Warhol es arte y su homóloga del supermercado no?, es decir, “¿qué diferencia una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales?” (Danto 1999 150). Esta duda, que cautivó a Danto y motivó la formulación de su filosofía del arte (1999 136; 2002 15), presupone una actitud tendente a la sorpresa, a la intriga y, por qué no decirlo, a la *sospecha*. Los visitantes no están seguros de que lo que ven sea arte, ya que pueden confundirse fácilmente con un objeto cualquiera. El criterio óptico no sirve para discernir la obra del objeto ordinario, dado que muchas veces se presentan casi indiferenciables. ¿Cómo resolver esta problemática? Es bien sabido que Danto se acogió al concepto legitimador y

adoptó el recurso interpretativo (Dipaola 86) aplicado al objeto artístico para dilucidar lo que a simple vista parecerían hermanos gemelos.³

En esta medida, el acercamiento filosófico ha procurado una definición acotable del término “arte”, que así distinguiese esta clase de objetos de los que no alcanzan dicha categoría ontológica. No obstante, cabría preguntarse si es realmente urgente darle respuesta a esta duda, a esta sospecha sobre lo que consideramos arte, y si, por el contrario, sería viable permanecer en la interrogación abierta. En otras palabras, si sería conveniente renunciar a la elaboración de una respuesta conclusiva, de efectos, por ende, excluyentes (definir lo que es arte implica la definición de su opuesto), dirigida a aclarar la perplejidad dubitativa del espectador. En suma, ¿sería posible una actitud gnoseológica negativa, orientada a suspender (*epoché*) la gestación de juicios acerca de lo que es arte o un objeto común? En estas páginas se pretende cuestionar la referida paradoja y esbozar la alternativa de una actitud *escéptica*, resultado de haber tomado conciencia de la incerteza de los objetos de arte, además de la imposibilidad de su permanente validación. En el terreno que confunde los límites entre el arte y los demás objetos se abre, por lo tanto, la opción a un tipo de percepción estética que no encuentra satisfacción en la distinción de ambos, sino cuya respuesta es a la vez una “no respuesta”; una mirada crítica que se recrea en la suspensión del juicio y celebra la *ataraxia*, y que en lugar de afirmar o negar, hace del *declinar* su paradigma procedimental. Como veremos, el espectador escéptico declina la oferta de definir qué es el arte frente a su banal alter ego.

Dicho esto, la duda que asaltó a Danto está lejos de ser escéptica, si por escepticismo se entiende la actitud filosófica que asume la imposibilidad cognoscitiva del individuo frente a la verdad, a causa de la indeterminación de la realidad. En cambio, Danto afirma una bien delineada caracterización del objeto artístico, al cual se refería como “significados encarnados”.⁴ Así

3 “Dicho más claramente, Warhol demostró que no había diferencias visuales entre el arte y el no-arte, sino que las diferencias entre el arte y el no-arte eran más bien filosóficas, o si lo quieren de esta manera, no immanentes a las obras de arte mismas” (Román 2007 13).

4 “La primera condición que debe tener un objeto al que se quiera llamar obra de arte es que tiene que ser sobre algo, es decir, tiene que tener un significado. [...] Por tanto, la primera condición que pone Danto para hablar de obra de arte es que ella sea un vehículo

pues, Danto tiene muy claro lo que es arte y lo que no. De modo que no hay en su teoría margen para una postura escéptica. Ahora bien, aunque no desarrolla su pensamiento en clave escéptica, el punto de partida es, de algún modo, común. Danto coincidiría con el escepticismo al estimar que el criterio perceptivo no constituye una fuente segura de conocimiento que le permitiese identificar la obra de arte en vez del objeto común. Danto encaja, entonces, con cierta predisposición escéptica en lo que podríamos denominar “*sospecha estética*”, pues no se fía de que lo que recibe por los sentidos sea arte. Sin embargo, pronto se aleja de esta mirada escéptica, ya que en lugar de suspender la formación de juicio, arma una elaborada construcción teórica que se pretende la clave para enjuiciar la esencia artística de un objeto respecto de otro cualquiera.

Puesto que desconfía de la certeza de la información sensible, Danto necesita certificar su legitimidad conceptualmente. En sus palabras: “Yo sospecho que, si no hay diferencias visibles, tendría que haber diferencias invisibles” (2013 50). Justo al contrario, el escepticismo, ya desde Pirrón, defiende que las cosas son incognoscibles, por lo que las percepciones no son verdaderas ni falsas, y debe evitarse caer en los juicios, abandonando todo intento de logro epistemológico. “El escéptico ‘no concluye nada’, fundado en que determinar algo implica ‘asentir a algo no-evidente’, es decir, a lo que las cosas son en sí mismas” (Long 90). Así también, Danto sostenía que la esencia de un objeto artístico no se capta simplemente por la vista. Tomando prestada la conocida sentencia de T. W. Adorno, diríase que ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es *evidente*. Pero tras este arranque compartido, la bifurcación de caminos que desvía a Danto del escepticismo abre entre ambos una separación abisal que radica en la actitud diferencial ante la elaboración de juicios. Sobre esta cuestión, el escepticismo aconseja la suspensión del juicio como única actitud posible frente al mundo. “El sabio [escéptico] advierte la indeterminación de las cosas, la imposibilidad de juzgar, y la imprudencia de quien se inclina por algo a través de la razón o de los sentidos; por tanto, se queda en la ataraxia” (Román 2005 48). En esta actitud encuentra el escéptico su felicidad. Llevada al ámbito del arte, dada

de significado, es decir, diga algo, y no sea simplemente un objeto de la vida, una mera cosa o un mero objeto usual” (Morales 151).

la ingente diversidad de objetos que se postulan como obra artística, la del escéptico pareciera ciertamente una respuesta adecuada.

2 · El escepticismo y el simulacro de la potencia

El simulacro no es una imagen pictórica que reproduce un prototipo exterior, sino una imagen efectiva que disuelve el original. (Perniola 31)

Ante la multiplicidad de objetos artísticos que podrían pasar por normales, en vez de acogerse a la *epoché* y proceder de manera escéptica, Danto afirma la verdad de aquellos abogando por una interpretación que los diferencie de los otros. Mediante este planteamiento, cualquier objeto por cotidiano que sea, si posee un significado, dícese una teoría del arte, puede devenir artístico; fenómeno que Danto denomina “transfiguración” del objeto cotidiano. Abre así la puerta a un infinito abanico de potenciales obras. No obstante, el individuo que es realmente fiel a la potencialidad del arte es, como se comprobará, el escéptico, quien en su neutralidad persiste en la potencia misma. En línea de lo precedente, el escéptico ni afirma ni niega que lo que tiene delante sea una obra de arte, dado que ignora lo que en realidad es dicho objeto, el cual conoce solo en la confusión de sus datos sensoriales, razón de más para no pronunciarse en la elaboración de un juicio. La *epoché* habita, pues, lo potencial. En efecto, el escéptico nada tiene que resolver en el plano de los objetos en acto, de suerte que fusionaría ambos registros en uno: la potencia reside en el objeto actual y este solo se comprende en tanto que potencialidad irresoluble; su esencia, más allá de esto, deviene, por lo tanto, incognoscible. En suma, el objeto *solo se puede conocer como potencia*, lo que el escéptico consigue precisamente mediante la suspensión del juicio. De ahí que no tenga necesidad de decantarse por una opción —obra de arte u objeto común— y de ahí también su estado de felicidad catártica o *ataraxia*.⁵

⁵ “Quien acude a los escépticos no adquiere nuevas creencias, ni entra en conflicto con las que ya tiene, sino que cesa de preocuparse por cuál de ellas es verdadera, tratándolas como impresiones cuyo valor de verdad es indeterminado” (Mas Torres 238).

Si, como se ha dicho, todo objeto es arte en potencia, el sujeto escéptico es el pensador más consecuente con este principio. El escéptico no tiene por qué establecer si un objeto es arte o uno cotidiano, ya que al mismo tiempo es ambas cosas y ninguna. No en vano, para el escepticismo, las cosas “ni son ni dejan de ser” (Mas Torres 242). Por otra parte, como se verá, esto no quiere decir que el escéptico renuncie a saber lo que es arte, pero sí renuncia a un juicio que lo establezca. Así, un objeto que resulta común a la vista es potencialmente arte, no por las interpretaciones que recibe, como sugería Danto, sino porque no se adscribe a la etiqueta “arte” ni a la de “objeto común”. La respuesta al dilema no es, entonces, la hermenéutica que a Danto se le antojó reveladora, sino más apropiadamente el escepticismo. En general, la actitud de Danto es posicionar el objeto en un plano ontológico diferente al de la obra, y advierte a los artistas que deben guardarse de confundir al espectador respecto al grado de veracidad de sus creaciones: “De igual modo que, en teatro, lo que presenciamos sobre el escenario se pone a cierta distancia y queda excluido del marco de creencias que permitiría que el parecido exacto fuera confundido con lo real” (1999 48-49). Como puede apreciarse, el apego al fundamento representativo persiste en la base de la idea de transfiguración antes aludida. De este modo, si de la teoría dantiana podríamos haber inferido la noción de que la esencia del arte era el resultado de la tarea constructiva de la hermenéutica, resulta, pues, irónico que su autor conserve el esencialismo de un referente original que conceda o reste crédito a la representación:

[...] hay que reconocer que cuanto mayor es el grado de realismo logrado, mayor es la necesidad de indicadores externos de que se trata de arte y no de realidad, y éstos se vuelven cada vez menos necesarios conforme decrece el realismo de la obra de arte. Recordemos la celebrada retransmisión radiofónica de Orson Welles en los años treinta, en que la audiencia estaba convencida de que la tierra era invadida por los marcianos, pues para los oyentes resultaba imposible saber que era un simulacro y no un acontecimiento [...]. Cuando se lleva el teatro a la calle, suele subrayarse claramente que son actores haciendo sus papeles y no personas de verdad haciendo cosas [...]. (1999 52)

Llama la atención que Danto continúe, en cierto modo, atrapado en la caverna platónica y su dialéctica del *teatro de la representación*, pensando un adentro ficticio y un afuera verdadero que determinan al original y copia, en pos de esclarecer qué es arte. Critica incluso la anécdota de la lectura por radio de la *Guerra de los mundos* de H. G. Wells, tantas veces citada para calificar el concepto de “simulacro”, que ha preocupado a autores como Guy Debord, Jean Baudrillard, Mario Perniola y Byung Chul-Han. Estos y otros filósofos han constatado la progresiva disolución de la realidad a expensas de su simulación, en paralelo a fenómenos como la posverdad, *fake news*, o la digitalización masiva del régimen de lo real. La hipótesis es que en la vigente hipermodernidad, la realidad no se produce sino en su representación y que, como afirma W. J. T. Mitchell (*Picture Theory*, 1994), no existe un *afuera* de la representación. En la explicación de Debord: “El espectáculo, que invierte lo real, es efectivamente producido en cuanto tal. [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sustento de la sociedad actual” (40). Danto se esforzaba, al contrario, en separar la obra de arte y el objeto “real”, cuando el simulacro contribuye a diluir los dos extremos: verdad y mentira, original y copia, en definitiva, el adentro y el afuera de la representación. En este panorama, el escéptico, gracias a su neutralidad epistemológica, es el único preparado para asimilar críticamente el cariz ontológico del simulacro, o lo que es lo mismo, el hecho de que la realidad es su representación, la esencia su apariencia, y que lo real se produce *teatralmente*.

El individuo escéptico lo logra, además, sin incurrir en el teatro de la representación, pero tampoco en el propio simulacro. De hecho, el parecido procedimental entre el escepticismo y el simulacro, coincidentes en la borradura de categorías ontológicas claras⁶, es solo parcial. Mientras que el segundo articula realidades de perfil ficticio y espectacular –que pensadores como Gilles Lipovetsky han tildado de esteticista, consumible y narcisista–, el primero abre la puerta a la construcción de la realidad desde el cultivo de

⁶ “El escepticismo, pues, generaba una duda acerca de la correspondencia entre el saber y la realidad de la que supuestamente era referido. Se generaban dudas sobre la conexión y correspondencia de la verdad y realidad, por la imposibilidad de crear un criterio de verdad adecuado para verificar la verdad de una, con la verdad de la otra” (Román 2016 85).

una ontología de la potencia. Sirva decir, en consecuencia, que el escepticismo propicia un *simulacro de potencialidades*. Un simulacro con capacidad para hacer más *real* la realidad; capaz, por tanto, de representar de forma distinta, rompiendo dicotomías definitorias. Efectivamente, solo el escepticismo acoge lo potencial, pues solo desde la *epoché* es posible asumir este compromiso subversivo con la representación en virtud del cual el objeto común puede ser arte y viceversa, en un mismo nivel de realidad. A este respecto, urge matizar el modelo representacional bajo el signo del simulacro. De ahí la necesidad de que surja el escéptico. Este no aporta una definición diferencial entre el arte y la realidad, como habría pretendido Danto. Sin embargo, al declinar la opción de hacerlo facilita una suerte de definición indefinible, y al mismo tiempo sitúa la *ataraxia* como paradigma ético-estético de aplicación para la vida.

3 · La pelota de Oskar y el “aparecer escéptico”

Y considero que este ejercicio con la pelota, para nosotros tan agradable, posee un sentido filosófico no pequeño. (Cusa 37)

Resumiendo el paso desde la sospecha estética al simulacro escéptico, en respuesta a la diversidad de objetos artísticos confundibles con otros cotidianos, Danto los diferenciaba aplicando una teoría representativa, mientras que el escéptico suspende toda actividad de juicio. Esto último no significa que renuncie a saber lo que es arte. El escéptico a lo que renuncia es a definir la obra de arte en acto, es decir, renuncia a establecer qué es un objeto artístico en oposición a otros que no lo son. Persiste el escéptico en el terreno de una epistemología potencial que toma al objeto común como obra de arte, y a la obra de arte como objeto común. De ahí que el hábitat del escéptico sea el simulacro, lo que en este apartado estudiaremos como efecto del *aparecer*, para concluir, en definitiva, que el escéptico identifica la obra de arte sin intercesión de juicio diferenciador, en y desde su potencialidad, en su multiplicidad de apareceres. No por casualidad, lo único que conocen los escépticos son las “poco confiables” apariciones del objeto: “El pirrónico concluye que la misma cosa puede ‘aparecer’ de manera contradictoria, a gente diferente, y por

lo tanto, nada de lo que ‘parezca’ a ningún hombre es suficiente para fundar una creencia acerca de aquello que una cosa es realmente” (Long 87). Como resultado, para el escepticismo solo podemos hablar de cómo las cosas nos parecen –*cómo se nos aparecen*–, no de cómo son de verdad. De modo que no es posible construir conocimiento firme a partir de sensaciones e impresiones. La percepción sensorial no da conocimiento real de las cosas mismas: “La percepción sensorial revela ‘lo que aparece’ al percibidor; mas ‘lo que aparece’ no puede ser utilizado como testimonio útil para inferir ‘lo que es’” (Long 87). En otras palabras, la convicción del escéptico es que solamente conocemos los objetos en nuestra percepción. Con lo cual, el problema reside en lo aparente, en el objeto en tanto que percibido.

A pesar de que consideran las cosas ontológicamente indeterminadas, lo anterior sugeriría que al menos cierta rama de los escépticos cree en la existencia de una esencia de las cosas, solo que ven imposible alcanzarla y adoptan entonces la *epoché* como actitud filosófica. En todo caso, hay que subrayar que su aproximación a “lo que es” la acometen desde el enfoque constructivista de “lo que parece”. Los escépticos acomodan la esencia en virtud de una potencialidad negativa, ajena a la gnoseología positiva que refrendaba Danto. Se trata de una potencialidad que, *precisamente por actual*, nunca se actualiza, no se concreta en juicios de valor epistemológico. En esta medida, para el escepticismo el objeto *solo se nos aparece como potencial*, porque solamente es potencial. Pues bien, en el intento de llevar a su máximo desarrollo el pensamiento escéptico como simulacro potencial, será oportuno incorporar aquí el concepto de “aparecer” acuñado por Martin Seel. ¿Cómo llamar si no al simulacro, ese fenómeno que diluye la esencia y la apariencia? Simplemente con un término que confunda esa dualidad: el *aparecer*. El aparecer según Seel emerge de la percepción sensorial como facultad central del ser humano. Es por eso que este autor concede a los objetos una atención principalmente estética, y no solo conceptual, lo que, dicho sea de paso, le sirve para dirigir una crítica contra Danto (Atencio 79). Así, el aparecer se corresponde con un tipo de percepción, la percepción estética: “Los objetos estéticos son objetos del aparecer” (Seel 42).

En este contexto, señala Seel, un objeto puede captarse en su “ser-así” (“aparición”) o en su “aparecer”. El ser-así alude a los aspectos fenoménicos del objeto, fijables en el conocimiento proposicional. Podría decirse que la

mirada escéptica se queda en este nivel perceptivo, desconfiando de tales aspectos fenoménicos y de la posibilidad de obtener concepto seguro de ellos, por lo que renuncia a formar juicio proposicional. De entrada, los escépticos tampoco se mostrarían receptivos a la segunda forma de percepción que distingue Seel, el aparecer, que se refiere a la interacción de las apariciones perceptibles y presentes de un objeto en cada caso. Tal cosa seguiría siendo vista con desconfianza por parte de los escépticos por el hecho de aparecerse un mismo objeto de distintas maneras a distintas personas. Específicamente, Seel designa las interacciones del aparecer como un *juego* de cualidades sensibles captables desde una perspectiva determinada en un momento determinado. Tampoco esto agrada a los escépticos, que no fijan el objeto en una determinación actual, sino que por su neutralidad permanecen en la potencialidad ontológica de tal objeto. Sin embargo, en este punto conviene hacer una apreciación que servirá para conectar la potencialidad de los escépticos y la percepción del aparecer de Seel: nos referimos al aspecto del juego en devenir. Según el autor, el juego muestra los objetos de percepción como “constelaciones” de apariciones distintas en momentos distintos. Pero al mismo tiempo esta dinámica lúdica constituye ontológicamente los objetos en potencia y desarrollo. Así explica Seel que en todo objeto de percepción coexisten a cada momento un sinnúmero de cualidades fenoménicas, unas por tiempo breve, otras por un plazo más duradero, que pueden entenderse como la sucesión de constelaciones de sus apariciones.⁷

Sirva establecer entonces que la infinita potencialidad fenoménica de cada aparición momentánea lleva aparejado asimismo su aparecer, también infinitamente potencial. Ejemplo de esto es la pelota de Oskar, un caso que Seel utiliza para ilustrar la forma en que un objeto cotidiano se aparece de varias formas: como un juguete fabricado en el año 1995 por la compañía Adidas, como un producto a la venta en una tienda de artículos deportivos, como el regalo que más alegró a Oskar cuando cumplió dos años, como un trasto desinflado olvidado en el desván, etc. Todos estos apareceres se desarrollan a lo largo del tiempo, pero a la vez están contenidos, de forma más o menos prolongada, en cada uno de los instantes de ser—así del objeto.

⁷ “Por eso, la identidad de los objetos de la percepción está ligada esencialmente a su devenir causal, a saber, a la sucesión o duración de estados propia de su camino a través del tiempo y del espacio” (Seel 67).

Todos estos apareceres, y muchos más, serían, en fin, la constelación de potencialidades del objeto percibido en su neutralidad ontológica. Por extensión, diremos que todos estos son, en suma, los apareceres que conoce el escéptico gracias a su permanencia en la *epoché*. Apareceres que perduran en un especial estado de virtualidad, permitiendo, en su caso, al escéptico aproximarse a la comprensión de un objeto como obra de arte pero también como cualquier otra cosa contenida en la potencia de sus apareceres. Este es el *juego del simulacro* que ocupa al escéptico: la no-definición le permite acceder a todas las potenciales definiciones sin tener que formular ninguna. Las múltiples apariciones de las que desconfía por presentarse distintas a cada persona le permiten, precisamente, permanecer en la correspondiente y exponencial multiplicidad de apareceres. Por tanto, no se trata de que la pelota de Oskar devenga un aparecer en un momento determinado, y luego otra pelota, aun siendo la misma, en otro momento, y así sucesivamente, sino todas las potenciales pelotas en un mismo y solo instante de aparición. Este recurso logra imbricar la potencia en el acto y da al sujeto escéptico la opción de conocer sin necesidad de traicionar la *epoché*.

En tal circunstancia, habría que vislumbrar en la no-determinación del objeto de la percepción escéptica una *ontología neutra*. Asistimos así al nacimiento de lo que pudiera denominarse un “*aparecer escéptico*”. En este sentido, el aparecer se conforma como un instante de esencias perceptibles en desarrollo, como se ha visto en el caso de la pelota de Oskar. Resultado de lo anterior, el pensador escéptico no se adentra en la tarea que acomete, por ejemplo, el artesano que teorizaba Nicolás de Cusa en *El juego de la pelota*. El tornero de *De ludo globi* podía fabricar la pelota o pelotas que imaginase, pero antes había sido necesario que Dios, el creador supremo, las dispusiera como *posse fieri*, esto es, como condición potencial dada por la mente divina que habilita previamente que todas las pelotas imaginables puedan ser hechas (Cusa 22). De modo que la bola visible sería la imagen de la bola invisible que estaba en la mente de quien la fabricó, y que se actualiza en una forma determinable de acuerdo al estado potencial dispuesto de antemano. El filósofo escéptico no participa de este “magisterio del representar” al que se refiere el Cusano, y que en cierto modo recuerda al ilusionismo platónico de Danto.⁸ Por el contrario, el concepto escéptico de potencia que estamos

⁸ “Me pides cosas excelsas y no sé si sabré hacerlo de manera suficiente. Me ayudaré, sin

argumentando es distinto: el pensador escéptico se mantiene en un registro de *actualidad virtual* que torna aquella pelota de la aparición fenoménica en una fuente de apareceres de indefinibles pelotas potenciales. En suma, la mirada escéptica persiste en el aparecer múltiple de la potencia en tanto en cuanto no determina definición ontológica alguna de lo que aparece en cada aparición. En esta medida, el escéptico encaja con Seel cuando este explica el aparecer como síntesis perceptivo-interpretativa, como una instantánea “visión proposicional” que pareciese unir lo actual y lo virtual en el mismo plano del aparecer:

Una pelota roja yace sobre el césped verde. Todas aquellas personas capaces de ver y de hablar, y que además no son daltónicas, pueden ver que aquello es así. No sólo pueden ver la pelota, también pueden ver que hay una pelota allí, sobre el césped verde. Pueden ver que la pelota es roja, que es una pelota de cuero, que está cosida a mano, que es la pelota de Oskar, que es la pelota del vecino (pues Oskar es el vecino) y un sinnúmero de cosas más. Pueden clasificar este objeto como pelota y atribuirle diversas cualidades. Estos resultados no son, en primer término, un logro de una visión a la que posteriormente se añada una interpretación mental, sino que

embargo, en la medida que pueda, del ejemplo de la bola. Efectivamente, la bola visible es imagen de la bola invisible que estuvo en la mente del artífice. ¡Considera, por tanto, con atención que la mente posee en sí misma la capacidad de simbolizar! La mente, en efecto, que tiene la libre facultad de concebir, encuentra en sí misma el arte de poner de manifiesto el concepto, que ahora podemos llamar el magisterio del representar; poseen este arte los alfareros, los escultores, pintores, torneros, herreros, tejedores y artífices semejantes. [...] Por tanto, en la mente del tornero esta bola es la misma mente existente; cuando la mente quiere hacerse visible en la forma que ella concibe –y a cuyo concepto se asemeja– adapta la materia, a saber la madera, de manera que es capaz de esa forma. Después, con el movimiento del torno, introduce la forma en la madera. La bola, pues, ha estado en la mente, y aquí la bola arquetípica es mente. Estuvo, como posibilidad, en la madera informe, y en ella era materia. [...] Dios quiso manifestar la belleza de su concepto y hacerlo visible. Creó la posibilidad, es decir, que el mundo llegara a ser hecho bello, y creó el movimiento, mediante el cual fuera sacado desde la posibilidad para convertirse en este mundo visible, en el que la posibilidad de ser mundo está determinada en acto como Dios quiso y como podía ser hecho” (Cusa 79-81).

corresponden a una visión de carácter proposicional, en la que algo es percibido como algo. Ello acontece desde diversas perspectivas y en virtud de distintos intereses. Este interés puede atender especialmente a la localización de la pelota (“¡Ah! Allí está la pelota roja”), dirigirse a su estado (“¡Antes era más roja!”), o a una circunstancia que es reconocible por inferencia, partiendo de la especificación de su estado (“La pelota roja es de Oskar”). De cualquier manera, en estos casos la percepción se realiza constatando algo sólo de pasada o con un fin expreso. Se constata, y quizá se retenga, que la pelota es así, en este y en muchos otros respectos distinguibles en la visión. (Seel 49)

Finalmente, el aparecer escéptico que localizábamos en el ejemplo de Oskar sirve para constatar que un objeto común y corriente, como una pelota, podría ser una obra artística sin tener por ello que ajustarse obligatoriamente a un sistema representativo-conceptual. Esta es, pues, la alternativa que ofrece el escepticismo. Por lo tanto, entre los apareceres de la pelota de Oskar que enumeraba Seel habría que añadir uno más: el de obra de arte. En este panorama, el *juego* de los escépticos va a progresar conforme a una estrategia muy singular, a caballo entre las tres formas de aparecer estético que define Martin Seel. La primera de ellas, el “simple aparecer”, atiende al objeto que aparece en la percepción, y no involucra más actividad que ese primer contacto sensible con los datos formales del objeto. “Si nos limitamos a la presencia sensible de algo, entonces ese algo viene a la percepción en su simple aparecer” (Seel 140). Dicho de otro modo: “El *simple aparecer* supone una captación específica del presente en que se desarrolla la contemplación estética de determinados fenómenos. Los sujetos de esta percepción se sienten a sí mismos en la inmediatez que no trasciende el aquí y ahora de tal experiencia” (Atencio 71). El segundo tipo de aparecer, llamado “aparecer atmosférico”, vincula el objeto al trasfondo vivencial del sujeto, que lo encuadra significativamente en sus memorias y experiencias. Por último, se halla el “aparecer artístico”, que constituye el modo propio de darse la percepción estética en el caso de las obras de arte, las cuales son abordadas precisamente como *presentaciones de constelaciones*.

En este extremo, qué duda cabe de que el escéptico llevaría a cabo la actividad perceptiva del aparecer artístico, que toma el objeto como conjunto indiscernible en el juego de sus interacciones potenciales, habida cuenta de que, por otra parte, en nada le interesa al escéptico el aparecer que se recrea en los rasgos fenoménicos del objeto, ni el aparecer que determina el objeto en el terreno acotado de cierta participación con el sujeto. De todas formas, Seel subraya que los tres apareceres no tienen por qué darse por separado: podemos contemplar la pelota de Oskar en su simple aparecer, pero también podemos entablar relaciones atmosféricas en las que participe este objeto, como cuando vemos la pelota en la tranquilidad resplandeciente del jardín una vez los niños terminaron de jugar. O, por último, podemos contemplar la pelota ya desinflada —dice Seel— como si se tratase de una escultura de Claes Oldenburg.⁹ En resumidas cuentas, la diversidad potencial que manifiesta la ontología del objeto estéticamente percibido enlaza con la tendencia escéptica a no diferenciar la obra de arte del objeto común. Es desde esta perspectiva que una pelota puede ser una obra de arte.

4 · La epoché estética según Bartleby, o el escéptico posmoderno

No cabe duda de que la fórmula es desoladora, devastadora, de que no deja nada en pie a su paso. (Deleuze en A.A.V.V. 62)

A continuación se hace necesario proponer una figura modelo de lo que llamaremos “escéptico posmoderno”, esto es, el escéptico contemporáneo, que protagoniza el simulacro de la potencia y efectúa el aparecer escéptico. Un escéptico que, en definitiva, encarna la feliz actitud de la *ataraxia* derivada de

⁹ “Aunque los objetos estéticos pueden asumir cualquiera de estas formas estéticas independientemente, en la mayoría de los casos las delimitaciones suelen fluctuar. En particular los objetos significantes del aparecer artístico son casi siempre al mismo tiempo objetos especiales del aparecer atmosférico y del simple aparecer. Las tres dimensiones de lo estético pueden transitar de un estado a otro, pueden existir simultáneamente y también pueden hallarse en tensión. Un objeto de la percepción puede ser un objeto de la percepción estética en sus múltiples dimensiones” (Seel 140-141).

la *epoché*, ya que por medio de la suspensión del juicio el escepticismo está convencido de librarse de cualquier confusión o inquietud.¹⁰ En esta tarea de encontrar al escéptico posmoderno, por sus cualidades afines acudiremos a *Bartleby el escribiente*, el personaje que da título al relato de Herman Melville. Incluso en el propio narrador —el abogado que contrata a *Bartleby*— se constatan signos reveladores de inclinación por la *ataraxia*:

Imprimis: soy un hombre que, desde su juventud, ha estado imbuido de una honda convicción de que la mejor forma de vida es la más sencilla. De ahí que, aunque mi oficio exija, en ocasiones, una energía y un nervio proverbiales, hasta rozar el desvarío, no haya permitido jamás que nada de esto turbe mi tranquilidad. (Melville en A.A.V.V. 12)

A pesar de ello la tranquilidad del abogado se ve ciertamente turbada por una tranquilidad superior a la suya, la de su empleado *Bartleby*, quien, en respuesta a las demandas del jefe, patenta una ambigua fórmula: “Preferiría no hacerlo”. Este “*I would prefer not to*” se convierte en el estribillo que *Bartleby* repite incesantemente, hasta hacerle parecer casi un autómatas, un zombi. Más que *ataraxia*, la actitud de *Bartleby* apunta una progresiva anulación del sujeto, una negación que le va minando hasta alcanzar lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominarían “estado de cero intensidad”, un “cuerpo catatónico” —acorde a la supresión ontológica del sujeto en la meditación Zen— que ellos llaman “Cuerpo sin Órganos”. Pues bien, en relación al Cuerpo sin Órganos que constituye la identidad evanescente de *Bartleby*, no es casual que autores como el propio Deleuze hayan recuperado el personaje de Melville para destacar la cualidad declinatoria de

10 Se argumenta, de hecho, la posible influencia de préstamos hinduistas en la base de dicha formulación pirroniana: “Se cuenta que [Pirrón] tomó parte, con Anaxarco, en la expedición de Alejandro Magno a la India, y allí entró en contacto con los gimnosofistas, ascetas hindúes, que vivían en la meditación y el retiro del mundo serenos y felices, en una pobreza menos agresiva que la de los cínicos. Tal vez esos contactos influyeran en la convicción fundamental del moralista Pirrón; la felicidad estriba en la serenidad de ánimo, la imperturbabilidad o *ataraxia*” (García Gual, Imaz 174-175).

su intrigante respuesta. “*I would prefer not to*” no es una negación ni una afirmación, sino más ajustadamente un *declinar*. En el texto “Bartleby o la fórmula”, Deleuze la caracteriza como una estrategia que desactiva las referencias del sistema representacional.¹¹ Bartleby declina toda respuesta activa y abre así un terreno intermedio indiscernible cuya lógica emparenta con la del simulacro. En ese sentido, “Preferiría no hacerlo” es una respuesta, pero una respuesta *escéptica*. De hecho, no es poca la conexión de la fórmula de Bartleby con el declinar de la *epoché*. A este respecto, y a partir del trabajo de Deleuze, reflexiona Giorgio Agamben sobre la base escéptica de la famosa frase:

Sólo hay una fórmula, en toda la historia de la cultura occidental, que se mantiene a medio camino entre la afirmación y la negación, entre la aceptación y el rechazo, entre el poner y el quitar. Morfológica y semánticamente próxima a la letanía del escribiente, la fórmula la registra, entre otros, un texto con el cual estaba familiarizada toda persona culta del siglo XIX: las *Vidas de los filósofos*, de Diógenes Laercio. Se trata del *ou mállon*, el “no esto más que aquello”, el término técnico mediante el cual los escépticos expresaban su *pathos* más propio: la *epoché*, la suspensión. (Agamben en A.A.V.V. 114)

Agamben insiste en que Sexto Empírico refuerza meticulosamente el estatuto autorreferencial del *ou mállon*; aspecto que concurre en subrayar el carácter autorepresentacional del simulacro, y se sitúa en el enlace entre la fórmula de Bartleby y la potencia de la *epoché* escéptica:

11 “También se ha observado que la fórmula, *I prefer not to*, no es una afirmación ni una negación. Bartleby ‘no rechaza, pero tampoco acepta, avanza y se retira en su mismo avance, se expone apenas en una ligera retirada de la palabra’. [...] Lo desolador de la fórmula consiste en que elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no-preferencia particular. [...] De hecho, convierte a ambos términos en indistintos: erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible” (Deleuze en A.A.V.V. 62-63).

“Los escépticos entendían por potencia-posibilidad (*dynamis*) una contraposición cualquiera de los sensibles y los inteligibles: de este modo, en virtud de la equivalencia que encontramos en la oposición de las palabras y las cosas, se llega a la *epoché*, a la suspensión, que es un estado en el que no podemos afirmar ni negar, aceptar ni refutar”. De acuerdo con esta singular advertencia de Sexto, los escépticos no veían en la suspensión una simple indiferencia, sino la experiencia de una posibilidad o de una potencia. Lo que aparece en el umbral entre el ser y el no ser, entre lo sensible y lo inteligible, entre la palabra y la cosa, no es el abismo incoloro de la nada, sino el atisbo luminoso de lo posible. (Agamben en A.A.V.V. 116)

Podemos enunciar entonces que la fórmula de Bartleby es la fórmula del filósofo escéptico. Fórmula que aliena y rarifica. Ecuación que promueve la neutralidad epistemológica. Así, ante la indeterminación de establecer la definición de lo que es arte o un objeto común, el escéptico posmoderno, cuyo modelo encarna Bartleby, se acoge al derecho inalienable de no declarar, de no decir nada; al derecho de no elaborar juicio. Esto es lo mismo que decir, como argumentaba José Luis Pardo, que Bartleby se acoge al derecho de *declinar toda interpretación* (Pardo en A.A.V.V. 176). Es el derecho del inocente, como Cristo ante Pilatos. En esto consiste el silencio del inocente, cuando se anima a hablar es para declinar: “¿Lo preguntas tú o te lo han dicho otros?, “Tú lo dices”...¹² Así también, “Bartleby se ha ganado el derecho a sobrevivir, esto es, a permanecer quieto y en pie frente a un muro ciego. Pura pasividad paciente, como diría Blanchot” (Deleuze en A.A.V.V. 63). Al declinar la interpretación, el inocente -valga decir, el escéptico- desarticula la declaración positiva de la representación y hace de esta pasividad activa su forma de resistencia. No sorprende que el propio Melville se refiriese a la “resistencia pasiva” de Bartleby (Melville en A.A.V.V. 26). Mediante este procedimiento,

¹²“En ese sentido, la declinatoria de Bartleby (‘No tengo nada que decirle’, *I want nothing to say to you*) expresa, como todas, una petición: reclama el derecho (de los inocentes) a no declarar, el derecho al silencio. [...] Declina toda interpretación” (Pardo en A.A.V.V. 176).

el escéptico inaugura una vía alternativa a la justificación conceptual de la artísticidad del objeto que se sometía a sospecha estética, objeto al que los espectadores interpelan también como jueces salomónicos con una misma e imperativa pregunta: “¿Quién dices tú que eres?”, “¿una obra de arte o un objeto común?”. En su contestación, el objeto declina una respuesta, evasivo y escurridizo, como el inocente ante el inquisidor.

A diferencia de este, el escéptico cultiva más bien lo que cabría calificar de hermenéutica catatónica. Tal *hermenéutica del declinar* le hace enfren-
tar la pregunta de la sospecha de forma esquiva. “Se trataría, al parecer, de una pregunta: ¿Qué es lo que confiere a un objeto, a una obra o a cosas por el estilo el distintivo de obra de arte? [...] Pero la facilidad de la pregunta, planteada en estos términos hipotéticos, se tuerce en la inmensa dificultad de su respuesta” (Trías 13). El objeto artístico, inocente entre los inocentes, que después de la muerte del arte declina dar la respuesta que se le reclama sobre su propia naturaleza, convoca en su aparecer –potenciales apareceres– una actitud escéptica, a saber, la suspensión del sentido; en otras palabras, una *epoché* estética que nos enseñe cómo jugar a la pelota. Cuando, movido por esta especial hermenéutica, el escéptico formula la pregunta del ser del objeto, lo hace valiéndose de un lenguaje de difícil interpretación. Piensan los escépticos que la actitud ante el mundo debe ser la suspensión de juicio, si bien Pirrón hablaba más bien de *aphasia*, la no–afirmación de nada como real. Actitud esta que encaja particularmente bien con la afasia lingüística que perturba el sentido en la alienada fórmula de Bartleby. En esta línea, se refuerza la ausencia de concepto que legitime el objeto artístico. Sobre esto decíamos antes que Seel defiende una atención estética no solo conceptual, aunque hay determinados pasajes en la exposición de su teoría que a simple vista suscitan confusión. Básicamente su idea de percepción estética no se circunscribe a lo sensible, sino que diluye las fronteras con la percepción conceptual, designada “proposicional”, configurando una entidad híbrida que diversifica las facetas del fenómeno perceptivo, aunque al final el autor pareciera reivindicar en exclusiva el elemento conceptual:

Percibir algo en su aparecer por su aparecer mismo: éste es el centro de gravedad de la percepción estética — como sea que ella se despliegue — en torno del cual giran todas sus realizaciones. [...] La percepción estética es un modo especial de la percepción.

Se diferencia en virtud de un relieve particular de la vista, del oído, del tacto, del gusto y del olfato. Por lo tanto, no debemos efectuar una escisión entre la percepción estética y toda otra percepción, sino que debemos reconocer ante todo su acento particular. Para este fin es de capital importancia dar con el lugar correcto para demarcar la percepción estética respecto de la percepción no estética. La percepción es una capacidad sumamente extensa. Por lo general, no incluye necesariamente la conciencia, ni la conciencia conceptual de sus objetos, y sus estados conscientes y articulados conceptualmente surgen, en consonancia, en un contexto de percepciones no conscientes y no fijadas conceptualmente. Pero la percepción humana se caracteriza precisamente por la posibilidad de la experiencia consciente y conceptual. Y únicamente donde hay una percepción proposicional, articulada mediante conceptos, sólo allí donde se encuentra al menos en potencia una conciencia semejante, surge una diferencia marcada entre la percepción estética y otras formas de percibir. (Seel 47)

Sin embargo, el propio Seel aclara seguidamente esta afirmación e introduce un matiz de interés para la mirada escéptica, que no es otro que el acto de *prescindir* de la posibilidad de determinar conceptualmente el objeto percibido. Solo a condición de esta circunstancia podrá darse, en su opinión, una percepción estética. En resumen, solo podremos hablar de percepción estética cuando un sujeto, poseedor, por tanto, de la capacidad de elaborar una percepción conceptual, renuncie a dar cumplimiento a dicha capacidad. Así las cosas, la percepción estética presupone, en efecto, un gesto *inocente* de resistencia pasiva, consistente en rechazar la opción de fijar el significado esencial del objeto. Llegados a este punto, es posible dar cierre coherente al círculo que abríamos en páginas previas, una vez indicada esta clave final que explica la no obligada presencia de concepto en la percepción estética. En este extremo, no será arriesgado afirmar que esta última apreciación fundamental que detalla Seel es lo que sostiene la dinámica de la *epoché* del escéptico, quien *renuncia a determinar* ningún aparecer en ninguna de sus apariciones,

ninguna actualización de sus virtualidades. Esta renuncia se asemeja considerablemente al declinar escéptico que desarrolla Bartleby:

No obstante, respecto de un objeto cualquiera no están obligados [los seres humanos] a aferrarse a una apreciación determinada de ese objeto. En su percepción pueden renunciar a una disposición teórica o práctica que determine aquello sobre lo cual versa su percepción. La percepción estética presupone entonces la capacidad de percibir algo *conceptualmente determinado*, pues sólo un ser capaz de percibir algo determinado puede prescindir de esta determinación, o más exactamente: puede prescindir de la *fijación* de determinar. La percepción de algo *como* algo es una condición para poder percibir algo en la plenitud de sus aspectos, en una presencia no sometida sólo a algunas determinaciones. Sólo entonces algo que es o que aparece de tal o cual forma, algo que puede ser determinado como esto o como aquello, es percibido sin fijarlo en una de sus determinaciones posibles. (Seel 48)

5 · Nota conclusiva: la especial ataraxia del escéptico

**Así que está decidido a no cumplir mi requerimiento, que responde al procedimiento habitual y al sentido común...
(Melville en A.A.V.V. 24)**

Como constata el frustrado jefe de Bartleby, resignado ante la actitud desconcertante de su empleado, el escéptico está igualmente decidido a no cumplir el requerimiento que le exigen la epistemología positiva y el sentido común: esclarecer qué es arte frente a un objeto que no lo es. El escéptico renuncia a satisfacer este cometido; simplemente declina la propuesta que

recibe, y sobre todo, rechaza hacer uso de su capacidad para determinar el objeto en su aparecer. En páginas previas se pudo comprobar que el comportamiento del escéptico moviliza una estética negativa que anula los canales declarativos habituales de la representación e interpretación. Al hacer esto, el escéptico no protagoniza una evasiva o una fuga, como pudiera pensarse. Lejos de esto, el sujeto de la *epoché* no se escuda en la comodidad de no decidir. Al contrario, es prioritario concluir que la actitud escéptica reviste un compromiso y una toma de postura. La neutralidad del escéptico, como la del inocente, es ya una acción *per se*; la inacción es una afirmación y una declaración de intenciones: la *impostura* como *poiesis*, la renuncia como gesto ético-estético. El lema escéptico sería entonces “no preferir hacer algo”, es decir, no elegir. En un tiempo en el que la libertad se basa en la elección entre una gama de productos cada vez más amplia y personalizada, llama la atención que el sujeto escéptico *decline elegir*. Esa es la única elección que hace el escéptico, la cual niega el hecho mismo de elegir. La sociedad de consumo se caracteriza por incitar al empleo hiperbólico y continuado de las elecciones personales, que se toman ya a golpe de *like*; una sociedad en la que lo único que no se puede escoger es “no elegir”. Pues bien, esto es lo que hace precisamente el escéptico. Al amparo de Bartleby, se resiste a elegir, como si llevara a cabo un acto de “desobediencia civil” (McCall 59), o mejor, un acto de resistencia estética. He aquí la libertad radical del escéptico, la libertad feliz que motiva su *ataraxia*.

Aquí radica también la razón de este artículo de volver al escepticismo para proponer una alternativa a los modos de percepción estética vigentes. Al no elegir, el escéptico apuesta por la equivalencia esencial entre arte y objeto común. En esta medida hace viable el simulacro de la potencia al que nos hemos referido anteriormente. No en vano, Bartleby es el simulacro de la negatividad en persona, la virtualidad que declina constantemente sus actualizaciones. En definitiva, el escéptico persiste en el aparecer múltiple de la potencia, en tanto en cuanto rechaza determinar una noción ontológica de lo que aparece. “*This possibility simultaneously brings into play both ‘what is’ and ‘what is not’ in the form of ‘what can be’*” (Van der Heiden 290). Lo potencial se perfila, pues, como un aparecer *estético-escéptico*, en otras palabras, una percepción estética no determinada sino potencial, tal y como sucedía con la pelota de Oskar. Así también la pelota del escéptico procura

los beneficios de la *epoché*. Consecuentemente, la suspensión de juicio enlaza con una producción plural de realidad y revierte con especial acierto en el ámbito del aparecer artístico. Como dijera Agamben, al pensar la “ontología de la potencialidad” en el escepticismo de Bartleby, la verdad de la poesía y la filosofía estriba en la suspensión del juicio. Estas materias son dominio de la *epoché*. Quien logre gestionar esta potencialidad constituirá un modelo de escéptico posmoderno, aquel que, en suma, declina distinguir lo que es arte de lo que no. En este sentido solo el sujeto escéptico, como receptor del objeto artístico, sabe jugar a la pelota.

6 • Referencias

- Atencio, Mariano M. “Aparecer estético y definición del arte en la discusión Seel-Danto”, *Rigel. Revista de Estética y Filosofía del Arte* 5 (2018): 68-91. http://www.iintae.com.ar/revistarigel/images/Rigel_V/aparecer_estetico_y_definicion_del_arte_en_la_discusion_seel-danto.pdf
- A.A.V.V. *Preferiría no hacerlo*. Bartleby el escribiente de Herman Melville seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2011.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C. *¿Qué es el arte?* Barcelona: Paidós, 2013.
- De Cusa, Nicolás. *Dialogus de ludo globi. El juego de la bola*, Edición bilingüe, trad. Ángel Luis González. Pamplona: EUNSA. Ediciones Universidad de Navarra, 2015.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- Dipaola, Esteban. “Ontología y estéticas post-representación: Problemas de la filosofía del arte de Arthur Danto”, *Philosophia* 71 (2011): 79-92. <https://bdigital.uncu.edu.ar/4616>
- García Gual, Carlos y María Jesús Imaz. *La filosofía helenística: éticas y sistemas*. Madrid: Cincel, 1986.

- Jauss, Hans R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- Long, Anthony A. *Filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1975.
- Mas Torres, Salvador. *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el Helenismo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- McCall, Dan. *The Silence of Bartleby*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1989.
- Morales, Camilo Andrés. “Un caballo de madera: Arthur Danto y la definición del arte como problema”, *Alpha* 49 (2019): 145-158. <https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/747>
- Román Alcalá, Ramón. “Del arte con fronteras a las obras nómadas. Si el arte ha muerto: ¿Qué es el arte? A propósito de Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1984”, *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 6 (2007): 4-18. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/99359/roman.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Román Alcalá, Ramón. “El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía”, *Daimon. Revista de Filosofía* 36 (2005): 35-51. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/15811>
- Román Alcalá, Ramón. “Ni realismo, ni anti-realismo: el escepticismo como raíz del constructivismo filosófico”, *Éndoxa: Series Filosóficas* 38 (2016): 75-95.
- Perniola, Mario. *La sociedad de los simulacros*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Madrid: Katz Editores, 2010.
- Trías, Eugenio. “El criterio estético”. *A qué llamamos arte. El criterio estético*, coord. José Luis Molinuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. 13-30.
- Van der Heiden, Gert-Jan. “Contingency and Skepticism in Agamben’s Thought”. *Contemporary Encounters with Ancient Metaphysics*, eds. Abraham Jacob Greenstine y Ryan J. Johnson. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. 289-304.
- Zubiri, X, “Dios y la deificación del hombre en la teología paulina”, *Naturaliza, Historia y Dios*, Editora Nacional: Madrid, 1963, 399-478.

A vueltas con la ética escéptica: reflexiones desde la racionalidad escéptica.

On the topic of skeptical ethics:
reflections from skeptical rationality

Manuel Bermúdez Vázquez¹

Universidad de Córdoba, España

Recibido 27 marzo 2023 · Aceptado 28 julio 2023

Resumen

Como sabemos, la filosofía moral también es conocida como filosofía práctica, de modo que hace referencia a cómo hay que actuar frente a los desafíos de la vida. Sin embargo, el escepticismo duda de la posibilidad de tener algún conocimiento válido y, frecuentemente, ha sido acusado de apraxia por sus más acérrimos enemigos (estoicos y neoplatónicos principalmente). Así, si las acusaciones de los rivales fueran verdaderas, el escepticismo no podría proponer filosofía práctica alguna, de modo que la expresión “ética escéptica” podría ser considerada una *contradictio in terminis*. Nada más lejos de la realidad. Sexto Empírico tiene un texto en sus *Hipotiposis pirrónicas* en el que propone cuatro criterios diferentes para que el escéptico pueda actuar en la vida sin riesgo a ser acusado de contradictorio. En las presentes páginas nos proponemos, sin temores ni ambages, analizar tanto los desafíos que supone plantear la

Abstract

As we know, moral philosophy is also known as practical philosophy, so it refers to how to act in the face of life's challenges. However, skepticism doubts the possibility of having valid knowledge and has often been accused of apraxia by its most ardent enemies (mainly Stoics and Neoplatonists). Thus, if the accusations of the rivals were true, skepticism could not propose any practical philosophy, so the expression "skeptical ethics" could be considered a *contradictio in terminis*. Nothing is further from the truth. Sextus Empiricus has a text in his *Outlines of Pyrrhonism* in which he proposes four different criteria for the skeptic to act in life without risk of being accused of contradictory. In these pages we propose, without fear or hesitation, to analyze both the challenges of posing the possibility of a skeptical ethics, as well as to contrast this with the moral skepticism which would be a philosophical proposal of another kind. Finally, we

¹manuel.bermudez@uco.es

posibilidad de una ética escéptica, como contrastar esta con el escepticismo moral que sería una propuesta filosófica de otro cariz. Por último, trataremos de mostrar que no es una posibilidad tan remota ni tan descabellada el pergeño básico de una ética escéptica que funcionara a modo de criterio escéptico de acción.

Palabras clave: Escepticismo; Ética; Epistemología; Filosofía moral.

will try to show that the basic outline of a skeptical ethics that would work as a skeptical criterion of action is not so remote or so outlandish.

Keywords: Skepticism; Ethics; Epistemology; Moral philosophy.

1 • Introducción

Este escepticismo se manifiesta hoy en la vida, haciéndose valer como esta negatividad general. El escepticismo antiguo no duda, sino que está cierto de la inexistencia de la verdad, siendo indiferente tanto ante lo uno como ante lo otro; no vaga extraviado de aquí para allá con pensamientos que dejan abierta la posibilidad de que sean falsos, sino que prueban con toda certeza la falta de verdad en todo. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. (Hegel 424-425)

En el mito de Prometeo, tal y como lo explica Platón en su *Protágoras*, Zeus acaba entregando a los hombres la justicia y la vergüenza o el pudor para que puedan construir sus sociedades.

Zeus, entonces, temió que sucumbiera toda nuestra raza, y envió a Hermes que trajera a los hombres el sentido moral y la justicia, para que hubiera orden en las ciudades y ligaduras acordes de amistad. Le preguntó, entonces, Hermes a Zeus de qué modo daría el sentido moral y la justicia a los hombres: «¿Las reparto como están repartidos los conocimientos? Están repartidos así: uno solo que domine la medicina vale para muchos particulares, y lo mismo los otros profesionales. ¿También ahora la justicia y

el sentido moral los infundiré así a los humanos, o los reparto a todos?». «A todos, dijo Zeus, y que todos sean partícipes. Pues no habría ciudades, si solo algunos de ellos participaran, como de los otros conocimientos. Además, impón una ley de mi parte: que al incapaz de participar del honor y la justicia lo eliminen como a una enfermedad de la ciudad». (Platón, 1985: 526-527).

Vemos así que se trata de dos conceptos de enorme envergadura, *dike* (justicia) y *aidós* (vergüenza o pudor, en el texto también traducido como “sentido moral”). Este segundo concepto, la vergüenza o el pudor, se trata de un tipo de vergüenza que se experimenta no solo ante los demás, sino también ante la propia conciencia, o sea, ante uno mismo (Mondolfo, 1955, 538). Así, este concepto griego, *aidós*, es posible que tenga alguna relación con la estética, ya que ambos se relacionan con la idea de lo que es considerado aceptable o inaceptable en términos de apariencia y comportamiento. El pudor puede influir en las decisiones sobre cómo vestirse o presentarse, mientras que la estética se refiere más específicamente a cómo se percibe la belleza y la forma en una sociedad. Sin embargo, estos dos conceptos, emanados de la misma palabra griega, no son lo mismo y pueden tener diferentes grados de importancia en diferentes culturas y contextos. Sin embargo, para el propósito que nos hemos planteado, nos sirven. Existe una relación, tal vez tangencial, tal vez más profunda, entre la belleza de un acto y su aceptación social, de ahí que nos detengamos a analizar, otra vez y desde otra perspectiva, si el concepto de “ética escéptica” es válido o si hace caer en contradicción al escéptico. Y decimos que hemos de detenernos otra vez en este tema porque ya presentamos una propuesta de ética escéptica en un capítulo del libro homenaje al profesor José Luis Cantón (Bermúdez 2020), sin embargo, la propuesta pareció encontrar con un obstáculo sólido: las propuestas escépticas son fundamentalmente individuales, el escéptico lo es para sí mismo, mientras que una ética que pretenda ser funcional mínimamente debe tener una aspiración si no universal, sí mucho más abarcadora que la perspectiva del individuo.

Tal vez uno de los interrogantes iniciales que quizá se presente a quien esto lee sea cómo el escepticismo, la antigua corriente de la duda, se puede convertir en el fundamento de una ética escéptica. Lo más llamativo es que

nosotros mismos estamos intentando verificar si hay los elementos básicos para esbozar lo que denominamos ética escéptica con sus características esenciales y una prueba clara es el tanteo académico al que estamos sometiendo la idea a través de diversos textos. Desde nuestra perspectiva, lo mejor para lograr algún éxito sería señalar algunos principios básicos que sean indispensables para una ética fundada en el escepticismo y que se puedan dar filosóficamente.

En primer lugar, como ya dijimos (Bermúdez 2020), cualquier aproximación ética, si debe ser filosófica, requiere un principio del cual extraer las directrices apropiadas (Muguerza 345-367). Si no hay un principio similar, lo que denominamos ética escéptica no sería más que una sucesión al azar de preceptos morales que sorteen las dudas escépticas. Este resulta el *quid* de la cuestión, porque el escepticismo es un viejo experto en demoler criterios y argumentos. ¿Cuál puede ser ese factor que valga como principio ético tanto como criterio susceptible de superar los tropos escépticos? La respuesta, en este caso, no puede ser otra que el propio escepticismo. Solo el escepticismo mismo puede ser la base de una ética escéptica, ya que es el único principio en el cual una ética como la que estamos examinando puede fundamentarse.

Así, creemos que es posible tener una ética escéptica. Esta ética se basaría en la duda, la introspección, la mirada detenida y el cuestionamiento. El objetivo sería buscar la verdad y la comprensión de la realidad de la mejor manera posible para poder establecer un criterio mínimo de comportamiento. Esto requeriría una evaluación cuidadosa de todas las opiniones, ideas y creencias en lugar de aceptarlas sin cuestionamiento. Esta ética podría llevar a una mayor comprensión y aproximación a la verdad. Una ética del escepticismo estaría centrada en la búsqueda de la verdad y la comprensión de la realidad con los instrumentos que tiene la razón humana. Esto implicaría examinar todos los argumentos y opiniones de manera crítica, con el objetivo de descubrir la verdad. Se requeriría una sólida evaluación de la evidencia y los argumentos, así como una profunda reflexión sobre los mismos. El escepticismo también se relaciona con la aceptación de la incertidumbre, la ausencia de certeza y la tolerancia a la diversidad de opiniones. Finalmente, una ética del escepticismo promueve la búsqueda de la verdad y la comprensión de la realidad a través de la duda, que es lo que ha venido haciendo el

escepticismo los últimos veintiséis siglos de historia de la filosofía (Popkin, 2004; Bermúdez 2006).

Presentada de este modo nuestra causa, proponemos la siguiente afirmación: tal vez la única ética filosófica posible hoy día es una ética que nace del espíritu del escepticismo. Esta aseveración, que puede parecer a priori contraria al propio espíritu escéptico, es, por una parte, necesaria si queremos dar el primer paso hacia una ética escéptica y no es, por otra parte, ninguna afirmación dogmática, pues hemos empleado en ella el viejo recurso del escepticismo griego de agregar el famoso *hos emoi fainetai* (ὡς ἔμοι φαίνεται) de Sexto Empírico, “según a mí me parece” (Bermúdez 48). Ahora bien, nos queda por demostrar si somos capaces de establecer una ética de este tipo. Es decir, que, por el momento, lo único que se puede afirmar con cierta nitidez es que el concepto de una ética escéptica sigue siendo un constructo filosófico paradójico.

No obstante, queda claro que el escepticismo como principio ético no puede pretender ser completamente vinculante, lo cual puede parecer que reduce su capacidad para convertirse en un discurso ético de primer nivel. La razón por la que el escepticismo, como corriente filosófica, ha sobrevivido durante tanto tiempo a lo largo de la historia de la filosofía, sin convertirse en un movimiento hegemónico, es porque, incluso en periodos considerados dogmáticos y teocéntricos como la Edad Media, ha sido una corriente de bajo nivel (Granada 2000; Bermúdez 2006; Popkin 2004). Como dijo Marcelo Gigante, el escepticismo sigue “vivito y coleando” y, como actitud mental, es “perenne como el humanismo” (Gigante 222). Pues es precisamente esa actitud mental escéptica la que aproxima la posibilidad de una ética escéptica que tendría, además, una postura ética y estéticamente aceptable.

2 • Escepticismo moral

Conviene aclarar, como parte de una obvia metodología filosófica tan vieja como Sócrates, que una cosa será la propuesta ética que planteamos aquí y otra cosa bien distinta es el escepticismo moral. El escepticismo moral es una teoría metaética que sostiene que nadie tiene ningún conocimiento moral (la metaética se enfoca en examinar el origen y la definición de los conceptos éticos, además de considerar cuestiones metafísicas relacionadas con

la moralidad, como la existencia independiente de los valores morales y si estos son relativos, convencionales o absolutos). Muchos escépticos morales también hacen la afirmación modal más fuerte de que el conocimiento moral es imposible. El escepticismo moral se opone particularmente al realismo moral: la opinión de que hay verdades morales objetivas y que se pueden conocer. Entre los defensores del escepticismo moral se podría incluir, tal vez, a Pirrón, Enesidemo, Sexto Empírico, David Hume y Friedrich Nietzsche (Gascoigne 2014).

Existen tres subclases del escepticismo moral: la teoría del error moral, el escepticismo moral epistemológico y el escepticismo moral no cognitivista. Estas teorías comparten dos conclusiones: nunca estamos justificados al creer que las afirmaciones morales son verdaderas, y nunca sabemos que cualquier afirmación moral es verdadera. La teoría del error moral sostiene que no sabemos que cualquier afirmación moral es verdadera porque todas las afirmaciones morales son falsas, y, por lo tanto, no tenemos justificación para creer ninguna afirmación moral. El escepticismo moral epistemológico es una subclase que reconoce que no tenemos justificación para creer cualquier afirmación moral y se muestra agnóstico sobre si todas las afirmaciones morales son falsas. El escepticismo moral pirrónico niega que es irracional para nosotros creer que cualquier afirmación moral es verdadera o falsa (Román 1996), mientras que el escepticismo moral dogmático afirma que todas las afirmaciones morales son falsas. Finalmente, el no cognitivismo sostiene que nunca podemos saber que cualquier afirmación moral es verdadera porque las afirmaciones morales son incapaces de ser verdaderas o falsas y en su lugar son expresiones de emoción.

La teoría del error moral se caracteriza por respaldar dos proposiciones: (i) que ninguna afirmación moral es verdadera y (ii) que hay motivos para creer que la afirmación moral no es verdadera (Mackie 2000, 15). El defensor más destacado de esta teoría fue John Mackie. Se le atribuyen dos argumentos: el primero, llamado el argumento de la inquietud, sostiene que las afirmaciones morales suponen un internalismo motivador (lo cual es falso), por lo que todas las afirmaciones morales también lo son. El segundo, llamado el argumento del desacuerdo, sostiene que cualquier reclamación moral implica un «reclamo de razones» (por ejemplo, «matar bebés está mal»), lo que significa que todos tienen razones para no matar bebés. Sin

embargo, esto no se aplicaría en el caso de un psicópata que disfrutaría matando bebés, lo que significa que todas las afirmaciones morales son falsas (Mackie 105-110). En filosofía moral, el término «internalismo motivador» se refiere a una posición que sostiene que las razones morales para actuar están intrínsecamente relacionadas con las motivaciones internas de una persona. En otras palabras, según el internalismo motivador, para que una afirmación moral sea válida o tenga sentido, debe estar vinculada a las motivaciones o actitudes internas del individuo que está haciendo la afirmación.

En el contexto de la teoría del error moral de John Mackie, se afirma que una de las proposiciones respaldadas por esta teoría es que las afirmaciones morales no son verdaderas. Para apoyar esta idea, Mackie argumenta que las afirmaciones morales presuponen un internalismo motivador, es decir, implican que existe una conexión necesaria entre lo que es moralmente correcto y las motivaciones internas de las personas para actuar de manera moral. Sin embargo, según Mackie, esto es falso. Él considera que no existe una conexión necesaria entre los hechos morales y las motivaciones internas, lo que significa que las afirmaciones morales no pueden ser verdaderas en el mismo sentido que las afirmaciones sobre hechos objetivos del mundo externo.

El escepticismo moral epistemológico sostiene que no está justificado creer ninguna proposición moral. A diferencia de la teoría del error moral, esta postura no sostiene que todas las afirmaciones morales son falsas. Michael Ruse, por ejemplo, argumentaba que hemos evolucionado para creer proposiciones morales porque dicha creencia mejora nuestra aptitud genética (Ruse 1987). Sin embargo, nuestra creencia en estas proposiciones mejoraría nuestra aptitud incluso si todas fueran falsas, lo que significa que nuestras creencias morales no responden a la evidencia y son análogas a las creencias de un paranoico. Por lo tanto, no se justifica la creencia en proposiciones morales y habría razones para desechar nuestras creencias morales. A esta posición de Ruse, Richard Joyce la llamará un «argumento evolutivo» para la conclusión de que no se justifica ninguna proposición moral (Joyce 2008).

La conclusión de que no se justifica la creencia en ninguna proposición moral es una postura escéptica, pero contraria a la propuesta que presentamos aquí. Esto significa que, para este escepticismo moral, no tenemos una

buena razón para creer en ninguna proposición moral. Pero esto no significa que todas las afirmaciones morales sean falsas. De hecho, esta postura no sostiene nada sobre la verdad o falsedad de las afirmaciones morales. En cambio, se enfoca en la justificación de nuestras creencias morales.

En resumen, aunque las teorías del error moral y el escepticismo moral epistemológico sostienen que nuestras creencias morales son injustificadas, lo hacen desde perspectivas diferentes. Mientras que la teoría del error moral se basa en la premisa de que todas las afirmaciones morales son falsas, el escepticismo moral epistemológico aplica argumentos evolutivos para demostrar que nuestras creencias morales no están justificadas. Aunque estos argumentos tienen implicaciones diferentes, ambos plantean un desafío importante para la ética, lo que significa que debemos tener cuidado al considerar nuestras propias creencias morales y ser críticos en nuestra evaluación de las creencias de los demás.

Ahora bien, presentada esta enorme objeción a nuestro punto de partida, el objeto de los párrafos anteriores es el de explicar de una forma meridianamente clara que esta podría ser la postura más previsible de un escéptico sobre las cuestiones moral. Sin embargo, lo que venimos a sostener es que se puede partir de postulados escépticos para arribar a una ética escéptica intelectualmente bien cimentada y que podría aportar numerosas bondades al panorama social actual, gravemente amenazado por el auge del dogmatismo de la mentira y los discursos posverdaderos, a través de los cuales una parte no desdeñable de la ciudadanía está dispuesta a creer acriticamente (lo opuesto a la actitud escéptica) mentiras burdas.

3 · Una ética escéptica

Una ética escéptica debe partir de una epistemología escéptica que, explicado en sentido lato, supone la negación del conocimiento indubitable y cierto (Popkin, 2004; Annas, 1985; Gascoigne, 2014). A priori se podría pensar que, si según el escepticismo es imposible conocer la verdad, tampoco sería posible determinar si una conducta concreta es buena o es mala. En el contexto de una ética escéptica, la idea de que lo bueno y lo verdadero deben ir de la mano se refiere a la estrecha relación entre la verdad y la moralidad. En otras palabras, en una ética escéptica, si una afirmación moral es consi-

derada como «buena» o «correcta», también se espera que sea verdadera, y viceversa, si una afirmación moral es falsa, entonces se consideraría que no es «buena» o «correcta». En este sentido, si una ética escéptica acepta que no hay una verdad moral objetiva o una base sólida para determinar lo que es moralmente bueno o malo, entonces las afirmaciones morales solo pueden ser válidas en relación con ciertos contextos o puntos de vista subjetivos. Por lo tanto, si algo es considerado «bueno» en un contexto particular, sería verdadero desde esa perspectiva limitada, pero no necesariamente sería válido o verdadero en todas las circunstancias o desde todas las perspectivas posibles.

Así, construir una ética escéptica puede parecer difícil, ya que el escepticismo busca cuestionar la validez de cualquier afirmación o prescripción. Sin embargo, podemos avanzar si examinamos cómo se aplica el escepticismo en la realidad concreta, considerando al escéptico como un modelo de escepticismo en acción. El escéptico vive en un mundo determinado y se ve obligado a tomar decisiones en situaciones específicas y es aquí donde aplica sus principios escépticos.

Para establecer una ética escéptica, es importante preguntar al escéptico concreto sobre la posibilidad de una ética filosófica, y tomar en cuenta los principios que guían su existencia y comportamiento en el mundo. De hecho, Sexto Empírico señaló cuatro criterios que el escéptico puede seguir para vivir sin caer en la apraxia, tales como: 1) aceptar la guía natural, aquello que se nos aparece (esto vinculado al fenómeno de la representación mental); 2) seguir la costumbre o la tradición; 3) aceptar también el apremio de las pasiones, pues estas no pueden ser abandonadas ya que nos acompañan dada la propia naturaleza de nuestro cuerpo; 4) y por último, aprender un oficio, el conocido *didaskalion techné* (Sexto Empírico 60).

Algunos han planteado que el escepticismo puede ser usado tanto para desafiar sistemas de verdades universales como para estimular una fe y una ética conservadora (esta será la postura del fideísmo). El Renacimiento es un claro ejemplo de esta paradoja, pues la crítica de la razón humana fue simultánea a la interpretación de la duda como la base de una ética. Esta ambigüedad plantea una pregunta: ¿Cómo puede el escepticismo alimentar una ética, si su misma naturaleza parece impedirlo? Esta incógnita puede resolverse si se considera que los principios en que se fundamenta el escepticismo son los mismos que deberían ser la base de una ética a la altura de los tiempos. Por

lo tanto, el escepticismo podría ser la clave para formular una ética adaptada a la época (Bermúdez 2006; Penelhum 1983). Así, podemos establecer una ética escéptica basada en la práctica y experiencia del escéptico en el mundo real, examinando cómo el escepticismo se aplica en situaciones concretas y tomando en cuenta los principios que guían la existencia y comportamiento del escéptico.

Ante este cuadro, que hemos expuesto, en esta situación, a la que hemos llegado con nuestra propuesta, solo hay una salida: el escéptico debe tomar su escepticismo, que entiende como un rasgo esencial de su época, y abrazarlo como su única posibilidad por medio de una elección fundamental. El escéptico debe adoptar esta decisión: su pensamiento y existencia son limitados, y este escepticismo debe ser el principio de su pensamiento y acción, aunque pueda parecer problemático. Si intentamos convertir esta decisión fundamental en un mandato, podríamos expresarlo de la siguiente forma: actúa de manera tal que puedas llevar a cabo, en la medida de lo posible, tu existencia como filósofo escéptico (Bermúdez 2020). Por supuesto, esto no puede ser argumentado como necesario, sino que se trata de una especie de decisión. Por esto la hemos llamado decisión fundamental. Esto es la base de una ética escéptica que tal vez sea necesaria en nuestros días. La primera decisión que debe tomarse como punto de partida para cualquier ética escéptica es el paso fundamental de aceptar el escepticismo. Esta premisa es la base de todo lo demás. Para darle una forma concreta a esta decisión fundamental, el escéptico debe hacerse una pregunta: ¿estoy viviendo de acuerdo con mi pensamiento? Esto recuerda a las coherencias vividas por los filósofos griegos (Jaeger 2007). Sin embargo, esto es lo que se le exige al escéptico que quiera que la ética escéptica sea su guía de vida. Lo que se le pide es que sea coherente consigo mismo. Esto remite a la libertad, un principio básico de cualquier ética escéptica (Kant 16 y ss.) y, en realidad, de cualquier ética.

Para afirmar la apuesta por el escepticismo es imprescindible reconocer la libertad individual como un presupuesto necesario, como, por otra parte, ocurre con el resto de propuestas éticas. Si rechazamos la libertad, como algunos postulados de Harari hacen, estaríamos negando la capacidad de valorar moralmente nuestras acciones, ya que el tópico clásico de la ética dice que la moralidad requiere tanto la libertad como la conciencia. Una ética

que prescriba la acción presupone que el individuo tenga libre albedrío. Si se tratara de un robot, las órdenes serían inútiles. Algunos piensan que la libertad es solo una combinación de procesos electroquímicos deterministas o aleatorios, pero nunca verdaderamente libre (Harari 312). Sin embargo, la libertad no puede ser demostrada mediante argumentación filosófica, sino que es una cuestión de la antinomia de necesidad y libertad.

Si toda ética que esté basada en la libertad es un asunto complejo, entonces podemos concluir que la ética tiene un fundamento algo frágil. No obstante, para poder establecer una ética filosófica, la libertad debe ser la base de nuestras acciones. Esto resulta en dos caminos: uno en el que el hombre abraza el escepticismo libremente, y otro en el que opta por una ética posible. Si bien la segunda es una decisión que depende de cada uno, es el único camino para llegar a una ética. De ahí que la libertad sea lo que sostenga cualquier ética, incluso la escéptica. Esta decisión, junto con la primera de elegir el escepticismo, no pueden ser justificadas posteriormente (Weischedel 1998; Bermúdez, 2020).

Se podría argumentar que las dos decisiones fundamentales previamente mencionadas, la elección del escepticismo y la elección de la libertad, por sí solas no garantizan la viabilidad de una ética escéptica. El escéptico todavía se enfrenta a dos alternativas. La primera es elegir entre la vida o la muerte, aunque la opción de quitarse la vida pueda parecer demasiado extrema. El escéptico puede pensar que, puesto que todo es problemático, no vale la pena continuar viviendo (Moore 2002). De este modo, puede sustraerse del mundo a través del suicidio (Weischedel 122-123). Y aunque esto pueda parecer un extremo exagerado, ya Albert Camus sostuvo en su Sísifo que tal vez la pregunta por el suicidio sea la pregunta más importante de todas cuantas puede afrontar la filosofía (Camus 2012). En un momento como el que nos ha tocado vivir, en el que parece que todas las preguntas, antes que responderse, se estuvieran disolviendo, da la impresión de que una amenaza como esta se cierne sobre la existencia en la forma de una especie de parálisis invencible muy próxima a la *apraxia* con la que los estoicos trataban de derrotar a los escépticos. Los individuos que se dedican a la filosofía, en el sentido kantiano, enfrentan la cuestión de si desean o tienen la capacidad de soportar una vida que es fundamentalmente problemática. Como resultado, la posibilidad del suicidio puede surgir, aunque sólo si la decisión no proviene

de una situación concreta, sino de una desesperación general por la existencia. Este tipo de suicidio es considerado el más puro, ya que no se trata de una desesperación pasajera por algún fracaso en particular, sino de la creencia de que la existencia en general es problemática y siempre termina en la entropía. En este caso, la decisión de quitarse la vida se toma con una claridad mental excepcional. Una decisión así hay que tomarla con respeto y no juzgarla a la ligera. De hecho, podría parecer que el suicida es el filósofo por antonomasia, ya que se toma realmente en serio la interrogación radical. Esa pregunta que, para el propio Camus, es, probablemente, la más importante.

Aquellos que opten por continuar con la existencia se enfrentarán a una alternativa radical. Pueden aceptar la vida tal como es, con una actitud estoica o, por el contrario, luchar por hacerla propia con decisión. Aquellos que opten por la primera opción, estarán jugando con cierto sentido del humor con la existencia. Reconociendo que todo es dudoso y, siguiendo el principio escéptico de que nada es más una cosa que otra, para quienes opten por esta ruta, todo será igualmente indiferente, independientemente de si deciden actuar o no. Uno puede optar por alejarse del mundo en una esfera íntima e intransferible, o bien permitirse ser llevado por el curso de la vida diaria. Esta actitud supone adaptarse de manera espontánea a los acontecimientos cotidianos. Se muestra indiferente ante el empeño de los demás por intentar encontrar una solución al conocido dilema del saber vivir. Adoptar esta actitud supone no tomarse las cosas demasiado en serio, con una testarudez cercana al desafío o con una ironía lúdica. Esta posición coincide con la concepción contemporánea del escepticismo. Esta forma de afrontar la vida fue descrita de forma magistral por Kierkegaard como el «estadio estético» de la vida (Valverde 2010 265-289; Fraijó 2010 33).

En contraposición a la postura escéptica que se burla de los esfuerzos de los demás por encontrar una respuesta al problema del justo saber-vivir, existe otra opción. Aquel que ha decidido abrazar el escepticismo puede elegir tomar la presencia del escepticismo en el núcleo de su vida y darle forma explícita a su existencia. Al hacerlo, asume la libertad de decidir sobre su propia vida y estructurarla de acuerdo con su voluntad. Esta es otra decisión fundamental que se suma a las anteriores como presupuestos necesarios para una ética escéptica: las decisiones del escepticismo, la libertad, la existencia y la decisión de estructurar esa propia existencia. El escéptico que elige esta

vía se pregunta cómo puede darle forma a su existencia y tomar el control de su vida.

4 · A modo de conclusión

Las posturas que se han expuesto en estas páginas han mostrado la fuerza y atingencia de la ética que aquí se sugiere. Esta carga no es intemporal, sino que está relacionada con el hecho de que exista un escéptico. No es algo obvio o ineludible, pero sí puede ser inferido a partir de las decisiones básicas sobre las que hemos hablado anteriormente. La ética aquí propuesta se fundamenta en el escepticismo, o para ser más exactos, en las demandas de la existencia del escéptico. El escéptico, en su actitud de cuestionar sin límites, se ha convertido en la base de una ética filosófica en la era de la desconfianza que nos ha tocado vivir. Lo que hace que esta ética sea totalmente filosófica es el hecho de que al fundarla no se ha incluido nada ajeno ni extraño a la propia filosofía. Por lo tanto, la pregunta planteada al inicio de nuestra discusión ha encontrado, como principio, una respuesta: es posible llegar, siempre dentro del ámbito del escepticismo, a una ética o, mejor aún, a una ética escéptica. Sin embargo, no se puede derivar un sistema ético concreto únicamente a partir del principio de existencia ética, ya que este es un concepto vacío. La única forma de obtener reglas específicas es mediante el estudio de la realidad; es decir, cuando el escéptico se enfrenta a una situación concreta. Esto es lo que hace que el escepticismo se traduzca en una práctica ética. Consecuentemente, para crear una ética escéptica, se debe conectar el principio de escepticismo con la realidad de la vida. Esta posición epistemológica conduce a la ética de la ataraxia, o ética de la imperturbabilidad, una ética que aconseja permanecer indiferente ante cualquier opinión o juicio pues no podemos saber con certeza cuál es la opinión verdadera ni, por tanto, cuál es la acción verdadera. Además, la propia falta de certeza, actitud fundamental del carácter escéptico, obliga a mantener una postura de tolerancia y respeto por la opinión ajena. Dicho con otras palabras, ¿cómo va el escéptico a imponer sus criterios o preceptos éticos si no puede estar completamente seguro de nada? Pasamos así, con total coherencia, de la epistemología escéptica a la filosofía moral y esa es la propuesta principal de estas páginas.

5 • Referencias

- Annas, Julia. *The modes of scepticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Bermúdez Vázquez, Manuel. *La recuperación del escepticismo en el Renacimiento como propedéutica a la filosofía de Francisco Sánchez*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- Bermúdez Vázquez, Manuel. “Una ética escéptica”. *Rura Cano, Rurisque Deos. Homenaje a José Luis Cantón Alonso*. Ed. Ramón Román y María del Carmen Molina. Córdoba, UCOPRESS, 2020.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza, 2012.
- Fraijó, Manuel. “Filosofía de la religión: una azarosa búsqueda de identidad”. *Filosofía de la religión: estudios y textos*, ed. Manuel Fraijó, Madrid: Trotta, 2010.
- Gascoigne, Neil. *Scepticism*. Londres: Routledge, 2014.
- Gigante, Marcelo. *Scetticismo e Epicureismo*. Roma: Bibliopolis, 1981.
- Granada, Miguel Ángel. *El umbral de la modernidad*, Barcelona: Herder, 2000.
- Harari, Yuval Noah. *Homo deus*. Barcelona: Debate, 2016.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. II. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Joyce, Richard. *The myth of morality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Tecnos, 2006.
- Mackie, John L. *Ética. La invención de lo bueno y lo malo*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Mondolfo, Rodolfo. *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Buenos Aires, Imán, 1955.
- Moore, George Edward. *Escritos filosóficos*. Madrid: Taurus, 2002.
- Muguerza, Javier y Gómez, Carlos. *La aventura de la moralidad*. Madrid: Alianza, 2017.
- Penelhum, Terence. *God and skepticism*. Londres: Dordrecht, 1983.

- Platón. *Protágoras*. Madrid, Gredos, 1985.
- Popkin, Richard. *The history of scepticism. From Savonarola to Bayle*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Rodríguez Donis, Marcelino. “Fundamentación gnoseológica de la ética escéptica”, *Fragmentos de filosofía*, 3 (1993): 167-200.
- Román, Ramón. “Enesidemo: la recuperación de la tradición escéptica griega”, *Pensamiento*, vol 52, nº 204 (1996): 383-402.
- Ruse, Michael. *Tomándose a Darwin en serio*. Barcelona: Salvat, 1987.
- Sexto Empírico. *Contra los profesores. Libros I-VI*. Madrid: Gredos, 1997.
- Valverde, José María. “Kierkegaard: la dificultad del cristianismo”. *Filosofía de la religión: estudios y textos*, ed. Manuel Fraijó, Madrid: Trotta, 2010.
- Weischedel, Wilhelm. *Il Dio dei filosofi*. Génova: Il Nuovo Melangolo, 2005.
- Weischedel, Wilhelm. *Ética scettica*. Génova: Il Melangolo, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig. “Conferencia sobre Ética”, en *Ética. Doce textos fundamentales del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2018. Sósokuthy, Márton and Timo Roettger. When the tune shapes morphology: The origins of vocatives. *Journal of Language Evolution* 5 (2020): 140-155.

Imágenes con embrujo: una aproximación estética a las nuevas imágenes técnicas como entidades epistémicas en la ciencia y el arte.

Images with bewitchment: an aesthetic approach to new technical images as epistemic entities in science and art.

Óscar Díaz Rodríguez¹

Universidad Complutense de Madrid, España.

Recibido 4 marzo 2023 · Aceptado 26 julio 2023

Resumen

Lo icónico siempre se ha empleado para vehicular conocimientos de un modo propio con distintos grados de validez. En este artículo se busca pensar esta cuestión a propósito del fenómeno pictorial de nuestra época: las “nuevas imágenes técnicas”. Así, tras delimitar sus características, se especificarán sus modulaciones en el campo científico, tomando las neuroimágenes como estudio de caso, y en el artístico, haciendo hincapié en el arte algorítmico. Se pondrán en tela de juicio cinco nociones estético-epistémicas: verdad, realidad, novedad, imaginación y creatividad; perfilando finalmente la posibilidad de genuina creatividad en la estética algorítmica a partir del concepto de “probabilidad”.

Palabras claves: Teoría de la imagen; Imágenes técnicas; Neuroimagen; Arte algorítmico; Estética contemporánea.

Abstract

The iconic has always been used to convey knowledge in its own way with different degrees of validity. This paper seeks to think about this question regarding the pictorial phenomenon of our time: the “new technical images”. Thus, after delimiting their characteristics, its modulations will be specified in the scientific field, taking neuroimaging as a case study, and in the artistic field, emphasizing algorithmic art. Five aesthetic-epistemic notions will be questioned: truth, reality, novelty, imagination and creativity; finally outlining the possibility of genuine creativity in algorithmic aesthetics from the concept of “probability”.

Keywords: Picture Theory; Technical Images; Neuroimaging; Algorithmic Art; Contemporary Aesthetics.

¹ odiaz01@ucm.es

1 • Introducción

En el siglo XX se discutió largo y tendido sobre la existencia de un giro en filosofía, un giro que colocaba los principales problemas de esta y su resolución en el ámbito del lenguaje, y que fue catalogado por Richard Rorty (1990) como “giro lingüístico”. Ahora bien, desde el último tercio del siglo XX estamos experimentando una producción de imágenes sin precedentes en todos los campos: el número de fotografías que se toman al día supera con creces las que se tomaban en todo un año solo unas décadas atrás, las ciencias se sirven de ellas para poder desempeñar su tarea (RMf o simulaciones por ordenador), los videojuegos siguen en expansión, las inteligencias artificiales como DALL·E permiten crear magníficas obras en segundos, incluso habitamos un mundo constituido icónicamente, como sostendremos más adelante. Estos y otros hechos han llevado a un grupo de autores a hablar de “giro pictorial” (también se han usado mimbres como “giro icónico” o “giro visual”), el cual nos permite acercarnos a la heterogeneidad ínsita en la imagen, pues tan imagen es una neuroimagen como un gráfico de exportaciones e importaciones o un lienzo de Monet. Nuestros intereses y, por ende, nuestro acercamiento se enmarcarán dentro de este giro.²

En su célebre libro *Las tres eras de la imagen*, José Luis Brea (2010) establece tres etapas que ha ido atravesando la historia de las imágenes: imagen-materia, *film* y *e-image* (imagen digital), las cuales poseen modos de presentación inconmensurables (esculturas, lienzos, películas, resonancias magnéticas funcionales o diagramas de barras). Todos ellos son imágenes y se han comportado como repositorios e instrumentos de conocimiento con diferentes grados de validez. El rendimiento epistémico de lo icónico se ha subrayado a lo largo de su desarrollo: nos lo encontramos en el Concilio de Trento, siguiendo el argumento de Gregorio Magno, a la hora de certificar el valor pedagógico de las buenas imágenes sagradas (en oposición a lo planteado desde el bando protestante en el Catecismo de Heidelberg); pero tal rendimiento también lo hallamos en el mencionado gráfico de importaciones

² Para una profundización en este debate, véase García Varas, Ana. “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 6 (2017): 23-39.

y exportaciones de, por ejemplo, dos países miembros de la Unión Europea. Hay algo en la imagen que no es reducible a lo textual³ y que se nos aparece como una necesidad de primer orden.

2 · De qué hablamos cuando hablamos de nuevas imágenes técnicas (NIT)

El sintagma “nuevas imágenes técnicas” podría resultar poco exacto, ya que en cualquier período de la historia de la imagen podemos localizar creaciones que caigan bajo esa idea de “nuevas imágenes técnicas” (NIT): las discusiones en el mundo griego sobre la producción escénico-teatral, la aparición de nuevos materiales como el óleo, la invención renacentista de la perspectiva o los albores de la fotografía y el cine pueden ser consideradas, en sus contextos de emergencia, como NIT.

No obstante, y aceptando una suerte de periodización a la manera anteriormente expuesta de Brea, nos ocuparemos de aquellas que son nuevas a la altura de nuestro tiempo y que se refieren a esa era de la *e-image* o digital en la que nos encontramos. El perfil de este tipo de imágenes se basa en la fluidez y la rapidez: son fantasmales, están en un lugar y, cuando parece que han quedado fijadas, se volatilizan: “[...] los procesos de circulación a los que las imágenes se someten las han dotado de una variabilidad, mutabilidad e inestabilidad cercana a la de las imágenes mentales. Casi tan etéreas como aquellas, su experiencia es intensamente fugaz” (Martín Prada 97). Su ser es, a la vez, aparición y desaparición a diferencia de la permanencia típica de la imagen-materia. “En ello podríamos decir –empleando el concepto en un sentido sin duda propio– que son imágenes-tiempo: imágenes apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de duración —o hacer promesa de permanencia—” (Brea 67).

Potencialmente pueden situarse en cualquier lugar, poseen el don de la ubicuidad; de ahí que Brea remarque cómo el ver se ha convertido, precisamente, en seleccionar qué ver entre todas las imágenes que podrían

³ Con “lo textual” hacemos referencia a los textos escritos (a la letra, en definitiva), lo cual no debe confundirse con la necesidad de lectura y decodificación de las imágenes.

mostrarse, aparecer. Entonces, el ojo no es un mero receptáculo, sino que es productor en tanto que encuadra, enfoca, selecciona. Por ello, no es de extrañar que hable de “trabajo receptor”. La mirada dota de cuerpo a la imagen. Bien es cierto que en nuestros días el operador de recepción puede ser una de esa infinidad de pantallas de silicio y máquinas capaces de interceptar imágenes (escáneres, ordenadores...), capaces de convocarlas. Además, estas imágenes no son ya mediadoras ni vicarias del sistema de objetos, que los objetos mandarían para parlamentar en su nombre; en nuestra era, la imagen electrónica se ha vuelto autónoma. Esta autonomía será muy importante para nuestro subsiguiente análisis a propósito de su poder epistémico, su uso en el arte y su realidad:

Acaso habría que comenzar por recordar lo más evidente: que, con la aparición de la imagen electrónica, los mundos de vida reales —nuestro paisaje inmediato— se han poblado de ellas de una manera cuando menos cuantitativamente incomparable con todo lo que ocurría hasta ahora. Presencias escasas —cuando artesanalmente producidas, una a una, incrustadas en su soporte-materia— o forzadas a acontecer en ubicaciones específicas —cuando reproducibles mecánicamente—. (Brea 114)

Sin embargo, ahora ya no son del orden de lo excepcional, sino del de lo cotidiano, con lo que pueden formar paradigmas cognitivos y generar auténtica riqueza, pues las imágenes electrónicas dejan de participar del régimen de lo escaso y ya no constituyen una suerte de lujo espiritual, sino que proliferan en la llamada “economía de la abundancia”. Al contrario, las imágenes electrónicas se han naturalizado y figuran como un elemento más de nuestros paisajes, cuya importancia es capital a la hora de generar nuevas dinámicas y afecciones políticas, como los procesos de subjetivación, y, por tanto, nuevos regímenes epistémicos. Estamos en esa época del “giro pictorial o icónico”, por lo que el estudio de las imágenes trasciende su relevancia más allá del campo de las prácticas artísticas, cosa que ya había hecho previamente en menor medida (recuérdese, por ejemplo, la estetización de la política de la que habló Benjamin). El hecho, entonces, es que el valor simbólico no se encuentra ya en las imágenes en su escasez, sino en

su abundancia (y esto también afecta a su valor económico, que aumenta cuanto más presencia tienen), basta recordar el fenómeno de los *memes* en las redes sociales.⁴

Entonces, continúa Brea, vivimos en el universo lógico de la cultura visual: el universo en el que hay que pensar

las imágenes producidas en tanto que resultado de una actividad no restringida ya en exclusiva al trabajo de expertos, de “obreros especializados”, de una casta separada de ciudadanos. Como en cuanto al habla, la producción de las imágenes puesta ahora —merced a la expansión de las herramientas de su ingeniería técnica— al alcance del usuario cualsea. Como se emplea el lenguaje en el uso ordinario del habla, así también —por cualquiera— se producen y utilizan ahora, hoy, las imágenes... Necesitaríamos entonces —cuanto antes y también aquí— una “filosofía del lenguaje ordinario”... de las imágenes. (Brea 116)

Y es que, como estamos viendo, las imágenes ya no se sitúan en una torre de marfil alejada del común de los mortales con aquel su viejo valor aurático, sino que han bajado a tierra y se han entretreído con nuestras dinámicas relacionales, obteniendo un claro valor cognitivo más exacerbado que antaño y, cada vez, ese valor cognitivo-conversacional hace que estén todo el rato fluyendo en los intercambios de imágenes que propiciamos a diario. Esto significa, como subraya Brea, que sus efectos perlocucionarios y performativos se incrementan: son capaces de producir realidad; es decir, las NIT operan de forma *hipersticional*, por usar el concepto de Nick Land y

⁴ Estas nuevas imágenes técnicas codifican información, que es, precisamente, un extraño tipo de mercancía, dado que su valor se basa en la abundancia, no en la escasez, lo que infecta con una paradoja al capital. La teórica McKenzie Wark (2021) ha tratado de ver aquí un paso a un nuevo sistema político-económico que ya no es el capitalismo, sino algo bien distinto y donde la tensión de clases dependería de la dialéctica entre la clase *hacker* y la clase vectorialista. Estudiar estas modificaciones de la estética a tenor de las modificaciones políticas podría alumbrar muchos puntos ciegos.

la CCRU,⁵ y que Mark Fisher ya había demarcado en su tesis doctoral, aunque aún hablaba de ello como *hiperficción*: “un proceso en el que la ficción y la realidad están radicalmente manchadas una con la otra. [...] La hiperficción [o *hiperstición*], entonces, puede definirse como ficción que se vuelve a sí misma real” (343).

Entonces, parece que las imágenes guardan alguna clase de conocimiento, pero ¿de qué tipo? ¿Y qué podemos saber de él? Y si, como sugiere Brea, no hubiera ninguno como tal, sino un efecto de cognición que las imágenes producen sobre nosotros, entonces “éste sería un saber acerca de cómo los efectos de saber son puestos en lugares en que él —un saber— no está” (Brea 127). Repositorios epistémicos, digamos. Estas notas resultan muy sugerentes para pensar el rendimiento epistémico de lo icónico en la ciencia y el arte.

3 • El rendimiento epistémico de lo icónico

Las imágenes han sido desde sus inicios un elemento poderoso y si por algo se han destacado es por su embrujo, por conseguir que siguiéramos sus principios y conclusiones como hipnotizados por la música de una flauta. El tópico de “el poder de las imágenes” sigue tan activo como en los más lejanos siglos de idolatría. Como el teórico Tom Mitchell ha detectado, las imágenes operan con frecuencia con el objetivo de producir un “efecto Medusa”, es decir las imágenes “querrían una especie de dominio sobre el espectador” (Mitchell 62), paralizarlo como un veneno, como la mirada de la Medusa mitológica: querrían no ser ellas objetivadas, sino objetivar al espectador (invertir, pues, sujeto y objeto).

¿Qué ocurre, entonces, con las nuevas imágenes técnicas, esto es, con aquellas vinculadas a los nuevos aparatos, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) o la inteligencia artificial (IA)? Al igual que con las tradicionales como ídolos o tótems, estas nuevas imágenes técnicas (NIT)

⁵ “¿Qué sucede cuando es la (propia) ficción la que se propaga, contaminando lo real? La cibernización de la ficción comienza a afectar a lo real, en lugar de simplemente reflejarlo. Este circuito de retroalimentación significa el fin de la ficción como espejo, el fin del realismo en su modo mimético” (Fisher 280).

guardan el mentado embrujo: por un lado, nos condicionan y se recubren de un aura de verdad; por otro, hacen visible lo que, de otro modo, sería invisible. Tanto el ídolo Bel como una RMf son ejecutores de sentido, nos permiten imaginar y nos proveen, en principio, de conocimiento útil. Siguiendo a Vilém Flusser, con las NIT se reconfigura el concepto de imaginación, pasando a significar “la capacidad de concretizar lo abstracto, y que tal capacidad es nueva; que fue solo con la invención de aparatos productores de tecno-imágenes que adquirimos tal capacidad” (62); así, los pares de conceptos como “verdad y falsedad”, “dato y hecho” o “realidad y apariencia” dejan de ser operativos en la actualidad, y lo mismo ocurre con el binomio benjaminiano original-copia en el ámbito estético. Todo ello lo analizaremos más abajo.

En definitiva, el rendimiento epistémico refiere a la capacidad que estas poseen para producir, guardar y transmitir conocimiento, así como para desenmascarar aquellos conocimientos falsos. Sin embargo, entendemos que es poco relevante atender a la verdad o falsedad de las NIT, sino que la cuestión se juega más bien en términos perceptivos (recordemos que la estética, al menos desde su formulación por Baumgarten, ya guardaba este sentido de percepción o “gnoseología inferior”⁶). Las imágenes técnicas “vuelven visibles procesos que serían invisibles sin estos dispositivos” (Flusser 60). Recordemos cómo en 2019, gracias a ocho radiotelescopios, se hizo circular la primera imagen de la sombra de un agujero negro. Helga Nowotny habla de cómo se está formando un mundo-espejo gracias a las infraestructuras digitales (espejo del mundo real), lo cual es, para ella, altamente cuestionable: ¿por qué el supuesto mundo real es más real que su correlato digital?

En principio, cada elemento o entidad en el mundo físico, cada evento, fenómeno u objeto, puede recibir una sombra digital,

⁶ Si nos remontamos al origen contemporáneo del concepto de estética, debemos este término al filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten (1999), quien lo acuñó en su obra del año 1750, donde se define en su §1 como: “ESTÉTICA (teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo” (7). Abre dos vías para entender el término: por un lado, como teoría del arte; pero, por otro, también como ciencia del conocimiento sensitivo, es decir, tiene que ver con la percepción, lo que también será especialmente relevante en una investigación que pretende hacerse cargo de lo perceptivo y de la imagen.

contraparte o gemelo en el espacio virtual. [...] Uno de los efectos en los humanos es que los robots no solo ven el mundo, sino que nosotros comenzamos a verlo a través de los ojos de los robots. (Nowotny 67)

4 · Hacia un mundo imaginario: aparatos y sujetos imaginadores. De la ciencia al arte

Las imágenes no son una mera ilustración, sino un medio activo del pensamiento (Bredekamp 2015), de hecho, son capaces de actuar y de expresar algo que es imposible reducir a una explicación lingüística, como es el caso de las neuroimágenes, gráficos de exportaciones, la ramificación del coral que usa Darwin, como señala Bredekamp, para mostrar su idea de evolución no lineal, etc. A nuestro juicio, el mundo real va siendo poco a poco sustituido o, al menos, acompañado por un mundo imaginario. Por ejemplo, los lugares extranjeros están siendo sustituidos por las imágenes de los lugares extranjeros. Si antes existía la sorpresa: uno iba a China, por ejemplo, y se quedaba fascinado por lo que visitaba, por la gastronomía, por los usos y costumbres, etc. Todo era nuevo, requería de un esfuerzo cognitivo para conocer lo que allí uno se encontraba. Sin embargo, no queda ni rastro de esa sorpresa: cuando uno viaja ya ha visto lo que allí va a encontrarse (en películas, en un blog de internet que le sirvió de guía para organizar su viaje, etc.), también ha elegido dónde va a comer mirando en TripAdvisor.

Una obra que aquí será clave y que nos gustaría reivindicar es *El universo de las imágenes técnicas* de Vilém Flusser, cuyo subtítulo reza, precisamente, *Elogio de la superficialidad*, haciendo referencia a las nuevas superficies (las cuales, hoy en día, vinculamos al silicio) y a la distancia superficial que conllevan en nuestra nueva forma de ver el mundo. Esta sustitución debida a los aparatos y sujetos *imaginadores* tiene lugar en todos los campos, de la ciencia al arte. Tomaremos como ejemplo científico las neuroimágenes y como ejemplo artístico aquello que denominaremos “arte algorítmico”.

4 · 1 · Las NIT como entidades epistémicas en la ciencia

El primer caso a tratar, entonces, será el de las neuroimágenes. El estudio del cerebro ha intrigado a la humanidad desde siempre; el problema es que su estudio se ha visto condicionado por las limitaciones técnicas del momento. En la Antigüedad, no había otra manera de trabajar con él que abriendo el cráneo o directamente extrayéndolo, por lo que implicaba que, salvo casos extremos, esto tuviese lugar *post mortem* (piénsese en un Herófilo de Calcedonia o, ya en la Modernidad, las actividades de los resurreccionistas, saqueadores profesionales de tumbas que vendían después a científicos de diversa índole para el estudio). En cambio, los avances de la técnica neurocientífica han permitido estudiar el cerebro no solo en estático, sino también en funcionamiento gracias a potentes escáneres, este es el caso de las conocidas resonancias magnéticas funcionales, las cuales lejos de ser invasivas no suelen producir mayores inconvenientes que la ingesta de alguna suerte de contraste. Estas neuroimágenes nos permiten observar visualmente el desempeño del cerebro al resolver una tarea, al involucrarse en actividades cognitivas, así como cotejar las diversas activaciones neuronales en distintos sujetos para tratar de extraer conclusiones. Para conseguir este objetivo los profesionales cuentan con máquinas de rayos X, utilizan electrodos o se sirven de señales magnéticas para medir la desoxihemoglobina.

Ahora bien, ¿son *reales* estas imágenes o hay que introducir un cierto escepticismo? Para nuestros intereses, resulta relevante traer a colación el debate sobre el realismo científico, para el cual la noción epistémica de observabilidad es crucial. Existieron, y continúan existiendo, una gran variedad de objetos que no hemos observado aunque sí sean observables. La propiedad de la observabilidad es mudable y varía con el tiempo en función de las mejoras técnicas del aparato de visión humano. Sobre este aspecto han chocado las interpretaciones de dos filósofos de la ciencia contemporáneos: Ian Hacking y Bas van Fraassen. Mientras que Hacking sostiene que tanto las imágenes que nos ofrece un microscopio como aquellas captadas por un telescopio son observables, van Fraassen introduce un matiz: únicamente es observable la del telescopio, pues *reproduce* las características de nuestro aparato de visión si nos encontramos cerca del objeto; en cambio, lo que haría el microscopio, en nuestros términos, es *producir* una imagen artificial,

dado que jamás nos hallaremos en las condiciones de observabilidad necesarias para verla. En consecuencia, nos encontramos ante una recreación guiada por unos parámetros que previamente nosotros le hemos dado, o sea, al ver un átomo en realidad lo que estamos viendo es un aumento artificial sobre una platina. Así, las neuroimágenes siguen la estela de las imágenes producidas por microscopios tal y como las piensa van Fraassen: dicho de otro modo, se trata de producciones y no de reproducciones, con lo que la realidad que les otorguemos va a tener una gran importancia; por ejemplo, para decidir si las aceptamos o no como prueba en un juicio, dado que hay una brecha importante entre una RMf y aquello que supuestamente representa (el reino de lo mental, principios morales, la conducta real, etc.).⁷

Entonces, esos programas, aparatos, etc. son los *imaginadores*. Por ello, señala Flusser, “la tarea de la crítica de imágenes técnicas es pues precisamente la de des-ocultar los programas tras las imágenes” (47). Si no conseguimos esto, nos advierte, nos veremos arrastrados a una idolatría, afín a la que pudo producirse en las épocas del pensamiento mágico. Las imágenes tienen embrujo. Así, distingue entre imágenes como producciones (imagen-modelo) e imágenes como reproducciones (documental): en la fotografía, por ejemplo, uno puede preguntarse cómo logra el aparato *reproducir* la imagen, mientras que en las imágenes creadas por ordenador la pregunta sería cómo logra *producirlas* (este es el caso de las neuroimágenes y también el que comentaremos luego en las imágenes artísticas creadas por Dall-E-2). ¿Cómo saber qué imagen pertenece a cada tipo? Hay dos factores clave para trazar la distinción. En el caso de las imágenes-reproducciones, no solo ya había visto imágenes de esa especie, sino que además podría prescindir del aparato y verlas con mis propios ojos (como en el caso del telescopio a decir de Van Fraassen). En contraste,

cuando contemplo imágenes computadas (por ejemplo, las de un avión que será producido, o las de un “cubo” imposible, con cuatro dimensiones), tengo impresiones exactamente opuestas: (a) que jamás vi imágenes como estas, y (b) que solo puedo verlas gracias a los aparatos. (Flusser 71)

⁷ Para ampliar información sobre el debate entre realistas y antirrealistas, véase Suárez, Mauricio. *Filosofía de la ciencia. Historia y práctica*. Madrid: Tecnos, 2019.

El mismo ejemplo podríamos poner con el famoso anuncio de Cruzcampo de Lola Flores en 2021, *resucitada* mediante IA: ¿es una producción o una reproducción? Según la respuesta que demos y lo escépticos que seamos, la realidad que le otorguemos variará junto a las implicaciones legales.

Ocurre que el conocimiento ya no lo provee la experiencia del mundo sino la experiencia de la máquina; Nowotny nos decía que ahora vemos por sus ojos, con lo que, como en el concepto mencionado de *hiperficción*, la imagen se toma por real o, afinando más, se hace a sí misma tal. Hemos alcanzado el tercer orden de los simulacros baudrillardiano, el cual, como comenta Fisher, “está marcado por el fracaso de la imitación, por la no equivalencia entre las tecnologías de la simulación y aquello que simulan”, sin ofrecer “ningún rastro de trascendencia” (287). De hecho, la metáfora de los dos mundos se invalida; como prosigue Fisher comentando a Baudrillard, “nuestro mundo y el otro se han fusionado fatalmente” (*Id.*). Se pregunta, así, qué ocurre cuando la ficción invade o infesta lo real, tal y como está ocurriendo en el presente, donde la ficción ya no opera como reflejo o mimesis de lo real, sino que lo afecta. Estamos ante lo que denomina “el fin de la ficción como espejo” (280). Con el advenimiento del tercer orden de simulacros baudrillardiano se ha borrado la diferencia que aún se postulaba entre la realidad y su imitación, esa dualidad se desploma. Aquello que se genera de manera abstracta ya no es una copia o un doble, sino que se produce un real sin origen, lo que Baudrillard llama un “hiperreal”. Y esto es precisamente el tercer orden: la ruptura de la mimesis o equivalencia entre lo simulado y los operadores de simulación (o, usando el término flusseriano, los *imaginadores*).

4 · 2 · Las NIT como entidades epistémicas en el arte

Si ya Benjamin (2021) decía del cine que convertía la realidad en una construcción del aparato, haciendo de ella una artefactualidad, ¿qué diría ahora que esto se ha agravado? Pasemos, entonces, al segundo caso a tratar: el arte de las nuevas imágenes técnicas, que denominaremos “arte algorítmico”. Los deseos de algunos teóricos de la imagen, como Hans Belting (2007), se desvanecen: la producción de imágenes difícilmente es algo exclusivo de la elaboración humana. Hace muy pocos meses OpenAI lanzó para el público general Dall·E-2 (otro *imaginador*), una potente inteligencia artificial que

permite crear imágenes en segundos, con unos niveles de virtuosismo insospechados, con solo introducir una descripción lingüística. Estas imágenes son también producciones, no reproducen nada, no hay un referente externo que buscar; su modelo ontológico propio es el de una ontología clónica, con lo que las herramientas conceptuales benjaminianas de original y copia se ven desbordadas: la caza del original está abocada al fracaso.

Incluso, el mencionado Tom Mitchell sostiene que la copia ya no se halla en un estrato inferior del original, como una devaluación, sino que al contrario se entiende como una versión mejorada. Esto parece contradecir la clásica tesis benjaminiana de cómo las copias fotográficas habían provocado una devaluación del aura. Sin embargo, el nivel de profundización que alcanza la reproducción biocibernética consigue darle la vuelta, hasta el punto de que ahora hay que afirmar que la copia posee, por decirlo de alguna manera, más aura que el original. Por ejemplo, diferentes programas de ordenador nos permiten restaurar digitalmente una obra dañada al modo en que se empleó un programa de inteligencia artificial para restaurar *La ronda nocturna* de Rembrandt, pretendiendo, en palabras del Museo Nacional de Ámsterdam, dar con el original, mejorando el material de partida: quitando las imperfecciones o el envejecimiento que haya podido sufrir. Robert Erdmann, el científico responsable, afirmó: “el resultado es mejor de lo que me esperaba. Es un gran desafío hacer una traducción tan sólida, pero estoy especialmente feliz de que nos dé una idea diferente de cómo se vería *la pintura original*” (Higuera 20Minutos, énfasis mío). Es más, “el entorno milagroso de Adobe Photoshop preserva incluso la ‘historia’ de las transformaciones entre el original y la copia, por lo que cualquiera puede ser revertida” (Mitchell 397).

Fisher, por su parte, lanza una noción muy sugerente: “ominoso digital” [*digital uncanny*], la cual disloca la distinción original/copia al traer al mundo una fusión de ficción y capital que propaga la simulación. Si vamos a la película de *Toy Story* observamos que esos juguetes (hechos digitalmente) de la película promueven la venta de juguetes en la realidad, pero también se da el sentido contrario, el *merchandising* favorece la promoción de la película: “Lo ficcional es inmediatamente real, en un sentido más palpable: puede ser comprado. Esto, entonces, es la hiperficción” (Fisher 343); esa hiperficción que más arriba definimos como la ficción que por sus propios medios deviene real. Así se vincula este concepto con el de animismo, puesto que sitúa la

agencia más allá del sujeto, ubicándola, en este caso, en la propia ficción, que es capaz de operar en el mundo.

Lo cuantitativo sale de la ecuación (Brea habla del “fin de la era de los singulares”)⁸; a lo sumo, aquí nos importa lo cualitativo, que conecta con el volumen de información; es bien sabido que una imagen cuantas más veces se reenvía peor es su calidad. “No estamos ya en el orden de la mera re-productibilidad, sino en otro de una productibilidad infinita que genera su contenido innumerablemente –y sin gasto alguno añadido–” (Brea 76). Se especula con la posibilidad de que las plataformas de contenido audiovisual empiecen a crearlo bajo demanda, valiéndose de potentes inteligencias artificiales capaces de satisfacer los gustos fílmicos de los usuarios al instante. A falta de que alcancemos (si la alcanzamos) esa situación, cabe citar la obra del artista digital Mario Klingemann *Memories of Passersby I* (2018), compuesta gracias a un sistema de aprendizaje automático GAN (*General Adversarial Networks*); estos algoritmos de IA se emplean, en principio, para generar novedad a partir de lo previamente aprendido en los datos de entrenamiento (en esta pieza se usaron varios cuadros de los grandes nombres de la historia de la pintura). La obra consta de una máquina formada por redes neuronales colocada en el centro; sobre ella, hallamos dos paneles en vertical, uno a cada lado, donde se van generando de manera continuada retratos de personas (hombres en el panel izquierdo; mujeres en el derecho) que no existen en la realidad y que, al carecer de almacenamiento, nunca volverán a presentársenos (a no ser como tendencia al infinito, en un flujo de infinitas variaciones). La máquina es capaz de observarse a sí misma en un bucle recursivo, por lo que nos imposibilita la certeza; así, cada vez que la observamos, encontraremos rostros distintos que se van desvaneciendo mientras aparecen otros nuevos.

⁸ Benjamin sostenía que “[...] la autenticidad no es reproducible” (68). Pero si esta noción deja de ser apropiada, también la idea de falsificación (ya desde el *net.art*) se va haciendo cada vez más borrosa: “La lógica de la simulación [...] concluye con la observación de que es la falsificación –y no la realidad como tal– la que ahora se ha vuelto imposible. [...] La falsificación depende de una realidad auténtica y autorizada de la que pueda ser separada” (Fisher 296-297). Si vamos a algunas producciones icónicas, como la obra de Mario Klingemann citada más abajo, o páginas web como <https://thisperson-doesnotexist.com/>, la categoría de “falsificación” no aplica, pues no hay un referente externo (ni puede haberlo).

Por supuesto, se han alzado tesis disidentes contra esta supuesta capacidad novedosa de la IA. Cabe destacar el manifiesto *Nooscope* de Joler y Pasquinelli (2020), donde acuñan la noción de “arte estadístico” con el fin de señalar la nula capacidad para generar novedad que tienen los algoritmos. A juicio de los autores, la IA es un sistema con un régimen perceptivo y no tanto cognitivo, lo que la hace propicia para la navegación por el espacio de conocimiento. Pero ocurre que ese espacio de conocimiento está compuesto por un conjunto de datos de partida, muchos de los cuales le han servido como entrenamiento. Por eso, si le pedimos a Dall·E-2 que elabore un perro en un cuadro siguiendo las características del Barroco, logra resolver la tarea con enorme éxito, pues su virtud principal se situaría en la extracción de patrones o, más bien, en realizar una distribución estadística de ellos: “lo que computa una red neuronal no es un patrón exacto sino la distribución estadística de un patrón” (Joler y Pasquinelli, traducción mía) y, por consiguiente, está restringida por sus límites estilísticos. Tal vez los modelos estadísticos no sean exactamente modelos cognitivos (o, por lo pronto, modelos de cognición humana). Y es que la manera que tiene de aprender el hombre, cuyo modelo es más bien abductivo, difiere de la forma infinitamente repetitiva con la que aprende la IA: los seres humanos no queremos observar cien mil fotos de un gato para reconocer uno cuando paseamos por la calle. Estamos, afirman, en numerosas ocasiones ante una alucinación estadística y una racionalidad difractada que se quiere hacer pasar por algo que no es, vestirse con ropajes ajenos. “Otro error tácito del aprendizaje automático es que la correlación estadística entre dos fenómenos se adopta para explicar la causalidad de uno a otro” (Joler y Pasquinelli)⁹. Escribe Éric Sadin a este respecto:

Si la inteligencia humana es virtualmente infinita en ciertas de sus capacidades, la inteligencia artificial es virtualmente ilimitada en el horizonte indefinidamente abierto de su evolución. Sin embargo, mientras que la primera se caracteriza

⁹ En extremo, nos cuentan, tenemos el caso de Frederick Hoffman, quien redactó en 1896 un prolijo informe donde trazaba una correlación entre la mortalidad prematura y el ser una persona negra. De igual manera, ¿no se trazaron supuestas correlaciones entre la inteligencia (medida con pruebas como la capacidad de saber actuar ante los cambios de color en un semáforo) y la piel negra?

por la facultad de abstracción reflexiva, la segunda no comparte esta disposición, ya que está estructurada por un poder de recolección y de puesta en correlación infinitamente superior. (Sadin 116-117)

De ahí que afirmen que la IA inaugura una episteme de correlaciones frente a la episteme causa-efecto que venía siendo habitual en la ciencia, siendo otra vez clave la noción de observabilidad en esta cultura estadística opuesta a la más tradicional. De nuevo, esos datos no nos serían accesibles sin ese aparato *imaginador*, que es el que los vuelve observables. De este modo, los autores sugieren una idea: “la indetección de lo nuevo”. La IA está en apuros a la hora de hacerse cargo de una anomalía o un hecho disruptivo; este hecho puede ser de inclinaciones políticas, pero también, usando su mismo ejemplo, una metáfora en un poema. La IA no es capaz de ir más allá del modelo de entrenamiento (o sea, de aquello que ya ha clasificado en categorías bien delimitadas), sino que únicamente puede intervenir y producir variaciones infinitas entre sus datos a la hora de crear una imagen; además, por su forma propia de aprendizaje, su producción aplica las taxonomías y patrones pasados a los nuevos eventos, el pasado somete al presente en una infranqueable regeneración de lo viejo. No habría, entonces, sitio para la genialidad (signifique esto lo que signifique) y las verdades estéticas, si se quiere hablar así, serían, a la kantiana, analíticas: no habría ampliación de conocimiento, sino manifestación de lo que ya contienen. Un nuevo modelo, entonces, de verdad, de normatividad social y, por qué no, de estética. Un fuerte escepticismo parece planear sobre el “arte algorítmico”.

5 · Imaginación más allá de la repetición. Cómo pensar la creatividad en el arte algorítmico

Los párrafos anteriores podrían inducir a una profunda desazón; no obstante, pienso que es posible recoger algunas notas a propósito de la posibilidad de creatividad en las NIT y, sobre todo, en el arte algorítmico. En el Rijksmuseum decidieron crear un sistema de IA que fuese capaz de pensar,

actuar y pintar como Rembrandt; este objetivo, por tanto, presupone que sea capaz de percibir, entender el arte y plasmarlo en imagen tal y como el mismo Rembrandt lo hacía. Sin embargo, esto fue criticado por un buen número de historiadores del arte, ya que sería una extrapolación de ciertos patrones encontrados en el conjunto de datos de entrenamiento, por lo que no pasaba de ser un mero juego con unas reglas que no permitían la aparición de lo nuevo (la “detección de lo nuevo” planea sobre el arte algorítmico como una sospecha escéptica). La novedad creativa tendría que ver con lo opuesto: con la ruptura respecto a su propio arte y el de sus coetáneos, la evolución creativa.

Si pretendemos dotar de auténtica novedad creativa a la IA, una forma de escapar de este obstáculo es afirmando que nos encontramos en un arte híbrido (muchos lo han querido así, al menos desde que Harold Cohen impulsara AARON en 1973), y que por ello los algoritmos serían una herramienta más de la que se sirve el artista. Por ejemplo, el mencionado artista digital Mario Klingemann insiste en que si estás escuchando a alguien tocar el piano, nunca le preguntarías si el instrumento es el artista (Sotheby’s 00:00–12), entonces, si un escritor usaba antaño una máquina de escribir o un pintor se sirve de los pinceles, él echa mano del teclado para producir el código de sus obras. A su juicio, no hay diferencias significativas entre valerse de un cincel y valerse de una colección de redes neuronales. Aun así, hay que pensar cómo tratamos a aquellos que llevan ínsita la intención de ser originales (en términos artísticos) y no meras herramientas.

El matemático Marcus du Sautoy (2020) propone, siguiendo el sintagma de Turing, lo que él llama “la prueba de Lovelace”; a saber, que un programa sea capaz de realizar una obra creativa no por error y que ese proceso pese a ser reproducible no sea explicable por el programa; es decir, que ocurra lo mismo que cuando un artista crea su obra. En otras disciplinas, esta sorpresa se consiguió, incluso alguno querría hablar de genialidad, entendiéndose por tal la capacidad de romper las reglas de juego, el paradigma de un campo dado; así ocurrió con AlphaGo, desarrollado por la compañía DeepMind, que consiguió ganar al campeón de go siendo creativa y saliéndose de las normas y las partidas con las que había sido entrenada. La cibernética, además, incluye una paradoja: la recapitulación de ciertos problemas teológicos en torno a dios y sus criaturas, el creador y la obra. De este modo, de

la mano de Norbert Wiener, Fisher lanza una sugerente pregunta: “¿Puede Dios jugar una partida significativa con su propia criatura? ¿Puede cualquier ‘creador, incluso uno limitado, jugar una partida significativa con su propia criatura?’” (233). Esto podría ser aplicado, y quizá la pregunta respondida, a la partida de go entre Lee Sedol y AlphaGO.

Admito no haber jugado nunca, así que la explicación de lo que aconteció la extraigo del libro de Marcus du Sautoy *Programados para crear*: en 2016 esta inteligencia artificial se enfrentó contra el 18 veces campeón del mundo de go el surcoreano Lee Sedol. Fue en esta primera partida cuando AlphaGo tomó una decisión tremendamente poco probable (y esta palabra va a ser muy relevante): en la jugada 37 realizó un movimiento que rompía la lógica que el juego del go había mantenido a lo largo de los siglos, y que sería luego crucial para su victoria. Los comentaristas enmudecieron (muchos pensaron que la máquina se había equivocado), aunque días después catalogaron esa jugada como de una gran belleza. El propio Sedol gastó veinte minutos en pensar su siguiente movimiento. Cito a du Sautoy para comprender lo improbable del movimiento:

La experiencia convencional dicta que durante la primera parte de la partida hay que colocar las fichas en las cuatro líneas exteriores. La tercera línea permite acumular fuerza territorial a corto plazo por las orillas del tablero, mientras que jugar en la cuarta línea contribuye a acumular fuerza para más tarde, cuando toque moverse hacia el centro del tablero. Los jugadores suelen pensar que conviene mantener un fino equilibrio entre las jugadas en la tercera línea y las jugadas en la cuarta línea. Siempre se había considerado que no resultaba óptimo jugar en la quinta línea, ya que haciéndolo se permite al oponente ganar terreno en la zona que es importante a corto plazo y también en la que lo es a largo plazo. Alpha Go había roto la ortodoxia vigente durante siglos de práctica del juego. (47)

Ya Baudrillard advirtió de cómo frente al autómatas, que era un simple mecanismo que no sobrepasaba la dimensión teatral,

El robot, como su nombre lo indica, trabaja: se acabó el teatro, comienza la mecánica humana. El autómatas es el analogon del hombre y sigue siendo su interlocutor (¡juega al ajedrez con él!). La máquina es el equivalente del hombre y se lo anexa como equivalente en la unidad de un proceso operacional. (63)

¿No sería esto posible en el arte? Lo novedoso, a mi entender, que pueda haber conecta con el cálculo probabilístico, y aquí considero mi propuesta heredera de Flusser. La episteme de correlaciones que impone la realidad algorítmica trastoca los pares clásicos como “verdad y falsedad” o “realidad y apariencia” en una ontología de un nuevo par: “más probable y menos probable”. De hecho, si conseguimos que el *imaginador* nos entregue una imagen poco probable, habremos ganado mucho en cuanto a información se refiere (la información como sorpresa de la que hablaba Shannon). Por tanto, cuanto más cerca de o esté la probabilidad de la imagen desde la perspectiva del propio programa, más inesperada y artísticamente novedosa.¹⁰ Hoy en día lo que nos puede ofrecer creativamente Dall-E-2 es sumamente previsible. Esta es, tal vez, una de las opciones que tenemos para repensar la novedad (y, por qué no, una kantiana “originalidad ejemplar”) en el ámbito del arte creado por inteligencia artificial, que se asemejaría bastante a lo ocurrido hace unos pocos años en el juego del go. Y si la victoria al ajedrez de DeepBlue contra Kasparov supuso en su época, en palabras de Feng-Hsiung Hsu, un momento histórico para el mundo de la inteligencia (Sadin 27), ampliado por la derrota de Lee Sedol, el advenimiento de una obra artística al modo anteriormente narrado haría lo propio en el mundo de la creación humana. De todas formas,

10 Sobre la cuestión de lo probable es interesante la noción de “brujería” (¿no estamos hablando, acaso, de imágenes con embrujo?) de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, ya que la establecen como la prosecución de acontecimientos improbables, la imposibilidad de afirmar de antemano las conexiones del sistema, un experimento con objetivos desconocidos: “la brujería no cesa de codificar ciertas transformaciones de devenires. (...) Así actuamos nosotros, los brujos, no según un orden lógico, sino según compatibilidades o consistencias alógicas. Nadie, ni siquiera Dios, puede decir de antemano si dos bordes se hilarían o constituirán una fibra, si tal multiplicidad pasará o no a tal otra, o si tales elementos heterogéneos entrarán ya en simbiosis, constituirán una multiplicidad consistente o de funcionamiento, apta para la transformación” (255).

es comprensible que la idea de una máquina que crea (genuinamente) pueda parecer paradójica a algunos lectores.¹¹

6 • Conclusiones

El sentido de la imagen no es unívoco, sino que va fluctuando acorde a su tiempo histórico, evolucionando al alimón de la técnica y los cambios en las mentalidades. De unas décadas a esta parte, tenemos ante nuestros ojos una clase de ellas que hemos dado en llamar “nuevas imágenes técnicas” (NIT), cuyas características difieren de las de eras pasadas, tal y como hemos visto de la mano de Brea, destacándose por la fluidez y la simulación. Esto las lleva a independizarse y fundarse como un hiperreal, lo que reformula su presentación epistémico-estética, siendo a este respecto cinco las principales nociones que atraviesan el texto: verdad, realidad, novedad, imaginación y creatividad. Así, desde una óptica escéptica, las hemos puesto a trabajar.

La imagen siempre ha mantenido una vinculación muy estrecha con la verdad (y, claro, con su transmisión): ¿no eran *ciertas* las imágenes de la pasión que envolvían el interior de la mayor parte de iglesias (transmitiendo a los iletrados aquello que no podían leer en las Escrituras)? Y si esto era para ellos así, ¿no habría que seguir su ejemplo precisamente porque se correspondían (*adaequatio*) con el ejemplo que en vida dio Cristo? El régimen escópico conectaba fuertemente ficción y realidad, visualidad y verdad. Pero las NIT resquebrajan este par “verdad/falsedad”: lo creado como simulación escapa de ese par, y el asunto de la producción de imágenes pasa a ser más perceptivo que cognoscitivo, no hay una realidad básica que buscar detrás (ni un original ni un real): las neuroimágenes y las imágenes algorítmicas dan cuenta de ello, son artificios o simulacros, devienen realidad. En nuestra época cibernética, los simulacros anteceden a la propia realidad, con lo que ya no cabe conceptualizar la ficción como representación. Así, Fisher denomina “realismo cibernético” a aquel que da cuenta de lo hiperreal y adopta un compromiso realista con ello, pues “en el capitalismo, la ficción ya no

¹¹ “La idea de una máquina que aprende puede parecer paradójica a algunos lectores” (Turing 48).

es meramente representativa sino que ha invadido lo Real hasta el punto de constituirlo” (79).

Con lo anterior, hemos tratado de repensar la forma propia de la imaginación para poder comprender la novedad y la creatividad en este mundo biocibernético en el que nos hallamos inmersos. La imaginación toma carta de ciudadanía gracias a los nuevos aparatos productores de imágenes técnicas. «Los aparatos son indispensables para que imaginemos» (Flusser 63); esos aparatos son los *imaginadores*, que nos proveen de imágenes inesperadas, en especial todas aquellas que se deben a la computación capaz de concretizar lo abstracto. Hasta los nuevos aparatos o *imaginadores*, la imaginación obraba más bien, sugiere Flusser, abstrayendo lo concreto, y por ello todavía no era soberana. Esas superficies cibernéticas son los nuevos órganos por los que experimentamos y valorizamos nuestro entorno (vemos a través de ellas, decíamos). Ahora bien, en su aplicación a la producción artística han emergido voces críticas que han denunciado que estas NIT son intrínsecamente *a-novedosas*, el pasado ejerce una dictadura en el presente: la repetición imposibilita la aparición de lo nuevo, las NIT y los *imaginadores* asociados a ellas únicamente pueden darnos, a través de infinitas variaciones, aquello que nosotros ya les hemos dado.

¿Cómo comprender, entonces, la creatividad dadas las condiciones expuestas? ¿Es posible salir de esa regeneración de lo viejo? ¿Cuáles son, de ser plausibles, las condiciones de posibilidad de lo nuevo en este realismo cibernético? “¿Está capacitado el *machine learning* para crear obras que no sean imitaciones del pasado?” (Joler y Pasquinelli). Para que quepa responder afirmativamente, hemos asumido que es necesario que ocurra en el campo artístico lo mismo que ocurrió en la partida de go entre AlphaGo y Lee Sedol, a saber, que la operación realizada por la inteligencia artificial produzca una genuina novedad, un cambio de paradigma en ese campo, una ruptura con el pasado; es decir, que esa operación sea extremadamente poco probable. El movimiento de AlphaGo en la jugada 37 ha hecho que se modifique en la actualidad la manera que tienen los jugadores de plantear una partida en un juego milenario como el go. Si un acontecimiento como este ocurriera en el mundo del arte, habría que asumir que la IA puede ser un agente artístico más y, en consecuencia, habría que modificar muchas de las categorías estéticas más básicas (si es que no habría que ir poniéndose

a ello). En fin, parece justo afirmar que el mundo que hoy habitamos es un mundo *imaginario* al que aún le restan innumerables partes por cartografiar; como en el poema de Nicanor Parra (2005):

**El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario**

7 · Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1980.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Estética (Prolegómenos)*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Madrid: Alianza, 2021.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.
- Bredenkamp, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal, 2015.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- du Sautoy, Marcos. *Programados para crear*. Barcelona: Acantilado, 2020.
- García Varas, Ana. “Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, 6 (2017): 23–39.
- Higuera, Ana. “Así es la versión original de <Ronda de noche> de Rembrandt, reconstruida gracias a la inteligencia artificial”. *20 minutos*, 25 de junio de 2021, <https://www.20minutos.es/tecnologia/actualidad/asi-es-la-version-original-de-ronda-de-noche-de-rembrandt-reconstruida-gracias-a-la-inteligencia-artificial-4743007/>. Consultado el 10 de febrero de 2023.
- Joler, Vladan y Matteo Pasquinelli. *The Nooscope Manifested*. <http://nooscope.ai/>, 2020.

- Fisher, Mark. *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2022.
- Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2015.
- Martín Prada, Juan. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal, 2018.
- Mitchell, William John Thomas. *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2017.
- Nowotny, Helga. *La fe en la inteligencia artificial. Los algoritmos predictivos y el futuro de la humanidad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Madrid: Paidós, 1990.
- Sadin, Éric. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2017.
- Sotheby's. "The Hypnotic Allure of the AI Art Generator". *YouTube*, subido por Sotheby's, 8 de febrero de 2019, www.youtube.com/watch?v=Jjv-3m5oWICA. Consultado el 20 de febrero de 2023.
- Suárez, Mauricio. *Filosofía de la ciencia. Historia y práctica*. Madrid: Tecnos, 2019.
- Turing, Alan. "Maquinaria computadora e inteligencia". *Controversia sobre mentes y máquinas*, ed. Ross Anderson. Barcelona: Tusquets, 1984.
- Wark, McKenzie. *El capitalismo ha muerto. El ascenso de la clase vectorialista*. Barcelona: Holobionte, 2021.

La verdad elaborada y los nuevos modos de acceso al conocimiento: la enunciación performática a través de las prácticas artísticas.

Elaborated truth and new modes of access
to knowledge: performative enunciation
through artistic practices.

Alicia Macías Recio¹

Universidad Internacional de La Rioja, España

Recibido 4 marzo 2023 · Aceptado 2 abril 2023

Resumen

El presente artículo trata de hacer un breve recorrido alrededor de las distintas posturas que han sostenido la idea de la *verdad* como elaboración interpretativa. Para ello, se revisarán textos de autores tales como Nietzsche o Deleuze, junto con otros más contemporáneos como López Petit. Así, se pretende descifrar el papel que tienen las colectividades en los mecanismos de generación del sentido, planteando la performatividad como vía de acceso a las certezas y entendiendo la *verdad* no como aquello que tan solo es verificable a través del discurso, sino como *evento* encarnado inmerso en la dimensión estética.

Palabras clave: Verdad; Construcción; Epistémico; Sensible; Encarnado.

Abstract

This article takes a brief look at different positions that have sustained the idea of *truth* as an interpretative elaboration. To this end, texts by authors such as Nietzsche and Deleuze will be studied, along with more contemporary ones. Thus, the main objective of the manuscript is to understand the role of collectivities in the generation of meaning mechanisms, posing performativity as a means of access to certainties and considering *truth* not as something that is only verifiable through discourse, but as an embodied *event* immersed in the aesthetic dimension.

Keywords: Truth; Construction; Epistemological; Sensible; Embodied.

1. colericafinch@gmail.com

1 · Introducción. Inclinaciones humanas hacia la verdad

Desde que Nietzsche publicara el texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* en 1896 (2001) se han venido sucediendo distintas perspectivas del pensamiento que abordan la *verdad* como hecho construido. Sin embargo, además de las conclusiones del giro lingüístico, con autores como Rorty al frente, se dan otros puntos de vista que apelan hacia los *hechos* verídicos —en el doble sentido de la palabra hecho: suceso y fabricado— como más que cuestiones epistémicas, es decir, los observan desde su dimensión sensible, entendiendo la verdad, por tanto, como un *evento* encarnado. Pero, antes de examinar cómo se ha llegado a conceptualizar la verdad como un *momento*, más que una *idea*, debemos estudiar de dónde nace esta inclinación, puramente humana, sincera e inherente a nosotros, hacia la verdad. Es esta cuestión, y no otra, la que ha venido estableciendo la hoja de ruta filosófica en torno a la idea de la *verdad*, los modos de acceso a la misma y su propia realidad ontológica.

Para ello, habremos de remontarnos algo hacia atrás en la historia del pensamiento y volver al texto de Nietzsche, con el cual, hace ya más de un siglo, el autor advertía de que no se debe abrazar la excepcionalidad del ser humano como algo evidente, pues es algo, en realidad, postizo: “Y es que no hay un ser en la naturaleza, por insignificante y despreciable que parezca, que, al más pequeño soplo de esa capacidad de conocer, no se hinche enseguida como un odre” (Nietzsche 2001 227). En realidad, el objeto de este ensayo buenamente puede interpretarse como un aviso, una llamada de atención sobre el error humano de pensarse ser aventajado en un universo que está por descubrir. Por el contrario, lo que Nietzsche aconseja es reconocer la propia irrelevancia como pieza fundamental de la existencia. Aquí da muestra del nihilismo nietzscheano que le es propio: el “eterno retorno”, que Savater explicó como el hecho de aceptar la vida en su plenitud, reconociendo y valorando lo pasajero, a sabiendas de que jamás uno mismo podrá ser individuo único y, así, el *ser* se reproduce y *retorna eternamente* al mundo a través de las múltiples vidas conectadas (Savater 1977 114). El contexto en que se desarrolla *la verdad* es aquel en que no se comprende el eterno retorno, por lo que el ser humano no llega a entender del todo su

propia caducidad. Es así como, en un intento por abarcar lo *posible* y evitar la mortalidad, se construye la razón a través del lenguaje para poder afirmar la vida, pues en principio nada es cierto hasta que se enuncia. Así, Nietzsche dibuja aquí el concepto de la *verdad* como una *idea* que trata de dar lugar a otros conceptos y, a través de la enunciación de metáforas —que no son otra cosa que la traducción lingüística de las experiencias sensibles—, hacer de ellas un lenguaje común que permita organizar a las colectividades por medio del contrato social. Según el autor:

¿Qué es, entonces, la verdad? [...] la obligación de ser veraz; lo que equivale a decir: de utilizar las metáforas en uso. [...] sólo hemos prestado atención a la obligación de mentir, en virtud de un pacto, de mentir de una forma gregaria, de acuerdo con un estilo universalmente válido. (Nietzsche 2001 231)

Es decir, la verdad, para el filósofo, no es otra cosa que un mecanismo de organización social, diseñado y puesto en funcionamiento por las mismas colectividades que en base a ella operan. O lo que es lo mismo: la verdad como metáfora de la experiencia sensible, mutable y transitoria, una traducción de las vivencias que le son propias a uno, sí, pero que, por supuesto, no es universalizable, pues no sirve ni para todo el mundo, todos los tiempos, ni para todas las cosas, por lo que se habla de “mentira”. La verdad es entonces la solución que el ser humano ha creado para dotar de sentido a su propia existencia, para encontrar consuelo ante el *horror vacui* y, así, esta verdad nunca llega a ser *cierta* pues siempre es elaborada. Sin embargo, “quien busca tales verdades sólo trata de humanizar el mundo, de comprenderlo en términos humanos” (Nietzsche 2001 232), con lo que el entramado de mentiras que constituyen la verdad no se debe reducir a algo meramente malo; simplemente es *necesario*.

Entonces, y tratando de dar respuesta a la cuestión con la que se inició esta introducción, la búsqueda de la verdad no nace sino de las aspiraciones sociales y colectivas a la mera existencia; la enunciación de verdades, además de su construcción, es un intento por dominar la vida y comprender el mundo. El reconocimiento de esta condición, de la *arbitrariedad* propia de la verdad, es lo que Deleuze entiende como posicionamiento positivo, es

decir, como una apertura al mundo tal y como es, un abrazo al futuro como “repetición antológica de lo mismo” (Savater 1977 112), siendo “lo mismo” todo aquello que es bueno. Para Deleuze, de este modo, dar cuenta de que la *verdad* tiene génesis, o sea, reconocer que no siempre ha estado ahí, será fundamental, pues a través de esta visión será como se pueda comprender —o generar— el sentido de las cosas. Siendo esto así, el *sentido* para Deleuze es un “efecto”, no un “origen”; y el *sinsentido*, por otro lado, al carecer de cualquier sentido propio, no será lo mismo que la ausencia de sentido (Deleuze 2005). Es decir, el *sentido* y el *sinsentido* no son términos opuestos, ni siquiera tienen porqué ser complementarios: son cosas distintas. En sus propias palabras (Deleuze 2005):

[...] la contradicción se engendra, no en la relación de un término con el otro término. Según la transformación de lo hipotético en conjuntivo, «si es de día, hay claridad» implica que no es posible que sea de día y que no haya claridad [...] El sinsentido opera una donación de sentido, tanto como una determinación de significación. Pero no lo hace en absoluto de la misma manera. (100–101)

Esto quiere decir que el sentido *se construye* a través de adiciones que nacen de los sinsentidos, por ejemplo: *es de día, pero está nublado*, en principio es un sinsentido, pero lo que en verdad implica es que *puede ser de día cuando esté nublado, tendrá sentido*. Dicho de otra forma, el sentido aparece cuando el sinsentido se manifiesta: no existe el sentido ontológico, sino que este es, más bien, un “producto” propio del ser humano, algo que se puede “producir con nuevas maquinarias” (Deleuze 2005 103). Así, tendrá mucho sentido —valga la redundancia— pensar *la verdad*, o sea, aquello con sentido, como una herramienta de precisión que nace de los sucesivos intentos de comprender la realidad que nos engrana. Por tanto, la inclinación humana hacia la verdad, que se suele asimilar como génesis del sentido —como si la verdad existiera por sí sola y el sentido se lo diéramos nosotros— es, en realidad, un mecanismo de supervivencia.

Esta elaboración conjunta y —más o menos— consensuada de *verdades con sentido* será sobre la que se reflexione en el presente artículo, tratando

de dilucidar qué papel desempeñan las colectividades en los mecanismos enunciativos de verdad e investigando sobre las prácticas artísticas y la performatividad como agentes operantes del saber que promueven —y facilitan— la construcción colectiva de verdades múltiples.

2 · Nuevos paradigmas interpretativos sobre el concepto de la *verdad*

Para la elaboración del proyecto se seguirá una línea de investigación transversal y teórica sobre el tema de la verdad y su naturaleza discursiva, ejecutando un análisis de las últimas tendencias interpretativas que se han podido identificar desde las esferas del pensamiento contemporáneo. En este epígrafe se hará especial hincapié en los estudios de implicación política y, en el siguiente apartado, en aquellos relacionados con el desarrollo de prácticas artísticas, de las que el mismo Nietzsche dice que son muestra de “que sólo es real la vida disfrazada de apariencia” (2001 236), es decir, el arte como ejemplo fehaciente de la verdad *reconocida* como estrategia de subsistencia.

Como se ha visto, partiendo de las reflexiones de Nietzsche (2001) y Deleuze (2005), la verdad no existe en el mundo de manera previa e independiente a nuestra experiencia, sino que se elabora acorde a las vivencias de los distintos pueblos y colectividades; es un instrumento que asegura la supervivencia y la co-presencia mutua a través de la enunciación colectiva de definiciones válidas que organizan las sociedades y sus procedimientos. Pudiera parecer que dichos argumentos remiten a una especie de *mundo sin hechos* donde todo es válido, corriendo pues el riesgo de calificar este pensamiento como demasiado relativista. Pero, todo lo contrario, debe entenderse como lo que Gianni Vattimo explicó como el cambio ontológico que se ha producido en torno a la idea de *verdad* como hecho *hecho*, es decir, que se construye y, por consiguiente, es resultado de un paradigma interpretativo (2010). De hecho, el reconocimiento de esta verdad —en principio consensuada— compone, según el autor, el fundamento mismo de la democracia. En palabras de Vattimo (2010):

Si existiera una verdad «objetiva» de las leyes sociales y económicas (la economía no es una ciencia natural), la democracia sería una elección por completo irracional: sería mejor confiar el Estado a los expertos, a los reyes-filósofos de Platón o a los premios Nobel de todas las disciplinas. (18)

Es decir, la verdad *construida* no otorga validez a todas las posturas ni a todos los hechos *hechos*, no todo es válido, sino que esta verdad, al ser elaborada conjuntamente, da muestra de la necesaria participación horizontal y democrática de los individuos pertenecientes a las sociedades, es signo de la agencia propia de las personas para *estar* en el mundo. Esto, lejos de significar que *no exista la objetividad*, implica que es la forma de enunciar los *hechos*, participativa, lo que configura a la *verdad*. Haciendo ahora alusión al apunte de Vattimo “la economía no es una ciencia natural” (2010 18), cabe señalar aquí que el autor indaga sobre las verdades sociales, culturales y políticas, más allá de introducirse en las verdades que se han dado por ciertas sobre el mundo natural, como pudiera ser la Ley de la Gravedad, la Termodinámica o el Sistema Solar. De cualquier modo, lo que se propone en este texto es que estas reflexiones son aplicables también para dichos sucesos, o lo que viene a ser lo mismo: las verdades sobre los fenómenos más alejados de nuestra experiencia social y colectiva también han sido elaboradas por el ser humano en un tiempo y lugar concretos.

Partiendo de esta hipótesis, se debe aclarar que en ningún momento nos referimos a la realidad como simple constructo o producto del razonamiento humano, sino a la idea de que las grandes verdades que han venido dando forma al conocimiento científico del mundo, al igual que las verdades socio-culturales, si bien constatan fenómenos de manera empírica, lo que formulan sobre ellos es una *acepción* de su definición — si es que la hubiera —, es decir, uno de los muchos modos de expresar lo que ocurre. Esto no es nada nuevo, filósofos como Heidegger, Wittgenstein o Merleau Ponty han venido avisando durante el último siglo sobre la existencia de estos mecanismos de enunciación (Dreyfus y Taylor 2016 45). Entonces, la verdad ayuda a articular una comprensión de la realidad en la medida en que facilita estructuras y contextos en los que las elaboraciones conceptuales humanas tienen sentido y se corresponden con los fenómenos del mundo, sin llegar a ser *inherentes*

a estos últimos. Es decir, lo que *existe* como tal, y somos nosotros quienes a través del lenguaje constituimos *verdades con sentido* acerca de ello, para así poder organizar nuestro conocimiento de manera coherente. Siendo esto así, se debe tener cuidado de no caer en el relativismo, como se advertía hace unas líneas y, en lugar de eso, apelar a la responsabilidad, pues, tal y como decía Ludwik Fleck citado por Latour:

La verdad no es *relativa* y ciertamente no es *subjetiva* en el sentido popular de la palabra. La verdad no es una convención sino, desde una perspectiva histórica, un evento en la historia del pensamiento, en su contexto contemporáneo, modelada según las limitaciones racionales. (2007 14)²

Lo que viene a decir que, más allá de ser libre y deslavazada, la verdad es aquello que se nombra en un tiempo concreto, es una verdad contingente, y, así, mutable. Para comprender mejor estos conceptos de verdad *construida* y *transitoria*, se puede acudir a un ejemplo muy concreto: el caso de Newton. DiSalle describe en su libro *Understanding Space-Time. The Philosophical Development of Physics from Newton to Einstein* (2006) cómo la controversia científica entre los postulados de ambos científicos ha dominado el pensamiento metafísico hasta la fecha. De hecho, las conclusiones comunes a las que se ha llegado han sido que Newton estaba equivocado, que erró terriblemente al definir el espacio-tiempo absolutos y la teoría de la simultaneidad, y que su fallo ha sido arrastrado durante demasiado tiempo. Pero, verdaderamente, la equivocación no fue del físico; según DiSalle, han sido aquellos que se empeñaron en estudiar los principios newtonianos enmarcados en los contextos contemporáneos y no en el siglo XVII, donde corresponden, los que se han engañado a sí mismos (7). De haberlo hecho así, se habrían dado cuenta de que lo que Newton propuso no era una definición determinista de

² Traducido del original: “*Truth is not ‘relative’ and certainly not ‘subjective’ in the popular sense of the word. (...) Truth is not a convention but rather (1) in historical perspective, an event in the history of thought, (2) in its contemporary context, stylized thought constraints. (p. 100)*”, extraído por Latour de la obra de Fleck *Genesis and Development of a Scientific Fact* (1981 [1935]).

asuntos metafísicos, sino una serie de conceptos estructurados que hacían de éstos ideas inteligibles para el ser humano. Es decir, lo que planteaba Newton era una teoría, pero no sobre la “ontología” de las cosas, sino sobre su “estructura” y la capacidad humana para *articularla* (22). Entonces, si bien las verdades newtonianas se han demostrado hoy *no viables*, sin embargo, sí que fueron válidas en su tiempo, ya que sirvieron de fundamento para la metafísica y el desarrollo de la física experimental.

Por tanto, el conocimiento científico, más que dar cuenta de los fenómenos que tienen lugar en la realidad, habla sobre el ser humano y su manera de entender el mundo, de las estructuras y esquemas inteligibles que este elabora en aras de comprender lo que ocurre a su alrededor. Así es como se puede hablar de verdades *construidas* y *transitorias* para todos los campos: social, económico, político, cultural, científico, natural... Y, en consecuencia, si *verdad* es aquello que *se enuncia* colectiva y democráticamente, lo que no se menciona, al no haber entrado en el cómputo de esquemas que describen el modo humano de entender las cosas, no es cierto. Esto significa que discursos minoritarios, vivencias disidentes, costumbres indígenas, etc. no sean consideradas *verdades* a ojos de la sociedad global, al haber quedado relegadas a meros relatos y no haberse reconocido como vías válidas de comprensión de la realidad.

Esta evolución del término *verdad* es algo que se ha venido reconociendo desde la ruptura de la Filosofía como búsqueda de la verdad, pasando a conceptualizarse, más abiertamente en la era del Postmodernismo, como disciplina que trata de discernir aquello que queda oculto, la “ontología de la actualidad” descrita por Foucault y a la que hace referencia el mismo Vattimo (2010 40). Dicho de otra manera, lo que es conocido como *verdad* se rearticula de nuevo a partir de los años 70 con autores como Lyotard (1979), presentando una incredulidad total hacia las “metanarrativas” o *grandes verdades de la humanidad*, que vienen a ser sustituidas por la multiplicidad y las “micronarrativas”, que son las que constituyen el cómputo global de experiencias, de ser éstas abarcables. De cualquier modo, lo cierto es que las verdades quedan lejos de haber sido democratizadas y, a pesar de la importancia depositada desde la teoría en las micronarrativas, el desfase en el reconocimiento de las experiencias minoritarias como *verdades* es algo que se sigue manteniendo. Así lo afirmaba Deleuze en su texto *Minorías* (2002 473), donde describe

cómo los sistemas marginales de grupos diversos, entre los que se desarrollan procesos muy dispares y ajenos al *establishment*, están caracterizados por su acción en base a las “líneas de fuga”, es decir, por la *diferencia con la verdad* de la que son portadores y que les permite experimentar un continuo estado de devenir. Esto quiere decir que las “minorías”, definidas por su alteridad distinta a aquella del *otro*, que es *verdadero*, continúan operando en los márgenes de la diferencia, no reconociéndosele su agencia enunciativa y, por tanto, sin llegar a existir verdades que los engranen. Sin embargo, no está todo perdido, pues como arguye el propio Deleuze (2002), las “minorías” pueden provocar mutaciones sistémicas a través de la acción espontánea y los mínimos acontecimientos que escapen al control; es precisamente por residir en los márgenes que desde ahí pueden *empujar*.

Por consiguiente, aunque se ha acordado que la verdad es *construida* y *transitoria*, se debe hacer un inciso para estudiar el nivel de acuerdo en su carácter democrático. A este respecto realiza López Petit unas reflexiones sugerentes en su texto *Lo no-ideológico en tanto que verdad* (2011), con las que da pie a imaginar un nuevo mundo de *verdades de verdad*. Así, el filósofo plantea que, en este mundo digital, hiperconectado y triste, se debe entender la realidad contemporánea como “ideológica” en sí misma, pues si la *verdad* es hoy producto de la continua generación interpretativa de sentido —construida y transitoria—, en ese caso, no existe ideología pues toda la realidad es ideológica. Si todo lo cierto lo es en base a elaboraciones conceptuales e interpretaciones del mundo, entonces la certeza misma depende de la inclinación política del ojo que la enuncie, por tanto, la realidad —desde el prisma humano— será ideológica en su totalidad. Todo lo que consideramos *verdad*, es producto de un pensamiento político bien articulado. Así ha pasado, por ejemplo, con los estudios médicos centrados en las capacidades reproductivas del cuerpo femenino, que dejan a un lado el placer o el consentimiento, además de negar a las mujeres el poder ser *sujetos portadores de verdades* sobre sus propios cuerpos (Tuana 2006); o con el descrédito a las comunidades hídricas indígenas y autogestionadas, que ha desembocado en la opinión extendida de que estos son sistemas a los que el mercado puede acceder libremente para explotarlos (Shiva 2002).

Volviendo a Vattimo (2010), la *verdad* es un mecanismo democrático en la medida en que involucre a todos los agentes que en base a ella van a

operar, si no, tal y como ocurre con los ejemplos anteriores, se convierte en dogma. Es ahí donde reside la potencia de los argumentos de López Petit, que afirma que, si todo es ideológico, lo único que puede eludir esta “crisis de sentido” es reconocer la verdad como elaborada, o sea, el acto mismo de *construir* nuevas verdades de manera consciente (2011). En esta misma línea, el autor anima a tomar distancia de las aspiraciones modernas que en primer lugar inclinaron al ser humano en su interminable búsqueda de la verdad y a que, ahora, en lugar de anhelar verdades universales que promuevan la cohesión *homogénea* de las sociedades, se trate en cambio de realizar desplazamientos, de dar lugar a correlatos ajenos y, así, ser capaces de observar aquello que se oculta en los márgenes en este gran régimen ideológico que toma la verdad por bandera y que, sin embargo, no la practica. En resumidas cuentas, ahora, la inclinación hacia la verdad debe ser *heterogénea*, lejos de ser unificadora. En este sentido, si la verdad ha sido hasta este momento construida y transitoria, un *evento* mutable que se da en tiempos concretos, a partir de ahora se trata de lograr un consenso *articulado* por diferentes acuerdos que den muestra de la multiplicidad de vivencias que traducen el mundo y dan pie al entendimiento humano. Es una labor de reconocimiento que constata que no existe un único modo de conocer.

En definitiva, la verdad hoy consiste en admitir las potencialidades de un mundo que experimenta distintos procesos a través de las subalternidades, donde no se deben considerar tan solo las narraciones puramente verificables a través del discurso dominante, sino aquellas que se materializan en la puesta en práctica también, las acciones “rizomáticas” de las que habla Deleuze (1990) y que entretejen las luchas y las distintas apropiaciones populares, trasladando los postulados verídicos tradicionales y, consecuentemente, haciendo de la verdad un instrumento de veras democrático. Un escenario en el que no solo sean válidas las concepciones del método científico o de las ideologías hegemónicas, sino donde el conocimiento popular, el saber indígena o las vivencias desplazadas también sean reconocidos con potencial para desarrollar esquemas que expliquen la realidad desde algunas de sus múltiples acepciones.

3 · Una nueva verdad: prácticas performativas y el papel del arte en los mecanismos de generación de sentidos

La verdad como *evento*, con su consiguiente carácter construido, transitorio y acordado, implica no sólo que se reconozca la arbitrariedad de lo cierto en momentos y lugares dados, sino que también se infiere de aquí el papel de los pueblos a la hora de establecer sus propios métodos de traducción para entender la realidad a través de esquemas elaborados de certezas. De esta forma, más que renunciar a la verdad como concepto *objetivo*, se podría aventurar que las acciones a perseguir, lejos de componer una simple negación de la objetividad, deben abordar la creación y construcción de nuevas subjetividades, nuevas verdades prácticas, performativas, que den forma y atraviesen a los individuos por medio de pequeñas acciones emancipatorias del pensar: las mutaciones sistémicas de las “minorías” de Deleuze (2002). No es cuestión de desarmar lo ya acordado pues, en ese caso, los mecanismos y esquemas inteligibles para la comprensión de la realidad acabarían desarticulados, sino de generar otros nuevos al tiempo que se *reestructuran* los ya existentes. En palabras de Fortanet, no se trata de acometer contra el *establishment* por medio de “armas racionalistas, sino materialistas” (Fortanet 2019). Es decir, repensar el carácter epistemológico inmaterial que se le ha adjudicado a la verdad históricamente y ser capaces de trasladarla al campo de lo estético, lo perceptible, lo apreciable. La nueva construcción colectiva y democrática de verdades, para que tenga *sentido*, debe dar un paso más allá de la enunciación y embarcarse de lleno en la *performatividad*. Es una cuestión de elaboración, de generación y de emancipación que sobrepasa la simple negación y trata de abordar un enfrentamiento crítico efectivo y activo, esta vez, dando lugar a verdades paralelas, verdades sensibles, entrelazadas y, al mismo tiempo, contingentes. Es decir, hacer de la verdad no una idea que tan solo se pueda pensar, sino un campo de batalla encarnado, una verdad *vivable*. Ya lo decía Latour: “una de las condiciones imprescindibles para *conocer* es aprender a *dejarnos afectar* por nuestros objetos de estudio” (Calvillo 18).

A este respecto, una de las pensadoras que mejor ha expuesto el problema de la asunción de verdades no acordadas ha sido Butler que, en su libro *El género en disputa* (1990), habla de la asignación primaria del género

al nacer, que nada tiene que ver con lo natural del cuerpo humano, pues buenamente se podría agrupar a las personas por el tamaño de sus pies en lugar de atender a la sexuación de sus cuerpos, a lo que ella llama —recordando a Foucault— “ontología de atributos accidentales” (83). En este sentido, Butler argumenta sobre la sexuación de los cuerpos y su identificación con el género masculino o femenino como una demanda de identidad por parte de la cultura, es decir, es una *verdad* que se formula partiendo de ciertas características fisiológicas que hacen los cuerpos inteligibles a través del lenguaje —como las metáforas de las que hablaba Nietzsche (2001)—. De este modo, el género se “performa”, pues su legitimación consiste en reproducir una serie de verdades culturales obligadas que trascienden al individuo, o lo que es lo mismo, las facetas de la personalidad que corresponden al género y que ciertamente no le son propias a la persona, sino que vienen impuestas por los aparatos sociales (Butler 1990). La identidad, y no solo de género, define *quién somos* dependiendo de *quién no somos*, y cuando el libro de ejemplos —a seguir o a huir de— no resulta suficiente, se deben generar nuevos modos de concebir y experimentar la propia existencia que excedan las verdades compartidas: transgénero, género fluido, *queer*, travestismo, etc. Así son las nuevas performatividades generadoras de verdades heterogéneas: aquellas que articulan y asumen formas distintas de hacer el mundo inteligible a través de nuevos esquemas, abriendo el abanico epistémico de posibilidades y, no solo eso, sino que también se amplía el espectro estético al operar por medio de sensibilidades disidentes.

Continuando con el ejemplo del género para tratar de comprender mejor cómo funciona la verdad y en qué medida se puede hacer uso de ella para democratizarla, se debe depositar atención sobre el hecho de que, si la cultura interpreta el sexo y asigna un género al individuo, entonces, podría decirse que el género es la expresión reglamentaria de una norma, es decir, la ejecución y puesta en marcha de un *poder* que reproduce parámetros de persona y, a través de la información sobre las actitudes deseables para lo femenino o lo masculino, se convierte también en *poder de control*. De esta forma, la verdad, como ejercicio de poder y mecanismo organizativo, como ya advertía también Nietzsche (2001), se convierte en algo de lo que uno puede apropiarse. Las verdades que se han reconocido como fundamentales pueden y *deben* mutar, y es a través de la agencia que otorga la enunciación

performativa desde los márgenes como estas mutaciones se pueden practicar e inducir.

Se habla por tanto de una verdad que se elabora de manera pragmática, una verdad que parte de la experiencia sensible y múltiple para establecer nuevas vías de acceso a la realidad que posibiliten, así, el reconocimiento de aquellas vivencias que anteriormente habían sido relegadas al mito o la marginalidad, haciendo de las mismas modos factibles y *verdaderos* de construir esquemas inteligibles que faciliten el entendimiento humano del mundo. Dentro de este nuevo escenario, donde se reconoce la agencia de la performatividad como mecanismo para *comprender* y *expresar*, las prácticas artísticas van a adquirir un papel fundamental. Y es que el rol innegable que tiene el arte como catarsis de la experiencia hace posible la resistencia ante el poder hegemónico y la adopción disidente de nuevos poderes que den lugar a texturas heterogéneas de vivencias colectivas. En este marco, las prácticas artísticas van a desempeñar dos funciones de especial importancia: la denuncia y la enunciación performativa.

3.1. El arte como denuncia ante las verdades homogeneizadas

Históricamente, el arte ha venido desempeñando un papel catalizador de las vivencias sociales, esgrimiendo los asuntos contingentes al tiempo en que se crean sus obras y advirtiendo sobre los problemas existentes en su contexto. Así, no son pocas las prácticas artísticas que a día de hoy avisan sobre los peligros de las grandes verdades, generando redes de concienciación e interviniendo directamente en la recepción pública de los discursos dominantes. Aunque, si bien desde los aparatos artísticos se está trabajando por desvelar la *agencia enunciativa* y *performática* propia de los sujetos, todavía queda un gran trecho por recorrer. Ya lo decía Chul Han al concebir la contemporaneidad como un enjambre colectivo indiferenciado, donde las aglomeraciones circunstanciales de opiniones son, sorprendentemente, aculturales para él (2017). En este sentido, Han entiende la sociedad de hoy como una cámara de eco donde se niega la acción pública y la reivindicación política. Ha desaparecido el reconocimiento como operación dialéctica en la que resulta fundamental *el otro* como diferente: “lo que el yo narcisista se encuentra en los espacios virtuales es, sobre todo, a sí mismo”, afirma

(Han 2017 39). Entonces, si no se tiene cuidado, la verdad que se experimenta será de la que se nos haya proveído y que, al mismo tiempo, co-producimos de manera hiperactiva en la red. A este respecto, Martín Prada (2018) realiza una comparación muy oportuna, enfrentando la sociedad de la vigilancia de Foucault, aquella en la que el espectro de lo visible se encuentra sumergido bajo el control de los sistemas de observación; a la sociedad sumisa ante la información que se promueve y difunde entre sus individuos, a la que llama “sociedad de la posverdad”. El autor habla de una “visualidad digital ensimismada” (2018), en la que nos vemos presos y la cual no da lugar a la interpretación.

Sin embargo, las prácticas artísticas tienen mucho que decir sobre esto. Si se presta atención a las advertencias de Daniel Andújar en su *Cápsula de Confort* (Andújar y Fontcuberta 2020), se podrá apreciar que la denuncia que articula el artista hace énfasis sobre la desposesión de la propia experiencia. Es decir, la obra da muestra de cómo los nuevos sistemas de vigilancia digital, donde ya ni siquiera son las grandes corporaciones las que ejercen el control —sino los propios usuarios en su interminable reciprocidad de transmisión de información—, han conseguido someter a los individuos de tal modo que ahora son ellos mismos los que adoptan las mecánicas del panóptico y las hacen propias. Lo que consigue esta pieza es, ciertamente, descubrir la falacia de una gran verdad: si los conceptos a través de los cuales se comprende el mundo son construidos de manera deliberada, entonces, se deberá tomar conciencia sobre el papel propio de los sujetos en estos mecanismos de generación de sentido. O, lo que es lo mismo: si ahora *somos nosotros* los que nos vigilamos, aprovechemos este poder que se nos ha adjudicado para revertir la situación de dominio.

Con obras como la de Andújar es como el arte se posiciona en contra de los mecanismos enunciadore de verdades homogéneas y trata de dar cuenta del carácter temporal de aquello que consideramos cierto, democratizando la idea de verdad y haciendo de ella un concepto al que se le reconoce su arbitrariedad, posibilitando por tanto la agencia que le es propia a los colectivos que habitan los márgenes para ser capaces de proclamar sus verdades como vías válidas para entender la realidad.

3.2. El arte como mecanismo performático y enunciativo de verdades

Partiendo del arte como denuncia ante la proclamación de verdades homogeneizadas, cabe preguntarse cómo generar verdades más allá de oponer resistencia, pues esto solo consigue trasladar la verdad dominante de su sitio, como ya se analizaba al principio de este apartado. Es decir, es más cuestión de comprender cómo rearticular el tejido de las certezas para hacer de él no una red que, en su acepción textil, *contenga* y *oprime*, sino una red de conexiones y nexos, una red afirmativa de producción de sentidos colectivos dispuesta a crecer y a ampliar, en lugar de a apretar y dominar. En esta línea están surgiendo algunas propuestas más que interesantes desde los ámbitos artísticos que pretenden no solo reorganizar los sentidos de la realidad y reestructurar los esquemas inteligibles, sino generar otros nuevos y, además, provocar también un vuelco en los modos mismos de acceso al conocimiento. Es decir, si lo que se sabe sobre las vías de acceso y entendimiento de la realidad ya no resulta suficiente, en tanto que se percibe cómo *la verdad*, como tal, no basta para acoger todas las vivencias, ¿por qué no proponer nuevos acercamientos al conocimiento?, ¿por qué no modificar el acto de aprendizaje mismo?

Estas preguntas, en realidad, no son nada nuevas. Arnheim ya hablaba sobre esto a mediados del siglo pasado (1969): afirmaba, en una sucesión lógica de argumentos, que, si antes de establecer *aquello que es cierto* se experimenta lo sensible, entonces la percepción es una función de la inteligencia. O, en otras palabras, es el evento estético el que da lugar a la cognición, de carácter posterior. Esto recuerda bastante a los postulados de Deleuze con los que establecía que *la verdad* no compone un origen al que el ser humano pueda darle “sentido”, sino que ambas ideas son “efectos” propios de la tendencia humana a *comprender* (2005).

Siguiendo estos planteamientos que establecen las verdades como producto de las vivencias sensibles y experiencias estéticas, están emergiendo muchos proyectos híbridos que presentan caminos viables para familiarizarse y empaparse de estos nuevos modos de *conocer*. Entre ellos, el proyecto Yellow Dust, que tuvo lugar en la Primera Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Seúl en 2017, llevado a cabo por el colectivo de artistas interdisciplinarios METALOCUS, trajo a colación el término “intimididades mole-

culares” al presentar un dispositivo artístico que hacía medible y visible la contaminación del aire en la ciudad (Lalueta 2017). No obstante, esto no lo conseguía con los artilugios propios de la ciencia —sumos responsables de los datos acerca de la composición del aire—, sino que lo hacía a través de una instalación que exploraba tanto los efectos como los *afectos* de un espacio público y que consistía en facilitar la interacción encarnada y colectiva con los números científicos, a través de la emisión de vapor de agua cuya densidad y color cambiaba según los niveles de polución del momento. O el proyecto *Objections* (Callén y López 2019), que perseguía intervenir los regímenes de sensibilidad estética y transitar los distintos tipos de afectividades que se pueden desarrollar hacia los objetos que ya no se consideran útiles, haciendo de lo que se suele considerar *basura*, de nuevo, objetos dignos de nuestra atención y cuidados.

En definitiva, están viendo la luz ideas que hacen visible lo invisible y, al enunciarlo performativamente, lo convierten en *verdad*. Estos mecanismos de exploración permiten que las certezas se construyan no tan solo por medio de conceptos, sino que las vivencias y las experiencias sensibles adquieran un papel fundamental y comiencen a concebirse como agentes operantes del saber. En suma, cabe señalar aquí que, si bien la realidad *se vive*, esta se presenta *inaprehendida* pues, tal y como se ha venido estudiando, los mecanismos de enunciación de verdades hasta ahora reconocidos no han sabido trascender el campo epistémico. Por todo lo cual, en aras de heterogeneizar la verdad y hacer de este un espacio que reconozca los distintos modos de inteligir el mundo, se trata ahora de dejarse afectar, de digerir las verdades carnalmente y, así, hacer de las certezas un territorio fértil, sensible y colectivo. Para ello, el arte va a actuar como principal catalizador de la experiencia, articulando nuevas sensibilidades y abriendo caminos inexplorados que facilitan la comprensión de la realidad de manera encarnada, múltiple y colectiva.

4 • Conclusiones

A lo largo del desarrollo del presente artículo se ha tratado de dar respuesta a varias cuestiones. Por un lado, la pregunta de *qué es la verdad y de dónde nace*, para la cual se ha acudido al pensamiento nietzscheano y deleuziano. Por otro, *el papel de la verdad en la contemporaneidad y su implicación política*,

para lo que se ha investigado sobre los nuevos paradigmas interpretativos en el segundo epígrafe, acudiendo a ideas como la verdad democrática de Vattimo o la realidad ideologizada de López Petit. Y, por último, *el rol del arte y las prácticas performativas en los mecanismos enunciativos de verdades*, sobre el que se ha incidido en el último apartado y para el que nos hemos servido de Butler, Han y Arnhem. Teniendo en cuenta esta sucesión de preguntas de investigación y el consiguiente desarrollo del texto, se debe concluir que:

Primero, *la verdad* es una estrategia humana para comprender, entender y organizar el mundo, es un mecanismo de supervivencia. Como tal, compone una elaboración, es decir, la verdad es construida, al igual que el *sentido*, por lo que no existe de manera previa e independiente a la experiencia, sino que se produce a través de la enunciación colectiva.

Segundo, el hecho de que la verdad sea *construida* implica que esta sea, en realidad, el fundamento mismo de la democracia. Así, da muestra de la necesaria participación horizontal, y se formula en base a acuerdos de los individuos que a través de ella se organizan en las colectividades. Se debe tener en cuenta que no tan solo la verdad sociocultural es producto de una elaboración, sino que las verdades científicas también. El conocimiento científico, ciertamente, no describe los fenómenos que tienen lugar en el mundo, sino las *estructuras* y *esquemas* que hacen esos sucesos inteligibles para la mente humana.

Por tanto, en tercer lugar, la verdad, además de ser construida, es *transitoria*, en tanto que hace referencia a las certezas que se han establecido en lugares y momentos dados en aras de comprender lo que sucede en la realidad.

Cuarto, estos caracteres de la verdad como *construida* y *transitoria* conllevan que existan enunciados que, a pesar de componer vías válidas de comprensión de la realidad, sin embargo, no sean reconocidos como verdades a ojos de la sociedad global, con lo que su *faceta democrática* es algo que se debe escrutar. En este sentido, se hace necesario fomentar una inclinación hacia la verdad *heterogénea*, no unificadora. Esta labor debe basarse en el reconocimiento de la verdad como elaborada y construida, y no puede partir de la negación de los esquemas inteligibles o verdades establecidas, sino que debe tratar de generar otros nuevos al tiempo que abogue por reestructurar los ya existentes.

Quinto, la *performatividad* es la base que da cuenta de la multiplicidad de verdades, posibilitando el reconocimiento heterogéneo y modificando los modos de acceso a la verdad, que pasan de ser tan solo epistémicos a operar en el campo de la *experiencia estética* y de las *sensibilidades*. Así, las *prácticas artísticas* se sitúan como principal catalizador de la experiencia, siendo capaces de articular nuevas sensibilidades que abran distintas vías de enunciación de la verdad a través de la multiplicidad y la experiencia sensible. El arte no solo reorganiza los sentidos de la realidad y reestructura los esquemas inteligibles —las verdades—, sino que genera otros nuevos: hace visible lo invisible y, a través de la *enunciación performativa*, lo convierte en *verdad*.

En suma, la conclusión principal a destacar del presente artículo sea quizás la idea de que los individuos, por sí mismos, poseen agencia enunciativa y performativa para proclamar verdades y dar a conocer las múltiples vías para comprender el mundo que operan en la contemporaneidad: el conocimiento indígena, las vidas disidentes, las experiencias marginales, etc. No es cuestión de que todo sea válido, más bien, son los propios caracteres de la verdad como construida, transitoria y democrática, los que evidencian la necesidad de *implicar* a todos los afectados por las certezas en los mecanismos enunciativos. Es decir, si bien existen verdades hegemónicas, sin embargo, aquellas que se establecen desde los márgenes tienen potencial para ser reconocidas como estrategias válidas para comprender y expresar la realidad. Y, para ello, las prácticas artísticas van a jugar un papel fundamental, en tanto que la experiencia estética es reconocida como modo primordial de acceso al conocimiento, revelando cuestiones que, desde un foco exclusivamente epistémico, quedarían ocultas.

5 · Bibliografía

- Andújar, Daniel G. y Fontcuberta, Joan. *Cápsula de confort* [charla]. Barcelona: Mercat Audiovisual de Catalunya, 2020. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HL1l86ntP14&t=4010s>
- Arnheim, Rudolph. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1969.
- Callén, Blanca y López, Daniel. “Intimate with your junk! A waste management experiment for a material world”, *The Sociological Review* 67 (2019): 318-339.

- Calvillo, Nerea. “Reclamar el aire”. *La aventura de aprender*. Madrid: Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (INTEF), 2017.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Capitalismo y Esquizofrenia: Mil Mesetas*. Barcelona: Paidós, 2002 [1980].
- Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1990.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005 [1969].
- DiSalle, Robert. *Understanding Space–Time. The Philosophical Development of Physics from Newton to Einstein*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.
- Dreyfus, Hubert y Taylor, Charles. “Una imagen nos tuvo cautivos”. *Recuperar el realismo*. Madrid: Rialp, 2016. 19–57.
- Fortanet, Joaquín. *Post-verdad y materialismo* [artículo web]. Madrid: El Salto, 2019. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/post-verdad-y-materialismo>
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2017.
- Lalueta, Inés. *Yellow Dust. Much more than measuring air*. Seúl: METALOCUS, 2017. Recuperado de: <https://www.metalocus.es/en/news/yellow-dust-much-more-measuring-air>
- Latour, Bruno. “A Textbook Case Revisited. Knowledge as a mode of existence”. *The Handbook of Science and Technology Studies – Third Edition*, eds. Edward J. Hackett, Michael Lynch, Judy Wajcman y Olga Amsterdamska. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007. 83–112.
- López Petit, Santiago. *Lo no-ideológico en tanto que verdad*. Barcelona: Espai en blanc, 2011.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006 [1979].
- Martín Prada, Juan. *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet (Estudios visuales)*. España: AKAL, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, *Cuaderno Gris. Monográfico sobre Nietzsche y la “gran política”: antídotos y venenos del pensamiento nietzscheano*, *Época III*, 5 (2001): 227–237.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

- Savater, Fernando. *Conocer Nietzsche y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1977.
- Shiva, Vandana. “Derechos sobre el agua: El Estado, el mercado y la comunidad”. *Las guerras del agua: contaminación, privatización y negocio*. Barcelona: Icaria, 2002. 35-53.
- Tuana, Nancy. “The Speculum of Ignorance: The Women’s Health Movement and Epistemologies of Ignorance”, *Hypatia*, Summer, vol. 1, 3 (2006): 1-19.
- Vattimo, Gianni. *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 2010.

Narrativas visuales en la era de la posverdad.

Visual narratives in the post-truth era.

Simón Arrebola-Parras¹

Universidad de Sevilla, España

Recibido 1 marzo 2023 · Aceptado 27 junio 2023

Resumen

El siguiente artículo trata de investigar los diferentes tipos de narrativas visuales derivadas de las distorsiones de la posverdad como son la manipulación, la viralidad y el cuerpo humano considerado como documento. Para finalizar hablaremos de un tipo de ilustraciones que fomentan la construcción del pensamiento escéptico. Previamente contextualizaremos la situación actual donde tienen lugar el fenómeno de la posverdad y cómo procede ideológicamente de la forma de pensamiento posmoderno donde se exalta el lado irracional y la intuición.

Palabras clave: Narración visual; Posmodernidad; Posverdad; Escepticismo; Ilustración

Abstract

The following article tries to investigate the different types of visual narratives derived from post-truth distortions such as manipulation, virality and the human body considered as a document. Finally, we will talk about a type of illustration that encourages the construction of skeptical thought. Previously we will contextualize the current situation where the post-truth phenomenon takes place and how it proceeds ideologically from the postmodern way of thinking where the irrational side and intuition are exalted.

Keywords: Visual Narrative; Postmodernity; Post-Truth; Skepticism; Illustration.

¹ sarrebola@us.es

1 • Introducción.

A lo largo de la historia, los creadores de diferentes disciplinas han entendido la narración como una representación de acontecimientos (reales o ficticios). A esta sencilla consideración se ha de añadir que, en no pocas ocasiones, los artistas se han hecho eco de los cambios socio-políticos que estaban teniendo lugar en su tiempo, utilizándolos como base para sus relatos. Además, debe tenerse en cuenta el modo en el que los medios técnicos y en las formas de abordar la narración propios de la época han influido en las propuestas creativas de cada momento (Dinkla 27).

El siglo XX ha sido testigo de numerosos cambios a nivel social, político y tecnológico, los cuales se han reflejado en los distintos periodos de crisis y renacimiento de la narración, y por ende, de los lenguajes figurativos. Uno de esos momentos fue tras la II Guerra Mundial, cuando un nutrido grupo de artistas volvió a interesarse por la figuración.

Para algunos, este regreso suponía una vuelta a formas de expresión que no se correspondían con los postulados que la modernidad quería instaurar, especialmente aquellos sensibilizados con movimientos como el expresionismo abstracto o el minimalismo. Entre las propuestas figurativas que se consolidaron, podemos observar líneas de trabajo que demuestran un interés progresivo por la narración y en concreto por relatos en los que existe un cuestionamiento de la realidad y de la verdad a partir de las preguntas que nos surgen desde la duda. En definitiva, desde un planteamiento escéptico de la creación artística. Este interés supone una diferencia considerable respecto a las generaciones que les precedieron. Encontramos ejemplos incluso mucho antes de la aparición de las vanguardias artísticas. Muestra de ello son por ejemplo Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) cuyo trabajo puede considerarse como un advenimiento de lo que en siglos posteriores aconteció en el ámbito artístico. Desde el punto de vista narrativo podemos destacar las catorce obras que conforman sus *Pinturas Negras* (1819-1823) y sus series de grabados *Los desastres de la Guerra* (1810-1815), *Los Caprichos* (1799) o *Los Disparates* (1815-1824) en donde desarrolla un compendio de historias que exploran el lado irracional del ser humano y una crítica a la sociedad y al clero de la época.

Otra de las personalidades destacadas va a ser el artista y poeta británico William Blake (1757-1827). Su trabajo plástico posee vinculaciones con textos literarios, sin embargo su desbordante imaginación le permitió explorar el lado desconocido del hombre empleando un repertorio de elementos simbólicos y metafóricos. Muestra de ello son las ilustraciones que realizó entre 1824 y 1827 a partir de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri y *El Paraíso Perdido* que hizo entre 1816-1820 basándose en el texto de John Milton.

A pesar de la relación con lo literario que ha poseído el arte narrativo a lo largo de la historia del arte, no siempre los artistas han necesitado la preexistencia o la complementariedad de un texto para el desarrollo de sus narrativas visuales. Esto va a obligar a que el espectador deba analizar y leer las imágenes que está viendo para obtener sus propias interpretaciones, con objeto de entender aquello con lo que se está tratando.

2 · La caída de los grandes relatos

La narración visual como una de las opciones creativas posibles ha sido utilizada con distintas intencionalidades a lo largo de la historia del arte, entre las que se encuentran lograr un acercamiento mimético a la realidad. Sin embargo como hemos visto en los ejemplos anteriores han existido personalidades que desde lo narrativo han desarrollado un mundo propio y una mitología personal en sus obras. Este objetivo se verá interrumpido cuando la representación de la figura en el arte entra en crisis a raíz del proceso de secularización y desmitificación cultural que tiene lugar en la sociedad, por lo que desaparece la necesidad de representar figuras con connotaciones espirituales y, por consiguiente, también la necesidad de relatar las historias mitológicas o bíblicas de las que éstas formaban parte. La alternativa vanguardista tenía un propósito de ruptura con esa tradición narrativa y simbólica, por lo que optar por continuar representando narraciones visuales de acuerdo con estos relatos significaba dar continuidad a lo que se había venido realizando anteriormente. Por ello, los artistas de este periodo emprendieron nuevas búsquedas formales que satisficieran sus preocupaciones y que siguieran los postulados de los manifiestos de los movimientos a los que pertenecían. El arte de las vanguardias de principios del siglo XX estuvo

caracterizado por la proliferación de manifiestos que se sucedían o solapaban vertiginosamente. El peligro de estos movimientos con afán programático es que tras esa defensa de la libertad creativa se producía una exclusión de todo aquello que no coincidiera con los postulados de esos movimientos.

Décadas posteriores y a partir de la posmodernidad, se va a romper con esa lectura lineal de la historia del arte favorecida por la abolición de los grandes relatos de los que se sirvieron y se han servido muchos de los movimientos artísticos desde el siglo XX para enunciar las características que debía tener el verdadero arte.

[...] las restricciones filosóficas o estilísticas desaparecen y la obra de arte se despoja de criterios externos a los que adecuarse. Esta pluralidad hace estallar las narrativas legitimadoras, provocando la consecuente caducidad y finalización de dichos relatos. (Castillo 119)

Uno de los pensadores que teorizó en torno al desvanecimiento de las grandes narraciones y de sus consecuencias fue Jean-François Lyotard que en 1979 publicó *La condición posmoderna*. Este libro contribuyó a la popularización de este término y sirvió para aludir a la falta de confianza en los metarrelatos. Estas grandes narrativas son unas justificaciones de la realidad con la principal pretensión de otorgarle sentido a esta última. De acuerdo con este pensador francés, en Occidente existen cuatro grandes relatos: el relato del cristianismo, el relato marxista, el relato capitalista y el relato iluminista. A los que añade los derechos humanos porque poseen una intención de conseguir una validación universalista y una legitimación. Sin embargo, son considerados como meros derechos liberales que obedecen a una concepción individualista de la sociedad propia de Occidente. Dadas las circunstancias políticas, sociales, económicas, etc., el hombre posmoderno no puede servirse de un único relato legitimador para que dé respuestas a una realidad tan compleja. En su lugar, cada una de las vertientes existenciales del ser humano puede ser justificada por los denominados microrrelatos. Se trata pues, de una manera de pensar fragmentaria y con afán de pluralidad al admitir diversos puntos de vista.

En sintonía con la deslegitimación de los metarrelatos encontramos al teórico del arte americano Arthur C. Danto, que en su libro *Después del fin del arte* (1997) trató de analizar lo que acontece en la era posmoderna, para lo cual comienza a denominar al arte realizado tras la caída de las grandes narraciones como arte *post-histórico* porque se caracterizaba por la validez de cualquier propuesta artística ejercida desde la libertad y sin sometimiento a estas narrativas hegemónicas. El arte comenzó a buscar y a acompañarse de justificaciones teóricas ya que no poseía validez justificativa hacerlo a través del grado de iconicidad representativa que pudiera haber tenido en otros momentos.

3 · Posmodernismo antesala de la posverdad.

La posmodernidad se nos presentó pues, como una reivindicación de lo diverso y plural. Para ello se propuso una autonomía con respecto a la razón y de la influencia que ejercida por los metarrelatos que hemos mencionado anteriormente. Para los posmodernos estos metarrelatos no conducían sino a una forma de pensamiento estandarizado de la que había que salir para darle voz a los microrrelatos individuales:

Por eso, la Posmodernidad se presenta como una reivindicación de lo individual y local frente a lo universal. La fragmentación, la babelización, no es ya considerada un mal sino un estado positivo. Ella permite la liberación del individuo, quien despojado de las ilusiones de las utopías centradas en la lucha por un futuro utópico, puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo sus inclinaciones y sus gustos. (Nudler 9)

La búsqueda de lo subjetivo y lo irracional se convierten en los principios paradigmáticos que constituyen la modernidad. Sin embargo, no es algo característico solo de este periodo, ya que si nos remontamos a los antecedentes filosóficos de la posmodernidad nos tendríamos que remontar

al Romanticismo por ser un movimiento que pone en valor la intuición, el retorno a la naturaleza y lo primitivo.

Las conexiones conceptuales que se producen desde el Romanticismo con la posmodernidad hasta la aparición de la posverdad las sintetiza el filósofo italiano Maurizio Ferraris en su libro *La posverdad y otros enigmas* (2019). Para sustentar su disertación teórica, distingue cuatro fases hasta la aparición de la posverdad en nuestro tiempo a partir del caldo de cultivo que se produce décadas atrás desde el pensamiento posmoderno.

La primera de las fases trata de desentrañar aquellas filosofías radicales del siglo XIX que consideran la verdad como una ilusión ideológica cuya pretensión es moralizante y dominadora. En su lugar se apuesta por una proclamación como espíritus libres, críticos con la ideología y hedonistas. Muestra de ello será por ejemplo Friedrich Nietzsche, que afirmará aquello de la no existencia de los hechos sino de las interpretaciones. Por lo que se deja de lado esa concepción aristotélica de la verdad donde el discurso y la realidad mantienen una correspondencia y no con las percepciones subjetivas de la misma tergiversadas por el lado emocional.

La segunda de las fases coincide con el inicio del siglo XX y es donde tiene lugar una institucionalización de la verdad. Esta se ha de emplear en el seno de las instituciones políticas si es considerada como una manifestación de la voluntad de poder. La verdad se vincula con la autoridad y no tiene que tener relación con la objetividad.

La tercera fase tiene lugar tras las caídas de los totalitarismos a principios del siglo XX y es cuando se produce una confrontación entre la verdad desenmascarada y su uso en política, lo que trae como consecuencia que la verdad sea considerada como algo inútil y próxima al autoritarismo por lo que debe ser sustituida por la democracia, la solidaridad y la caridad.

En la cuarta y última fase, que va desde finales del siglo pasado hasta hoy en día, tiene lugar la concentración de las ideas posmodernas desde los ámbitos académicos y que gracias a los medios de comunicación dan como resultado el populismo y la posverdad (Ferraris 29).

Ferraris, en ese mismo libro, analiza las distintas facetas y concepciones que rodean al fenómeno de la posverdad. Para comenzar a abordarlo, resulta interesante apuntar la definición al respecto que recoge el Oxford Dictionary a través de su blog Oxford Languages:

La posverdad es un adjetivo definido como relativo o que denota circunstancias en las que los hechos objetivos son menos influyentes en la formación de la opinión pública que las apelaciones a la emoción y la creencia personal. (Oxford Languages 2016)

Por lo que podríamos decir que la posverdad posee la capacidad de absorber la naturaleza intrínseca de nuestra época, tal que así que podríamos considerarla como una distorsión de forma intencionada de la realidad, que se vale de la manipulación emocional con el afán de influir en aquellas cuestiones de interés público y se pone en evidencia especialmente a través de su capacidad de propagación exponencial de opiniones y comentarios a través de internet. Aunque se pudiera pensar que la modernidad viene asociada al triunfo de la democracia y la eliminación de todo autoritarismo, lo que está sucediendo a partir de este fenómeno es que se ha llegado a una equiparación y liberalización de opiniones. De esta forma están apareciendo nuevas especies de autoritarismos basados en la sinrazón y que apelan a la exaltación de lo emocional para constituirse como verdades alternativas, aunque en realidad los emisores de posverdades (*postruistas*) las consideran verdades absolutas y aquellos que opinan diferente son mentirosos.

4 · Narrativas en la época de la posverdad

Con el final de los grandes relatos comprobamos una proliferación atomizada de relatos poniendo el acento del discurso en lo más cercano y local que sustituye a una construcción del relato y de la historia basada en la razón. Se trata pues, de eliminar esa nostalgia primigenia por el todo, la unidad y lo universal para dar paso a lo que Foucault denominó como la episteme posmoderna caracterizada por la obsesión por lo fragmentos. De ahí que desde la era posmoderna observemos en el terreno artístico una suerte de eclecticismo arquitectónico y nuevas poéticas figurativas subjetivas desarrolladas desde las artes plásticas (Innerarity 114).

A continuación, pasaremos a analizar ciertas tipologías de narrativas que no podrían darse sin los antecedentes históricos y conceptuales que he-

mos analizado en el apartado anterior, a lo que hay que añadir la complejidad de la era de internet en la que nos encontramos inmersos, la proliferación y radicalización de opiniones a través de las redes sociales y la circulación acelerada e inabarcable de datos y documentos que compartimos.

Los siguientes subapartados no poseen la pretensión de ser compartimentos cerrados. Tampoco lo es la producción de los artistas que se van a mencionar, ya que en muchos casos no es unidireccional ni siempre va encaminada a ese tipo de narrativa a la que se han asociado.

4 · 2 · Narrativas basadas en la viralidad y la manipulación

El principal propósito de los emisores de estos tipos de relatos no es conseguir ni aproximarse a la realidad ni a la mentira, más bien lo que hace es inventarla. Para ello interpela al lado emocional del receptor al que se le presupone que anulará toda clase de juicio racional o cuestionamiento y que aceptará las pistas que ha esparcido el emisor.

Kepa Garraza (1979) trabaja desde las disciplinas del dibujo y la pintura principalmente. Para sus series pictóricas trabaja como punto de arranque con imágenes extraídas de cadenas de televisión de noticiarios. En la época de la eclosión de los medios de comunicación se le atribuía a este tipo de programas las características de objetividad y pluralidad en los puntos de vista de las noticias. Sin embargo, este contexto mediático es una situación un tanto irreal que ha ido poco a poco eclipsándose a medida que han ido aumentando los medios de obtención de información a través de internet y en concreto la propagación instantánea de cualquier acontecimiento en segundos. Esto ha propiciado que la falta de tiempo para contrastar datos y puntos de vista sea imposible y se ha optado por la persuasión emocional a través del miedo creando opiniones falsas disfrazadas de acontecimientos reales.

En la serie *Osama* (2013) se aborda de forma narrativa la captura y muerte de Bin Laden. No existen fotografías reales de esos eventos. Lo que nos llegó fue *The Situation Room* (2011) una imagen fotográfica realizada por Pete Souza el 1 de mayo de 2011 y en la que aparece Barack Obama y su equipo de seguridad nacional viendo las imágenes en directo de la Operación Lanza de Neptuno donde se produjo la captura y muerte de Laden. Esta imagen que dio la vuelta al mundo sirvió a modo de acto de fe para tranquilizar

a la población ante la amenaza terrorista y a la vez de propaganda política para alimentar el patriotismo americano y a los simpatizantes de la administración de Obama. La pintura de Garraza trata de hacer un ejercicio de credulidad desde la ficción para representar aquello que nos contaron pero que en realidad nunca vimos, representando en varias pinturas los distintos instantes de dicha operación hasta que finaliza con la muerte de Bin Laden.

El meme es un tipo de imagen a la que se le incluye un texto. A pesar de la intencionalidad humorística, irónica o crítica es otra forma de manipulación. El origen de la palabra meme, tan habitual en nuestro día a día, procede del griego *mimema* y viene a traducirse como “algo imitado”. La incorporación de este concepto a la cultura contemporánea se produjo a cargo del evolucionista británico Richard Dawkins quien en su libro *El gen egoísta* (1976) compara el comportamiento de esta unidad de transmisión con el de los genes, de ahí que podamos considerarlo como una especie de replicador que se apropia de una idea y que recibimos con un sentido nuevo conceptualmente y que no deja de mutar desde que se viraliza. Como indica el profesor de literatura y creador de contenidos en la red, Álvaro L. Pajares, en *Memeceno. La era del meme en internet* (2023), el abogado estadounidense Mike Godwin enunció en 1990 la Regla de Analogías Nazis de Godwin que consistía en un diagrama que registraba los tiempos de conversación en los foros de la red Usenet y los que existía una alta probabilidad de que apareciera Hitler en las charlas a medida que estas se prolongaban en el tiempo. Lo que Godwin pretendía con ello era tomar conciencia de la importancia de controlar los tipos de memes que se viralizan ya que pueden llevar a la radicalización de las ideas (L. Pajares 12). Es el fenómeno que se denomina como *meme magic* y se trata del empleo de este potencial que ejercen marcas, medios de comunicación, partidos políticos, *influencers*, etc. para influenciar en el devenir del mundo a través del uso masivo de ideas meméticas que se vuelven virales (Proyecto UNA 54). Esto hace que el meme sea utilizado como un arma de persuasión de las masas y su poder radica en su capacidad para sintetizar ideas ya que la información que nos rodea es inabarcable (L. Pajares 12-13).

En relación a lo anterior podríamos decir que el meme está relacionado con el concepto que Ferraris denomina Documerialidad y consiste en cohesionar la fuerza normativa de los documentos y la capacidad de penetración de los medios de comunicación en la era de Internet (Ferraris 14). Un

meme no es un tipo de documento inocente. Todo lo contrario, posee una intencionalidad muy específica ya que trata de expandir un tipo de pensamiento o de ideología. Le otorgamos cierta credibilidad a razón de la repercusión. A mayor ruido provocado por un tipo de idea mayor es la incapacidad de empatizar con puntos de vista opuestos. Como un síntoma de nuestro tiempo, observamos que para la difusión de este tipo de imágenes o ideas no se precisan de escuelas ni predicadores. La viralidad que proporcionan las redes sociales y nuestro entorno hiperconectado hace que la propagación la realicen los propios usuarios que comparten una misma ideología. De esta forma, un meme es una forma de adoctrinamiento que nos causa humor o complacencia si la idea subyacente concuerda con la nuestra, fomenta la polarización de opiniones, o bien puede llegar a dejar espacio para el cuestionamiento y la duda escéptica. Como indica la escritora y académica americana Angela Nagle en su ensayo *Kill all normies* (2017), el tipo de documentos que circulaban por internet allá por 2012 estaban libres de escepticismo, no existía la palabra posverdad y el motor de las movilizaciones eran desde el altruismo. En aquella época se participaba desde una euforia colectiva sin saber las causas (L. Pajares 18). Entre 2012 y 2016 va a estallar la ironía como herramienta para la creación de contenidos. Lo que va a propiciar la radicalización ideológica de muchas personas a la vez que nos reímos de las bromas (L. Pajares 20). A partir de 2017 los usos irónicos de los memes comenzarán a ir mutando hasta la eclosión de la pandemia de la covid en la que el consumo exagerado de contenidos en la red desencadenó un triunfo del desencanto y una nostalgia por un futuro idílico que no va a llegar.

Una artista que trabaja con este tipo de imágenes y las traslada a enormes formatos desde la pintura es la artista Gala Knörr (Vitoria-Gasteiz, 1984). La construcción de su imaginario visual bebe de la cultura visual y televisiva, en especial de la década de los 2000, en la que inserta mensajes relacionados con acontecimientos políticos, letras de canciones, portadas de revistas, etc.

El origen de las imágenes que emplea como base para sus pinturas procede de internet, al que incorpora una iconografía simbólica legible sobre todo para aquellos que son nativos digitales. Le preocupa que este repertorio de imágenes que nos llegan manipuladas establezca una especie de conexión con el espectador al que posiblemente también le haya llegado, visto o com-

partido contribuyendo a su propagación viral a través de la red. El proyecto de Knörr titulado *Good Bad Not Evil* (2020) reflexiona sobre estos tipos de imágenes y para ello las imita a través de la pintura aumentando su escala. El humor negro y la ironía son otros de los ingredientes de su trabajo, que le sirven para hablar de contenidos políticamente incorrectos y los presenta también a través de medios poco convencionales o efímeros que se prestan más al merchandising que a las bellas artes.

4 · 2 · Narrativas basadas en el cuerpo como documento

En la actualidad estamos presenciando un fenómeno consistente en la continua autoafirmación. No se trata de una exhibición narcisista ya que no hay una obtención de autocomplacencia, más bien es un ejercicio de exhibición de uno mismo que busca el reconocimiento y la aprobación constante del otro, de tal forma que el cuerpo se convierte en documento del trasvase y propagación de datos a través de la red.

La artista americana Cindy Sherman (1954, Nueva Jersey) lleva décadas trabajando en torno al cuerpo y su transmutación en diferentes roles y apariencias. En los inicios de su carrera comenzó como una de las abanderadas del movimiento apropiacionista. En sus primeros trabajos fotográficos adoptaba las apariencias de distintos tipos de mujeres a través del disfraz y una cuidada estética que las hacían parecer como imágenes extraídas de películas de cine clásico hollywoodiense, de ahí que estas series se llamaran *film stills*. Esta necesidad de reinventarse a través del cuerpo ha permanecido a la que ha incorporado muchas de las nuevas formas de abordar el cuerpo que van desde su exhibición, distorsión, consumo y aprobación.

Sherman abrió una cuenta de Instagram en el año 2017, donde comenzó a subir un tipo de autorretratos que solo pueden verse a través de esa red social. A día de hoy ninguna de esas imágenes se ha trasladado a la fisicidad del papel ni han sido expuestas en una galería física. Sigue manteniendo la intención de reencarnarse en diferentes roles valiéndose de las confusiones que generan las redes sociales sobre si lo que estamos viendo es real o una ficción. Para ello utiliza toda clase de filtros de lo que se disponen en esa app para contribuir a ese teatro de máscaras en el que se han convertido las redes sociales.

Otro de los nexos que comparten estas obras es que la gran mayoría de los personajes a los que encarna Sherman son mujeres, como lo ha hecho en su producción anterior. Puede que la pervivencia de ese interés cobre en la actualidad otras connotaciones debido al persistente menosprecio a las mujeres y se vierte aún más odio cuando esa mujer es capaz de expresar abiertamente su sexualidad o no cumple con los criterios canónicos de cuerpos femeninos jóvenes y tonificados. La forma de sobreponerse al *edadismo* o *ageism* es a través de la exaltación de la deformación y distorsión creando un repertorio de personalidades que muestran los distintos temperamentos de nuestra condición humana. En definitiva, una suerte de mitología personal bastante desafiante y controvertida.

La decisión de que este tipo obra fuera solamente exhibida en las redes sociales vino a plantear ciertas cuestiones vinculadas con el mercado del arte y sobre la percepción de la obra como una experiencia física o a través de las pantallas de nuestros dispositivos. A esto hay que añadir el replanteamiento de la autoría de la obra como le sucedió al también artista perteneciente a la corriente apropiacionista, Richard Prince, que seleccionó una serie de *selfies* extraídos de Instagram realizados por los propietarios de unas cuentas y que acompañó con comentarios y emoticonos. Además de no pedir permiso para utilizar esas fotografías que se encuentran en dichas cuentas abiertas al público, se benefició económicamente, ya que estas obras se llevaron a papel, se expusieron en la muestra *New Portraits* (2014) y se vendieron en la Galería Gagosian de Londres y Nueva York.

Una de las nuevas versiones del cuerpo convertido en documento para la que no se precisa de conocimientos ni formación artística es a través de la Inteligencia Artificial. Son varias las aplicaciones que nos permiten introducir una serie de órdenes para generar autorretratos de la manera en que le hayamos indicado. A día de hoy, podemos adjuntar una imagen de nosotros y representarnos con la caracterización que deseemos. A pesar de la existencia de otros tipos de aplicaciones en las que se pide una imagen tomada en tiempo real, aplicaciones de inteligencia artificial como Lensa permite seguir exhibiendo la obsesión por nosotros a la vez que elabora imágenes desde la ficción pero sin la necesidad de que se ajusten a la lógica de lo real. Otra de las posibilidades que nos ofrece la Inteligencia Artificial es a través del *Deepfake*. Consistente en el empleo de múltiples imágenes que se sintetizan para llegar a generar vídeos, imágenes estáticas o audios en los que el rostro de

los protagonistas son sustituidos por otros o son capaces incluso de imitar o aproximarse al tono de voz. Existen ejemplos recientes que van desde su empleo creativo y artístico como el que aparece en la película *Rogue One una historia de Stars Wars* (2016) donde se cogió para interpretar a la Princesa Leia el rostro de Carrie Fisher cuando era joven sobre el cuerpo de la actriz Ingvid Deila o el anuncio de Cruzcampo *Con mucho acento* (2021) realizado por la Agencia Ogilvy, donde aparece Lola Flores. En ambos ejemplos se empleó el rostro de estas dos artistas ya fallecidas contando con el beneplácito de sus familiares, sin embargo esta técnica también ha servido con fines pocos éticos para suplantar identidades u ocasionar daños como le sucedieron a Taylor Swift o Scarlett Johansson, de las que utilizaron su rostro sobre un vídeo pornográfico que nunca protagonizaron.

Como podemos apreciar, en estas nuevas narrativas confluyen la manipulación y la viralidad propias de los relatos de la época de la posverdad pero siendo el cuerpo el que asume un rol próximo al concepto de mercancía de la que hablaba Karl Marx en *El Capital*. En el tercero de los libros que lo conforma, Marx analiza los mecanismos del crédito y la contabilidad y propone una teoría del capital documental en la que explica que el capital comercial y el comercio preceden al modo de producción capitalista donde el dinero es una mercancía (Marx 1133). Desde la óptica que estamos analizando la documedialidad podemos considerar que tanto dinero y mercancía son documentos y pueden ser vehículos propagadores de posverdades. Al igual que sucede con el cuerpo en estos tipos de narrativas, se puede extraer información del mismo, y los usuarios que hacen circular estos relatos son a la vez los productores y los productos de todas estas transacciones.

4 · 3 · Narrativas desde el escepticismo gráfico

Antes de adentrarnos en esta tipología de relatos convendría apuntar algunas consideraciones sobre el escepticismo filosófico. El padre de esta corriente filosófica fue Pirrón de Elis (355-275 a.C), quien se dedicó en un primer momento al arte de la pintura. El pensamiento ético escéptico es más una actividad que una doctrina que no se reivindica como una verdad, sino como una búsqueda. Los resultados de esa indagación no vienen preestablecidos. En su lugar, se nos van revelando a medida que se va buscando a través del cuestionamiento y la duda. Como indica el profesor Manuel E. Vázquez, “[...]”

el escepticismo nunca puede ser un paso sino su negativa a darlo. La negativa a proseguir la sucesión de pasos que constituyen el camino y la comprensión como método” (Vázquez 288). Esta disposición a la duda ha favorecido la existencia de diversos enfoques sobre esta corriente y ello se debe a que el escepticismo es un término relativo que le ha permitido su consolidación como un movimiento, perviviendo y conviviendo con las distintas corrientes y teorías filosóficas que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos. Como indica el profesor Ramón Román Alcalá:

La duda pirrónica interviene también en el campo de las opiniones, de ahí que Pirrón renuncie a ellas por razón de su aspiración a la ataraxía: si aspiramos a la paz del espíritu no podemos dejarnos atrapar en el torbellino de las discusiones filosóficas. (Román Alcalá 43)

El anhelo de Pirrón de lograr lo imperturbable se basa en una predisposición práctica más que teórica a través de la investigación continua de las cosas. Estas ansias de búsqueda tratan de encontrar una “propuesta ética que es llegar a través de la filosofía a una vida feliz sin creencias” (*Ibid.* 41). Este tipo de planteamiento nos podría llevar al error de pensar que la investigación desde el escepticismo viene unida al establecimiento de dogmas, ya que eso traería como consecuencia la afirmación o negación de algo. Esto permite reconocer a la persona escéptica por poner en cuestionamiento un conjunto de creencias que la comunidad ha asumido y por el nivel de dogmatismo que pueda tener frente a los otros (Marrades Millet y Sánchez Durá VII).

El ideario pirroniano no quiere dirigirse hacia un conocimiento empírico de la naturaleza ya que de esa indeterminación ante los cuestionamientos de la realidad es lo que nos puede llevar a no poseer la capacidad de discernimiento para diferenciar entre lo verdadero o falso.

Si establecemos una relación entre el ideario escéptico y el arte gráfico, podemos encontrar una tipología de relatos que trata de servirse del dibujo, la ilustración y sus potencialidades gráficas para servir de cuestionamiento sobre las versiones de los acontecimientos político-sociales que suceden en la actualidad y que nos llegan a nosotros en forma de declaraciones, *tweets*, *posts*, etc., y que en la gran mayoría de los casos la información nos

llega bastante atomizada y muestra una verdad alternativa que poco tiene que ver con la realidad objetiva.

Los artistas que vamos a ver se sirven de la ilustración como una nueva forma de expresión gráfica y se sirven de la repercusión de los medios de comunicación en los que trabajan para fomentar la construcción de un pensamiento crítico. Para ello se basan en cuestionar todo lo que nos llega desde una actitud dubitativa y que no tiene que venir ligada con “[...] una parálisis de la acción, que también puede llegar a serlo, sino como un ejercicio de reflexión, de ponderar los pros y los contras cuando las vísceras están a flor de piel” (Camps 8). Es decir, a través del pensamiento escéptico o de lo que se ha denominado como escepticismo gráfico. Al igual que no existe el escepticismo gráfico como tal, tampoco existió el escepticismo pictórico como una corriente en la que insertar al padre de esta corriente de pensamiento. Es pertinente traer la interesante reflexión sobre el escepticismo y el arte que hace el teórico Antonio José Pradel Rico con respecto a su actitud frente a la creación “[...] es una toma de posición al respecto de la pintura y de todo lo que no es pintura” (Pradel 90). Como vemos, esa forma de enfrentarse a la imagen a través del cuestionamiento de su intencionalidad en sí misma y su efectividad de cara a la construcción de un pensamiento crítico, nos obliga a una toma de distanciamiento y de tiempo para la reflexión. Algo que podemos encontrar en los artistas que vamos a analizar y cuyo antecesor, a quien pudiéramos considerar como uno de los pioneros del escepticismo gráfico, es el ilustrador rumano Saul Steinberg, quien desde la simpleza y la economía del trazo es capaz de hacernos cuestionar la verdad de lo cotidiano, próximo y ordinario.

Los siguientes artistas que se han seleccionado porque poseen un lenguaje gráfico muy característico. A esto hay que añadir un rasgo común en todos ellos y es la aparición recurrente en sus ilustraciones del emisor más destacado de posverdades en nuestro tiempo: Donald Trump.

El primero de los ilustradores es el cubano procedente de El Gabriel, Edel Rodríguez (1971). Con nueve años emigró a bordo de la embarcación *Nature Boy*. Uno de las miles personas que el régimen cubano de Fidel Castro obligó a salir de la isla por falta de libertad de expresión o de oportunidades para desarrollarse personal o profesionalmente.

Al llegar a los Estados Unidos tuvo la máxima de no mantenerse callado o no hablar frente las injusticias y los tratos vejatorios hacia los migrantes. Esto le ha llevado a lograr ser uno de los ilustradores más importantes a nivel mundial. El imaginario visual de su obra es eminentemente político y está condicionado evidentemente por las circunstancias anteriores y por el contexto político que ha ido viviendo a partir de las diferentes administraciones que ha gobernado La Casa Blanca durante los últimos años. Especialmente por el periodo de Donald Trump, que atacó sin miramientos a los migrantes, minorías étnicas y fue un completo negacionista de la pandemia de la Covid-19 así como de las evidencias latentes del cambio climático. Muestra de ellos son dos de sus portadas más icónicas que hizo para las revistas de gran impacto a nivel mundial como son *Der Spiegel* o *Time*. En la dedicada a *Der Spiegel* aparece la figura de Donald Trump a modo de Perseo con una espada ensangrentada y en la otra, en lugar de portar la cabeza de Medusa, tiene la cabeza de la estatua de libertad. Trata así de denunciar la falta de libertad de expresión y de derechos fundamentales para todas aquellas minorías raciales que consideraba de un estatus inferior a la supremacía blanca que defendía. La portada de *Time*, una de las numerosas que ha hecho, salió a la luz el 22 de agosto de 2016 y en el centro y sobre fondo negro aparecía el rostro de irriéndose de Trump y el titular *Meltdown* (Colapso). Es muy reconocible el lenguaje gráfico que emplea Rodríguez en sus ilustraciones. Para ello se sirve de tintas planas y colores saturados, especialmente el naranja para aludir de forma metafórica a la obsesión tanoréxica por parecer con la piel bronceada junto con el amarillo para referirse al pelo rubio del expresidente. Rasgos que Rodríguez ha utilizado constantemente en sus portadas durante años que han lo han convertido en una de sus señas de identidad.

John Cuneo (Westfield, Nueva Jersey. 1957) es el otro de los ilustradores que ha trabajado para revistas como *The New Yorker*, *Esquire*, *Sports Illustrated* o *The Atlantic Monthly*. Su formación tuvo lugar en el Instituto de Arte de Colorado, donde además de la ilustración editorial se formó en otras habilidades dependientes como guiones gráficos, tipografía o diseño gráfico. Después pasó por distintos estudios y colectivos gráficos como el *No Coast Graphics* de Denver o en San Francisco, hasta acabar en Nueva York donde realizó entre otros trabajos, la serie de cómics *Damned Good Advice* (hasta 2014) para ilustrar la columna dedicada a consejos sexuales de la revista

Esquire. Posteriormente entre 2019 y 2020 sus ilustraciones también han aparecido en las páginas interiores de la revista *The New Yorker* e incluso ser la portada, como las de los números del 1 de marzo de 2021 y la del 5 de septiembre de 2022. El lenguaje gráfico de Cuneo es muy característico. Se tratan de ilustraciones hechas en tinta y acuarela y con un concepto del dibujo muy riguroso. Consigue moverse con maestría en el uso de la deformación de sus figuras que llega a lo grotesco y caricaturesco. Su obra nos remite a influencias como las ilustraciones que Sir John Tenniel hizo para *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, así como las que aparecen en la revista americana *Mady* conexiones con otros ilustradores más contemporáneos a su época como Bill Plympton. En relación al proceso de trabajo para la realización de una caricatura declara lo siguiente:

Cada ilustrador tiene un punto de partida diferente. Solía empezar con la nariz y trabajar desde allí. Ahora tiendo a ir con la forma de la cara o la cabeza y trato de saltar de un lado a otro entre rasgos y proporciones. Mis clientes prefieren una ‘ semejanza humorística ’ a una caricatura más extremadamente exagerada para no distraer demasiado de cualquier concepto que esté pasando. (Cuneo 2019)

En contraposición a los trabajos más estilizados que hemos apreciado anteriormente como los de Rodríguez señala:

[...] pueden capturar mágicamente el rostro del presidente con un círculo naranja, un toque de algodón de azúcar en la parte superior, cejas y un labio rosado. En esas ilustraciones, la caricatura es el concepto. Mis directores de arte quieren algo menos estilizado para servir a una idea más grande. (Cuneo 2019)

Dejando de lado los intereses gráficos y estéticos, en cuanto a la forma de analizar la actualidad política, Cuneo se sirve de la ironía y de un humor negro para interpelar a la inteligencia del espectador, aunque a veces este

no esté preparado para la sordidez, morbosidad y carga sexual de muchas de sus ilustraciones. Su arma de penetración para acceder a tu atención y a la lectura de sus propuestas es a partir de ese dibujo detallado que todo lo cubre e impregna. Es una suerte de *horror vacui* metafórico. Muestra de ello es la portada para *The New Yorker*, titulada *The Wall In* del 28 de enero de 2019 donde aparece Trump sentado en su mesa del Despacho Oval de la Casa Blanca y en el que se muestra atrincherado en un alto muro que él mismo está construyendo. La imagen hace un guiño a una portada de la revista *Time* del 31 de agosto de 1962 de Boris Artzybasheff, donde una figura de la que solo vemos los brazos trata de saltar un muro bordeado de concertinas metálicas y asoma una corona de flores en el extremo inferior al lado derecho como anunciando el destino terrible que le espera si es capaz de traspasar la frontera.

En el caso de la portada de *Cuneo* nos habla también de su decisión política de controlar el tráfico de personas en la frontera con México construyendo un muro inasumible económicamente y que llevó al gobierno federal a cerrar sus oficinas y a suspender el sueldo de sus trabajadores. A partir de esta forma metafórica, habla del aislamiento que condujo esta decisión y que dejó de tener el respaldo de su propio partido e incluso de medios afines a su ideología como Fox News.

5 • Conclusiones

Del análisis del contexto filosófico y artístico que se ha realizado en este artículo podemos concluir que lo que sucedió desde la época posmoderna a sus ecos en la época actual con la posverdad ha contribuido a que muchas de las imágenes que consumimos en esta vorágine de datos y documentos posean una clara intencionalidad manipuladora y viral. Hoy en día aceptar el hecho visual como una creación inocente y totalmente irracional es algo inmaduro. Las imágenes poseen una intencionalidad y sirven para transmitir un mensaje. Si no son efectivas contribuyen a una contaminación visual que molesta pero no contribuye a nada.

El estudio de la cultura visual y la estética de nuestro tiempo contribuyen a la formación de nuestra percepción y educar a nuestra mirada para que sepa leer las imágenes de nuestro tiempo. La educación visual contribuye a

la formación y enriquecimiento del pensamiento escéptico ya que nos invita desde la duda a tomar tiempo y distanciamiento para analizar lo que vemos.

Hoy en día aceptar el escepticismo como forma de pensamiento es un acto de reivindicación por no asumir los acontecimientos y las imágenes que nos llegan sin más. Es un tipo de pensamiento que ha conseguido mantenerse en el tiempo a diferencia de otras corrientes debido a su continuo abrazo a la duda.

La ilustración está introduciendo nuevas vías de representación y está enriqueciendo considerablemente los lenguajes gráficos de nuestro tiempo. Ello puede ser debido al menosprecio que ha sufrido a lo largo de las décadas por parte de teóricos y academias por considerarla como una disciplina menor. Esta misma circunstancia ha favorecido la exploración libre de recursos plásticos, narrativos y conceptuales que han hecho muchos artistas. Tal que así, que disciplinas como la pintura, el dibujo o la escultura está adoptando lenguajes propios de la ilustración, produciéndose una importante reivindicación de lo gráfico.

A pesar de las connotaciones que posee lo emocional para autores como Ferraris y su vinculación con lo posmoderno, no podemos anular esta parte del hecho artístico e incluso de la configuración del pensamiento escéptico. A fin de cuentas, además de información o datos, una imagen artística puede nacer con muchas intenciones no excluyentes como puede ser la interpelación o conexión con nuestro lado emocional. Posicionarse de esa forma tan tajante es también una forma dogmatismo que no contribuye a la ansiada ataraxia.

6 · Bibliografía

- Camps, Victoria. *Elogio de la duda*. Barcelona: Arpa, 2016.
- Castillo Merlo, Mariana C. “Danto y la mímesis: más allá del fin del arte”, *Páginas de Filosofía*, Año XVI, 19 (enero-julio 2015): 114-133.
- Cuneo, John. Entrevistapor Paul Smart. *Woodstocker captures the president for New Yorker covers and more*. HV1, 2019. 5 Feb. 2019.
- Dinkla, Sökle. “The Art of Narrative - Towards the Floating Work of Art”. *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, eds Martin Rieser y Andrea Zapp. Londres: Palgrave Macmillan, 2002. 27-41

- Ferraris, Maurizio. *La posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Innerarity, Daniel. *Dialéctica de la Modernidad*. Madrid: Ediciones Rialp, 1990.
- Marrades Millet, Julián y Sánchez Durá, Nicolás. “Introducción”. *Mirar con cuidado: filosofía y escepticismo*. eds. Julián Marrades Millet y Nicolás Sánchez Durá, Valencia: Pre-textos. 1994.V-XI.
- Marx, Karl. *El capital*, vols. I-III. México: Siglo XXI, 2017.
- Nudler, Oscar. “Homogeneidad versus babelización: un falso dilema”. *Novedades Educativas* 68 (1996, agosto): 8-10.
- Oxford Languages. *Word of the year 2016. Post-truth*. Oxford University Press. 2016.
- Pajares, Álvaro L., “Introducción. Las edades del meme”. *Memeceno: la era del meme en Internet*, coord. Álvaro L.Pajares. Valencia: La Caja Books, 2023. 7-42.
- Proyecto UNA “Usos y costumbres del shitposting”. *Memeceno: la era del meme en Internet*, coord. Álvaro L.Pajares. Valencia: La Caja Books, 2023. 43-58.
- Román Alcalá, Ramón. “El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, nº 36 (2005): 35-52
- Vázquez, Manuel E. “Otra manera de ver - lo que se da a ver”. *Mirar con cuidado: filosofía y escepticismo*. eds. Julián Marrades Millet y Nicolás Sánchez Durá, Valencia: Pre-textos. 1994. 287-313.

Injusticias epistémico-estéticas: una aproximación desde la estética de lo cotidiano.¹

Aesthetic-epistemic injustice: an approach from everyday aesthetics.

María Jesús Godoy Domínguez²

Universidad de Sevilla, España.

Recibido 19 abril 2023 · Aceptado 11 junio 2023

Resumen

Este trabajo afronta la deriva escéptica de la estética reciente, que ha cuestionado muchas verdades asumidas por la estética moderna, en especial las que hicieron prevalecer el arte sobre el no-arte. La estructura de poder así generada y ahora descubierta se aborda aquí desde el enfoque de las injusticias epistémicas de Fricker, relacionándolas con la conocida como estética de lo cotidiano al haber sido éste desprovisto tradicionalmente de su capacidad hermenéutica y testimonial por no responder al patrón artístico dominante. Lo cotidiano aparece entonces como correctivo a las injusticias cometidas por la estética moderna al elevar el arte a dogma de fe.

Palabras clave: Escepticismo; Injusticia epistémica; Estética de lo cotidiano; Arte; Estética moderna; Fricker.

Abstract

In this paper, we study the skeptical drift in current aesthetics, which has questioned some different truths assumed by modern aesthetics, especially those that made art prevail over non-art. This newly discovered power structure within aesthetics is approached here from Fricker's epistemic injustices perspective. We relate this perspective to the aesthetics of everyday life because the everyday was traditionally deprived of their hermeneutic and testimonial capacity for not responding to the main artistic standard. So, the everyday is proposed here as a corrective to the injustices committed by modern aesthetics by elevating art to a dogma of faith.

Keywords: Skepticism; Epistemic Injustice; Everyday Aesthetics; Art; Modern Aesthetics; Fricker

1 Este estudio se encuadra en el proyecto de investigación titulado "El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico: la socialización del escepticismo moderno y contemporáneo: pensamiento e ilustración como mecanismos de racionalidad" (EPADMECO, P20_00306, Universidad de Córdoba).

2. godoydom@us.es

1 • Introducción

De impronta fuertemente antidogmática —y, por eso, ineludiblemente dogmática también en su sustrato más profundo (Castany Prado 77)—, la posmodernidad nació como reacción contra los excesos del racionalismo moderno, contra la reacción que éste había supuesto contra el escepticismo, lo que implicaba ser ella misma escéptica; hacer de la duda, el relativismo y el descrédito sus principales armas filosóficas. Pero en realidad, negando la existencia de cualquier verdad absoluta, desmontando los dualismos del tipo verdadero/falso, bueno/malo, bello/feo e instalando, a fin de cuentas, en el suelo incierto de la incertidumbre, la posmodernidad acabó demostrando que la reflexión filosófica estaba más viva que nunca en tanto reflexión; o mejor, autorreflexión, pues en el fondo la reflexión, en un movimiento de extrañamiento y alejamiento de sí misma, se sometía a examen por entonces y desconfiaba de sus propios supuestos y verdades; cuestionaba todo lo que ella misma había presentado como incuestionable y se tornaba de ese modo inestable, huidiza, débil y líquida, pero con vistas a volverse algún día —cabe suponer (Camps 49)— más firme, compacta, sólida y robusta.

Por ósmosis de este movimiento cuya influencia se deja sentir aún hoy —de un modo u otro, seguimos siendo posmodernos—, la estética reciente ha desarrollado una particular deriva autorreflexiva y autocrítica, que sin representar la visión dominante dentro de la comunidad estética, no por ello su importancia ha sido menor al haber cuestionado muchas de las verdades asumidas desde su constitución como disciplina autónoma en el siglo XVIII; verdades establecidas al calor de pensadores decisivos como Hegel y Adorno, con quienes la estética no sólo se volvió estrictamente filosofía del arte —eso con Hegel—, sino que acabó demonizando todo lo demás, el no-arte, sobre el que cargó las culpas del mundo empírico y práctico: el uso, el interés y, sobre todo, la industria, el mercado y el consumo —esto otro con Adorno—. En este momento de autocomprensión, autoexploración y reencuentro consigo misma —momento, por decirlo así, hegeliano de autoconciencia—, pero momento al mismo tiempo de agitación, inseguridad y gran desasosiego, la estética se ha topado, entre otras cosas, con el carácter fuertemente dogmático con el que fijó buena parte de sus supuestos; entre ellos y en especial para nosotros, el sistema de binomios conceptuales articulado para explicar

la variedad de fenómenos estéticos y que, asentado en clave excluyente según se desprende de los propios Hegel y Adorno, significó encumbrar y engrandecer unos términos —los emparentados con el arte— a costa de rebajar y envilecer otros —los concernientes al no-arte—; o sencillamente erigir un muro impenetrable dentro mismo de la estética para salvaguardar la bondad inequívoca de unos frente a la maldad irredenta de otros.

Con estos antecedentes, el propósito de este trabajo es el estudio de la estética contemporánea en su deriva escéptica, que es la que habiéndole conferido al no-arte la importancia que merece frente a su menosprecio anterior, ha hecho justicia epistémica con él al rescatarlo para la reflexión estética y, con ello, para el conocimiento en general también de la disciplina. Aunando así estética, escepticismo y epistemología como objetivo último, la organización de estas páginas será la siguiente: en un primer apartado, estrecharemos lazos entre la estética y el escepticismo, centrándonos para ello en los diversos autores que han caracterizado la estética como disciplina singularmente escéptica; caracterización que si bien no afecta a la totalidad de la estética, sí alcanza a día de hoy a una parte significativa de ella, como tendremos ocasión de ver. Adentrándonos ya en cuestiones epistemológicas, en un segundo apartado procederemos a exponer las injusticias epistémicas de Miranda Fricker en su relación con la estética y el escepticismo; con el descreimiento, exactamente, de la nueva rama de la estética de lo cotidiano, que ha puesto en valor lo normal y corriente del fenómeno no-artístico en contraste con lo insólito y extraordinario del artístico. Desde la versión de lo cotidiano fundamentalmente de Yuriko Saito y el peso que en ella tienen tres realidades estéticas —aunque no artísticas— como la insignificancia, la función y el displacer, trataremos, ya por último y a modo de aproximación, las que daremos en llamar injusticias *epistémico-estéticas*.

2 · Una estética escéptica

En la desautorización de la estética desde la propia estética a la que venimos asistiendo en las últimas décadas, destacan teóricos como Larry Shiner, quien desvelando el carácter histórico-cultural de ese planteamiento —ni eterno ni universal, por tanto— y con ánimo decididamente constructivo, ha abogado por conformar un nuevo sistema estético —sería el tercero—, más

acorde con nuestro tiempo, donde superar definitivamente el triunfo del arte sobre la artesanía que ha venido sustentando, según el autor, el sistema aún vigente, el segundo de cuño ilustrado. En referencia a este tercer sistema, se pregunta entonces el autor: “¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio?” (Shiner 29). Como en la práctica resulta que la frontera trazada artificialmente a nivel teórico entre términos se desdibuja constantemente —de manera natural, sostiene Shiner, tendemos a considerar artísticos los oficios manuales—, el norteamericano cree llegado el momento de inaugurar una nueva etapa en la que dejar de una vez por todas atrás ese diseño maniqueo que tan perjudicial ha sido para la estética, sobre todo comparado con el sistema anterior, el primero, aquel de ascendencia griega donde la complacencia estética a la que quedará reducido después el arte en el segundo se daba sin problema en contextos funcionales. Salvando las distancias históricas, es lo que pretende el autor para la estética contemporánea: “Obviamente, la respuesta al arte dividido no es el rechazo de los ideales de libertad, imaginación o creatividad, sino su unificación con la facilidad, el servicio y la función” (Shiner 413).

En la misma línea y a contracorriente del que ha venido siendo, a su juicio, el funcionamiento habitual de la reflexión filosófica en occidente por medio de ese esquema binario, Richard Shusterman ha propuesto una estética de tipo disyuntivo inclusivo —en lugar de la disyuntiva excluyente conocida hasta la fecha— para afirmar al mismo tiempo los dos términos encontrados de un binomio mientras no se demuestre que afirmar uno implica necesariamente negar el otro. Lo importante para el filósofo es reemplazar el dualismo simplificante que ha amparado a la estética durante los dos últimos siglos por el pluralismo inherente a la lógica proposicional estándar en primer lugar, pero inherente también a la vida misma, donde es posible elegir más de una opción simultáneamente, agua o vino —ejemplifica el autor— o bien, agua y vino a la vez. Entiende así que “sólo una mente dominada por el dualismo podría suponer que apreciar el arte popular sea condenar el arte culto o viceversa, cuando tantas personas sensibles valoran por supuesto los dos” (Shusterman XV). El objetivo final de Shusterman es reconciliar términos que nunca debieron estar reñidos, particularmente en su caso como vemos, el arte refinado y el popular, del que el autor realiza una auténtica

apología arremetiendo contra el discurso de renuncia ascética iniciado en Platón que llevó a establecer una rígida línea divisoria entre lo que merecía la pena y lo que no, lo bueno y lo malo en definitiva. Por obra de ese discurso, “estamos hechos para desdeñar las cosas que nos dan placer y para sentirnos avergonzados del placer que nos procuran” (Shusterman 170).

Más incisivo y demoledor —y, por eso, también más nihilista— se ha mostrado Jean-Marie Schaeffer al reprocharle a la estética filosófica su falta de neutralidad como ámbito de estudio, es decir, su abierto posicionamiento a la hora de abordar los diferentes fenómenos estéticos, traducido en la práctica en una arbitraria jerarquización y enjuiciamiento de los mismos frente a la descripción y explicación asépticas que hubieran sido de desear. En palabras del propio francés: “Concebida desde una perspectiva analítica, la tarea de la reflexión estética es identificar y comprender los hechos estéticos, y no proponer un ideal estético o criterios de juicio” (Schaeffer 21); de ahí que la solución no pase ya en su caso por cambiar simplemente metodologías o enfoques, por desterrar erróneas interpretaciones del *dogma* estético moderno, que sigue así en pie —como sigue, después de todo, con Larry Shiner y Richard Shusterman—, sino por abjurar absolutamente de ese dogma y desgajar así lo estético de la tradición moderna a fin de recuperar todo lo que en ella fue relegado a los márgenes o, peor aún, olvidado por no ajustarse al *canon* estético fijado en torno al arte y sus bondades. Schaeffer es contundente al respecto: “A donde quiero llegar es a que [...] no sólo es legítimo sino deseable extender el concepto de *arte* más allá de la época y la esfera cultural en la que vio la luz por primera vez” (76).

Desde un enfoque distinto, pero guiado en todo caso por la sombra de la duda también, Jacques Rancière ha presentado la estética moderna como un “régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes” (2014 15); que sirve como marco entonces para concretar una idea de arte, para definir el arte como concepto específico a partir paradójicamente de su carácter inespecífico, pues eso que conocemos como arte, sobre todo desde las vanguardias, no se entiende sin una indistinción permanente entre el arte y el no-arte, entre placer y utilidad, autonomía y heteronomía. Concluye en este sentido el filósofo: “En suma, lo propio del arte, al fin designable como tal, es su identidad con el no-arte” (Rancière 2012 83). Tal y como lo plantea el autor, el régimen estético consolidado en la modernidad, que se extiende

hasta nuestro días, asume dentro de sí todas las oposiciones sobre las que han reflexionado la mayoría de pensadores intentando solucionarlas, lo que significa que todo desencuentro entre términos y categorías es para Rancière constitutivo de la estética, forma parte del mismo “reparto de lo sensible” (Rancière 2014) desplegado por ella. Lejos de suprimir las rivalidades, como pretenden el resto de autores, lejos de impugnar la estética moderna —que nos hace entender el arte de la manera en que lo hacemos—, como quiere por ejemplo Schaeffer, lo que hay que hacer en cambio es aceptar que la unión de los contrarios es *inmanente* al pensamiento estético en el régimen heredado del siglo XVIII.

Aun así, si por algo nos interesa Rancière es por haber combatido al mismo tiempo el relato escrito del arte moderno, que sin asumir en ningún momento esa contradicción originaria, ha dado voz a una parte únicamente de la estética, que ha acabado imponiéndose así a la otra. Frente a este relato de vencedores, elaborado mano a mano por la estética moderna idealista y post-idealista, y la historia y la crítica moderna de arte, el autor ha pretendido generar el relato de los vencidos, el de todo lo subestimado o rechazado estéticamente; un contrarrelato en toda regla, aunque eso sí, sin revanchismos, o sea, sin invertir ahora los términos de las oposiciones dialécticas de siempre, sino alcanzando realmente un equilibrio entre los polos tradicionalmente enfrentados. Para ello, Rancière ha recuperado el valor también ilustrado de la igualdad, que aparte de desmentir los relatos unilaterales erigidos sobre el valor, en cambio, de la libertad —el relato, en suma, del arte—, permite resarcir a las prácticas estéticas menospreciadas; poner en última instancia, como dice el filósofo, “a cada cual en su lugar” (Rancière 2005 75).

Para nuestro propósito aquí, resulta particularmente interesante la aportación que al revisionismo estético en curso ha realizado Carolyn Korsmeyer desde una perspectiva feminista. Su desenmascaramiento de la forma asimétrica de proceder de la estética se relaciona en este caso con el hallazgo de una estructura de poder, muy bien pergeñada, que actuando desde las entrañas mismas de la estética y habiendo ayudado a conformar su corpus doctrinal, ha provocado que las nociones estéticas estén insidiosamente *generizadas* desde su raíz o afectadas por eso que la autora denomina “género profundo” (Korsmeyer 25); es decir, que hayan sido modeladas por la ideolo-

gía sexista que ha modelado, según Korsmeyer, el pensamiento occidental en su conjunto y, con él, las parejas de contrarios que le han servido de soporte. Fruto de esa ideología, en cada una de esas parejas, un término, marcado como masculino y connotado así positivamente, ha dominado desde el punto de vista reflexivo, mientras el otro, marcado en cambio como femenino y connotado entonces negativamente, ha sido a todos los efectos descartado. Es lo que aprecia Korsmeyer, para empezar, en dicotomías clásicas como mente-cuerpo, razón-afecto, cultura-naturaleza, donde mente, razón y cultura, masculinos y poderosos, han acaparado históricamente el debate filosófico; mientras tanto, cuerpo, afecto y naturaleza, femeninos y débiles, apenas han contado y, cuando lo han hecho, ha sido en general para mal, para degradarlos y humillarlos. Pero es lo que aprecia también en el terreno específicamente estético, en dualidades clave como arte y no-arte o arte y vida, en las que se resumen para la autora todas las demás y donde el primer término, masculino —el arte, ni que decir tiene—, ha prevalecido siempre sobre los segundos —el no-arte, la vida—, que se han visto depuestos así por femeninos. Por eso —subraya—, “encontrar las marcas de género en los conceptos que dan forma al debate filosófico es un modo de descubrir cómo la filosofía distingue entre temas merecedores de atención y no merecedores y, en consecuencia, ‘no-filosóficos’” (Korsmeyer 85).

3 · Estética e injusticias epistémicas

Esa estructura de poder descubierta en el fondo de la estética permite abordar el funcionamiento histórico de la disciplina —malfuncionamiento más bien, a la luz de la postura escéptica que venimos defendiendo— desde el enfoque reciente de las injusticias epistémicas de Miranda Fricker, donde lo puramente epistemológico se entrelaza con la ética y la política, como en la estética ni más ni menos; al fin y al cabo, que los términos aproximados en cada binomio estético no hayan estado nunca en pie de igualdad confirma la existencia en la esfera estética —como en la esfera social en la que centra su trabajo Fricker— de unas relaciones de poder —asoma ya aquí la política—, que cimentadas en significados compartidos y ejerciendo un severo control sobre lo que tiene o no valor estético han ayudado a perpetuar una situación de injusticia —y aquí la ética—; significados, conceptos, categorías,

prejuicios en definitiva —aquí, por último, lo epistemológico—, producidos irónicamente por el juicio filosófico en el marco de la estética moderna en su potestad de atribuir identidades —“estereotipos prejuiciosos” más bien, en palabras de Fricker (22)— y, que habiendo alimentado hasta ahora nuestras creencias, empiezan a ser puestos en solfa tras comprobarse que, siendo realmente prejuicios, la imagen que ofrecen de la realidad estética es una imagen completamente distorsionada.

Como en Miranda Fricker, la injusticia epistémica de la que podemos hablar con relación a la estética —injusticia, de ese modo, para nosotros *epistémico-estética*— presenta una doble tipología: por un lado, la injusticia hermenéutica, donde el sujeto perjudicado carece inexplicablemente de los recursos de interpretación colectivos para entender sus propias experiencias y, por tanto, para expresarlas —no dispone de las herramientas conceptuales para ello, como les ocurría por ejemplo a las víctimas de acoso sexual antes de la aparición de este concepto en la cultura actual, como recoge la propia Fricker (18)—; por otro lado, la injusticia testimonial, donde el sujeto, si bien con recursos, carece en este caso de credibilidad para dar a conocer esas experiencias —para participar entonces en la generación de conocimiento— por los prejuicios sociales, hondamente arraigados, que le hacen ser desoído de manera sistemática —como les ha venido sucediendo a los miembros de diferentes etnias o comunidades: la negra en Estados Unidos, a la que alude expresamente Fricker (18); la gitana, quizás para nosotros—. Por encima de las diferencias, las dos injusticias comparten un mismo sustrato según la británica, que es que “alguien resultado agraviado específicamente en su capacidad como sujeto de conocimiento” (Fricker 45), al igual que en la estética, como procedemos a ver.

Previamente, hay que tener en cuenta sin embargo que, en su compromiso ético con la causa feminista y la fundamentación política de su teoría, los planteamientos de Fricker están pensados puramente en principio para agentes sociales —personas, para entendernos—, cuya dignidad humana, seriamente en juego, preocupa y motiva en última instancia a la autora; a pesar de ello, creemos posible su extrapolación al dominio estético tomando la noción de agente social o sujeto de conocimiento de manera extensa, habida cuenta que los agraviados convocan ellos mismos a la estética en este caso, como sujetos o agentes propiamente dichos, para que solvente una

situación igualmente de injusticia, propiciada por una estructura de poder similar a la que ha venido operando, según Fricker, en la esfera social y de la que ellos se sienten víctimas asimismo. Es lo que explica el surgimiento, en los últimos tiempos y a modo de interpelación y exhortación a la estética, de la nueva estética de la naturaleza de Arnold Berleant o Malcolm Budd, de la estética de la cultura de masas de Noël Carroll o Pierre Bordieu, la de los afectos negativos de Jerrold Levinson o Carolyn Kosmeyer y, en especial para nosotros, la estética de lo cotidiano, de la que nos ocuparemos aquí.

La estética de lo cotidiano —*Everyday Aesthetics*, como se la conoce en el mundo anglosajón—, es una de las varias subdisciplinas que, habiendo engrosado últimamente el corpus general de la estética, tiene su génesis en una evidente desconfianza hacia ella, o si se quiere y de acuerdo con lo que ya sabemos, en la toma de conciencia y la denuncia de la injusticia que se ha venido cometiendo históricamente con lo corriente y ordinario frente a lo extraordinario y excepcional. La estética de lo cotidiano viene reclamando así el carácter estético de nuestra vida más prosaica, a la que la reflexión filosófica ha descuidado de manera insistente y sistemática. Ahora bien, de las dos modalidades en que se han escindido sus propuestas, la “débil” y la “fuerte” (Dowling 2010, Shusterman 2012) nos centraremos principalmente en la segunda, pues particularmente descreída y apóstata, particularmente inquisidora, es la que mejor parece ajustarse al argumentario epistémico de Fricker y de otros autores como Fernando Broncano y José Medina, quienes han ampliado con posterioridad los planteamientos iniciales de la teórica y de quienes nos valdremos por eso también —aunque en menor medida, todo hay que decirlo— en nuestra exposición.

4 · Injusticias epistémico-estéticas en lo cotidiano

A modo de aproximación, puede decirse que la modalidad “débil” o “expansiva” traslada los conceptos de inspiración artística a los objetos y acciones comunes, que extraídos así de su funcionalidad, pasan a regirse por los criterios que regularon el arte a lo largo de los dos últimos siglos, los que hicieron de él algo diferente, extraño e inusual y que, aplicados a este otro caso —al no-arte—, supone debilitarlo para imponerle la identidad artística.

Con Thomas Leddy a la cabeza, esta variante sigue prácticamente al pie de la letra, pues, los dictados de la estética moderna, a la que ayuda a “expandirse” — como su propio nombre indica — mediante su adaptación ahora a un nuevo género de artilugios y situaciones. Su recelo hacia la estética filosófica es, por tanto, menor del que inicialmente aparenta; o dicho de otro modo, su defensa de lo cotidiano no llega a contravenir realmente el *statu quo* de la estética, al revés de lo que ocurre en la modalidad “fuerte” o “restrictiva”, donde esos artilugios y situaciones permanecen en cambio tal cual, como los objetos y acciones corrientes que realmente son. Restringiendo el alcance así de la estética heredada del siglo XVIII, socavando sus cimientos — en su caso, de verdad —, esta otra vertiente de lo cotidiano deja intacta la fortaleza del no-arte y se lanza a la búsqueda de unos criterios propios al margen de los artísticos legados por la tradición, según los deseos de su máxima promotora, Yuriko Saito.

Más en profundidad, la formulación “débil” vincula la dimensión estética de lo cotidiano a una suerte de excepcionalidad de la que éste se inviste y que le permite ser apreciado de manera distinta a la acostumbrada. La idea es que un utensilio como una silla o una acción como vestirse, abandonando por unos momentos el curso normal de la vida donde son prácticamente imperceptibles, atrapan de repente nuestra atención, que hace que los veamos como nunca antes los habíamos visto — que los veamos, de hecho, como si fuera por primera vez — y cobren con ello nuevo sentido. La acción común de tomarse un café, por ejemplo, al prestarle la atención que casi nunca le prestamos, al sentir el tacto de la taza con nuestras manos o saborear el café en la boca, se vuelve así tan extraña y apartada de lo habitual, que resulta una excepción a la norma de tomarse un café de la manera distraída con la que solemos hacerlo en nuestro tráfago diario (Irvin 2008). Así experimentado, tomarse un café deviene un hecho insólito y significativo, como la visita a un museo o la asistencia a un concierto; acciones que aunque rebasando el ámbito estrictamente de lo cotidiano, sirven en todo caso de modelo y evitan una trivialización indeseable de lo estético.

La clave está entonces en la atención — atención estética (Leddy 2012) —, que desposeyendo a lo cotidiano de su normalidad e invistiéndolo de la excepcionalidad de la que por definición carece, lo vuelve extraordinario y, por ende, artístico. Leddy insiste en este punto, en que la atención estéti-

ca —la experiencia estética, en definitiva— saca a los objetos corrientes del flujo continuo donde se hallan insertos y les otorga el estatuto superior de esos otros objetos, al margen de los demás, que son los poemas, los cuadros y las sinfonías. Lo mismo ocurre con las acciones rutinarias o sus equivalentes: “[...] aunque muchas experiencias como caminar por una línea recta o conducir no son estéticas, algunas pueden llegar a serlo y las que lo son tienen mucho en común con contemplar una escultura o escuchar una canción” (Leddy 59). Gracias a la atención, lo cotidiano, desprovisto en sí mismo de entidad para Leddy, deviene estético porque deviene especial —o sencillamente artístico—. Se precisa, por tanto, esa transformación, que dándole categoría estética, acontece porque el objeto o actividad ordinaria se recubren de eso que el teórico, apropiándose del vocablo que acuñara Benjamin, denomina “aura” y que hace que dejen de ser inadvertidos y se vuelvan interesantes y llamativos. Que un objeto tenga aura significa, de ese modo, varias cosas para nosotros, según Leddy: que le damos mayor alcance del que tiene en realidad, que irradia una especie de resplandor y que parece singularmente vívido y real; le suponemos, en definitiva, una magia de la que se ve privado enteramente en su medio funcional natural.

La segunda acepción de lo cotidiano —la “fuerte”— es la interesante para nosotros, pues siendo la realmente contestataria con la disciplina estética, la verdaderamente escéptica, es la que conecta de lleno con las tesis epistémicas de Fricker. A través de Yuriko Saito, esta formulación ha puesto de relieve, ciertamente, cómo la estética moderna arrebató desde temprano a lo cotidiano su capacidad hermenéutica y testimonial. Ha explicado en ese sentido la japonesa que el objeto eminentemente estético desde el principio fue el objeto artístico, al igual que la experiencia estética por antonomasia fue la extraordinaria de tipo contemplativo y desinteresado. Por eso, cuando la estética ha hecho en nuestro tiempo el amago de ampliar su horizonte de estudio con nuevos objetos —como cuando ha querido incluir prácticas artísticas como la performance, objetos no-artísticos como los populares de entretenimiento u objetos artísticos no-occidentales—, lo ha hecho haciendo constar siempre la superioridad del objeto artístico clásico; del mismo modo, cuando se ha propuesto dar cabida a otras formas de experiencia las ha reorientado indefectiblemente hacia la excepcionalidad y pasividad del espectador, como ha hecho sin ir más lejos la variante “débil” de lo cotidiano.

El resultado no es sólo que la estética ha falseado todo lo estético no-artístico o artístico más heterodoxo, es que ha expropiado —en expresión de Fernando Broncano (2020)— una parte del conocimiento estético, colocando así en su lugar un estratégico vacío o una ignorancia epistémica deliberada (Polhaus 2012); o sencillamente el desconocimiento (Innerarity 2022). Sin decirlo con esas palabras pero apuntando en todo caso en esa dirección, afirma Saito en contra de la estética tradicional: “Creo que esta manera de proceder basada en el arte desnaturaliza la esencia de nuestra vida estética, además de limitarla en exceso” (2007 15).

Uno de los grandes afectados —si no el que más— de esta confiscación estética ha sido precisamente el fenómeno cotidiano, que no ha tenido posibilidad hasta ahora de manifestarse al hallarse el discurso estético diseñado conceptualmente a la medida artística —tenemos ya aquí la injusticia hermenéutica—, ni posibilidad tampoco de ser apreciado debido al estereotipo de inferioridad que ha pesado sobre él por acción de ese mismo discurso —y aquí, la testimonial—. Poniendo el foco sobre el daño epistémico infligido así a los objetos y acciones comunes por partida doble —o como estrategia ya de resistencia y activismo epistémico sobre los que discurre José Medina—, Yuriko Saito ha hecho valer la cotidianeidad históricamente negada en sus justos términos, alejándola adrede de la transformación a la que la somete por el contrario la variante “débil”. Es por eso que ha dotado de recursos interpretativos propios y credibilidad suficiente a tres realidades estéticas donde lo cotidiano se presenta en toda su pureza: la insignificancia, la función y el displacer; realidades que, aunque anuladas epistémicamente por sus respectivos opuestos —la relevancia, el desinterés y la complacencia—, característicos del arte y su experiencia en la tradición moderna, buscan ser reconocidas ahora, sin subterfugios ni adulteraciones, en toda su verdad, por el conocimiento estético vigente.

Empezando por la primera de ellas, la insignificancia, Saito ha llevado al centro del debate estético a eso que, ocupando el último peldaño en la escala estética, se vio condenado desde el primer momento o al silencio, o a la degradación estética; aquello a lo que por excesivamente vulgar —y en las antípodas, por eso mismo, del distinguido hecho artístico— no dispuso de discurso teórico propio, como los útiles domésticos y las acciones de todos los días. Su deslegitimación de la estética ha consistido de ese modo en des-

bloquear la belleza de las cosas mundanas y en demostrar su relevancia para la vida, dada su abultada presencia en ella. No en vano, una de las críticas que la estética de lo cotidiano ha dirigido en este sentido a la disciplina estética es haber promocionado en exclusiva al arte, cuando resulta que nuestro contacto con él —yendo al teatro a un recital de poesía, por ejemplo—, frente al que tenemos con la menudencia no-artística —al ordenar el trastero o hacer la colada, entre otras muchas cosas— es realmente irrisorio. Piensa a este respecto Saito que conformarse con el aparato conceptual del arte y su experiencia insólita, como se ha venido haciendo invariablemente desde el siglo XVIII, es someternos a una gran privación estética —epistémico-estética, para nosotros— al obligarnos a renunciar a muchos de los objetos y experiencias que forman parte de nuestra vida; pero es además y, muy especialmente, alejar al pensamiento filosófico de lo más evidente donde debiera tener su razón de ser como propiamente filosófico. Entre los fines de la estética de lo cotidiano, está por eso restituir en gran medida a la estética como parte integrante de la filosofía, tal y como informa la propia Saito: “[...] Espero devolver a la estética al lugar que le corresponde en nuestra vida cotidiana y reclamar su importancia en dar forma a nuestro mundo y a nosotros mismos” (2007 12).

En cuanto a la función, los objetos con los que nos relacionamos a diario y están a nuestra merced, son estéticos para la japonesa cumpliendo el cometido al que están destinados; no se ven desarraigados entonces, ni son extraídos del curso normal de la vida, como hace con ellos, en cambio y según sabemos, la modalidad “débil”; en ésta —recordemos—, el instrumento asume la condición estética al verse privado de uso y ser apreciado así de manera distinta de la acostumbrada, o si se quiere, desde la excepcionalidad y el desinterés desde los que solemos contemplar el arte. Sin oponerse enteramente a esta “desfamiliarización de lo familiar” (Saito 2017 11), con la que se agudiza después de todo, según la autora, la sensibilidad estética, la teórica opta sin embargo por un *modus operandi* distinto como forma de comprender lo familiar adecuadamente o de no seguir malinterpretándolo llevándolo al terreno de lo excepcional artístico. Cree imprescindible, para ello, integrar la apreciación estética en los procesos normales de la vida, porque lo contrario, esto es, valorar la belleza de un utensilio —una plancha, un cuchillo, un despertador— apartándolo del uso que normalmente tiene,

hacer de él una obra de arte, a donde conduce es a un empobrecimiento estético —por epistémico, añadiríamos nosotros— ya que no llegamos a dar sentido correcto a nuestra experiencia: “En nuestra interacción cotidiana con los objetos, lo estético y lo funcional se experimentan conjuntamente y nos perdemos parte del valor estético si separamos quirúrgicamente el valor funcional” (Saito 2007 26).

Respecto al *displacer*, hay que señalar que el apoyo de Saito a lo cotidiano se extiende más allá de lo positivo, como sinónimo éste de *placer* según la experiencia estética configurada una vez más para el arte y cuya influencia, en el terreno de lo común, se deja sentir en adjetivos como bonito, confortable o acogedor. Abarcando, por tanto, también a lo no necesariamente satisfactorio —englobado todo ello bajo la etiqueta genérica de negativo—, la autora ha incorporado a la inteligibilidad interpretativa y discursiva a lo más alejado del arte, a lo inferior dentro de lo inferior que de por sí representa lo cotidiano, pues para la disciplina estética nada hay menos estético —por nada artístico— que lo mundano causando además dolor, como cuando escuchamos el ruido del tráfico u olemos basura en las calles. En esta nueva disidencia de la estética moderna y afinidad a su vez con Miranda Fricker y allegados, Yuriko Saito ha rescatado de la ignominia estética a los distintos grados e intensidades de lo cotidiano *displacer*: desde lo simplemente sutil e imperceptible —lo menos negativo de todo— hasta lo rematadamente aversivo y hostil —lo negativo sin remisión—, al considerarlos todos estéticos; no en el sentido elevado habitual, o sea, como profundo y significativo, sino en otro más neutral y originario, como sensible sencillamente y, que dando cabida también así a fenómenos infravalorados, permite ensanchar el ámbito epistemológico de la estética actualmente en vigor.

En el nivel concreto de lo inapreciable, Yuriko Saito ha llevado hasta el radar estético —para nosotros, una vez más, estético-epistémico— aquello que en la rutina diaria pasamos por alto porque lo hacemos —si se trata de una acción— o tenemos contacto con él —si es un artilugio— sin prestar apenas atención. Es lo que ocurre con lo monótono y aburrido, o con lo insulso y anodino, que devienen estéticos tan pronto como, dejando el piloto automático con el que funcionamos en la vida ordinaria, reparamos en su presencia. Una vez que lo hacemos y esas experiencias afloran, comprobamos

que, sin ser especialmente satisfactorias ni dignas tampoco de recordar, nos afectan pese a todo estéticamente —y cuentan por eso epistémicamente, habría que añadir—. Como dice la autora: “puede que no sea placentera, memorable o especial, pero este tipo de cotidianidad da textura estética a la existencia ordinaria” (Saito 2017 27). Saito reivindica en este sentido lo que ella denomina “momentos valle” y que son aquellos momentos estéticos a los que solemos ser inmunes por excesivamente triviales, en contraste con los “momentos cumbre”, que son aquellos otros que a nadie se le escapan en cambio por insólitos y fuera de serie. Lo mismo hace cuando, de lo simplemente árido y tedioso, da el salto a lo repulsivo y detestable, para los que reclama también medios exegéticos y aceptación en la estética filosófica, porque forman parte de nuestra vida estética, pero sobre todo por lo mucho que tienen que aportarnos epistémicamente: porque son el mejor indicio —en el caso de lo repulsivo y detestable, especialmente— de que algo no marcha como debiera en nuestra vida, la sociedad o el mundo en general y urge por eso mismo cambiarlo. Nada de esconder entonces la estética negativa tras la positiva; nada de desactivarla u obstaculizarla, como hizo con ella la estética moderna: “la estética de lo cotidiano sería negligente si no admitiese la existencia de una estética negativa a la que ella se debe y para la que explora vías con las que mejorar nuestra vida estética” (Saito 2017 216). Lo que hay que hacer con ella, muy al contrario, es darle carta de ciudadanía como forma de conocer, primero, y atajar, después, los muchos problemas que nos acucian.

5 · Conclusión

Además de demostrar las injusticias epistémicas que presiden hoy por hoy como norma las relaciones sociales, Miranda Fricker ha hecho hincapié en las virtudes que permiten, si no erradicarlas, sí al menos combatir las. Ha apelado así, por encima de todo, a la sensibilidad: en el caso de la injusticia testimonial, a la del oyente para obligar a éste a despojarse de los prejuicios que suelen alterar de un modo u otro sus juicios de credibilidad; y en el de la hermenéutica, a la del conjunto social, para evitar situaciones estructurales de marginación y desigualdad en los recursos comunicativos a compartir. En referencia a una y otra, postula: “Combatir la injusticia epistémica reclama

con claridad que tanto las instituciones como los individuos posean las virtudes de la justicia epistémica” (Fricker 282). En el examen de conciencia al que Yuriko Saito y el resto de pensadores referidos aquí han sometido a la disciplina estética buscando enderezarla, se ha dado un gran paso para que a los *parias* estéticos les sea devuelta la capacidad de generar y transmitir conocimiento que les fue hurtada ilegítimamente. Lo que todos ellos le han exigido a la estética ha sido precisamente eso, sensibilidad para que tome en consideración aquello, que habiendo quedado fuera de su verdad y su relato, pudiera ofrecer, con voz distinta —por primera vez escuchada y valorada—, una verdad y un relato complementarios —que no alternativos—. La decisión está ahora en manos de la estética mayoritaria, dueña de la versión oficial, que tiene que poder darse cuenta de que se gana más que se pierde levantando el veto a lo estético *menor*; a todo aquello que fue excomulgado al erigir la Iglesia del arte.

Sólo abriendo los ojos a esa realidad, puede la estética vencer el sesgo ideológico que le hizo renunciar a objetos y experiencias que, siendo estéticos también pero no artísticos, eran asimismo suyos; sólo así podrá contribuir al conocimiento como bien común y vehículo para la libertad a la que —no olvidemos— se debió por entero la estética en su amanecer ilustrado. Todo es cuestión al final de voluntad o, como dice Fricker, cuestión de virtud.

6 · Referencias bibliográficas

- Broncano, Fernando. *Conocimiento expropiado*. Madrid: Akal, 2020.
- Camps, Victoria. *Elogio de la duda*. Barcelona: Arpa Editores, 2016.
- Castany Prado, Bernat. *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges*. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2012.
- Dowling, Christopher. “The Aesthetics of Daily Life”, *The British Journal of Aesthetics* 50/3 (2010): 225–242.
- Fricker, Miranda. *Injusticias epistémicas. El poder y la ética del conocimiento*, trad. Ricardo García Pérez. 2007. Barcelona: Herder, 2017.
- Innerarity, Daniel. *La sociedad del desconocimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.
- Irvin, Sherry. “Scratching an Itch”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66/1 (2008): 25–35.

- Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics. An Introduction*. Nueva York/Londres: Routledge, 2004.
- Leddy, Thomas. *The Extraordinary in the Ordinary*. Ontario: Broadview Press, 2012.
- Medina, José. *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice and Resistant Imaginations*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2013.
- Polhaus, Gaile Jr. "Relational Knowing and Epistemic Injustice: Toward a Theory of 'Willful Hermeneutical Ignorance'", *Hypatia* 27/4 (2012): 715-35.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, trad. Manuel Arranz Lázaro. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona/Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*, trad. Miguel A. Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello. 2004. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. Mónica Padró. 2000. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Saito, Yuriko. *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Adiós a la estética*, trad. Javier Hernández. 2000. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*, trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. 2001. Barcelona: Paidós, 2004.
- Shusterman, Richard. *Estética pragmatista: viviendo la belleza, repensando el arte*, trad. Fernando González del Campo. Barcelona: Idea Books, 2002.
- Shusterman, Richard. "Back to the Future: Aesthetics Today", *The Nordic Journal of Aesthetics* 43/23 (2012): 104-124.

De Nietzsche a Trías: paralelismos filosófico- románticos, afectividad primordial y vitalismo escéptico.

From Nietzsche to Trías: romantic and philosophical parallelisms, essential affectivity and skeptical vitalism.

Sara Uma Rodríguez Velasco¹

Universidad de Valladolid, España

Recibido 28 febrero 2023 · Aceptado 8 junio 2023

Resumen

Interpretando a Nietzsche, podríamos afirmar que la embriaguez dionisiaca le posibilita al humano dirigirse afectivamente hacia lo externo, borrando incluso y paradójicamente ese límite que determinaría dónde empieza su ser y dónde aquello a lo que su ser es empujado. Trías recoge esta determinación en un concepto clave de su filosofía al denominarnos “ser del límite”. En ambos filósofos somos radicalmente pasión creadora; somos un animal límite y caótico, sufriente por queriente, y potencialmente feliz por el mismo motivo. Está en nuestras manos investigar, tras el reconocimiento de esta condición estética, sensible e insalvable de lo humano, cómo vivir.

Palabras clave: Pasión; Juego; Vitalismo; Razón; Diferencia.

Abstract

Reading Nietzsche, we could affirm how dionysian intoxication makes it possible for humans to direct themselves affectively towards the external world, paradoxically even erasing that limit that would determine where their being begins and where that to which their being is pushed. Trías collects this in a vital concept in his philosophy, naming us as “limit beings”. For both philosophers, we are radical creative passion; we are a borderline and chaotic animal, sufferer for lover, and potentially happy for the same reason. It is in our hands to investigate, after recognizing this aesthetic, sensitive and insurmountable condition of humankind, how to live.

Keywords: Passion; Play; Vitalism; Reason; Difference.

1. saraurodvel@gmail.com

1 · Introducción: cambio de paradigma, dispersión. Filosofía de la identidad y filosofía de la diferencia

Friedrich Nietzsche es un pensador habitante de la ruptura: supone un antes y un después en la concepción de la filosofía como un pensar racional, metódico y verdadero. Su influencia es plural e incalculable, mas podemos ubicarla de forma concreta en el filósofo español Eugenio Trías, quien de hecho recibió el premio homónimo. ¿De qué manera? En su obra de 1979 titulada *Tratado de la pasión* se realiza una defensa de la pasión en contraposición al castigo histórico al que ha sido sometida, siendo tachada de inútil, estanca e idiotizante. Se rechaza el binomio categórico razón-pasión para hacer justicia a la naturaleza del ser humano en tanto que ser esencial y primordialmente afectivo, sensible. Aún con esta sanación de la pasión, Trías no rechaza la razón, sino que establece que esta germina gracias al ser afectado en un primer momento, movido, en su caso centrandolo la argumentación en las relaciones amorosas de los clásicos modelos míticos como Tristán e Isolda o Romeo y Julieta. Es decir, se invierte el esquema clásico de alabanza de la razón y detrimento de la pasión, entendiendo que esta segunda es causante de los fallos y obnubilaciones de la primera; para dar paso a un abrazo de la pasión en tanto que fundamento de lo racional, en tanto que estadio necesario y previo.

Esta vuelta de tuerca es llevada a su máxima expresión en la propuesta nietzscheana de mantenernos embriagados y otorgarle a ese estado un mayor valor que el dado a la posterior razón que se abre camino entre el caos. Es decir, una recuperación y reafirmación de lo corporal sentido. El filólogo alemán derivó su pensamiento en sus últimos en una digna valentía para defender la *locura* (¿qué es realmente la locura cuando ya no hay verdad en la cordura?), para identificarse como niño sabidamente ignorante.

Se profundizará en esta investigación en qué términos pueden establecerse paralelismos filosófico-románticos entre estos dos pensadores, en pos de un concepto útil a nivel de sensibilidad práctica cotidiana, comprendido como vitalismo escéptico. Antes de alcanzarlo, arrojaremos también luces sobre el *juego* y lo que hemos denominado escepticismo positivo, como

metodología teórica libre a mayores del repaso de algunos de sus escritos. Tras este recorrido, la resolución consistirá en apostar por una actitud vitalista, un amor por la vida estrictamente abierto y curioso, anti dogmático, aquel característico de un niño que juega absorto y frenético sin conciencia de causa u objeto más allá del propio juego. Ahora bien, esta concepción no tiene solo aplicaciones éticas: parte del análisis teórico fundamental de lo marginal, y su inclusión en el pensar filosófico. Entendemos lo marginal como entendía Trías aquellas sombras de las que advertía en el prólogo a su obra *La razón fronteriza*. Es decir, aquellas ramas, disciplinas o afecciones que se han visto forzosamente apartadas del canon filosófico en ciertos períodos u ocasiones, como lo religioso, lo mágico, o las pasiones; y que sin embargo, siguen persistiendo, detrás de ella [de la filosofía] como sombras de las que no se puede deshacer. La “razón fronteriza” es aquella que se permite el roce epistemológico, el *juego* con ellas, para conocer nuevos límites de sí misma, para experimentar y poder dar lugar a novedosos y ricos frutos. Proponemos, de esta manera, construir nuevos puentes carentes de ataduras propias de la tradición, que no permeen ya la realidad múltiple propia de una sociedad inasible, como es la nuestra.

Lo cierto es que estos inhabitados caminos no lo son tanto, pues hace ya unas décadas que la filosofía se ha liberado parcialmente de este grave peso, de este estricto rigor que traía arrastrando, prácticamente, toda su historia. Compartiendo algunos datos del diagnóstico que de este hecho hace Nietzsche, podríamos afirmar (o lamentar) que el pensar, al menos el heredado en Occidente, ha estado siempre sometido: sometido a la verdad, sometido a la fe, sometido a la razón, sometido a la libertad. Desde Sócrates suicidándose con cicuta, la filosofía ha renegado de la vida (aun siendo realmente la vida quien acuna a la filosofía), y ha priorizado otros principios (si es que pudiera considerarse la vida como un principio). Sin embargo, esta forma de proceder filosóficamente en rechazo de la vulnerabilidad o de la experimentación chirría cuando recordamos a Tales cayéndose en el pozo y reconocemos que el verdadero origen de la filosofía es el mero asombro vital, ajeno a todo salvo a sí mismo.

¿Qué clase de herramienta es el asombro? ¿Cuál es el límite al que, detonando ese clic, podemos llegar con el pasmo, manteniendo esa disposición entregada, plena, hambrienta? ¿Y cuál es el límite que, en cambio, nos

hemos empeñado en imponerle? Esa filosofía determinante, esa forma de concebirla propia de aquel instante que Nietzsche califica de arrogante en el reconocido comienzo de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (cf. 619); esa filosofía, como digo, es aquella permanentemente obsesionada tanto con la identidad de lo que es como con su conocimiento. Se trata de un pensar esquematizado en un ciclo continuo de lucha, de jerarquización entre dos opuestos, ya sean el bien y el mal, la verdad y la mentira, o la razón y la pasión. La propuesta de Eugenio Trías y más aún la nietzscheana, protagonizan una superación de este paradigma dialéctico en virtud de una pluralidad más generosa, entendida como sentimiento concreto de la diferencia positiva.

Esto es, y para poder hablar de ahora en adelante en términos más cómodos, si bien a lo antes referido podríamos otorgarle el título de “filosofía de la identidad”, la que posteriormente acecha sería una “filosofía de la diferencia”, introducida esencialmente por Heidegger con su *Identidad y diferencia* en el año 1957, y llevada a su máxima expresión en la filosofía francesa de final del mismo siglo. Mientras que la tarea de Heidegger tuvo un talante ontológico, tras ser heredada por pensadores como Derrida o Deleuze adquiere un tinte más cortante, en ciertos aspectos nihilista o anárquico. Ambas sendas interpretativas bebieron de la filosofía nietzscheana, aunque en sentidos casi opuestos, representando de manera mucho más acertada los franceses, con su radical crítica a la tradición o su noción de juego, la concepción de filosofía de la diferencia de la que aquí se pretende hacer uso. Así, podríamos considerar que ésta consiste en un proceder lógico consciente de su propia debilidad e incluso ilogicidad, de su vulnerabilidad en todo entorno; pero a su vez de una fragilidad atrevida, orgullosa y elástica. Reconoce el valor del reflejo, de la apariencia; y la permanencia infinita de la fuerza como detonante de, posteriormente, lo idéntico.

Sin embargo, también es cierto que en lo respectivo a este nuevo estilo de filosofar encontramos un riesgo hipócrita: al criticar lo filosófico como lo necesariamente certero podemos estar cayendo en otra forma de hacer certezas; en esta búsqueda de lo opuesto podemos estar dando lugar a un similar esquema de contraposición dialéctica del que nos pretendemos distanciar. Como salida a estos callejones, tenemos la opción de ensanchar el cómo concebimos las capacidades del pensar, la razón, no permitiendo que sean reducidas a un logos asfixiante, objetivo y por ello indeterminado.

Previsiblemente, esta filosofía de la diferencia, a la que caracterizaría un particular escepticismo como fundamento, es fácilmente detectable en argumentaciones sobre amor y arte en las filosofías tanto de Nietzsche como de Trías. Concretamente, un buen ejercicio de *des-limitación* de la objetividad, podría ser su estudio desde el prisma pasional. Se comenzará por el estudio de Eugenio Trías.

2 · Eugenio Trías: pasión y conocimiento

La obra en la que deseo centrar el acercamiento a Eugenio Trías es el *Tratado de la pasión*, escrita en 1979, pues nos aproximará a esa concepción agitada del amor o amor-pasión como arma anti-dualista, pro-desemejanza, que vertebra la argumentación. Sin embargo, quiero dedicar unas líneas en homenaje a otra obra, de título *La dispersión*, y mucho más tardía, de 1991. Precisamente, *La dispersión* bautiza su primera página con una cita del *Zaratustra*. Este paralelismo de entrada aborda un instante en el que los animales del profeta le dicen a éste: “el centro está en todas partes” (Trías 1991).

Encontramos en “la dispersión”, a mi parecer, ya como concepto, el perfecto ejemplo del tipo de cría que nace de una filosofía de la diferencia. Escribe Trías sobre ella que es una cuestión de víscera, de nervio, y que niega y excede toda finalidad. Carece de fundamento siendo a su vez en sí misma un fundamento hueco, vacío, suelto. Es viajera, vagabunda, errante y planetaria: “una estrella danzarina, hija del caos” (*Ibid.* 16). Se trata esta última de una referencia, de nuevo, al *Zaratustra*, en concreto al quinto capítulo del prólogo a la primera parte, donde Nietzsche escribe que “hay que llevar dentro de sí un caos para poder producir una estrella rodante” (Nietzsche 2012 18). Debido a la carga filosófica que poseería una traducción alternativa, y por adecuación a este estudio, se considera preferible sustituir, en esa afirmación, *producir* por *engendrar* y *rodante* por *danzante*. Esto se debe a que *producir* incita a identificarlo con un acto consciente y planificado, cuando en realidad se trata de un parto automático: lo creado por el artista vital es más bien *engendrado* en tanto que no puede controlar el darle existencia, es el resultado inevitable de una acción necesaria². Por otro lado, se prefiere

² Una comparación adecuada a la situación afectiva del artista en el que este *engendra*

danzante a rodante por la implicación musical y performática que implica la primera palabra que, manteniendo la sensación de movimiento de la segunda, amplía su significación alegórica al drama trágico.

La *dispersión* es, básicamente, una crítica radical a la historia de la filosofía, a su soberbia epistemológica disfrazada de ironía o duda, y a su imposición constante de *x* o *y* sobre una realidad que no lo acepta. En consecuencia, intencionada o no, es un homenaje a Nietzsche. Defiende la parte innegable y esquizofrénica de la razón, la irracionalidad de la razón, la fuerza que posee y que históricamente hemos tratado de cercar, persiguiendo siempre lo comprobable, lo certero, lo útil. La tranquilidad, quizás. También, recupera la idea de genio en tanto que loco, y entiende el loco como aquel que es extremadamente racional³.

Aún con ello, y sorprendentemente, también aparece en esta obra una crítica al escepticismo, acusándole de cobarde en tanto que se abstiene de jugar, de exclamar una afirmación retadora. Considero, sin embargo, que es importante diferenciar entre tipos de escepticismo, y aunque en ello ahondaremos en el apartado acerca de Nietzsche, mencionar que, en esta propuesta comparativa con el escepticismo como eje vertebrador, hay una variante del mismo que sí que resultaría amigable con la dispersión. Este es el escepticismo que denominaremos “positivo” o “creador”, pues es aquel que *bienvenida*⁴ a la totalidad de creencias posibles. Es decir, aquel que dude de todo en tanto que todo sea exclamable, no porque nada posea la suficiente fuerza como para ser exclamado. Haciendo un paralelismo, en religión, sería la comunión entre el creyente y el ateo: creo en que hay un Dios tanto como creo que realmente no lo hay. Eso es juego, y su opuesto, el agnosticismo, o lo que aquí entenderemos como escepticismo negativo, no es más que cobardía enmascarada de humilde duda. El jugar es *escoger* creer en el pensamiento, pero pensando el creer de forma activa, múltiple, atemporal y cómica. Y esto,

y no *produce*, podría ser aquella que tiene lugar con el llanto: es complicado tratar de controlarlo cuando sucede, y ya directamente imposible evitar, una vez sucedido, las lágrimas. El artista de igual manera puede tratar de no ser afectado (no ocurriría pues entonces directamente no estaríamos hablando de un sujeto artista), pero en cuanto ello suceda, no puede evitar engendrar la obra al igual que no puede evitar el sollozo.

3 Distinguiendo racionalista y racional, siendo racionalista el proceder que está siendo criticado; y lo racional, aquello que remita a la razón entendida en un sentido más llano.

4 Bienvenida como verbo, de dar la bienvenida, abrazar, aceptar o incluir.

en el aspecto práctico, es una actitud vitalista. Es muy rica la traducción de este concepto al inglés pues guarda un significado de doble cara extremadamente acertado. Por una parte, *to play* es jugar, acción entendida en el sentido de esta primera significación que acabamos de delimitar. Por otra, *a play*, en este idioma, es a su vez la forma en la que nos referimos a una obra de teatro, a una representación. Lo que se hace al jugar en esta segunda significación, que guarda profundas raíces en la primera, es interpretar esa creencia propia, libre, deliberada y conscientemente escogida, radicalmente nuestra. La comprensión simultánea de *juego* en ambos sentidos y su aplicación práctica puede dar lugar a una actitud vital paralela aquella de los niños cuando juegan, que aun no siendo conscientes de ello en el desarrollo de esos instantes, guardan en el fondo de sí (de su conciencia, si se quiere) un profundo rechazo a la posibilidad de abandonar ese ensimismamiento. Es decir, el juego en filosofía supone, en el aspecto teórico, una comprensión abierta de las capacidades de ella misma, un escepticismo positivo para su inclusión o fusión con otras disciplinas como el arte o lo religioso; y en el aspecto práctico, la asunción de una disposición vital afirmativa y plural.

Si bien el juego es un concepto fundamental en esta nuestra investigación, y por ello era necesario que acompañase la determinación de la metodología, aún vamos a tardar en abarcar más en profundidad su eje vertebrador: el escepticismo positivo. Antes de ello, nos adentraremos en el mencionado ensayo titulado *Tratado de la pasión*.

Este escrito parte del binomio enfrentado conformado por razón y pasión, también asociadas respectiva e históricamente a acción y pasividad, y trata de apaciguar ese duelo, revelando otra clase de dinámica más pareja con lo sensible. Esta sería la dinámica de la pasión, la cual funciona como motor de la razón, como detonante y sustento de ella misma. De nuevo, concebir la pasión como átomo de toda realidad, creencia holística que introduce Trías, conlleva a una reconstrucción de lo entendido como epistemología, desterrando al sujeto clásico, común y objetivo por el sujeto estético, más concretamente el pasional. Se entiende por sujeto pasional aquel que muestra los mismos síntomas, sean en mayor o menor grado de intensidad, que los de una posesión demoníaca, demonio que sería Eros. Esto es: “una libre determinación de la voluntad a su propia anulación” (Trías 1979 24). Se desea, en lugar de lo propio lo ajeno, pero precisamente por identificación de lo propio

en lo ajeno: es este el efecto del amor. En última instancia, se trata del deseo divino apoderándose del propio, y de hacer de ello algo digno de celebración.

El sujeto pasional en esta obra es definido en base al concepto de “amor-pasión” del escritor francés Stendhal en su obra *De l’amour*. Los efectos del amor-pasión consisten sobre todo en que el sujeto pasional se vea zarandeado por la imbricación paradójica entre felicidad y miseria, placer y sufrimiento. Se ve arrojado a la persecución de una satisfacción que en verdad no desearía alcanzar. El estado de enamoramiento es ese hilo tensado, siempre expectante, atento, despierto, pero imbuido de su propia pasionalidad. Es decir, el enamorado, al igual que el artista, igual que el filósofo artista⁵, es una herida abierta, sufriente al mínimo roce, que desearía todo menos sanar. Se trata de una disposición estético-afectiva hacia el mundo, generando una epistemología distinta a la objetiva y racionalista al teñir la razón de poética.

Es interesante, con base en estos preceptos, y en relación a lo que se insinuaba en la introducción acerca de la filosofía como asombro y afectividad primordial, entender que ahora su móvil “[...] no es, pues, amor a la verdad, sino amor a la pasión. Siendo entonces la verdad el efecto o la consecuencia de esa pasión y de ese amor” (Trías 1979 106). Como se puede apreciar, ni en este ensayo ni en el corpus teórico absoluto de Trías se rechaza o prescinde de la racionalidad. Lo que se altera de ella son dos cosas: en primer lugar, que sea origen, principio, y fundamento; en segundo, que funcione por su propio ejercicio y no sea compatible con diferentes juegos sombríos de experimentación. Lo que motiva a la racionalidad humana es cada pasión autorreflexiva que la maneja desde la sombra como a un personaje en un videojuego. Antes del *Tratado* muchos pensadores (si no todos) ya lo habían afirmado: la razón está al servicio de las pasiones. La diferencia, es que también muchos (si no todos), habían visto en ellas un impedimento, una situación de emergencia sobre la que ejercer un control, establecer un orden. Ahora, alterando los pares, es la razón la paciente o sufriente y la pasión la activa, la creadora. Y ello no es en ningún sentido negativo: se le está otorgando a la afectividad su digna ocupación primordial en el orden del conocer humano. La razón, a su servicio, sigue moviendo sus hilos con la misma astucia y afinidad que siempre.

5 Y bajo el paraguas de la diferencia, igual que el filósofo *a secas*.

Lo honesto es reconocer que esta condición es insalvable: conocemos porque somos afectados, es porque somos seres afectivos que la presencia de lo externo nos interpela de manera honda. Y la dirección que toma la pasión es autorreflexiva y recíproca: se identifica tanto en aquello que es conmovido como en eso otro que conmueve. En términos hegelianos, se entiende como una “fuerza subjetiva objetivada”. Es decir, una fuerza que nace en nosotros, que proyectamos hacia lo externo y que de esa manera es de nuevo apreciada como ajeno (pero propio).

Una ejemplificación de esta dinámica pasional de conocimiento es el momento, en la leyenda de trovadores *Tristán e Isolda*, en el que ella decide asesinarle por sentirse traicionada. Tras una dura batalla, Tristán se encuentra dolorido e inconsciente en su bañera, recibiendo los mejores cuidados por parte de la princesa. Isolda logra encajar las piezas y reconocer quién es realmente la víctima a la que está tratando: un asesino en su reino. Se lanza entonces a atacarle y justo él despierta. Sin embargo, en el momento exacto en el que se cruzan sus ojos tiene lugar un “suceso singular”, un instante eterno propio del enamorarse, que pausa o detiene su voluntad. A este respecto, Trías escribe lo siguiente:

He aquí [...] explicado el origen del conocimiento, el punto de partida del cual brota en general el conocimiento, que sólo en circunstancias singulares como esta descrita, en las cuales algo sucede o pasa entre una cosa y otra, alma de Isolda, bellos ojos de Tristán, puede afirmarse que se produce o llega a desencadenarse, lo cual implica y supone moción simultánea de la atención y de la pasión, conectivo despertar del corazón y la cabeza. Otras formas de fundar el conocimiento son ilegítimas y bastardas. (1979 78)

Lo que no se comparte de este mítico relato es el hecho de que ambos jóvenes sean poseídos por la pasión que sienten a causa de ingerir un filtro de amor. Aún sin ellos ser conscientes de ello, este paso podría ser omitido, ya que muchas pasiones de esta clase son identificables en numerosos aspectos de nuestra experiencia cotidiana, ya no solo a nivel romántico; y ninguna de ellas incluyen pócimas mágicas. Es comprensible desde la ubicación con-

textual de la leyenda y se perdona, pero es interesante a nivel filosófico y existencial el reconocer lo maravilloso de la naturaleza humana en tanto que capaz de esta habilidad. No hacía falta filtro de amor pues es suficiente con el “suceso singular” para que se desencadene la pasión, al mismo tiempo que es debido a nuestra afectividad por lo que tienen lugar sucesos singulares. Este concepto guarda una profunda afinidad con el asombro filosófico, si no supone un paralelismo idéntico: los “sucesos singulares” son definidos por Trías como momentos fundidos con lo cotidiano, que precisamente por ello secuestran la atención y destacan de manera especial. De forma semejante a cómo padecía Lord Philipp Chandos su pasmo inefable y sufriente con lo mundano; a cómo Tales observaba las estrellas que en verdad desde siempre, sobre su cabeza, habían esperado pacientemente ser amadas; así también es como se comprende al sujeto pasional. Es el humano en el momento de experimentación culmen de su naturaleza primordialmente afectiva, amorosa, abierto ya desde ese instante, a raíz de ese “suceso singular”, a razonar, conocer, filosofar.

De ahí en adelante las actitudes con respecto al proceder epistemológico, como hemos explicado, pueden ser muy distintas. Occidente optó por una más bien dogmática, por lo menos en su mayoría y por la mayor cantidad de tiempo. Es momento ahora de no abandonar los nuevos senderos que han sido comentados, y aferrarnos a la dispersión, siendo ella

[...] la regla alquímica, esa regla de oro que transmuta todos los signos del pensamiento: los excede, los prolonga indefinidamente. Y cobran de su fino palpito una insospechada amplitud de onda. (Trías 1991 17, énfasis mío)

Pasemos entonces al acercamiento nietzscheano a estas consideraciones, extremadamente similares en lo general. En lo particular, al igual que Trías, Nietzsche leyó a Stendhal y fue profundamente influenciado por el concepto de “amor-pasión” del que acabamos de hacer uso.

3 · Friedrich Nietzsche: embriaguez y arte-ficción-apariencia. Dos tipos de escepticismo: negativo y positivo

La filosofía nietzscheana se desenvuelve en estos mismos parámetros críticos con su tradición. La fijación en sus primeros años por la tragedia griega se debe, entre otras cosas, al hecho de que ésta representa la realidad de la condición humana: los humanos somos marionetas de un destino, destino sobre el que no tenemos poder ni conocimiento alguno, y cuya motivación en numerosas ocasiones no es otra que la crueldad y el sentimiento de venganza de los dioses. No hay un sentido más allá que el sufrimiento si tomamos conciencia nihilista, pero tampoco es la agonía de ese reconocimiento, el resentimiento a la vida y a su absurdez, el último escalón donde podemos quedarnos. Una analogía que podría hacerse y que de hecho hace el propio Nietzsche (cf. 2004 62), es la de despertarse en medio de un sueño, solo para tomar conciencia de que se está soñando, como de si un sueño lúcido se tratase; y reconocer a su vez que sin embargo es preciso seguir haciéndolo para no morir, para no caer en el abismo. El sueño inconsciente, primero, el despertar objetivo y racional, segundo, y el sueño consciente, sabido y querido, lo tercero. Es decir, la embriaguez artística es el último escalón, último pero eterno.

Habíamos finalizado la cita del “suceso singular” entre Tristán e Isolda con una sentencia firme de que cualquier conocimiento ajeno a aquel relacionado con una concepción de la razón más compleja, sería un conocimiento “ilegítimo y bastardo”. No me parece que haya mejor forma para retomar este hilo de argumentación en Nietzsche que con el aforismo número 57 de *La Gaya Ciencia*, aquel que da paso al libro segundo y que, titulado como *A los realistas*, recita lo siguiente:

Ustedes, sobrios, que se sienten inmunes a la pasión y al delirio y que harían gustosos de su propio vacío un motivo de orgullo y de gala, se denominan realistas y pretenden que el mundo sea como se les ocurra, pues consideran que sólo a ustedes se les revela la realidad. [...] Pero, en la desnuda condición en la que se hallan, ¿no son ustedes, en cualquier caso, naturalezas sumamente

apasionadas comparados con los peces, e incluso parecidos a un artista enamorado? [...] ¡No dejan de llevar dentro de ustedes una forma de apreciar las cosas que tiene su origen en pasiones y amores de pasados siglos! ¡Esa propia sobriedad sigue impregnada aún de una embriaguez secreta e inextinguible! (Ibid. 65, énfasis mío)

La argumentación que subyace a este pasaje, que he resumido y que resulta paralela a la atomicidad de la pasión mencionada en Trías, mantiene la convicción de que todo aquello que apreciamos como cosas objetivas son realmente núcleos con capas de sedimentación de pasadas creencias sobre ellas, sedimentaciones que han causado que hoy las concibamos tal y como lo hacemos. Nietzsche usa una conceptualización concreta, habla de “pasados amores”, pues son el resultado de la forma en la que en tiempos ajenos se las apreció, y por ende, se las conoció. De esta manera no nacen solo los objetos, sino también sus denominaciones, sus nombres, las palabras. Declara entonces, en el aforismo siguiente, número 58 y titulado *¡Sólo en cuanto creadores!*, que “basta crear nuevos nombres, nuevas valoraciones y verosimilitudes para crear, a la larga, cosas nuevas” (Ibid. 66). La realidad se da y materialmente, nadie puede negar que Nietzsche afirmase lo contrario, pero lo hace a través de nosotros, por medio de nuestra condición de seres sensibles, sensibles tanto en el sentido empírico como en el afectivo.

Igualmente vemos esta línea de pensamiento en *El ocaso de los ídolos*, concretamente en la sección titulada *La razón en los filósofos*, donde acusa a éstos de momificar los conceptos y de atribuirle al ser nada más allá que sus propias frustraciones al no poder alcanzarlo epistemológica u ontológicamente. El único que quizás podría salvarse de este martillo es Heráclito, quien sin embargo también culpó a los sentidos de engaños y faltas. No, no son los sentidos quienes nos engañan, sino el *ser* propio de lo real, que por fluctuante, cambiante y efímero, acaba por no otorgarnos más que apariencia. O, mejor dicho, ser apariencia. Así, finaliza el apartado con una grave sentencia: “El mundo aparente es el único; el mundo ‘real’ es sólo un agregado, una mentira” (Nietzsche 2015 49).

Y bien, ¿de qué forma, habiendo destruido este racionalismo objetivo, esta epistemología soberbia y sobria de un mundo real, podemos dar lugar a

un conocimiento propio de lo humano? En Nietzsche, sería de la mano de ese escepticismo positivo que mencionamos en la sección previa, y que podría igualmente recibir otros nombres como escepticismo creador o escepticismo del artista-enamorado. Es aquel fruto de la embriaguez, propio de Zaratus-tra, y es la única vía restante al obtener conciencia de la ausencia de un sentido, de una autenticidad propia de lo real. El sujeto embriagado experimenta un acrecentamiento de las fuerzas y de su plenitud, y permea con su poder todo lo que percibe y desea, ardiente e incondicionado. En este sentido se dan bienvenida a las creencias, y pasan a formar parte de su propio laboratorio, del taller de un genio experimentador, estado que puede alcanzar cualquiera tras un proceso de deconstrucción. Deconstrucción radical, nihilismo previo a una reconstrucción de lo propio, algo propio pero mutable, elástico. Es un radical rechazo de un yo estático, identitario, puro, pues se halla un abrazo con la autocontradicción, se halla un vitalismo dionisiaco. Lo dionisiaco como forma de jugar con la contingencia desde ella misma. Así, en Nietzsche la vida es concebida como fenómeno estético, es un escenario y nosotros los bailarines que, ojalá, sobre él improvisen.

Improvisación, laboratorio, atrevimiento, son conceptos que comunican excepcionalmente el pensamiento nietzscheano, como puede observarse en este otro texto, en este caso de *La Gaya Ciencia*, aforismo número 51:

Aplaudo todo escepticismo al que se me permita responder: “¡probémoslo!”. Pero que no me hablen de cosas ni de cuestiones que no admitan la experimentación. Éste es el límite de mi “sentido de la verdad”; pues más allá de aquí, la audacia ha perdido sus derechos. (Nietzsche 61)

Por ello, el conocimiento en su filosofía es de una clase muy concreta: es un conocer sentido, libre y creador. El escepticismo positivo es justo el de un niño, es un estar dispuesto a, afirmativa y humorísticamente, creer en todo. Ahora bien, no se trata de aquella burlona frase de los hermanos Marx que afirmaba algo así como “tengo estos principios, ¡pero si lo prefiere tengo otros!”. Es decir, no posee un cariz nihilista, pues tiene como sentido el *juego* como principio plástico, móvil, es una apertura, una “afirmación de la diferencia” en términos de Deleuze. Ahí radica la distinción entre la creencia

religiosa, que como los conocedores de Nietzsche sabrán, él criticó fervientemente; y la superstición o el paganismo. Estas últimas están compuestas o conformadas por rituales ignotos, son representantes de este escepticismo positivo en tanto que no están determinados por una fe irrevocable sino por un creer *drolático*, término definido con los sinónimos de “picaresco, malicioso, chistoso, chusco o gracioso” (qsignifica.com). Quizá equiparable al concepto de *camp* de las últimas vanguardias artísticas, aunque ello sería quizás tema de otro ensayo, pero se intuye que esta clase de actitud estética implica la misma disposición performática y cómica. En suma, una picaresca trágica cargada de escepticismo positivo sería la mezcla ideal de este cóctel vitalista.

No se trata de dar lugar a una creación que pase a ser sustituta de ese contenido dogmático que nos acompañaba hasta ahora: la creación es la cuerda tensada en la que la embriaguez nos mantiene, una creación ininterrumpida y eterna, cíclica; y el dogmatismo, en todo caso, un capricho puntual. La creación de ideas tanto teóricas como prácticas (artísticas y vitales) que tienen lugar tras la asunción de un escepticismo positivo no es finalidad ni resultado sino permanentes causa y efecto, retroalimentación diversificada. Habríamos, con esta herramienta, dejado atrás los dualismos, tendencia dañina de la conducta humana, para trascender esa humanidad demasiado humana que ya no tenía solución, y alcanzaríamos la figura de “superhumano”. Es por este motivo por lo que el razonamiento del superhumano como algo mejor que el humano es erróneo, pues bueno y malo como entidades diferenciadas, contrapuestas, contrarias, nos es algo desconocido. El superhumano no es superior que el humano, sino algo totalmente distinto a él, es otra *historia* (nunca mejor dicho: supone el comienzo de una nueva historia).

En Nietzsche, la voluntad creadora en su ejercicio, como diferencia de la voluntad nihilista, es la responsable de que permanezcamos en el deseo de vivir, “emplea cada convicción con el propósito de hacer posible la existencia” (Izquierdo 53). Igualmente, la interpretación (a la que nos encontramos obligados tras el abandono de la objetividad) y la creación en sí misma, son para el filólogo actos vitales. Se ha alcanzado un ámbito de comprensión en el que “la filosofía, el arte y la vida pierden sus fronteras” (Castro Barahona 17).

Como se ha adelantado al comienzo de esta sección, el arte es el bálsamo sanador frente a la absurdez de la vida, frente al sinsentido que en ella dormita. Pero es importante recalcar que este sufrimiento no se elimina, el dolor no se agota, pues entonces el arte perdería fuerza en su ejercicio. Ha de tener algo con lo que jugar, algo terreno en lo que desenvolverse: esa ocupación sería el humano entendido de forma arrojada. Tampoco se trata de que el arte tenga una finalidad como único motivo de ser, no es el que el humano haga arte para soportar la vida (que, quizás, también, pero no se reduce a ello): es más bien que el humano se vuelve obra de arte al amar la vida. El arte no es una tirita con la que cubrir una profunda herida, para lograr crear la virtualidad de que ya no sigue ahí. El humano y su herida pueden desenvolverse estéticamente para no rechazar esa condición de la vida y entonces rechazarla a ella; o convencerse de que la vida no es realmente así para poder soportarla, cosa que tampoco sería verdadero amor. El humano, embriagado y consciente de su tragedia, escoge aun así proclamar un *sí* eterno.

El aforismo ideal para comprender esta forma de vitalismo trágico es el número 341 de *La gaya ciencia*, que plantea de forma aproximada la siguiente pregunta: ¿qué harías si una noche un demonio se introduce furtivamente en tu más profunda soledad, y te dice que toda tu vida, tal y como la has vivido hasta hora, va a repetirse eternamente hasta el día en que te mueras, desde el primer instante hasta el último? ¿Qué le dirías a ese demonio? ¿Te lanzarías al suelo a llorar maldiciéndole o le alabarías como a un dios? Y la pregunta que es aún más esencial, ¿has poseído instantes en tu vida en los que pensaste “aunque tenga que repetir todos los demás instantes de mi vida también, lo aceptaré con tal de poder vivir de nuevo *este*”? (cf. Nietzsche 191). Esta clase de instantes son los de la embriaguez, también aquellos que provocaban los “sucesos singulares”. En su presencia, nos vemos abocados a afirmar que repetiríamos nuestra vida entera de principio a fin con tal de poder revivirlos, con tal de poder volver a pasar bajo ese portón.

El vitalismo más radical es el que alaba y bendice la presencia de ese demonio, es aquel que considera la eterna repetición de su historia como un tesoro, como un regalo divino, con plena consciencia de la gravedad y pesantez que ello supone. Es éste el vitalismo trágico-cómico y pasional.

4 · Filosofía del futuro: por una actitud vitalista y por ende, escéptica

Se desemboca, de esta manera, en un filosofar entendido como ficción artística e intensamente afectiva, como un juego de sombras, el alimento con el que engordar la máscara, el velo que supone el mundo, pues no tratamos de hacerlo comprensible y dominable, sino de recrearnos en su ausencia de sentido y fundamento. Este vitalismo con el que concluimos no es escéptico con respecto a su amor por la vida, sino con respecto a su percepción de la misma, a su forma de relacionarse con ella a nivel ético (cómo vivirla) y a nivel epistemológico (cómo conocerla). El escepticismo positivo aplicado a la cotidianidad da lugar al vitalismo escéptico, a una conciencia trágica propia de un sabio y una correspondiente actitud cómica propia de un niño. La pregunta que resta es: ¿qué es lo *mejor* que puede ocurrir si nos entregamos a la *fatalidad*?

Considero adecuado finalizar con una cita de *Así habló Zaratustra*, capítulo titulado *Antes de la salida del sol* del Libro cuarto, que dice así:

Un poco de sabiduría si es posible —está agregada por necesidad a todas las cosas—, por cierto; pero he aquí la certeza feliz que he hallado en todas las cosas: prefiero bailar sobre los pies del azar.

¡Oh, cielo en lo alto, puro y elevado! Para mí tu pureza consiste en que no hay araña ni telarañas eternas de la razón, - que te me antojas una pista de baile para azares divinos, una mesa divina para dados y jugadores divinos de dados.

Pero, ¿te sonrojas? ¿Habré dicho cosas indecibles? ¿Habré blasfemado al querer bendecirte?

¿O es la vergüenza del estar a solas conmigo lo que te ha hecho subir los colores? ¿Me pides irme y callar porque despunta el día?

El mundo es profundo –y más profundo de lo que jamás ha pensado el día. No todo debe quedar expresado ante el día. Despunta el día; ¡ha llegado el momento de la despedida!

¡Oh, cielo en lo alto!, ¡recatado!, ¡ardiente! ¡Oh, mi felicidad de antes de salir el sol! Despunta el día; ha llegado el momento de separarnos! (161, énfasis mío)

5 · Referencias

- Castro Barahona, Franz Mauricio. «Interpretación nietzscheana del fenómeno estético.» *Folios 27* (2008): 16-23. Enero de 2023. <[>.](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-48702008000100002#:~:text=Nietzsche%20piensa%20que%20ese%20pesimismo,son%20arte%3B%20pueden%20ser%20arte.>.</p><p>Izquierdo, Agustín. <i>Friedrich Nietzsche. Estética y teoría de las artes</i>. Madrid: Tecnos/Alianza, 2007.</p><p>Nietzsche, Friedrich. <i>Así hablaba Zaratustra</i>. Barcelona: Plutón, 2012.</p><p>Nietzsche, Friedrich. <i>El ocaso de los ídolos. Cómo se filosofa a martillazos</i>. Barcelona: Austral, 2015.</p><p>Nietzsche, Friedrich. <i>La gaya ciencia</i>. Buenos Aires: Gradifco, 2004.</p><p>Nietzsche, Friedrich. <i>Sobre verdad y mentira en sentido extramoral</i>. Ed. Diego Sánchez Meca. Vol. Obras completas. Volumen I. Escritos de juventud. Madrid: Taurus, 2018.</p><p><i>qsignifica.com</i>. s.f. 2023. <<a href=)
- Trías, Eugenio. *La dispersión*. Barcelona: DestinoLibro, 1991.
- Trías, Eugenio. *Tratado de la pasión*. Madrid: Taurus, 1979.

Desde la praxis individual de Pirrón de Élide hacia la praxis colectiva de Matthew Lipman: escepticismo y filosofía para niños.

From the individual praxis of Pyrrho de Elis to the collective praxis of Matthew Lipman: skepticism and philosophy for children.

José Carlos Ruiz Sánchez¹

Universidad de Córdoba, España

Recibido 4 marzo 2023 · Aceptado 24 abril 2023

Resumen

A lo largo de la historia, la filosofía ha situado gran parte del foco de su quehacer en el constructo intelectual de sistemas de pensamiento que profundizaran en el análisis del mundo. Si embargo, existe una tendencia marginal, dentro de la tradición filosófica, que apuesta por acercarse a la filosofía como una disciplina práctica. En este artículo trataremos de focalizar la investigación en dos pensadores, separados por más de dos mil años, que apostaron por situar la praxis en el epicentro de la filosofía: Pirrón de Élide y Matthew Lipman. El primero dio lugar a un escepticismo donde la ejemplaridad del acto configuraba la doctrina. El segundo, Matthew Lipman, diseñó una metodología de filosofía para niños que ensalza la praxis comunitaria como eje

Abstract

Throughout history, philosophy has placed much of the focus of its work on the intellectual construct of systems of thought that deepen the analysis of the world. However, there is a marginal tendency, within the philosophical tradition, that is committed to approaching philosophy as a practical discipline. In this article we will try to focus the research on two thinkers, separated by more than two thousand years, who opted to place praxis at the epicenter of philosophy: Pirrón of Elis and Matthew Lipman. The first gave rise to skepticism where the exemplarity of the act configured the doctrine. The second, Matthew Lipman, designed a philosophy methodology for children that extols community praxis as the axis from which to base the

1. fs2rusaj@uco.es

desde el que fundamentar el aprendizaje de la filosofía. Cada uno, desde diferentes planos, el individual por parte de Pirrón y el colectivo en el caso de Lipman, han sido esenciales para poner el valor el sentido práctico de la filosofía.

Palabras clave: Práctica; Praxis; Filosofía; Lipman; Pirrón.

learning of philosophy. Each one, from different planes, the individual on the part of Pyrrho and the collective in the case of Lipman, have been essential to value the practical sense of philosophy.

Keywords: Practice; Praxis; Philosophy; Lipman; Pyrrho.

1 • Introducción

La filosofía entendida como disciplina ha estado amparada bajo un sesgo epistemológico que acentúa el plano analítico por encima del experiencial. Sin embargo, desde sus inicios, la cuestión de la buena vida se hizo presente a través de las denominadas escuelas helenísticas¹ que procuraron hibridar la reflexión teórica con la praxis vital. Si atendemos a un perfil decimonónico de la disciplina, podemos concluir que el salto de la filosofía teórica hacia la filosofía práctica, desde el plano de la historiografía filosófica, no es lo habitual². Esta brecha se acentúa especialmente si acudimos a la labor hermenéutica que se realiza desde el mundo académico. Este desamparo

1 Entre los investigadores más destacados a la hora de revitalizar el carácter práctico de la filosofía antigua, y más en concreto de las escuelas helenísticas, se encuentran filósofos como Pierre Hadot. Hadot afirma: *“le discours philosophique doit être compris dans la perspective du mode de vie dont il est à la fois le moyen et l’expression et, en conséquence, que la philosophie est bien avant tout une manière de vivre, mais qui est étroitement liée au discours philosophique.”* (1995, p.19), es decir, para Hadot, el discurso filosófico debe entenderse como un modo de vida. En esta misma dinámica se encuentra la filósofa Martha Nussbaum, su obra *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*, acude a epicúreos (insistiendo especialmente en Lucrecio) y a los estoicos para apuntar el camino de esta praxis. Al comienzo del libro, deja bien clara la importancia de una filosofía práctica y compasiva, al servicio de los seres humanos, destinada a satisfacer sus necesidades más profundas, hacer frente a sus perplejidades más urgentes y llevarlos de la infelicidad a un cierto estado de florecimiento (2003, p.21)

2 A pesar de no ser lo habitual, en los últimos tiempos existe una revitalización de la praxis filosófica y entre los considerados fundadores actuales de la filosofía práctica, a parte de Hadot y Nussbaum, encontramos nombres como R. Shusterman, A. Nehamas, P. Raabe, o R. Lahav (Arnaiz, p.1).

del estudio de la praxis enfocada desde el prisma de la filosofía nos sirve como estímulo para poner en foco en dos pensadores que, desde diferentes perspectivas, enfatizaron la praxis como argumentación, por encima de la teorización. Por un lado, encontramos a Pirrón de Élide, filósofo griego de la antigüedad clásica, un ágrafo que, en congruencia con el trasfondo escéptico de su filosofía vital, se inclinó por testimoniar por medio de su quehacer los rudimentos de esta doctrina.

Por otro lado, esta puesta en valor de la práctica a la hora de acercarse a fundamentos teóricos de la filosofía, encuentra otro referente fundamental en la filosofía contemporánea: Matthew Lipman. Si bien en Pirrón de Élide, la práctica se orienta al ejemplo individual, en Lipman, la práctica se enfoca desde el concepto de comunidad de investigación. La filosofía de Lipman se basa en una praxis colectiva que facilita el devenir del concepto. Ambos pensadores, separados por dos milenios de historia, comprendieron la importancia de la práctica en los procesos filosóficos. A lo largo de este artículo, analizaremos los dos enfoques, individual y colectivo, que confluyen en la puesta en valor de la práctica a la hora de acercarse a la filosofía.

2 · La ejemplaridad pirrónica

En sus orígenes, el escepticismo se configuraba como un intento radical de purgar la vida humana de todo compromiso cognoscitivo y de toda creencia, tratando de contraponerse al dogmatismo (Román, 2011, p.10.)³. No en vano, desde el punto de vista etimológico el término escepticismo posee en su raíz la investigación, la indagación (Chiesara p.11)⁴. El escepticismo filosófico de la Grecia Clásica se inserta en un modelo de pensamiento y acción donde maestros y discípulos, especialmente en la vertiente del escepticismo pirroniano,

³ Para el profesor Román, el escepticismo se configura como un punto de llegada ante la imposibilidad de encontrar una verdad indudable. Pero no es óbice para la parálisis en la acción, puesto que, desde su punto de vista, el escéptico, ante la indiferenciación de las situaciones, debe actuar, de una forma u otra, ya que no puede quedar inactivo.

⁴ Chiesara, al comienzo de su obra, parece compartir con Hegel el análisis que presenta al escepticismo como el comienzo de la actitud filosófica, es decir, no es un movimiento teórico sin más, sino que parece surgir de un anhelo de acercamiento a lo real bajo la inquisitiva mirada de la filosofía (p.11, 2007).

tratan de implementar una manera de vivir basada en la ejemplaridad del acto, resultado de una actitud inquisitiva constante. Para algunos investigadores, a la suspensión de juicio, conocida como *epoché*, se le une una segunda característica no menos relevante, la de ser una doctrina cuya finalidad se encuentra orientada a la práctica⁵ (Stough, p.4).

Sexto Empírico pone en valor la actitud escéptica enfocada hacia una condición vital permanente relacionada con un eterno proceso de investigación, que define a un sujeto en actividad⁶ (Sexto Empírico, H.P., I, I-4). Si bien Sexto Empírico se reconoce deudor de pensadores escépticos como Pirrón y Timón, en su obra, *Esbozos pirrónicos*, deja entrever que ambos carecen de la intención de configurar un sistema⁷.

La primera decisión práctica que marca esta línea de acción la encabeza Pirrón de Élide, que es considerado el fundador del escepticismo, a pesar de que, para algunos investigadores, no llegó a tomar conciencia de la constitución de ninguna escuela⁸.

No hay específicamente una doctrina pirroniana (Frede, p.179), si bien, esta preeminencia de la praxis se manifiesta, entre otras cuestiones, en el hecho de que, a pesar de no dejar nada escrito (Chase, p.16), sin

5 En este sentido, Stough destaca tres características del escepticismo, la primera es la suspensión del juicio, la segunda su enfoque hacia la práctica y, por último, la negación del conocimiento (p.4. 1969).

6 Al comienzo de la obra *Esbozos pirrónicos*, Sexto Empírico realiza una clasificación de tres modelos de investigadores: los que se acogen a una solución, los que rechazan cualquier solución porque consideran que es inaprehensible, y los que continúan la investigación. Los primeros son calificados de dogmáticos, los segundos de académicos y los últimos serían los escépticos. Tanto en los primeros como en los segundos existe una finalización del proceso de investigación, mientras que en los escépticos la actividad se convierte en una señal de identidad donde no se puede evitar la acción. (H.P., I, I-4)

7 Tristan Fita argumenta que el escepticismo de Sexto Empírico utiliza aquellas partes de la filosofía de Pirrón y de Timón que dejan bien claro la imposibilidad de adoptar una doctrina del conocimiento, al igual que tienden a desechar cualquier elemento que pueda inducir a la constitución de un sistema (Fita, p.15).

8 La mayoría de los manuales de historia de la filosofía que se ocupan del escepticismo griego clásico sitúan a Pirrón de Élide como el fundador de una escuela escéptica. Sin embargo, uno de los máximos especialistas en la obra de Pirrón, defiende que éste no solo no fue consciente de que estaba creando una escuela, sino que además no parecía haber tomado conciencia de que él era un escéptico. (Román, 2019).

embargo, lograrse destacar como una personalidad relevante para su tiempo (Long-Sedley, 1987, p.16)⁹. Un hecho que se puede complementar con el afecto y admiración de sus conciudadanos que lo consideran un filósofo singular, y su fama y cariño llega a tal estima que deciden que, gracias a él, la ciudad no cobrará impuestos a los filósofos, y en su homenaje situarán una estatua-retrato en el pórtico del ágora¹⁰. Gran parte de la fama de Pirrón procede de un anecdotario donde apenas existen referencias epistemológicas a la teoría, sino más bien a una forma de vida peculiar y ascética constituida por una profunda indiferencia a las circunstancias externas (Catapano, p.163). Entre estas circunstancias externas, la calma, determinada por la imperturbabilidad, era una de las señas de identidad a tener en cuenta en el carácter que se le atribuye a Pirrón (Román, 2005, p.43)¹¹. A esto se le uniría la idea de que lo que distingue al escéptico del resto de personas no es tanto sus creencias o ideas, sino la actitud que toma hacia ellas (Frede, p.199).

Pero no son las únicas hipótesis que sostendrían la preeminencia de la práctica en el escepticismo de Pirrón de Élide. Gran parte de lo que conocemos sobre él se sustenta en un conjunto de historias biográficas, provenientes de Diógenes Laercio, por lo que la veracidad de las mismas es dudosa en lo referente al pensador de Élide¹², donde se pone el foco en anécdotas prácticas

9 Algunos investigadores han creído encontrar paralelismos entre la actitud ágrafa de Pirrón de Élide y la extensión de sus enseñanzas a través de diferentes discípulos, con la actitud similar que había caracterizado a la figura de Sócrates (Long-Sedley, 1987, p.16).

10 La admiración y cariño que le guardaron a Pirrón parece confirmarse con esta estatua a la que hace referencia Pusanias cuando afirma que: “en la parte del pórtico que está hacia el ágora hay una estatua-retrato de Pirrón” (Pusanias, 1994, p.368).

11 En el artículo del profesor Román (2005) se alude a unos versos de Timón, presentados por Sexto Empírico, Sexto, M. XI, 141, donde se referencia a la persona de Pirrón de Élide dejando a un lado la perspectiva epistemológica y poniendo el acento en aquello que se consideraba más relevante en el pensador escéptico: la acción como fundamento de lo teórico.

12 En lo referente a la fiabilidad de algunos de los contenidos de la obra de Diógenes Laercio, Vidas y opiniones de los filósofos ilustres, parece existir un acuerdo común sobre la dudosa veracidad de algunos de sus pasajes. Para Correa y Sánchez, la persona de Diógenes se le considera un transmisor poco fiable de noticias (p.215). Sobre las anécdotas que cuenta, no queda claro si son verdaderas o falsas (Leopoldo Marechal, Losada, Buenos aires, 1945, citado en el prologo de Gredos). Eso no es óbice para poner el valor la obra desde el momento en el que, para especialistas como García Gual, se

a modo pedagógico. Algunos académicos apuntan a cierto foco de admiración por parte de Diógenes Laercio hacia la figura de Pirrón en comparación a la de otros escépticos calificados como académicos, tales como Carnéades o Arcesilao, a los que trata con cierta crítica (Román, 2005, p.43), a esto se le une el hecho de que el trato que Diógenes dispensa a estos escépticos académicos es pobre en contenido filosófico (Barnes, p.383)¹³.

Se puede interpretar la acción hibridada con la teoría, de modo que existe una identificación de una con la otra¹⁴. Para Pirrón, desde la perspectiva del escepticismo, el problema esencial sería la propia vida. Los ecos de la biografía de Pirrón, en los escritos de Diógenes Laercio, lo presentan como alguien íntegro con sus ideas que llevaría a sus máximas consecuencias en la praxis. Por momentos, Diógenes afirma que Pirrón era tan consecuente en vida que no se precavía de nada, haciendo frente a cualquier cosa, tales como precipicios, perros, carros... de manera que sus amigos eran los que le salvaban de los peligros (Diógenes Laercio, IX, p.6). No es la única interpretación al respecto, Antígono, al referirse a Pirrón, sostiene que se comportaba de un modo consecuente también en vida, de modo que no evitaba nada y tampoco desconfiaba de nada, permaneciendo en una actitud incierta, ante todo, carros que pasaran, precipicios o perros, sin hacer la más mínima concesión a los sentidos. Si bien, para algunos de los estudiosos del tema, esta interpretación bien podría tratarse de una especie de parodia (Chiesara, p.27).

considera un testimonio insustituible en lo referente a las escuelas filosóficas griegas (edición de Gredos), al ser la única narración extensa de la historia de la filosofía griega que nos ha llegado. De igual modo lo reconocer el profesor Ramón Román al afirmar que: “gran parte de la filosofía griega que conocemos se habría perdido de no ser por la brillante idea de Diógenes, de escribir, combinando el género biográfico, anecdótico y doxográfico, la historia de los filósofos y de la filosofía misma.” (Román, p.12, 2020).

13 Barnes considera, estudiando la estructura del relato que Diógenes Laercio hace de Pirrón, que el modo en el que está estructurado el capítulo dedicado al pensador escéptico es muy revelador desde el momento en el que presenta la biografía de Pirrón manteniendo una estructura lineal, diferenciándose de otros amasijos de anécdotas dispares, en un relato con unidad.

14 A lo largo de este artículo, apostamos por la figura de Pirrón de Élide como el pensador que fusiona la praxis, entendida como acción vital, unida al entendimiento de unas ideas, las escépticas, que no se pueden comprender desligadas de la práctica. En esta línea se encuentra el profesor Román (2005), si bien, existen algunos investigadores como Conche (1973), que dan preeminencia a la actitud práctica de Pirrón sobre la teórica (p.24).

En el fundamento de esta posición pragmática podemos situar un elemento esencial que envuelve la teoría de fondo de este autor, su creencia en torno a la imposibilidad de conocer prescindiendo de nuestra naturaleza sensorial. Esto conlleva deducir que la percepción no es una fuente fiable a la hora de garantizarnos que hemos aprehendido correctamente la realidad (Long, pp.81–82). Estas limitaciones sitúan a Pirrón en el plano de la ejemplaridad referida a la práctica. Esta ejemplaridad está apuntada por Sexto Empírico al mencionar la doctrina de Pirrón por medio del uso del término *sōmatikóteron*, que, según Fita (p.20), apunta a una ejecución de la praxis escéptica y, sobre todo, a una ejemplaridad desde el momento en el que el pensador de Élide se entrega a ella. Desde esta perspectiva, se apunta a un escepticismo que se orienta en la materialización de su labor inquisitiva por medio de la ejemplaridad vital.

Esta ejemplaridad vital podría interpretarse como la edificación de una vida sin pretensiones que se testimonia por medio de una interacción diaria conforme a lo establecido en comunidad. Por lo que sabemos, el quehacer rutinario de Pirrón se circunscribía a la cotidianidad del momento, evitando así la generación de escándalos y tratando de cumplir con las costumbres del momento, lo que parece apuntar a una persona que tenía clara la relevancia de la faceta pragmática para la vida (Untersteiner, p 287). Para sus contemporáneos, Pirrón se perfilaba como alguien tranquilo (manso), manifestando así su inclinación a la indiferencia¹⁵.

De todo ello podemos concluir que parece académicamente aceptado que la actitud pirrónica ante la realidad queda lejos de ser una actitud conclusiva o dogmática. En este sentido se separa de los escépticos más academicistas, cuestión que posee una enjundia histórica como así señalaron en su momento pensadores como Aulo Gelio que se aventura a realizar la división entre pirrónicos y académicos¹⁶. A pesar de esta división, existen

15 Para Toribio Gutiérrez, Pirrón se percibe a los ojos de sus conciudadanos como alguien que no ansía perseguir afrentas sino todo lo contrario, como un sujeto calmado. Sin embargo, para otro de los escépticos más relevantes del momento y discípulo de Pirrón, Timón, el maestro poseía un espíritu indómito. A pesar de esta divergencia, lo que sí parece aceptado es la actitud indiferente que Pirrón muestra ante el valor de las leyes, motivo por el cual su adaptación ante ellas es más llevadera (pp.62–63).

16 Aulo Gelio realiza esta distinción inicial de manera muy nítida si bien, a continuación, afirma que tanto los unos, llamados pirrónicos, como los otros, considerados

académicos que han apostado por presentar al escepticismo griego, no tanto como una escuela de pensamiento, sino como un proceso de desarrollo de la actitud vital del ser humano¹⁷, de ahí que, en este artículo, hayamos querido defender el papel de la praxis como elemento constitutivo vital de todo aprendizaje filosófico.

3 · Antecedentes en la praxis de Matthew Lipman

Además de Pirrón de Élide, a lo largo de la historia no son muchos los filósofos y filósofas que apostaron por reivindicar la importancia de la praxis pero si hemos de destacar alguno de entre todos sobresalen Matthew Lipman y su colega de trabajo Anne Sharpe. Lipman se aventuró a diseñar y a poner en práctica, todo un sistema de trabajo desarrollado en escuelas, colegios, institutos, comunidades de aprendizaje... al que denominó Filosofía para niños. Si bien no fue una idea genuina, no en vano Lipman y Sharpe tuvieron influencia de teóricos como Nelson¹⁸ a la hora de diseñar su plan de trabajo, sin embargo, irán un paso más allá de estas comunidades y tratarán de presentar un modelo de práctica filosófica enfocado al plano pedagógico de manera sistemática y pautada.

A pesar de la influencia de Nelson, el verdadero influjo que de manera más directa afectará a Lipman en su labor referida al plano de la praxis, es la que recibió del filósofo John Dewey. Dewey está reconocido como uno de los pensadores más determinantes de la corriente pragmática y Lipman fue alumno suyo. A lo largo de la obra de Lipman existen múltiples referencias

académicos, son llamados escépticos, aporéticos o suspensivos, ya que nada afirman y juzgan que nada se aprehende (Noches Ática, XI, p15).

17 En este sentido, el profesor Román (2005) parece coincidir con Alan Bailey (2002), al aceptar que el escepticismo no puede considerarse como una doctrina, sino más bien como una actitud.

18 Para Nelson, la base de la filosofía, apuntada en su obra *Socratic Method an Critical Philosophy*, se enfocaba en la realización de un trabajo comunitario donde se parte de una condición de igualdad entre los interlocutores con el fin de buscar la verdad de modo cooperativo.

a Dewey del que reconoce una importante deuda intelectual¹⁹, no en vano, el primer libro que publicará Lipman para orientar su metodología de trabajo lleva como temática de fondo la lógica (Lipman, 1997)²⁰. Esta influencia también se extiende al campo de la praxis en la educación desde el momento en el que el propio Dewey valora la importancia de la experiencia vital en el maestro a lo largo de su trayectoria profesional²¹. Para Dewey, la madurez de un maestro aparece en el momento en el que es capaz de incorporar lo que ha aprendido a su experiencia personal poniendo en marcha su propio estilo. Bajo este enfoque, el maestro para Dewey está relacionado con la figura de alguien que no precisa ceñirse a un modelo o a una reglamentación determinada sino, más bien, hace uso de las reglas y de los modelos con el fin de ampliar su experiencia personal (Dewey, 2008, pp.341-342).

Uno de los objetivos de fondo del método de Lipman pasa por trabajar el pensamiento crítico desde lo comunitario. Esta idea de potenciar la comunidad como elemento vertebrador de la praxis también sería apuntada por algunos pragmatistas como Peirce y Dewey que centran parte del proceso educativo en una pedagogía para la democracia.

La experiencia es una fuente de conocimiento tan rica en matices que muchos autores la han ensalzado como el eje de un saber diferente al resto, un saber vital que solo es posible de adquirir a través de una vida vivida. En este apartado también se puede apreciar la influencia que Dewey deja en su alumno Lipman, desde el momento en el que defiende que la experiencia conlleva dentro de sí los principios de conexión y de organización que

19 A este respecto, el profesor Barrientos-Rastrojo apunta acertadamente a una influencia en la obra de Lipman de una serie de autores asociados a esta corriente pragmática tales como Wittgenstein, Ryle, Peirce o Putnam, si bien justifica una vinculación muy directa entre racionalidad y democracia, consecuencia de parte de estas influencias. Barrientos-Rastrojo, J. (2016). La experiencialidad como respuesta a la tendencia analítica de la filosofía para niños. *Childhood & philosophy*, p522.12 (25), 519-542.

20 La importancia de la lógica en desarrollo de la praxis ya venía siendo apuntada por pensadores como Josiah Royce (1881) que destacaban la importancia de la impresión que otorgaba el análisis lógico a la hora de que los estudiantes elaboraran una composición. La lógica, entendida desde este punto de vista, en los procesos educativos.

21 Para conocer mejor el papel que juega la experiencia en la formación del profesorado ver: El papel de la experiencia y la formación de profesorado en la filosofía de la educación de John Dewey y Matthew Lipman (Ruiz, 2022).

se fundamentan en lo vital y en lo práctico en lugar de hacerlo en el plano epistemológico (Dewey, 1993, p.114). Como bien apunta Alcoriza (p.119), a las preguntas que tienen como objetivo qué y cómo conocer, o cómo se ha de vivir, o qué se ha de creer, el pragmatista responderá en los términos del principio de la experiencia.

No procede de un saber teórico aprendido, y tampoco se puede sus-
tentar en una ideación o en un tipo de saber que se pueda edificar, todo esto, sin olvidar que es un saber vital que se apoya de manera exclusiva en el saber personal, fuera del influjo de lo tradicional (López 1966, p.36).

Pero el análisis de esta herencia quedaría incompleto si no ponemos en valor las bases analíticas de la metodología de filosofía para niños que sirven como complemento de la anterior. La práctica de la filosofía para niños tiene un eje fundamental que es la propia experiencia del sujeto, es decir, sus vivencias. En este sentido, las historias que Lipman proyecta en sus obras ponen en valor el acontecimiento, la situación, el hecho... por medio de un lenguaje sencillo, que busca la similitud de situaciones en las que los niños puedan sentirse identificados. La estructura en la que se diseñan estas narrativas tiene como fundamento la estimulación de un diálogo entre la comunidad de investigación que está presente. El pragmatismo de fondo que acompaña a este proceso se pone de manifiesto desde el momento en el que aparece el consenso en la comunidad de investigación implicada en torno a los criterios de validez, resaltando así el eje de la comunidad democrática (Barrientos, p.523)²². Para el profesor Barrientos, siguiendo con esta fundamentación de la praxis como eje de trabajo, encontramos que hay una defensa de la filosofía experiencial desde el momento en el que las novelas que usa Lipman como apoyo material se fundamentan en la narración de lo cotidiano en busca de una experiencia cercana al niño que le ayude a activar un proceso de reflexión asociado a su cotidianidad. Para ellos la filosofía se concibe como una actividad que se configura más allá de un estudio teórico y que, por lo tanto, no se debe encerrar en un saber.

22 Una parte destacable de esta praxis filosófica queda manifiesta, tal y como apunta Barrientos (p.254) en la cantidad de trabajos prácticos que se han estado realizando en las últimas décadas orientados a la implantación de diferentes metodologías que estimulen el pensamiento filosófico. Destacable son las obras de Hayes, *Los niños como filósofos*; Fisher, *Cuentos para pensar*; o Gopnik, *El filósofo en pañales*.

4 · La hibridación entre ciencia y praxis

El trabajo que se realiza a través de la metodología de filosofía para niños, desde la perspectiva del propio Lipman, se proyecta en una praxis que potencia aspectos tan relevantes para la vida como son el trabajo con analogías, la definición de términos, la construcción de hipótesis, la contextualización, la clasificación y categorización, la formulación de preguntas o el aporte de razones entre muchas otras (Lipman 1988, p.62). No en vano, gran parte de su labor pivota alrededor de dos elementos puntales tales como son la democracia y el de comunidades de investigación y cuestionamiento.

Este trabajo que realiza Matthew Lipman, acompañado por lo general de Anne Sharp²³, está orientado a la praxis. Basta un hecho para demostrarlo: el programa de Filosofía para niños que diseñaron está activo y organizado en más de 60 países a lo largo del mundo. Si bien el objetivo pasa por potenciar el pensamiento crítico y el desarrollo de la filosofía, mucha de su labor se enfoca a poner en práctica su tarea de teorización²⁴. Filosofía para niños, en apenas 40 años, se ha convertido en un movimiento que se ha extendido por todo el mundo, contando con organizaciones tanto locales como nacionales, que ponen de manifiesto el espíritu pragmático del proyecto. Pero a diferencia de la praxis individual de Pirrón de Élide, la praxis por la que apuesta Lipman se fundamenta en una experiencia comunitaria: las comunidades de investigación y aprendizaje. Para los fundadores del método de Filosofía para niños, Matthew Lipman y Anne Sharp, el impulso que cada uno de nosotros

23 Según nos cuenta García Morriyón (p.16), La idea primigenia de apostar por un método de Filosofía para niños, al parece fue del propio Matthew Lipman, si bien, desde sus orígenes, Lipman llegó a reconocer en una entrevista que no habría podido desarrollarse la idea sin la colaboración de Anne Sharp.

24 En la obra, El lugar del pensamiento en la educación, Lipman defiende la idea de introducir la filosofía como asignatura a lo largo de todo el currículo escolar, como elemento fundamental en la construcción de una ciudadanía reflexiva. Su proyecto pasa por el hecho de que la filosofía ocupe todo el espectro educativo que va desde infantil y primaria y acabe en la educación postobligatoria, aludiendo tanto a “su versión teórica, como en su versión práctica o aplicada” (p.69). En este sentido, la praxis que ofrece la filosofía se proyecta en el plano educativo, es decir, se concreta con una metodología que deja de manifiesto la importancia de la praxis.

tiene a la hora de ponerse a pensar, aparece en función de nuestra disposición a deliberar con los demás. Esto sucede, entre otras cuestiones, porque se precisa todo el potencial correctivo que una comunidad colaborativa ofrece (Sharp y Splitter, p.16). Puestos a hibridar, la conjunción ideal entre teoría y práctica referida a la labor filosófica pasaría por hacer valer la teoría de John Dewey en torno a la importancia de la democracia en la pedagogía, por un lado, y llevar a cabo en la práctica las comunidades de aprendizaje de Lipman por otro. Esta praxis comunitaria es la base de transformación de todos los integrantes, incluyendo al propio docente que experimenta este poder de transformación, donde considera que la comunidad de investigación filosófica es un modelo curricular de praxis para todos los involucrados (Echevarría, p.122). Para algunos académicos, Lipman usó como referente a John Dewey a la hora de enfocar la manera en la que los seres humanos nos acercamos a comprender el mundo, es decir, existe un basamento eminentemente pragmático en la filosofía de Lipman que considera la comunidad de diálogo esencial (Burgh, Field, y Reakley, 2006, p. 88) y que no está exenta de relación con la idea de una pedagogía asociada con la democracia.

La metodología de filosofía para niños que diseña Lipman viene acompañada de una serie de manuales²⁵, divididos por edades, donde se ofrecen las herramientas necesarias para la praxis. Esta dedicación tan exclusiva y detallada es una manifestación de que la práctica es la que dota de sentido a la totalidad del programa. En estos programas se sitúa el foco en los procesos educativos comunitarios, especialmente en la elaboración de juicios, donde se solicita a la comunidad de investigación que sea cuidadosa a la hora de emitir un juicio. En su proyecto, Lipman manifiesta la importancia de la praxis desde el momento en el que pretende que los niños/as usen su propia experiencia como principio de aprendizaje (Artidiello, p.30).

²⁵ En su afán por dejar bien estructurada la praxis de la filosofía para niños, Lipman configura un corpus de obras específicas para que los docentes tengan recursos concretos de cara a trabajar en el aula por edades, comenzando desde los 4 años y llegando hasta los 17-18 aproximadamente y en cada una de ellas se trabaja un “tópico de la filosofía”. Elabora un cuidado currículo que se representa en las 7 obras que lo componen, estas obras son: Elfie, donde se trabaja el lenguaje, Pixie, que está orientado a la temática de la comunicación, Kyo y Gus, donde se ocupa del conocimiento, El descubrimiento de Harry Stottlemeier, que se orienta a la lógica, Lisa, cuyo objetivo es la ética, Suky, se ocupará de la Estética, y Mark que tendrá de fondo la política.

Pero si algo tiene de singular el método de Lipman, tal y como él mismo defenderá, es la hibridación entre teoría científica y praxis. Para el pensador norteamericano, la comunidad de investigación debe ser valorada por encima de cualquier método dialogal porque es el eje de un pensamiento que potencia la solidaridad, frente al modelo platónico del diálogo, el modelo pirroniano de praxis vital. La misma comunidad de investigación será la encargada de pergeñar las disposiciones democráticas. De hecho, considera que estas comunidades son una hibridación equilibrada entre un método científico y una práctica fundada en democracia (Lipman, 2003)²⁶. Existe un fondo intencional a lo largo de la obra de Lipman que pone de relevancia el poder de la praxis, en ocasiones, como la esencia del sistema desde el momento en el que considera que, si algo no guarda relación con la propia vida del sujeto, entonces, a todos los efectos prácticos, no tendrá ningún significado para él²⁷, de ahí la importancia del uso de las experiencias como fuente de trabajo.

Sin embargo, si atendemos a las dos vertientes de influencia en el modelo de trabajo de filosofía para niños, tanto la versión analítica²⁸, como la experiencial, podemos observar dos enfoques diferentes sobre la adquisición en los modelos de conocimiento. Por una parte, la postura analítica pone el valor en la capacidad del sujeto de producir el conocimiento, de manera

26 Esta hibridación se potencia también a través de algunas de las propuestas de investigadores sobre el método que propone, de modo que el método científico, la comunidad de investigación y la práctica democrática, en lugar de situarse en un continuo, se entrelazan sin precisar de un orden jerarquizado. (Christopher Phillips, p. 21)

27 El aspecto relacional del sujeto con su entorno es de vital importancia a la hora de buscar o de dotar de sentido a lo que nos rodea. Para Lipman los significados consisten en las relaciones que las cosas tienen entre sí de modo que comprender lo que una cosa significa para nosotros es captar la relación que esa cosa tiene con nosotros y con lo demás con lo que se le relaciona (Lipman, 1980 b, p.350)

28 Lipman pondrá en valor la importancia de la lógica a la hora de introducir los criterios de excelencia en el proceso de pensamiento de manera que los alumnos evolucionen de pensar, a pensar bien. Para él, una de las funciones de la filosofía siempre ha estado referenciada, desde la antigüedad, a ocuparse de un conjunto de conceptos relevantes tanto para el conocimiento como para la vida humana (verdad, justicia, belleza...). Son conceptos que se presentan como ideas reguladoras que nos ayudan a encontrar el sentido a la experiencia. Desde este punto de vista, insiste en la importancia de que los niños adquieran esos conceptos de cara a dotar de sentido a los planos de su vida (Lipman, 1994, pp. 47-48)

que el filósofo sirva de estímulo para que el niño mejore sus competencias racionales. Pero, por otro lado, la postura experiencial presenta un modelo donde el niño no tiene que crear el conocimiento, sino más bien se impregna de él, entra en él (Barrientos, p. 538). Esto implica que se sumerge en la realidad de su experiencia para poder así dar una explicación de la misma. La consecuencia directa es que, en este caso, no se precisa una edificación del saber por parte del niño; más bien lo que ocurre es que este lo aprehende. En este sentido, la experiencia del amor o de la amistad que logre tener cualquier niño, supera los esquemas que pueda presentar las limitaciones del concepto. Desde esta perspectiva, existe un acercamiento entre la actitud pirrónica y la experiencial propuesta en la filosofía para niños. En ambos casos, el quehacer cotidiano se configura como elemento primordial del conocimiento.

5 • Conclusiones

Pirrón de Élida no fue un pensador formal en lo referente a su perfil filosófico, pero si algo se puede destacar de este filósofo es su trabajo pedagógico por medio de la ejemplaridad. A pesar de no tener intención expresa en configurar ninguna comunidad de aprendizaje específica, a pesar de no crear ninguna escuela de pensamiento de manera intencional, lo que sí parece evidente es que no fue un pensador solitario o asocial. Sus relaciones personales, especialmente con Anaxarco, sus viajes, y su ejemplaridad lo convirtieron en una personalidad popular para su tiempo. Por el anecdotario que conocemos de él podríamos concluir que, lo más probable, es que tuviese conciencia de ese peso social que poseía. Esto implica que sabía que la ejemplaridad de su acción, entendida como punto de referencia para los demás, se centraba no tanto en la teorización que pudiera ofrecer sino más bien en la importancia de la acción frente a la teorización. La toma de conciencia de esta pedagogía filosófica a través de la praxis quedó como un legado que perduró en forma de acciones en lugar de libros. Y esta praxis es la que lo situó en los altares de la historia de la filosofía, llegando a reconocerle como el fundador del estoicismo.

Salvando las distancias, su labor fue muy parecida a la de Matthew Lipman desde el momento en el que los dos pensadores pusieron énfasis en la pedagogía hacia un colectivo. El primero, Pirrón, lo hizo por medio de su

cotidianeidad, probablemente conocedor de su capacidad de influir y de su proyección en la comunidad. El segundo, Lipman, estaba convencido de que la mejor manera de potenciar un pensamiento crítico, creativo y cuidadoso era hacerlo en comunidad. En cualquier caso, ambos son un ejemplo de que la filosofía tiene un carácter práctico que va más allá de la teorización, y cuya efectividad a la hora de comprender los resortes que configuran nuestra vida, puede ser igual o más eficaz que la decimonónica labor de teorización que ha seguido la Historia de la filosofía.

6 · Bibliografía

- Alcoriza, Javier. “Implicaciones del pragmatismo de Charles S Pierce y William James”, *Daimon. Revista Internacional de filosofía*, 22, (2001):117-126.
- Arnaiz, Gabriel. “Relevancia de las aportaciones de Pierre Hadot y Michel Onfray para la Filosofía Práctica”, *A Parte Rei: Revista de filosofía*, 52, (2007):1-9.
- Artidiello Moreno, Mabel. “Filosofía para niños y niñas (F P NN): una oportunidad diferente para pensar en la escuela”, *Ciencia y Sociedad*, 43, 3, (2018):25-38, doi:<http://dx.doi.org/10.22206/cys.2018.v43i3.pp25-38>
- Aulo Gelio, *Noches Áticas II* (libros 11-20). Salamanca: Universidad de León, 2006.
- Bailey, Alan. *Sextus Empiricus and Pyrrhonian Scepticism*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Barnes, Jonathan. “Diogene Laerzio e il pirronismo”, *Elenchos*, 7, (1986): 383- 427.
- Barrientos-Rastrojo, José. “La experiencialidad como respuesta a la tendencia analítica de la filosofía para niños”. *Childhood & philosophy*,12(25), (2016):519-542, doi: 10.12957/childphilo.2016.23032.
- Burgh Gilbert, Field Terry y Reakley Mark. *Ethics and The Community of Enquiry: Education for Deliberative Democracy*. Melbourne: Thomson Social Science Press, 2006.
- Catapano, Massimo. “Il problema della conoscenza in Pirrone et Enesidemmo”, *Lexicon Philosophicum: International Journal for the History of*

- Texts and Ideas*, (2018):169-194, doi:<https://doi.org/10.19283/lph-2018.566>.
- Chase, Michael, “Which School of Ancient Greco-Roman Philosophy Is Most Appropriate for Life in a Time of COVID-19?” *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture*, 5(1), (2021): 7-31, doi:10.14394/eidos.jpc.2021.0002.
- Chiesara, María Lorenza. *Historia del escepticismo griego*. Madrid: Editorial Siruela, 2007.
- Conche, Marcel. *Pyrrhon ou l'apparence. La mort et l'apparence*, Villers-sur-Me: Editions de Megare, 1973.
- Correa Motta Afonso y Sánchez Castro, Liliana Carolina. “Diógenes Laercio IX 61-116: Pirrón y los pirrónicos”, *Ideas y valores*. 62 (151), (2013):215-238.
- Cristopher, Philips. “The efficacy of the lipmanian approach to teaching philosophy for children”, *Childhood & Philosophy*, 7 (13), (2011):11-28.
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Dewey, John. *La reconstrucción de la filosofía*. Barcelona: Planeta, 1993.
- Diógenes Laercio. *Vida y opiniones de los filósofos ilustres y de cada escuela filosófica*. Libro IX, trad. de Ramón Román Alcalá. Córdoba: Almuzara, 2020.
- Echevarría Eugenio, y Hannan, Patricia. “Philosophical inquiry and the advancement of democratic praxis”, *Versita, Journal of Pedagogy*, 1, (2013):111-125. doi 10.2478/jped-2013-0007.
- Fisher, Robert. *Cuentos para pensar*. Barcelona: Obelisco, 2007.
- Fita, Tristán. “Notas sobre las figuras de Pirrón y Timón en la obra de Sexto Empírico”, *Estudios de Filosofía*, 60, (2019):11-33.
- Frede, Michael. “The skeptic’s Beliefs”, *Essays in Ancient Philosophy*, (1987):179-200.
- García Moriyón, Félix. “Filosofía para niños, genealogía de un proyecto”, *Haser. Revista Internacional de filosofía aplicada*, 2, (2011)15-40.
- Gopnik, Alison. *El filósofo entre pañales. Relaciones sorprendentes sobre la mente de los niños y cómo se enfrentan a la vida*. Madrid: Planeta, 2010.
- Hadot, Pierre. *Qu’est-ce que la philosophie antique?* París:Gallimard, 1995.
- Haynes, Joana. *Los niños como filósofos. El aprendizaje mediante la indagación y el diálogo en la escuela primaria*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Lipman, Matthew. *El descubrimiento de Harry*. Madrid:Ediciones de la Torre, 1997.

- Lipman, Matthew. *El lugar del pensamiento en la educación*. Barcelona: Octaedro, 2016.
- Lipman, Matthew. *How and why*. Montclair, NJ: Institute for the Advancement of Philosophy for Children, 1980.
- Lipman, Matthew, Oscanyan Frederick y Sharp Anne Margaret. *Filosofía na sala de aula*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- Lipman, Matthew. *Pensamiento complejo y educación*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- Lipman, Matthew. *Philosophy goes to school*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- Lipman, Matthew. "Thinking in community". *Inquiry*, 16(4) (1997): 6-21.
- Lipman, Matthew. *Thinking in education*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Long, Anne y Sedley David. *The Hellenistic Philosophers, I-II*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Azorín, Laín Entralgo Pedro, Marías Julián, López Aranguren José Luis y Menéndez Pidal Ramón. *La experiencia en la vida*. Madrid: Alianza, 1966.
- Nelson, Leonard. (ed.), *Socratic Method and Critical Philosophy: Selected Essays*. New York: Dover Publications, 1949.
- Nussbaum, Martha. *La terapia del deseo. Teoría y práctica en la ética helenística*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Madrid: Gredos, 1994.
- Román, Ramón. El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía, *Daimón. Revista de filosofía*, 36, (2005): 35-51.
- Román, Ramón. "El escéptico Pirrón de Élide: el último presocrático y su conexión con la escuela de Abdera", *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía* 36 (2), (2019): 321-333.
- Román, Ramón. *Pirrón de Elis: un pingüino y un rinoceronte en el reino de las maravillas*. Córdoba: Servicio Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2011.
- Royce, Josiah. *Primer of Logical Analysis: For the Use of Composition Students*, San Francisco: A.L. Bancroft and Company, 1881.
- Ruiz Sánchez, José Carlos. "El papel de la experiencia en la formación de profesorado en la filosofía de la educación de John Dewey y Matthew Lipman", *Revista Internacional De Filosofía Aplicada Haser*, 13(13), (2022): 81-103.

Stough, Charlotte. *Greek Skepticism: a Study in epistemology*. Berkeley: UCLA Press, 1969.

Toribio Gutiérrez, Fernanda. “La astucia mimética del pulpo. Pirrón de Élida. Y la vida sin vanidad”, *Revista de Filosofía*, 148, (2020): 40-69.

Untersteiner, Mario. “Contributi filologici per la storia della filosofia: I L'incontro fra Timone e Pirrone”. *Rivista Critica di Storia della Filosofia* I-III (1954), 284-287.

El derecho a la desaparición. La estrategia contraproductiva de Bas Jan Ader.

The Right to Disappear. Bas Jan Ader's
counter-productive strategy

Eugenio Rivas Herencia¹

Universidad de Málaga, España

Enrique "Res" Peña Sillero²

Investigador independiente

María Melgar Becerra³

Universidad de Málaga, España

Recibido 9 marzo 2023 · Aceptado 12 mayo 2023

Resumen

En la sociedad cansada de nuestra actualidad el ser humano se ve obligado a poner en práctica estrategias de escape ante la maquinaria productiva del sistema hegemónico. Para ese sujeto extenuado por el imperativo del rendimiento ya no es posible *poder* más. Ha de aceptar el cansancio como espacio de encuentro y reflexión, y diseñar estrategias para abandonar la libertad obligada de autoexplotación. En el presente estudio abordamos desde el prisma de la estética y el arte contemporáneo la particular maniobra de escape emprendida por el artista neerlandés Bas Jan Ader en su última performance *In Search of the Miraculous* (1975). Un viaje de absoluta entrega a la naturaleza que culminaría con su definitiva desaparición.

1. eugeniorivas@uma.es

2. enriquepenasillero@gmail.com

3. lunamariamb2000@gmail.com

Abstract

In today's tired society, human beings are forced to implement strategies of escape facing the productive machinery of the hegemonic system. For this subject, exhausted by the imperative of efficiency, it is no longer possible to be able to do more. He or she has to accept tiredness as a space for encounter and reflection, and design strategies to abandon the forced freedom of self-exploitation. In this study we approach, from the perspective of aesthetics and contemporary art, the particular escape manoeuvre undertaken by the Dutch artist Bas Jan Ader in his last performance *In Search of the Miraculous* (1975). A journey of absolute surrender to nature that would culminate in his definitive disappearance.

Palabras clave: Escepticismo; Cansancio; Arte conceptual; Performance; Desaparición.
Keywords: Skepticism; Tiredness; Conceptual Art; Performance; Disappearance

1 • Introducción

El presente artículo constituye los frutos de una investigación teórica abordada desde el prisma de la estética y el arte contemporáneo, concretamente, del arte de acción o performativo. Bajo este enfoque, se plantea cómo la incertidumbre y el escepticismo han permeado la sociedad contemporánea, infundiéndola en un estado de cansancio fundamental. Artistas contemporáneos como Francis Alÿs, Tehching Hsieh, Mladen Stilinović o Rirkrit Tiravanija han tratado de paliar las consecuencias de este cansancio por medio de sus performances, de forma tanto utilitaria como poética. Sin embargo, y aunque nos detendremos brevemente en sus aportes, el foco principal de este texto es analizar el trabajo del artista Bas Jan Ader, analizando su obra dentro del contexto de los lenguajes del arte contemporáneo desde el prisma filosófico del escepticismo. A lo largo del escrito trataremos de desarrollar las ideas de resistencia y contraproductividad como herramientas escépticas, las cuales consideramos vivamente presentes en la última obra del artista neerlandés.

2 • En busca de una sociedad desarmada

Si Albert Camus se refería al ser posmoderno como un sucedáneo de Sísifo (2006), Byung-Chul Han identifica al sujeto del rendimiento con Prometeo (2022). Ambos mitos retratan castigos reiterativos que condenan al ser humano a enfrentarse cada día consigo mismo en un bucle infinito. Mientras el de Camus era un ser al que, a pesar de la humillación provocada por el perpetuo fracaso, nada le impedía encontrar su felicidad (2006 173); el de Han halla en su agotamiento “un *amable desarme del yo*” (2022 11). Para no caer en las garras de la violencia neuronal este individuo siempre rentable ha de

abandonar el desbordante camino de la positividad, aceptar el cansancio y, así, mediante la fatiga, volver a reconocerse en el cuerpo físico.

Este sujeto del rendimiento aspira a un poder sin límites que le permita producir más y más. Esa aspiración infinita, inabarcable, tarde o temprano resulta en fracaso y depresión cuando el sujeto autoexplotado, sometido por sí mismo, “ya no puede *poder más*” (*Ibid.* 29). En este contexto, la voluntad, entendida como potencia ilimitada, encuentra su oposición en la renuncia radical; una actitud retratada por Melville en el personaje Bartleby, protagonista de su relato homónimo. Bartleby es el representante máximo de la falta de iniciativa y de ilusión, la imagen de una apatía total que se resume en la consistente expresión “I would prefer not to” (*Ibid.* 57–64), un modelo de resistencia a ese sistema basado en el interés y la rentabilidad. En esta sociedad, dopada para aumentar su rendimiento, el cansancio se convierte en el cobijo perfecto, que permite un «sosiego especial, un no-hacer sosegado” (*Ibid.* 68). Se trata de una suerte de cansancio despierto que afloja la atadura de la identidad y suprime la delimitación entre lo uno y lo otro. Así, genera una sensación colectiva de cordialidad, de comunidad unida por el cansancio grupal durante un tiempo en paz que desarma, un tiempo sosegado en el que se funda la comunidad. Este espacio atemporal, de descanso, encuentra cierto paralelismo con el espacio de la siesta, con ese tiempo en soledad, que no en soledad, como matiza Miguel Ángel Hernández (2020 65). Hablamos de un tiempo en compañía con nosotros mismos, un espacio de reconexión con nuestra interioridad, con nuestra materialidad corporal. Y también de conexión con el cuerpo de las otras personas que comparten el insostenible peso de la eficiencia infinita.

Este particular cansancio nos devuelve a la noción taoísta *wu wei*, traducido como no-hacer o hacer-sin-hacer. Como estrategia de oposición a esa sociedad hiperactiva del rendimiento apelamos a la sabiduría taoísta, que consiste en dejar que la naturaleza marque su propio ritmo y asistir al desarrollo de lo real con una actitud de atenta observación. En línea con ese modelo *improductivo*, nos topamos con la tan breve como particular trayectoria artística de Bas Jan Ader. En su comprometido estudio sobre la gravedad, este artista aborda desde la caída física, el derrumbamiento emocional y el fracaso hasta el naufragio existencial, la desaparición o la muerte. La visión romántica y sublime de Ader acompaña su estética con los ciclos de la natu-

raleza, a la que entrega por completo su destino (de Llano Neira 2021 612). Con su última performance *In Search of the Miraculous* (1975), se supedita definitivamente a la naturaleza hasta desaparecer en el océano, donde es imposible dejar rastro o huella. Así culmina su obra con la desaparición material y mítica del sujeto creador. ¿Existe un ejemplo más contraproducente que la ausencia? Ante la sociedad de rendimiento en la que vivimos, esta estrategia artística, que trasciende más allá de los límites conocidos en el arte, establece un alto estándar entre los modelos de resistencia.

3 · El sujeto del rendimiento en la sociedad del cansancio

Vivimos, como denomina Byung-Chul Han (2022), en una sociedad del cansancio donde los individuos se han convertido en meros sujetos de rendimiento destinados, o más bien castigados como en el mito de Prometeo, a una relación de autoexplotación y fracaso. Existe una libertad paradójica en la que nos identificamos como dueños y dueñas de nuestras propias decisiones, y por la que acabamos culpándonos al no alcanzar el nivel suficiente de esfuerzo en la rueda de producción que nos rige y al no cumplir, por ello, las altas expectativas planteadas. En este sistema cargado de falso positivismo, llegamos a un punto en el que el ser humano, sometido a sí mismo, ya no puede rendir más, y se despierta el él una sensación en la que debido al cansancio infinito su tortura deviene indolora. Nuestra energía se transforma en cansancio para volver a recomponerse cada día, como el hígado de Prometeo, tras ser devorada por la insaciable rapaz de la productividad. Hemos pasado del paradigma de la disciplina al del rendimiento o la eficiencia sometidos por la trampa del aumento de producción. Esta libertad paradójica nos hace creer que somos dueños de las decisiones que tomamos hasta el punto en el que “el inconsciente social pasa del deber al poder” (Han 2022 27). Creemos que tenemos libertad, pero no dejamos de estar encadenados. Llegamos al punto en el que el ser humano renuncia a sí mismo.

El horario propio de la sociedad del rendimiento es el 24/7 (24 horas los 7 días de la semana) y, como señala Jonathan Crary, ‘es una redundancia estática que niega su relación con las texturas rítmicas y periódicas de la vida humana; implica un esquema semanal arbitrario y sin inflexiones, arrancado

de cualquier despliegue de experiencia abigarrada o acumulativa'' (2015 20) y propone la idea de trabajar sin descanso. Para ello, se hace uso de fármacos en forma de drogas psicoactivas que estimulan nuestra atención o calmantes y relajantes para conciliar el sueño cuando la inercia ya no permite para la máquina. Lograr una pausa, es decir, suspender la narrativa de aquello que parece usual y cotidiano, es una tarea complicada en este sistema. La razón es sencilla: todo está dirigido a la eficiencia, al máximo aprovechamiento del tiempo. De este modo, tratamos de perder el menor tiempo posible, por ejemplo, adelantando trabajo en el transporte público o reduciendo al mínimo los tiempos improductivos. En este contexto, la pausa torna problemática por su desencuentro con el sistema, ya que «el problema de la espera está ligado a una cuestión mayor que es la incompatibilidad del capitalismo 24/7 con cualquier conducta social que tenga un patrón de actividad y pausa» (*Ibid.* 129).

Es fácil identificar estas ideas en el trabajo *One Year Performance* de Tehching Hsieh. En su performance, el artista dedica un año completo (1980-1981) a fichar en cada hora del día, fotografiándose junto al reloj en cada uno de estos gestos. En su posterior instalación, junto a las imágenes se encontraba un registro de las veces que no fichó y por qué no lo hizo. No es casualidad que el artista taiwanés empleara un reloj de fichar (en inglés se emplea la expresión *punch the clock*) para la performance, ya que era el medio usual para registrar las entradas y salidas de los empleados y empleadas en el trabajo, un silente y rutinario procedimiento para el control de la labor. Podemos contemplar cómo esta acción refleja un sistema de producción en el que, como individuos, tenemos que mantenernos activos las 24 horas del día y no cesar de producir, alterando nuestros estados de sueño y vigilia y llevando nuestra disponibilidad al máximo exponente. Como mencionábamos, la obra muestra la ficha de cada hora a la vez que registra todas las veces que no se ha cumplido la tarea encomendada. Esta evidencia del fracaso en la aspiración marcada deviene una suerte de castigo o humillación al ser expuesta en público. A la vez funciona como el reconocimiento de las limitaciones de la naturaleza humana y una denuncia de las altas exigencias impuestas o, muchas veces, autoimpuestas. Objetivos imposibles de alcanzar por mucho que nos esforcemos en cumplir con lo que nos dicta el canon de nuestra la sociedad.

Otro trabajo que aborda esta problemática de la productividad de un modo paradigmático es *Paradox of Practice I. Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) de Francis Alÿs. En este caso el artista recorre las calles de México durante una jornada completa empujando un enorme bloque de hielo mientras se derrite lentamente. Con ello, Alÿs genera una metáfora sobre la relación desproporcionada entre el esfuerzo y el resultado en la cultura latinoamericana, que se traduce en el nivel de vida de los individuos. Paseando el bloque de hielo durante unas nueve horas, de forma improductiva, sin obtener nada a cambio, señala la dificultad para obtener la recompensa que merece nuestra dedicación. En esta obra es fácil establecer una analogía con el mito de Sísifo, quien, castigado por los dioses a transportar su gran piedra hasta la cima de la montaña, se veía obligado cada día a soltarla para poder descansar, viendo como su esfuerzo en balde tendría que ser repetido una y otra vez hasta el fin de su existencia. Este mismo proceso es perpetuado en nuestros sistemas de producción. Camus (2006) encontraba aquí una metáfora del esfuerzo inútil, de lo absurdo, cuestionando así el sentido de la propia vida. De forma infinita y con un esfuerzo absurdo debemos subir esa piedra para cumplir nuestro trabajo, nuestro castigo. Pero, como advertiera Camus, el cansancio infinito que soporta Sísifo le lleva a un estado de conciencia existencial y le llevaría a preguntarse si el esfuerzo hecho hasta la cima de la montaña vale la pena si durante el proceso encuentra ese breve momento de felicidad. El ser posmoderno, identificado con el mito, ha aprendido a reírse de su propia condición absurda y encuentra satisfacción cuando, como Sísifo, puede contemplar las vistas desde la montaña.

En relación a la simplicidad de su forma con la de Francis Alÿs y con un significado parecido, debemos destacar *A Life (Black and White)* (1998) del artista búlgaro Nedko Solakov. Se trata de una performance en la que dos pintores pintan las paredes expositivas de blanco y negro, una sobre otra, de forma repetida. Ambos pintan hasta el infinito, ya que una vez uno pinte en blanco, el otro acaba pintando sobre la misma pared en negro por lo que tienen que volver a empezar. Otra obra que trata la repetición, el trabajo sin descanso y el esfuerzo absurdo. Una vuelta a esa metáfora del castigo de Sísifo, un camino hacia lo absurdo de la repetición. A través de esta obra tan simple consigue burlarse de los métodos de producción, pero también mos-

trar cómo tanto su inicio, proceso y final se encuentra el mismo resultado y nos hace cuestionarnos el valor del esfuerzo ejercido.

4 · El arte de parar. Estrategias de escape a la productividad

Como ya hemos mencionado, Han (2022) propone abandonarnos al cansancio. En él encontraremos un cobijo que nos permitirá un *no-hacer*, esa búsqueda del descanso o tiempo en nuestra propia compañía. Nos llevará al aburrimiento, factor inicial para la creación artística y filosófica; a vaciar nuestras mentes de lo que nos atosiga, la ansiedad, la hiperactividad; a encontrar la serenidad en la contraproductividad. Otro tiempo paralelo es el defendido en *El don de la siesta* por Miguel Hernández (2020), quien propone la práctica del descanso en la hora sexta para encontrar ese espacio temporal del no-hacer, de reconexión con nosotros mismos, un tiempo para la consciencia, para encontrar un hogar donde refugiarse y donde interrumpir el ritmo acelerado que es provocado por la sociedad. Hernández nos invita a tomar la siesta como resistencia frente al exceso de productividad. Además, a pesar de tratarse de tiempo en soledad, que no de soledad, existe en ese espacio temporal del descanso una sensación colectiva de cordialidad, puesto que todas las personas estamos unidas por el cansancio.

En el arte, como en la siesta, se aprecia una tendencia hacia la observación, la meditación y el recogimiento, porque ver un cuerpo dormido es similar a contemplar la quietud, la pausa, algo similar a lo que sucede cuanto observamos una imagen artística. Es posible reconocer como en el arte hay una larga tradición que también intenta resistirse al ritmo frenético de la sociedad moderna. Algunas de las películas de Andy Warhol como *Sleep* (1963) o *Empire* (1964) trataban de evidenciar esta contemplación de lo inmóvil, y subrayar cómo el arte puede ser reivindicador del aburrimiento, de un tiempo aparentemente vacío.

El contexto artístico se ha convertido en uno de espacios propios de reivindicación del derecho a la pereza, el derecho a interrumpirse el hacer y detenerse a sí mismo y a la verticalidad, para hacer un cambio hacia la tendencia de dejarse vencer o, incluso, desaparecer. En 1978, Mladen Stilinović realizó una serie de fotografías en blanco y negro tituladas *Umjetnik radi*

(Artista trabajando), donde aparecía él mismo tratando de conciliar el sueño bajo las mantas de su cama (ver Fig. 1). El artista serbio quiso poner en valor el trabajo inherente a su profesión, que escapa al horario de la jornada laboral y rompe la barrera entre labor y ocio, por ende, convirtiendo el trabajo en descanso y viceversa.



Fig. 1

Mladen Stilinović, *Umjetnik radi (Artista trabajando)*, 1978 / Copia posterior, 2014.

Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Resulta preciso mencionar como tanto el desarme propuesto por Han como el tiempo de descanso practicado por Hernández mantienen una relación directa con el pensamiento taoísta, y con el concepto *wu wei*, o *no-hacer*. Entre las estrategias de resistencia a la productividad es posible guardar silencio y asumir el papel de observador. Sin embargo, esta práctica no se refiere a un acto de pasividad, sino más bien a que nuestros actos estén en sincronía con la naturaleza y puedan ser capaces de eliminar el convencionalismo, los prejuicios, y hasta el propio pensamiento. Porque la vida no necesita más para que sea vida y es por ello que hay que desechar todo lo que no sea necesario para descubrir su verdadera naturaleza a partir de la contemplación y la conexión con nuestra interioridad. En esta línea encontramos *Contando nubes* (1996), el primer trabajo conjunto de Marta de Gonzalo y Publio Pérez. Con esta performance realizada en Ámsterdam, la pareja artística presenta su propio desafío a la productividad, parándose a contar nubes,

encontrando el descanso necesario en su horizontalidad y en la simple tarea de la contemplación compartida: “Conversando, dialogando, comenzaba una historia en la cual las ideas, los procesos, las formalizaciones ya no eran de una o del otro” (de Gonzalo y Pérez 2016). Mediante esta acción improductiva encuentran un espacio de liberación para huir del mecanicismo y trabajar con otros plazos para aprender y enseñar conjuntamente, politizándose y poetizándose, con la voluntad de sacudir y también de acariciar. Son trabajos que desde una visión poética ponen de manifiesto cuestiones políticas y lo hacen para cambiar la estructura social y cuidar a aquellos que comparten el contexto desde el que se genera la obra (ver Fig. 2).



Fig. 2

Marta de Gonzalo y Publio Pérez, *Contando nubes* (Primer trabajo conjunto de la pareja artística), 1996

Fuente: Cortesía de las artistas

Como resumen de esta tendencia improductiva de las artes plásticas, volvemos al trabajo de Francis Alÿs para mencionar la obra *Tornado* (2000-2010). En este proyecto desarrollado durante diez años, el artista realiza

una documentación audiovisual de su intento por adentrarse en diferentes tornados de arena en el desierto de la ciudad de Milpa Alta en México con el ánimo de penetrar en ellos en busca de una salida desesperada. De esta manera, establece una reflexión sobre cómo nos adaptamos al caos de la vida diaria. Desde nuestra perspectiva el artista se deja llevar, introduciéndose en el tornado para seguir el ritmo de este fenómeno natural, entregándose por completo a un orden ajeno. La metáfora llevada a cabo por Alÿs en su desesperado intento por encontrar calma en medio de la tormenta, supone una analogía directa con la búsqueda de pausa en el incesante sistema 24/7. Al fin y al cabo, se trata de una, supuestamente inevitable, fuga hacia delante.

5 · El arte de dudar. Resistencia y escepticismo

En un cochambroso estudio de París, un estudiante decide no levantarse de su cama. Es el día del examen y a pesar del perfecto funcionamiento del reloj despertador, hay algo en él que ha dejado de operar como debía. A partir de ese momento, su vida se transforma en un acto de resistencia: duerme, habita, apenas se mueve, deambula por las calles nocturnas de la capital francesa, lee el periódico sin prestarle atención, toma café, dedica horas a observar las grietas del techo, a escuchar el goteo del grifo del pasillo. El protagonista de esta historia escrita por Georges Perec decide no participar de aquello que se supone que es nuestra vida. En un gesto de escepticismo ante el ritmo social y el futuro, el estudiante de *Un hombre que duerme* (2009) se abstiene de sus obligaciones y pierde sus deseos, resistiéndose contra la corriente.

Ante el ruido y el cansancio de esta hiperconectada sociedad del rendimiento es necesario guardar silencio, volvernos escépticos en cuanto al lenguaje, al pensamiento y la acción. Mostrar resistencia contra la producción mediante el descanso, la pereza o la inacción. Este esfuerzo no tiene por qué ser evidente, de hecho, lo más probable es que pase desapercibido. Del mismo modo que ocurre con el caso del estudiante, nuestros modos de operar serán a menudo subrepticios, no debido a nuestra voluntad sino a la invisibilización de toda actitud de fuga; y, en el caso de ser percibidos, será casi seguro bajo el juicio de aquellos que no participan en la protesta. Ser capaz de mantener una postura firme pero cómoda es la responsabilidad del artista escéptico.

Como defiende Castro Flores, «el arte aparece como una pausa misteriosa, una plenitud, inmóvil que se resiste a la fiebre de las tareas» (1992 18). En el arte contemporáneo es habitual cuestionar el sentido de las obras, buscar el carácter absurdo e inútil en el objeto para romper con cualquier sentido. De algún modo, el escepticismo ha llegado a permear la práctica contemporánea, que durante el siglo XX ha pretendido huir del arte precedente, logrando el desapego para así desprenderse de todo aquello que no le fuese necesario a la hora de aprehender lo real. Y podríamos decir que dentro de las prácticas artísticas es en la performance, en el arte de acción, donde más se ha podido contemplar esta práctica desconfiada e interrogativa.

El artista tailandés Rirkrit Tiravanija configuró un proyecto instalativo de arte relacional llamado *Tomorrow is the Question* (2012), que fue desarrollado en diferentes centros de arte de varios países como México o Italia. En la exposición, se ponía a disposición del público una serie de mesas de ping-pong marcadas con el eslogan que da nombre a la obra en diferentes idiomas, con sus correspondientes raquetas ilustradas con un símbolo de interrogación. La propuesta de Tiravanija promueve a una acción improductiva, al menos en cuanto a rendimiento se refiere, ya que lo único que pretende producir es el diálogo y el pensamiento colectivo. Este juego, iniciado bajo el concepto de un futuro incierto, estimula una actitud de resistencia, abrazada en esta ocasión por lo lúdico, pero dirigida a una conversación pública y comunal.

Entre otros precedentes de esta actitud, encontramos la obra *Los durmientes* de Sophie Calle (1979), en la que la artista invitaba a desconocidos a pasar la noche en su casa y dormir en su propia cama, a cambio de poder hacerles preguntas y fotografiarles durante el tiempo de su descanso. Vemos aquí cierta conexión con las ideas desarrolladas por Miguel Hernández en *El don de la siesta* (2020). La artista sacrifica su descanso para observar, siempre desde la distancia, el momento íntimo de ese reposo íntimo de los participantes, que quedan retratados en la obra. La intención de Calle no era solo inmortalizar a esos desconocidos sino invadir su propio espacio de descanso y, por tanto, pasar de ser la durmiente a la vigilante. Durante los veintiocho días que duró el proyecto, la artista adoptó el papel del panóptico, del ojo de Orwell, que escruta nuestra intimidad y sueño.

Otro ejercicio de resistencia y contraproducción escéptica es la reconocida obra *4'33''* (1952) de John Cage. La pieza es una obra musical en tres movimientos que pide al intérprete que no haga uso de su instrumento durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. La performance de Cage reconoce nuestras tendencias productivas, y nos las devuelve exactamente con la misma velocidad. La obra puede interpretarse como cuatro minutos y medio de silencio, pero también como que los sonidos de la pieza no son los que emite el instrumento sino los percibidos por el espectador durante ese tiempo. La resistencia del artista ante su instrumento, bajo las instrucciones de la partitura, *Tacet*, cuestionan la procedencia del material sonoro y la necesidad o no de la intervención de los y las artistas, construyendo un nuevo paradigma por medio de la inacción.

6 • Mar de incertidumbre. La fuga

Si nuestra actualidad se caracteriza por algo es por la incertidumbre, condición que permea nuestro pensamiento. Con un simple vistazo podemos reconocer las series de eventos que contribuyen a este fenómeno: conflictos armados internacionales, encuentro de intereses entre potencias mundiales, resquicios de una pandemia mundial, precarización del futuro laboral de las nuevas generaciones, urgencia por el rescate medioambiental... Ante esta compleja situación, esta red de realidades intersectantes, es complicado sentirse a salvo. Nuestra capacidad de proyección de futuro se ve cercenada por un clima de inseguridad que, lejos de reforzar nuestra confianza y esperanza, nos sumerge en la duda. Queremos incidir en que esta actitud dubitativa que adoptamos no surge de una elección propia, sino que resulta de las condiciones de la vida contemporánea. El escepticismo se plantea como una suerte de salvavidas, una última baranda a la que agarrarse, o tal vez sobre la que bailar, en este oscuro pasadizo de inquietudes.

La incertidumbre ha inundado nuestro pensamiento, pero también las imágenes. Éstas, que funcionaron como hechos en el pasado reciente, se muestran hoy líquidas y permeables, anexas al recuerdo, pero sujetas al contexto y su resignificación. La democratización y accesibilidad de las cámaras fotográficas —y por supuesto de las redes sociales globales— han contribuido al exceso del archivo, derivando en aquello que sería considerado

postfotografía y que refiere a «la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual» (Fontcuberta 2016 9). Esta inundación sumada a nuestra incapacidad para discernir realidad y montaje, en parte provocado por el auge de las Inteligencias Artificiales, crea un recelo ante la avalancha visual, que precipita nuestra salida. Rehuimos las imágenes, del mismo modo que evitamos cualquier impronta de veracidad. Cualquier ser u objeto que se plantee como verdadero es automáticamente anulado por lo irrisorio de la condición que ostenta. Es impensable confiar en algo que se plantea como absoluto en un terreno tan inestable.

El arte contemporáneo también tiende a fugarse de la verdad, a sembrar la semilla de la duda en la figura del espectador. En sus intentos por fugarse, construye imágenes del absurdo, corporeizando una imposibilidad. El proyecto *Exit / Exist* (2016) de Alejandro Ginés es un claro ejemplo de esa voluntad de fuga, es decir, de querer escapar de todo lo que se presenta como real, algo que quizás ni siquiera tenga escapatoria. Las obras (o tal y como el autor se refiere a ellas, *mecanismos*) conforman una especie de trampa: aquello que parece una escalera no conduce a ninguna parte; lo que parece un agujero de salida tan solo lleva al otro extremo. Asimismo, construye maquetas para una fuga ideal: una barra de bombero en un cajón; unos toboganes que caen del tragaluz; una escalera de mano que cae de un buzón abierto. Sin embargo, lo que el artista nos presenta es sin duda la estética del simulacro: todo lo que podemos concebir a través de la exposición es *lo que no sucede*. Fantasear con la posibilidad de fugarse es uno de los remedios para aplacar el escepticismo provocado por la incertidumbre. Se trata de ganar el derecho a la desaparición.

7 • Bas Jan Ader. Abandonarse hasta desaparecer

El artista Bas Jan Ader (1942-1975), natural de Winschoten en los Países Bajos, quien hizo de la caída el tema central de su práctica, realizaría una progresiva entrega a la gravedad. Durante su breve trayectoria este interés evolucionaría desde lo físico hasta lo existencial, culminando en el tema central de la desaparición. El fracaso y la caída física o emocional, el derrumba-

miento, la tristeza, el naufragio existencial o, en definitiva, la muerte, nos devuelven al cuerpo, a un tiempo íntimo de conexión con el interior individual. En este contexto Ader establecería un compromiso único con el discurso de su trabajo, hasta el punto de sacrificar la vida por su obra:

Mentar su nombre evoca esa fatídica aventura en la que el artista desapareció en el océano Atlántico, sin dejar apenas rastro, en el verano de 1975, mientras trataba de cubrir la distancia entre Chatham, en Massachusetts, y Falmouth, en Cornualles, a bordo de un pequeño velero de cuatro metros de eslora; el *Ocean Wave*. (de Llano Neira 2021 611)

Con su obra final *In Search of the Miraculous* (1975), asistimos al caso más paradigmático de nuestro argumento sobre la resistencia a la productividad. Este proyecto condensa una conmovedora lucha de Sísifo en la que se mezcla una comprometida preocupación humanista con cierto humor absurdo, enfrentándose a la idea de que la experiencia individual difícilmente puede comunicarse de un modo certero (Artes Libertinas 2021). El recorrido de Bas Jan Ader iniciado en 1970 se desarrolla principalmente dentro del arte conceptual. De acuerdo con de Llano Neira, podemos definir dos periodos dentro de su trabajo a lo largo de los años 70: Una primera etapa, entre 1970 y 1972, enfocada a la investigación sobre la idea de la «caída»; y otra fase posterior, entre 1972 y 1975, de corte más existencial, en la que esta primera metáfora gradualmente evolucionaría hacia el estudio de otros asuntos “vinculados al estudio de la relación entre la luz y la oscuridad, el paso del tiempo y la invisibilidad– que se plasmaron en una serie de obras y proyectos cuyo denominador común fue la idea de la «desaparición» (Ibid 611).

En su primer periodo Ader explora la idea de la pérdida desde un tono más poético, ahondando en una perspectiva emocional, que en adelante evolucionaría hacia una preocupación de corte profundamente existencial. Con obras como *Please Don't Leave Me* (1969) o *I'm Too Sad To Tell You* (1970–71), el artista nos presenta situaciones que no tienen una causa concreta o bien a las que nos es imposible acceder: “La acción de llorar, a la vez trágica y cotidiana, la tristeza sin palabras, carente de explicación posible, escapan a toda intención de conceptualización y codificación en el lenguaje”, a la vez

que proporcionan al espectador “un momento de proximidad silenciosa, de intimidad muda con el artista” (Gómez Galera 2019). Estos trabajos establecen un particular solipsismo que encierra al protagonista en su propio mundo condenado a un estado de inmensa tristeza por la imposibilidad de conectarse a nivel emocional o racional con otras personas o con la realidad del mundo en el que se inserta.

Con obras como *Fall I, Los Angeles* (1970), *Fall II, Amsterdam* (1970) o *Broken Fall (Organic) Amsterdamse* (1971), Ader se acerca al motivo de la caída más física. En estos trabajos donde la idea de gravedad es principal, plantea una metáfora sobre el fracaso existencial, a la vez que busca acompasarse con el ritmo de la naturaleza, en un sentimiento parecido a la mencionada filosofía del *wu wei*, que en el caso de Ader, consiste literalmente en *dejarse caer*: “I do not make body sculpture, body art or body works. When I fell off the roof of my house or into a canal, it was because gravity made itself master over me” (Spence s.f. 2).¹ El cuerpo se convierte de este modo en la medida de la realidad. La fuerza de la gravedad y su inexorable dominio sobre el cuerpo del artista son así el principio y el fin de estos trabajos orientados desde una mirada escéptica.

Este interés por la evanescencia de lo físico tiene su precedente en la propia formación artística de Ader. Como cuenta el artista Ger Van Elk, amigo y compañero de estudios de Bas Jan Ader en la Rietveld Academy de Ámsterdam, en las clases de dibujo Ader siempre dibujaba sobre el mismo trozo de papel de unos cincuenta por sesenta centímetros, borrando una y otra vez, convirtiendo así el soporte a lo largo de las semanas en una superficie casi transparente, hasta el punto de poder mirar a través del papel (Daalder 2008, 00:06:59). Como narra Rene Daalder, director del documental *Here is Always Somewhere Else: The disappearance of Bas Jan Ader* (2008), a lo largo de la vida del artista podemos comprobar como el tiempo es el mayor borrador capaz de suprimir cualquier rastro del pasado e imposibilitar la reconstrucción de la memoria. Incluso su casa en Claremont, California, soporte de muchos de sus trabajos, sería derribada, dejando en su lugar un gran espacio vacío e imposibilitando la reconstrucción de su historia. Esta visión existencial

¹ Traducción propia: No hago escultura corporal, arte corporal o trabajos corporales. Cuando me caí del techo de mi casa o en un canal, fue porque la gravedad se hizo dueña de mí.

nos vuelve a situar en sintonía con la lectura de Albert Camus y la idea de trabajar o crear “para nada”, “saber que la propia creación carece de futuro” (2006 159) o, como diría Malévich, aceptar que todo arte está hecho para el crematorio (Groys 2016 75).

Por otro lado, Ader realizó diferentes experiencias en relación a la luz y oscuridad, el paso del tiempo y la muerte, bajo el denominador común de la desaparición. Aunque la metáfora de la desaparición ya se estaba explorando en el campo conceptual, Ader a través de *In Search of the Miraculous* llevaría esta noción a una especie de clímax. Esta pieza cumbre supone la realización de una idea, “the idea of the romantic tragic hero on a quest for the sublime” (Verwoert 2006 2).² Una acción realizada por un individuo en solitario y en silencio, forzando los límites de la sociedad y de la cultura, adentrándose en lo desconocido. En esta performance el artista se lanza al mar, a la deriva dentro de un pequeño bote de menos de cuatro metros, con el destartado objetivo de cruzar un océano entero, desde la ciudad de Chatham, en Massachusetts hasta Cournealles, Inglaterra. Pocos podrían creer que esta hazaña desmesurada pudiese realmente llegar a tener éxito, pero al final consiguió sobrepasar cualquier expectativa. Con este desafío, Ader penetra en el más lejano límite del pensamiento, en la verdadera sabiduría del no-hacer y desafía al sistema convirtiéndose en uno de los ejemplos más destacables de práctica absurda y contraproduktiva hasta nuestros días.

La travesía fracasa y el artista desaparece para siempre. Sin embargo, su bote es encontrado en aguas de Irlanda por un pesquero gallego (ver Fig. 3 y 4). No hay rastro del hombre. Encontraremos poca documentación sobre este hallazgo: solo se conservan algunas cartas de las conversaciones entre Ader y los museos o galerías donde se exhibiría el proyecto, así como un manuscrito sobre el planteamiento de la obra, pero sin otros recursos gráficos. Dentro del bote poco pudo recuperarse y los objetos localizados en su interior estaban gravemente dañados y fueron destruidos o desechados.

² Traducción propia: La idea del héroe trágico romántico en la búsqueda de lo sublime.



Fig. 3

Proa del *Ocean Wave* en el castillo de proa del pesquero Eduardo Pondal, 28 de abril de 1976

Fuente: Fotografía de Alberto Martí Villardefrancos. Cortesía de Pedro de Llano Neira

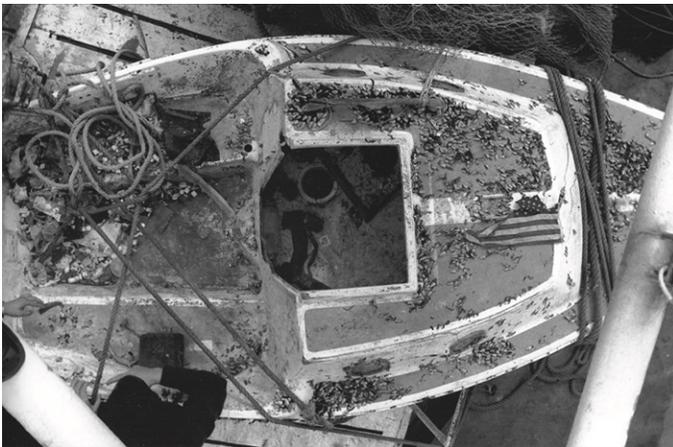


Fig. 4

Bañera del *Ocean Wave* en A Coruña aún sobre el pesquero Eduardo Pondal, 28 de abril de 1976.

Fuente: Fotografía de Alberto Martí Villardefrancos. Cortesía de Pedro de Llano Neira

Diferentes fuentes señalan como la desaparición de Bas Jan Ader fue acogida con cierto escepticismo en el contexto artístico: “El hallazgo del libro *The Strange Last Voyage of Donald Crowhurst* en su taquilla de la facultad no hizo sino acrecentar las dudas al respecto” (González-Linares 2019), puesto que la investigación recogida en el sospechoso texto narra la fallida experiencia llevada a cabo por el marinero inexperto Donald Crowhurst de origen británico a finales de los años sesenta.

Este veterano de la Real Fuerza Aérea Británica fracasaría durante su participación en la primera regata sin escalas alrededor del mundo. Embarcado en un pequeño trimarán construido a partir de un diseño del propio Crowhurst, cuyo casco no estaba preparado para afrontar los vientos del océano Antártico, falsearía sus informes de navegación, ocultando las pruebas de su falta de planificación, para salvar su dignidad y trampear los resultados con el desesperado objetivo de ganar la competición (Tall 2018): “Sus diarios de bitácora –uno verdadero y otro falso– son una crónica escalofriante de su gradual inmersión en la locura” (González-Linares 2019). En estos dudosos testimonios, escritos de forma delirante durante sus últimos días, Crowhurst revela su obsesión con la Teoría de la Relatividad de Einstein hasta el punto de establecer sus propias cavilaciones sobre el dominio del espacio y el tiempo (Tall 2018). Por el carácter desmesurado de la propuesta de Ader, así como por otros aspectos, como estos, la desaparición del artista fue considerada por muchos como otra de sus artimañas:

El cadáver del artista nunca apareció. Tan sólo al cabo de los años, Ader fue declarado muerto. Hasta ese momento, no fueron pocos los que albergaron la esperanza de que se tratara de una nueva travesura, una broma pesada de un personaje proclive a la escenificación de sus obsesiones. Por irónico que resulte, su fracaso vino a ser la confirmación de sus intuiciones artísticas. Descartada con casi absoluta certeza la posibilidad de un suicidio, su búsqueda del milagro –de lo sublime– y su extemporánea personificación del héroe romántico se saldaron con dolor, ausencia y tragedia. La naturaleza impuso así su dominio sobre el hombre, pero no sobre su legado, preservado por el barniz acrílico del mito. (González-Linares 2019)

Ader desaparece de este modo a los treinta y tres años en su peripatética búsqueda de lo milagroso, la misma edad que tenía su padre cuando muere ejecutado por los nazis en 1944 por su activo papel en la resistencia (Artes Libertinas 2021).

En su investigación sobre la obra de Bas Jan Ader, Pedro de Llano Neira presenta un conjunto de materiales documentales inéditos o poco difundidos relativos al último proyecto del artista localizados en Galicia entre 2007 y 2010, entre los que el autor destaca: el informe redactado por Manuel Castiñeira Alfeirán; la noticia en el periódico *La Voz de Galicia*; las fotografías de Alberto Martí; y el expediente de hallazgo (2021 618). En su texto, de Llano Neira analiza las relaciones entre la obra y el documento propias de la estética del arte conceptual de los años setenta: “el origen lingüístico y performativo, la dialéctica entre la acción y su representación, el empleo de medios fotográficos y textuales como soportes documentales, etc.” (*Ibid.* 614). Entre esta documentación son destacables las declaraciones de Manuel Castiñeira, capitán del pesquero *Eduardo Pondal*, en cuyas redes quedaría enredado el bote de Ader a tan solo 130 millas náuticas al sudoeste de la costa de Irlanda (*Ibid.* 620). En su testimonio, recogido por el juez instructor de la Comandancia de Marina de A Coruña, Castiñeira expone con sumo detalle el acontecimiento, proporcionando datos de localización, así como una descripción pormenorizada de los objetos encontrados:

Revisado una vez vaciado de agua la embarcación así como los alrededores de la misma, por si aparecía algún cadáver, o algún objeto, no apareció ningún objeto flotante, y reconocido el interior, no había chaleco salvavidas ninguno, apareciendo ropa completamente estropeada, así como latas de conservas, así como un estuche que contenía un objeto que parecía una pequeña cocina de butano y algunos otros objetos completamente estropeados, habiendo asimismo un sextante de plástico que está a bordo del barco, y dos jerséis y un par de calcetines, que están a bordo del barco, así como documentaciones diversas en una pequeña cartera y un pasaporte a nombre de «ADER BASTIAN JOHAN CHRISTIAN». (*Ibid.* 623)

El *Ocean Wave*, encontrado nueve meses después de la partida de Ader, sufriría una segunda desaparición a los pocos días de ser depositado en el muelle de San Diego del puerto de A Coruña. Entre las declaraciones de Castiñeira consta como “desde que se había enterado de la desaparición del barco, se dedicaba a «recorrer las playas de La Coruña y los talleres cercanos al puerto, para ver si localizo la tan repetida embarcación, sin que hasta la fecha lograra algo positivo»” (*Ibid.* 626). También el juez encargado del caso realiza en vano las oportunas gestiones para averiguar el paradero del *Ocean Wave*, archivando el caso el 1 de febrero de 1977. La reiterada ausencia de la embarcación alimenta una vez más la propuesta conceptual de Bas Jan Ader.

Tanto la documentación textual como las imágenes de la embarcación rescatada aportan credibilidad a la historia, la reavivan, pero quedan lejos de resolver el enigma: “la obra no se expresa o manifiesta únicamente en dichos elementos; sino en un aspecto más sutil, si cabe, que es el que determina la relación dialéctica entre la idea o proyecto y su eventual materialización” (*Ibid.* 640). Esta tensión exalta el carácter mitológico del proyecto y de la vida del artista. Como dijera Rollo May: “No me importa quién haga las leyes de una sociedad mientras yo pueda crear sus mitos” (1998 12). Hablamos de establecer los cimientos de una ética desde la que partan las aspiraciones, y que guíen las acciones de los seres humanos desde un área de la conciencia “que incluye la esperanza, el anhelo, la imaginación, las creencias, todo lo cual tiene que ver con la dimensión innata de los sentimientos que dan vida a la motivación” (*Ibid.* 13). En el mito de la desaparición encontramos una salida utópica y desesperada a nuestra sociedad cansada.

8 • Conclusiones

De la desmaterialización del objeto artístico que pronosticaría Lucy Lippard (2004) a la desaparición absoluta del artista. La ausencia del objeto, y también de la persona, queda en este caso sustituida por la palabra para ser elevada a la enésima potencia en forma de mito. Los datos, o la ausencia de estos, da lugar a un sugerente juego de hipótesis sobre la credibilidad de la hazaña desplegada. Esta estrategia contraproduktiva nos abre la puerta al derecho a parar o, en la más ambiciosa de las opciones, a desaparecer. Con

este trabajo el artista cumple su objetivo: unirse al vacío, al silencio y desaparecer como su último aliento de existencia y creación.

Esta hazaña desesperada funciona como modelo de resistencia en un contexto alejado de lo sagrado en el que “cada cual ha de buscar su propia tabla de salvación” (Lipovetsky 2022 23). Ante la maquinaria de decepción en la que se ha convertido la sociedad de la abundancia, necesitamos estrategias que nos ayuden a parar, a abandonar todo deseo y aspiración para reconectar con la naturaleza física de nuestra existencia, para encontrar espacios de descanso compartidos sobre los que fundar nuevas maneras de estar en el mundo.

Como venimos advirtiendo a lo largo del texto, el particular cansancio que inunda nuestra sociedad nos empuja hacia un ritmo de producción insostenible del que hemos de escapar. En esta dirección, encontramos numerosos ejemplos de un arte que nos invita a demorarnos en acciones improductivas o, en el mejor de los casos, a detenernos para no hacer nada. Ahí recuperamos el aliento de la noción taoísta del *wu wei*, no-hacer o hacer-sin-hacer, que consiste en dejar que la naturaleza marque su propio ritmo y asistir al desarrollo de lo real como atento observador. Ante la incertidumbre generada por este incesante sistema de producción, el arte tiende a la duda y, por tanto, a la inacción. En última instancia recurre a soluciones desesperadas como la fuga. Entre los ejemplos estudiados, encontramos un paradigma singular en la última performance de Bas Jan Ader, que analizamos de un modo principal. En relación a este trabajo resulta obligado mencionar el Mapa del Océano de Lewis Carroll incluido como ilustración de su cuento *La caza del Snark*. Para los protagonistas es el mapa perfecto, sin líneas, vacío, pero más entendible que cualquier otra representación del océano. Su recuadro blanco reproduce exactamente la enormidad del mar. Por su absoluta ausencia de ruta u otra conexión con lo real, es posible establecer una relación directa entre este ejercicio de cartografía crítica y la obra de Bas Jan Ader. De forma intuitiva se entrega a la inmensidad de esa masa de agua con un gesto vehemente, ingenuo, desproporcionado. En su Odisea particular Ader se deja llevar por la corriente natural del mar hasta desaparecer.

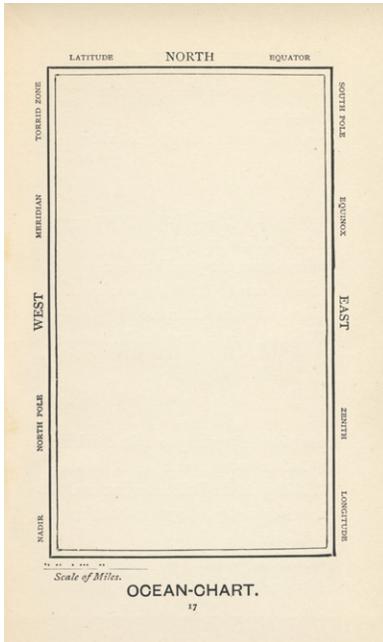


Fig. 5

Lewis Carroll, *Mapa del Océano* (Ilustración de Henry Holiday para *La caza del Snark*), 1876.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lewis_Carroll_-_Henry_Holiday_-_Hunting_of_the_Snark_-_Plate_4_unrestored.png

9 · Referencias

Artes Libertinas. “Bas Jan Ader”. *Artes Libertinas*, 5 ene. 2021. <https://arteslibertinas.com/artista/ban-jas-ader/>.

Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Castro Flórez, Fernando. *Elogio de la pereza: notas para una estética del cansancio*. Madrid: Julio Ollero, 1992.

Crary, Jonathan. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel, 2015.

Daalder, Rene (dir.) y Aaron Ohlmann (prod.). *Here is Always Somewhere Else: The disappearance of Bas Jan Ader*. VPRO & American Scenes Inc., 2008.

- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Gómez Galera, Esmeralda. "La fuerza de la gravedad y el caso de Bas Jan Ader". *BARAHÚNDA Revista de Arte y Pensamiento*, 30 may. 2019, <http://barahunda.net/la-fuerza-de-la-gravedad-y-el-caso-de-bas-jan-ader-esmeralda-gomez-galera/>.
- González-Linares, Mario. "Bas Jan Ader y la búsqueda del milagro". *Amberes Revista Cultural*, 8 ago. 2019, <https://amberesrevista.com/bas-jan-ader-y-la-busqueda-del-milagro/>.
- de Gonzalo, Marta y Publio Pérez. "20 años contando nubes". *Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto*, 18 sep. 2016, www.martaypublio.blogspot.com/2016/09/20-anos-contando-nubes.html.
- Groys, Boris. *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Heder, 2022.
- Hernández, Miguel Ángel. *El don de la siesta. Notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2020.
- May, Rollo. *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Lafargue, Paul, 1883. *El derecho a la pereza. Refutación del derecho al trabajo*. Madrid: Prokomun, 2020.
- Lipovetsky, Gilles. *La sociedad de la desepción. Entrevista con Bernard Richard*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- Lippard, Lucy, 1973. *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- de Llano Neira, Pedro. "In Search of the Miraculous: la obra y el documento", *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte* 9 (2021): 609–644. <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28745>.
- Perec, Georges, 1967. *Un hombre que duerme*. Madrid: Impedimenta, 2009.
- Tall, Eric. "La falsa (y trágica) vuelta al mundo de Donald Crowhurst". *El Periódico de Catalunya S.L.U.*, 1 sep. 2018, <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20180901/la-falsa-y-tragica-vuelta-al-mundo-del-regatista-donald-crowhurst-7008785>.
- Thoreau, Henri David. *Walden*. 1854. Madrid: Errata Naturae, 2013.
- Tse, Lao. *Tao Te Ching*. Madrid: RBA, 2004.

Verwoert, Jan. *Bas Jan Ader. In Search of the Miraculous*. Londres: Afterall Books, 2006.

Filosofía y fracaso de la representación en el Sistema del Idealismo trascendental de Schelling.

Philosophy and the failure of representation in Schelling's *System of transcendental Idealism*.

Henrik Hernández-Villaescusa Hirsch¹

Universitat de Barcelona, España

Recibido 1 marzo 2023 · Aceptado 8 junio 2023

Resumen

Primero repasaremos algunos de los múltiples interrogantes interpretativos que dejó abiertos la *Crítica del Juicio* de Kant, sobre todo en lo que se refiere a una eventual configuración definitiva del sistema de las facultades y el estatuto de la propia filosofía crítica. A continuación, nos centraremos en la filosofía estética de Schelling, tal como esta se desarrolla en su *Sistema del Idealismo trascendental*, donde el arte ofrece a la filosofía un producto que esta puede considerar como representación del conflicto dialéctico entre las facultades kantianas. Las implicaciones de ello serán 1) un peculiar estatuto de lo bello, que aparece como representación de una imposibilidad esencial al discurso, 2) una reformulación del Yo como devenir, y 3) sustituir la filosofía por el arte. El progreso de este devenir no es lineal, de modo que la dia-

Abstract

This article examines the unresolved interpretive questions left by Kant's *Critique of Judgment*, particularly concerning the establishment of a definitive framework for the system of faculties and the status of critical philosophy itself. Furthermore, it focuses on Schelling's aesthetic philosophy as presented in his *System of Transcendental Idealism*, where art provides philosophy with a product that represents the dialectical conflict inherent in Kantian faculties. The consequences of this include: 1) a unique conception of beauty as a representation of the unattainable, essential to discourse; 2) a redefinition of the self as a process of becoming; and 3) the displacement of philosophy by art. It is important to note that this evolutionary process is non-linear, causing the dialectic portrayed in artwork to fluctuate

1. henrikvhv@hotmail.es

léctica representada en la obra de arte oscilará también entre el inicio y el final de la autoconciencia.

Palabras clave: Schelling; Kant; Idealismo; Arte; Estética.

between the beginning and culmination of self-awareness.

Keywords: Schelling; Kant; Idealism; Art; Aesthetics.

1 · Mapa interrogativo de la Crítica del Juicio

Uno de los problemas que surgen ante a lectura de Kant es el estatuto discursivo de la propia tarea crítica. Al investigar la legitimidad de los usos teórico y práctico de la Razón, no puede poner el fundamento del discurso crítico, porque no puede cumplir uno de los criterios que se exigen a aquellos: la determinación objetiva. Con todas las limitaciones que supone la condición fenoménica de esos objetos, así como las duplicidades que va encontrando a lo largo del viaje, la crítica trata precisamente del darse discursos objetivos, y se interroga acerca de cómo ello es posible. Es lo que hoy denominamos un *metadiscurso*. Pero por la legitimidad de la crítica misma ¿cómo se pregunta? Podríamos responder que el objeto de la crítica es el discurso objetivo. Pero, entonces, la crítica, o bien no es un discurso, o bien es objeto de un meta-metadiscurso que se interrogaría acerca de las condiciones de posibilidad de la crítica.

Naturalmente, este problema no es exclusivo de Kant, sino que, a partir de él, lo es de toda la filosofía, al menos si entendemos este apelativo en un sentido estricto, sin atender al abuso que se pueda hacer del término al aplicarlo a *filosofías de...* La crítica kantiana, pues, se ocupa de cómo son posibles las representaciones teórico-prácticas, pero, al hacerlo, se ocupa también de sí misma, surge el interrogante acerca de qué es y cómo es posible ella misma.

En la *Crítica de la Razón pura*, la respuesta parece ponerse por momentos al alcance del lector cuando surge la noción de *apercepción trascendental*, así como otras nociones autorreferenciales más fugaces, como la de *auto-*

afección.¹ Esta última, además, deja ver un puente hacia la Razón práctica a través del *sentimiento de respeto* que aparece como cara sensible del fundamento de toda decisión. Como aquello que más pudiera parecerse a un cierto sentimiento de sí.

Como es sabido, la representación surge al relacionar lo sensible con un concepto. El sistema de las representaciones constituye un *discurso*. Sabemos que un tal sistema nunca se da de hecho, a la Razón, como completo, sino que se presenta como sucesión de representaciones. Pero ello no significa que esta sucesión sea ciega, sino que persigue, precisamente, una completud ideal. Esto es, en el caso del conocimiento teórico, una representación global de todo lo que pueda darse a la Sensibilidad. En el caso de la acción práctica, representación de la realización de una totalidad.

Si Kant hubiera dejado las cosas así, podríamos considerar cumplida la *crítica*, si es que dicho término ha de denominar la tarea de despojar al discurso, teórico o moral, de prejuicios y representaciones no verificables empíricamente. Sin embargo, ciertas representaciones imposibles de legitimar desde la *crítica* se resisten a dejarse descartar. Pertenecen a los ámbitos de la estética y de la religión, y su sólida persistencia mueve a Kant a abordarlas en una nueva obra. Ahora bien, Kant la redacta consciente, desde un principio, de que no solo no va a tratar un ámbito anexo a los otros dos, sino que se va a enfrentar precisamente con su fundamento: la facultad misma de juzgar, en lo que ella sea independientemente de su uso práctico o teórico. Así que no pueden recorrerse sus páginas sin la compañía constante de la pregunta acerca de si esas representaciones (de lo bello, del fin final) de las que en ella se trata, no lo serán, en algún sentido y medida todavía por establecer, de aquello irrepresentable que, en las dos primeras *críticas*, era fundamento de toda representación: el sujeto moral y el sujeto de la apercepción. Visto desde otra perspectiva, la pregunta acerca de si las representaciones bellas y la del fin final no se construirán, en última instancia, sobre un cierto modo de sentimiento de sí.

Esta es una de las cuestiones que deja abierta la *Crítica del Juicio*. Pero, a partir de ella, surge otra. Pues, si la respuesta a la primera fuera en alguna

¹ En su tesis doctoral, Nakano (2010) realiza un exhaustivo seguimiento de este concepto. Cf. también Duque (1992), para una amplia e inspiradora especulación acerca de los motivos autorreferenciales en Kant.

medida afirmativa, si verdaderamente a las representaciones bellas, por un lado, y la del *fin final*, por el otro (objeto, como es sabido, de partes diferenciadas de la *Crítica del juicio*), les fuera concedida algún tipo de legitimidad discursiva, ¿cómo valorar el hecho de que, mientras que la aspiración a determinar un fin final orienta la Historia y la Religión, no aparezca en Kant la ambición de encontrar la obra de arte definitiva (*final*, podríamos decir) y se asuma como irreductible la pluralidad de lo bello? Además, si tenemos en cuenta que esta irreductibilidad aboca, tanto al genio como al espectador, a entregarse a la sucesión de obras, ¿cómo afectaría esto a la valoración del papel de la sucesión de representaciones teóricas y prácticas? ¿No estarán movidas ambas sucesiones por un mismo anhelo, el del sujeto trascendental por conocerse? ¿No se buscará este en los objetos y en sus acciones, como el genio se busca en la creación de lo bello? Y, si así fuera, ¿estaríamos legitimados para mantener nítidamente trazada una frontera entre belleza y conocimiento? ¿Y Entre belleza y moralidad? Y, si estas delimitaciones caen, ¿no lo hará también la que separa el conocimiento de la acción práctica?

2 · De la *Crítica del Juicio* a la *Filosofía de la Naturaleza* de Schelling

La *Crítica del Juicio*, la obra que Kant dedica a la consideración de la unidad de los ámbitos escindidos de la razón, presenta, a su vez, una estructura escindida, como queriendo resaltar la irreductibilidad de la escisión de la Razón. De alguna manera, tanto la teleología como la estética tratan siempre de reunir el sujeto y el objeto, pero sin conseguirlo nunca de manera constitutiva ni, lo que ahora nos importa más, sin llegar a establecer cuál de las dos goza de un acceso privilegiado a la unidad con respecto a la otra. Teleología y estética se separan de tal modo en Kant, que algunos intérpretes han considerado la tercera de las *críticas* como un añadido a las dos primeras, que pretendería someter a crítica dos modos de Juicio que habían escapado a ellas.²

Por su parte, el proyecto de Schelling de una *Naturphilosophie* culmina en *Del alma del mundo* con la consideración de la naturaleza como un organismo autodeterminado según un fin, que no es otro que el propio or-

2 P.ej. (Guyer, 1997)

ganismo. Este resultado pretende deshacer la ambigüedad kantiana. Pues la teleología, para Schelling, no puede limitarse a pensar hipotéticamente aquello que no se puede conocer en su causalidad mecánica. En *Del alma del mundo*, en cambio, ha de pasar a coronar el conocimiento, ofreciendo la única perspectiva que otorga sentido a la causalidad mecánica, que sin la teleología es ciega y convierte esta causalidad mecánica en la conceptualización del detalle de lo que en sí está ya determinado teleológicamente.

Pensado como totalidad, el organismo presenta a la razón teórica la unión de libertad y necesidad: «Cada planta es enteramente lo que debe ser, lo libre en ella es necesario y lo necesario, libre» (SW I,3,608).³ Pero esa irrupción de la libertad en la naturaleza es precisamente lo mecánicamente inexplicable. El organismo es, al mismo tiempo, la culminación y el fracaso de la teoría. La consideración orgánica de la naturaleza es la condición de la presencia fenoménica de la libertad, pero esta, sin embargo, escapa al discurso teórico.

Ahora bien, esta solución presenta, a su vez, un problema, pues remite todo conocimiento a un fin que no es representable en la teoría. La Filosofía de la Naturaleza se convierte, así, en un momento dialéctico a la espera de una síntesis que la integre como parte de un todo mayor.

3 · Del organismo a la obra de arte a través de la libertad

Recordemos que el proyecto inicial de Schelling, como el de Fichte, es el de elevar al Yo empírico a la conciencia de sí como absolutamente libre. La libertad, a cuya conciencia quiere llegar el Yo empírico, es su propia libertad, aquella por la que es Yo absoluto. En Schelling, el Yo empírico se representa efectivamente el organismo como producto libre según fines y, en última instancia, en el caso de la naturaleza considerada como un todo, según un *fin final* incognoscible. El problema es que no consigue hacerlo como producto suyo, en tanto que Yo empírico:

³ Cf. con Kant, cuando nos dice que *la interpretación de su escritura cifrada nos ofrece el fenómeno de la libertad en nosotros* (KU §42). Las citas de Schelling siguen la edición de la Academia (Schelling, 1976). Su traducción se ha recogido de (Schelling, 1988)

La naturaleza, en su finalidad ciega y mecánica, representa para mí, en efecto, una identidad originaria de la actividad consciente y la no consciente, [pero] ella no me representa esa identidad de modo tal que su último fundamento resida en el Yo mismo. (SW I,3,610)⁴

En el producto determinado, el Yo empírico llega a la conciencia de su libertad determinada. En cambio, la libertad en que se fundamenta la naturaleza, la experimenta, sí, como absoluta, pero ajena. Ahora bien, la única formulación de la autoconciencia es precisamente el reconocer como *propia* la libertad absoluta reconociendo su fenómeno, el *albedrío*, que es el fenómeno de la libertad trascendental, el encontrarse el Yo empírico en el caso concreto de tomar decisiones:

Y dado que en el actuar libre el Yo se intuye a sí mismo hasta el infinito como voluntad absoluta y que en la máxima potencia no es él mismo sino esta intuición de la voluntad absoluta, entonces también este fenómeno del albedrío es tan cierto e indudable como el Yo mismo. (SW I,3,577-8)

Así que, aunque podría parecer en estas líneas que ese actuar por el que el Yo toma conciencia de sí es propio del Yo trascendental, el albedrío lo sitúa en el Yo empírico que anhela la trascendencia:

[...] hemos resuelto a la vez aquel notable problema que, lejos de ser resuelto, apenas ha sido suficientemente comprendido hasta ahora, me refiero al de la libertad trascendental. En este problema no se cuestiona si el Yo es absoluto, sino si es libre en la medida en que no es absoluto, en cuanto empírico. Ahora bien, precisamente por nuestra solución se muestra que la voluntad puede llamarse libre en sentido trascendental solo en la medida en que es empírica o aparece. Pues la voluntad, en la medida en

⁴ Las citas se efectúan según (Schelling, 1976). La traducción del *Sistema del Idealismo trascendental* se toma de (Schelling, 1988).

que es absoluta, está ella misma por encima de la libertad, y, lejos de someterse a ley alguna, es más bien la fuente de toda ley. Pero en cuanto aparece la voluntad absoluta, solo puede, para aparecer como absoluta, hacerlo mediante el albedrío. (SW I,3,577)

De modo que la autoconciencia solo será posible en la medida en que pueda haber un producto de la libertad absoluta que el Yo empírico pueda reconocer como propio.

Este producto, que hemos de pensar como articulación de lo absoluto de la libertad, por un lado, y lo determinado de todo producto empírico, por otro, será la *obra de arte*, cuya existencia constituirá, para Schelling, la *prueba* de la realidad de la autoconciencia:

Por tanto, se ha de poder mostrar en la inteligencia misma una intuición por la cual el Yo sea a la vez consciente y no consciente para sí mismo en uno y el mismo fenómeno [...] (SW I,3,610-11)

Solo la obra de arte me refleja lo que de otro modo no sería reflejado por nada: eso absolutamente idéntico que ya se ha escindido en el Yo; así pues, lo que el filósofo deja escindir ya en el primer acto de la conciencia se refleja [zurückgestrahlt] por el milagro del arte en sus productos [y] de otro modo [sería] inaccesible para toda intuición. (SW I,3,625)

Las características de este nuevo y definitivo producto se deducen de lo que hemos exigido de él. Podemos pensarlo como una actividad práctica que no aplaza infinitamente la realización de su fin (final), sino que lo realiza *ahora*, en un producto concreto, aquél que calificamos de *bello*:

Lo que para el actuar libre se halla en un progreso infinito, en la producción actual debe ser presente, debe llegar a ser real, objetivo, en algo finito. (SW I,3,614n)

4 · Fracaso empírico y reposo en la obra de arte

Poco antes de estas reflexiones, Schelling, a modo de conclusión de la primera parte del *Sistema del Idealismo trascendental*, recuerda que «A través de toda la filosofía teórica vimos fracasar constantemente la tendencia de la inteligencia a hacerse consciente de su actuar como tal» (SW I,3,537). Se refiere, por supuesto, a esa primera parte de su obra, pero hemos de recordar que justamente se ocupa de la fundamentación de la filosofía teórica de Kant. En la interpretación de Schelling, ese *fracaso*, por tanto, es el que hace del conocimiento una sucesión de representaciones. En una nota, extrae una consecuencia pertinente aquí: «Toda teoría, pues, implica el rechazo o frustración de una acción, es siempre expresión de una impotencia, de la imposibilidad de vencer un obstáculo que el sujeto encuentra en la expansión de su actividad» (SW I,3,378n). Toda acción práctica, pues, viene acompañada de un sentimiento de *fracaso*, de impotencia, que lejos de detener la actividad del sujeto, le reafirma en la certeza del *fin final*, «la eterna suposición en el actuar» (SW I,3,601). Esta certeza, de algún modo, proviene del mismo sentimiento de *fracaso*, pues este solo puede tener su fundamento en la comparación del producto de la acción con el ideal no alcanzado. Así que el sentimiento de fracaso de la acción es lo que mueve al sujeto a la realización de la siguiente. Y toda la actividad teórico-práctica se desarrolla en una *tensión* entre el fracaso real y el éxito ideal, tensión que constituye la experiencia empírica, subjetiva, de la tensión entre las facultades kantianas cuya reunión siempre se pospone (y cuestionando, de paso, la primacía fichteana de la Razón práctica).

Pues bien, el producto que calificamos como *bello* constituye una excepción y se mantiene ajeno a todo fracaso y a toda tensión. Es cierto que, en tanto que producto de la actividad práctica, es un producto consciente del Yo. Su resultado tampoco se corresponde, sin embargo, con el esperado (con la representación del fin). Pero, en el caso de la obra de arte, esta disconformidad con el fin no se experimenta como fracaso, porque aparece como efecto de una actividad inconsciente que el Yo no puede reconocer como propia:

Ambas actividades [consciente e inconsciente] nunca pueden llegar a ser absolutamente idénticas en el actuar libre; por eso también el objeto del actuar libre es necesariamente infinito. (SW I,3,613-14)

Este actuar deja de ser libre, pero sin pasar por ello su producto a ser necesario, como lo es el objeto natural. Pero lo esencial es que la intuición del resultado de la acción ya no viene acompañada del sentimiento de fracaso ante su inadecuación al fin propuesto, sino justamente del sentimiento contrario, el sentimiento de *reposo*, de *satisfacción* de la exigencia que nos movió a actuar, esto es, la realización del *fin* propuesto, aunque este fin no alcance la representación. Así, en la obra de arte, «Todo impulso a producir se sosiega al acabar el producto, todas las contradicciones se suprimen, todo enigma se resuelve.» (SW I,3,615)

El sentimiento de reposo es el sentimiento de reunión de los opuestos cuya separación provocaba la tensión que hemos visto que acompaña toda actividad práctica: la consciencia del actuar y la inconsciencia del intuir; la libertad del producir y la necesidad del producto, que el yo no ha podido reconocer como aquello que había proyectado; la subjetividad de la acción y la objetividad del resultado. Por lo tanto, el producto bello solo podemos pensarlo como producto de la autoconciencia, que aparece aquí como *genio* productor del producto bello:

Así pues, la inteligencia concluirá en un perfecto reconocimiento de la identidad expresada en el producto [bello] como una [identidad] cuyo principio se encuentra en la [inteligencia] misma, es decir, terminará en una perfecta autointuición [*Selbstanschauung*]. (SW I,3,615)⁵

En definitiva, la experiencia de este producto como bello es la única experiencia de la autoconciencia, asequible al Yo empírico «como un don espontáneo de una naturaleza superior que a través de ella ha hecho posible lo imposible» (*Ibíd.*).

⁵ Sobre el concepto de *autointuición* en Kant y los idealistas cf. Félix Duque (2004, p. 41)

Pero tampoco por ello constituye la obra bella, por supuesto, un final de la Historia. El sentimiento de reposo no perdura, sino que, a su vez, da lugar a una nueva búsqueda de nuevos productos artísticos. ¿Qué buscamos en ellos que no hayamos intuido ya en el primero?

4 · 1 · El reposo en la contemplación de la obra

Desde el lado del *espectador* de la obra de arte es fácil comprender que, lo que le impide permanecer en el reposo, es el no poder reconocerla como propia. El espectador, por así decir, *intuye* el reposo, la satisfacción del fin que el artista experimentó al llevarla a cabo: «Este sentimiento [de satisfacción que acompaña a la culminación del producto artístico] ha de pasar a su vez a la misma obra artística» (SW I,3,620). Puesto que lo que empuja al artista a la producción, es el mismo sentimiento de contradicción que nos empuja a nosotros a la contemplación de su obra, ha de saber transmitirnos a través de ella el sentimiento de satisfacción que acompaña a su conclusión. Dicho de otro modo: el espectador es quien, ante la obra concluida del artista, recorre, a su vez, el camino que lleva de la producción a la conclusión, compartiendo con el autor el impulso que lo puso en acción. Pero su reflexión acerca de ella oscila permanentemente entre la producción material de la obra y su fin, que desconoce. ¿Cómo se hizo la obra, por qué, qué quiso expresar? Son las preguntas que configuran el círculo en que se mueve el Yo empírico que contempla una obra que juzga como bella y que, de alguna manera, desarrollan una sola cuestión fundamental: ¿Podría yo haberlo hecho? Que no es más que la expresión, ante la obra de arte concreta, de la exigencia de trascender el carácter empírico del Yo, que el espectador ha sabido intuir cumplida en ella. La obra de arte nos transmite, ante todo, el sentimiento de que solo ha sido posible por la acción de un Yo que ha trascendido, en su producción, su carácter empírico. Este sentimiento se convierte en exigencia para el espectador, convirtiendo nuevamente en tensión lo que en la obra era reposo. Kant nos enseñó que, ante la obra bella, el espectador era una y otra vez llevado a la consideración de un fin que nunca se encontraba. Pero desde Schelling podemos pensar que el motivo de la tensión que sentimos ante esa obra es más fundamental: se trata de la incapacidad de cumplir la exigencia de autoconciencia que la obra nos plantea.

4 · 2 · El reposo en la producción de la obra

Desde el lado del productor, tampoco el reposo perdura, porque, como sabemos también ya desde Kant, el fin según el cual la ha realizado permanece también desconocido para él. El artista que ha producido la obra no se siente por ello genio ni autoconciencia, en tanto que sigue siendo Yo empírico. Lo que siente, más bien, es que el genio, la autoconciencia, han actuado a través de su Yo empírico; que, en su producción artística, se han reunido provisionalmente la actividad consciente y la inconsciente. En definitiva, que ha dejado de ser empírico en la producción, aunque ha vuelto a serlo en la intuición del producto, esto es, cuando se ha convertido él mismo en espectador de su propia obra. La inconsciencia del fin de su propia producción revela así el carácter extático de la autoconciencia, porque esa producción la llevó a cabo el Yo empírico desde fuera de sí mismo en tanto que individuo.

En suma: la obra bella es una autointuición que, para el espectador de la obra, y para el propio artista en tanto que espectador de su propia obra, se despliega empíricamente como conflicto, contradicción entre el reconocimiento del haber sido producida la obra según fines, y el desconocimiento del fin concreto: «El artista ha representado instintivamente una infinitud que ningún entendimiento finito es capaz de desarrollar enteramente» (SW I,3,619).

5 · Obra bella y escisión de la conciencia

A fin de poner provisionalmente en suspenso la carga filosófica que tiene el término técnico kantiano, nos hemos referido hasta aquí a la perspectiva del *espectador*. Pero es evidente que esta se corresponde con la del sujeto que juzga estéticamente un objeto determinado, tal como la analiza la *Crítica del juicio estético* kantiana. Y es que la perspectiva del artista, esto es, la del *genio*, es de por sí inefable incluso para el propio artista, y el filósofo solo puede extrapolarla a partir de la experiencia estética del sujeto empírico (SW I,3,614). Por eso, ya en Kant, la caracterización del *genio* era fundamentalmente negativa: no sometimiento a reglas, imposibilidad de determinar el concepto (KU §46). En la experiencia estética coinciden, por primera vez,

la perspectiva filosófica y la empírica, uno de los problemas interpretativos de Kant que habíamos planteado al principio. La experiencia estética constituye, en cierto modo, un *reposo* de la especulación, un punto final, aunque provisional, de la filosofía porque, en ella, el Yo empírico experimenta como conciliable, por primera vez, la tensión entre sus tendencias opuestas: a la teoría y a la acción, a la inmanencia y a la trascendencia. Porque, por primera vez, la conciencia de esas oposiciones no toma una forma exclusivamente negativa, como el fracaso de la producción empírica que hemos mencionado más arriba, sino que toma una forma positiva, como sentimiento de satisfacción en la génesis de un producto real, el artístico, que al mismo tiempo lo empuja más allá de la intuición (estética) de *este* producto concreto hacia un nuevo intento de conciliar las tendencias opuestas en su conciencia. Puesto que, como también se ha mencionado antes, esta es la única experiencia de la autoconciencia dable al sujeto empírico, Schelling puede concluir que es por ella que el Yo empírico se convierte, finalmente, en filósofo. Es decir, que se convierte en aquel Yo empírico que puede guiarse ya a sí mismo hacia la autoconciencia a través del reflejo del producir genial que se hace sensible en el producto bello.

Con la obra bella, el Yo llega por fin a la intuición de aquella unidad perdida cuya recuperación ha constituido el *fin final* del Yo desde que el *sentimiento* de limitación, de finitud, diera origen a la conciencia. Lo que se intuye en la obra bella es, pues, el fundamento de la racionalidad. Pero esa intuición, como hemos visto, no es ella misma racional, porque no da lugar a una representación del fin que explique su producción. Como, en la Razón teórica, las representaciones conceptuales son justo lo que nos permite unificar Sensibilidad y Entendimiento, cuyo conflicto da lugar al objeto determinado, la ausencia de la representación de tal fin en el juicio estético significa que esa unificación no se ha podido consumir. Por eso, lo que en la obra es *reposo*, en el intuyente es tensión productiva entre los términos de una contradicción irresoluble.

Podríamos decir que, en el producto bello, el Yo empírico *siente* la oposición originaria unificada, pero no la *comprende*; *siente* el reposo, pero lo racionaliza como tensión entre opuestos. Y este punto no puede ser ya superado. Sin embargo, sí que ha ganado una nueva perspectiva: aquella desde la que comprender que toda intuición empírica es, en último término, también

estética, pues en toda intuición opera la oposición entre facultades, aunque sin llevarla a la conciencia, motivo de que se *sienta* como *fracaso*. El valor del producto bello no reside, entonces, en su aislamiento con respecto al conjunto de los productos teóricos y prácticos de la razón, como un producto susceptible de un modo especial de intuición. Sino que reside en su capacidad de despertar en nosotros un modo de intuir, el estético, como el único que puede contemplar el mundo bajo la luz de la reunificación.

Recordemos que la teoría y la práctica no pueden, efectivamente, llegar por sí mismas a la autoconciencia. La teoría persigue la síntesis efectiva de la contradicción bajo el concepto, pero cada uno de sus productos (tesis) vuelve a oponerse a otro (antítesis). Unidad y conciencia resultan, así, términos mutuamente excluyentes, porque solo hay conciencia en la delimitación de los términos opuestos (delimitación que, en último término, es la del sujeto frente al objeto). La conciencia teórica solo puede ser determinación de ese límite, pero no del fundamento común que hace posible la síntesis. Por tanto, solo puede ser *síntesis infinita*. Por la misma razón, en la acción práctica, la realidad y del ideal subjetivo no pueden unirse bajo la conciencia de un único fin, de modo que la *realización* del fin presupuesto en la acción se pospone también al *infinito*.

En cambio, en el Juicio estético, la conciencia permanece oscilante entre los dos términos de una oposición que no es posible sintetizar. Pero esto no significa que *postule* esa dualidad como originaria. Tampoco que *postule* la inefabilidad de la unidad originaria. Porque, si así lo hiciera, resultaría que el Juicio estético desactiva el impulso unificador de la razón teórica y la práctica, pues renunciarían a alcanzar sus fines, aún en un tiempo infinito. La del juicio estético constituye una *experiencia singular*. Lo que decimos de él en tanto que facultad, ha de decirse con más propiedad de *cada juicio estético* particular. Es en cada uno de ellos que se experimenta un *reposo en la tensión* entre contrarios, que no está mediada por la unificación efectiva en un concepto. Ciertamente, esta experiencia solo se justifica filosóficamente porque en él la unidad se *piensa* como realizada, pero su conciencia empírica, su *conceptualización*, ha de seguir siendo necesariamente dual.

Esta capacidad del Juicio estético de mantenerse, por así decirlo, en el instante *previo* a la síntesis, es lo que permite aprehender la sobredeterminación teleológica propia del organismo sin reducirla a la linealidad unidirec-

cional mecánica de la máquina; la de nuestras acciones, sin esquematizarla en un sistema moral; y el *devenir*, sin transubstanciarlo en un *ser*.

6 • La obra final, en devenir

Así, la filosofía de Schelling se concreta postulando la realización de una única obra de arte, una única obra bella, que constituya la única intuición, a la vez teórica, práctica y estética, de la dinámica del Yo:

En efecto, aunque el mundo real nace de la misma oposición originaria de la que ha de surgir también el mundo del arte, que ha de ser pensado igualmente como una única gran totalidad y presenta en todos sus productos singulares solo lo infinito único, sin embargo, más allá de la conciencia esa oposición es infinita solo en la medida en que algo infinito es presentado por el mundo objetivo como totalidad pero nunca por el objeto singular, mientras que esa oposición es para el arte infinita respecto a cada objeto singular y todo producto singular del mismo presenta la infinitud. (I,3,627)

En la naturaleza, la unidad es pensada como trascendente a la singularidad del objeto representado, que se subsume en ella como la parte finita en el todo infinito. Pero en la obra bella, siendo, en su singularidad, parte de una totalidad infinita aún no realizada, presenta a la intuición empírica esa infinitud. Podríamos decirlo también así: la intuición teórica constituye el objeto de la naturaleza como determinación parcial de una totalidad que, como tal totalidad, ya no puede intuir. La intuición estética, en cambio, constituye un objeto que tampoco intuye esa totalidad como tal, pero sí el conflicto muestra la insuficiencia de la representación y remite, en consecuencia, a esa totalidad. Al modo en que, en la consideración teleológica de la naturaleza, el todo está, como fin, en cada una de sus partes, pero sin que ninguna de ellas, considerada particularmente, lo agote, la única obra de arte es y no es cada una de las producciones bellas particulares del Yo: «Solo hay propiamente una única obra de arte absoluta que, si bien puede existir

en ejemplares por entero diferentes, solo es una única, aunque todavía no exista en su forma más originaria» (SW I,3,627). La obra bella subsiste por sí misma como representación de la infinitud, pero empujándonos a la vez siempre más allá a una representación mejor de esa infinitud. En el caso del espectador, hacia la contemplación de una nueva obra. En el del artista, hacia una nueva creación. Así que, si ambos participaban en el *reposo* de que hablamos en el apartado anterior, ahora encontramos que también ambos se sienten empujados a un nuevo objeto de juicio estético.

Solo que el objeto de ese juicio ya no es particular. En él, el Yo empírico es arrancado a la temporalidad y puesto en la perspectiva absoluta desde la que juzgar su objeto como representación de la propia infinitud. Se trata, pues, del Yo *finito* contemplando por un instante su propia *infinitud* a través de la obra de arte. Por eso pudimos decir que la intuición estética constituye un modo de intuir que afecta también a nuestra intuición del mundo, de la naturaleza. Es un situarse en la perspectiva de la infinitud, con el que se toma conciencia del fundamento de todo intuir empírico. El objeto último de la intuición estética resulta ser, pues, la propia facultad de intuir. Se trata, entonces, de una intuición de la intuición, de la intuición volviéndose sobre sí misma, de una autointuición, lo que, en términos schellingianos, constituye un *salto de potencia*: «La intuición productiva, repitiéndose en la más alta potencia, es lo que llamamos facultad poética» (I,3,626).

Sin embargo, desde Kant, sabemos que el intuir no puede permanecer como autointuición, pues dejaría entonces de ser intuición empírica y pasaría a ser intelectual. Mientras el rechazo kantiano a esta posibilidad no entre en discusión, la obra de arte solo puede pensarse en su *devenir*, en su hacerse en cada uno de los sucesivos intentos del artista (y renovarse en cada uno de los juicios de sus sucesivos espectadores, en los que una y otra vez cobra una realidad que se pierde en cuanto el espectador, como el artista, abandona la obra). Es en este sentido que cada producto juzgado como bello es, tanto en el momento de su creación como en el de su contemplación, único, total, absolutamente satisfactorio. Pero tanto el espectador como el artista son incapaces, en tanto sujetos empíricos, de permanecer en ella, volviendo pronto a la perspectiva empírico-temporal, que muestra la obra bella en su incompletud, en su limitación, en su ser bella, sí, pero como parte, entre

otras, de un todo todavía no realizado, «como medio para presentar una vida entera infinita y reflejarla mediante múltiples espejos» (I,3,627).

7 · Nueva posición sistemática del juicio estético

Para Kant, el juicio de belleza, no pudiendo considerarse empíricamente objetivo, no era tampoco meramente subjetivo. Schelling interpreta la «pretensión de agradar a todos» con la que Kant solucionó la *Antinomia del juicio estético* (KU §56), como expresión empírica de una objetividad trascendental, la de la autoconciencia, que es el fundamento de toda objetividad. Entiende que, de este modo, la estética adquiere una primacía que da unidad a lo que en la *Crítica del Juicio* Kant había tenido que exponer por separado: el juicio estético y el juicio teleológico. Releyendo la filosofía kantiana en orden inverso, Estética y Teleología se presuponen mutuamente, son dos caras de una única intuición cuyo intento de representarse a sí misma es lo que se despliega, a su vez, en una representación empírica escindida en dos perspectivas, la teórica y la práctica. Por eso, la tercera *Crítica* lo es *del Juicio*, porque hay una única facultad de juzgar que, sin embargo, no es capaz de autorrepresentarse como única, sino solo en la escisión de facultades y en la sucesión de productos a la que nos hemos referido más arriba.

Ahora bien, hemos visto que, mientras la intuición empírica lleva a cabo la unificación (de sensaciones, de estas con un concepto, y de los conceptos entre sí para construir un sistema, aunque solo sea para contraponer nuevamente ese producto unitario a lo que ha quedado fuera de él), la intuición estética se caracteriza precisamente por no llevar a cabo nunca la unificación, sino permanecer en la tensión entre la unidad trascendental y la pluralidad empírica; entre el carácter práctico de la producción de la obra y el carácter teórico de la intuición de un resultado que no se ajusta a ningún fin concreto; entre el carácter absolutamente objetivo de lo absoluto sensibilizado y el subjetivo del juicio de belleza.⁶ El Juicio estético nos pone ante la unidad absoluta, solo para devolvernos a la pluralidad. Como el adulto que

⁶ Para la obra de arte en Schelling como representación contradictoria, y su posición en el sistema, cf. (Jähnig, 1969)

añora la infancia protegida y despreocupada, pero que no volvería a ella, la apuesta por la escisión, por la pluralidad, por la oscilación entre opuestos, por la *tensión*, que se lleva a cabo en el juicio estético, es una apuesta por la vida, frente a la que el reposo en la unidad se muestra como espiritualmente letal. Letalidad que había hallado su expresión más radical ya en las *Ideas para una filosofía de la naturaleza*:

Por lo tanto, la naturaleza es solo inteligencia petrificada en un ser [zu einem Seyn erstarrte Intelligenz], sus cualidades son las sensaciones reducidas a un ser, los cuerpos son sus intuiciones, que también han sido matadas [gleichsam getöteten Anschauungen]. Aquí la vida más alta se envuelve en la muerte y, solo tras romper muchas barreras, puede volver a sí misma. La naturaleza es el lado plástico del universo, el arte figurativo también mata sus ideas transformándolas en cuerpos. (SW I,2,226)⁷

Schelling había presentado su *Sistema del Idealismo trascendental* como un cierto ya saber algo que tenía que ser sacado a la luz de la conciencia:

Nuestra investigación habrá de proseguir hasta que aquello que para nosotros está puesto en el Yo como objeto también lo esté para nosotros en el Yo como sujeto, es decir, hasta que la conciencia de nuestro objeto coincida para nosotros con la nuestra, por tanto, hasta que el Yo mismo haya llegado para nosotros al punto del que hemos partido. (SW I,3,388)

Pues bien, ese *ya saber el lector* lo podríamos tomar en el sentido de Fichte, en el de una opción primera por la libertad, pero que ahora vemos que Schelling considera posible solo en la medida en que se intuya el mundo estéticamente, esto es, en una tensión racional entre los extremos mencionados, que se manifiesta en un comprometerse a juzgar libremente en cada caso, sin exigir la unificación de todos los casos posibles en un sistema, científico o

⁷ La traducción se toma de (Schelling, 1996).

moral, que tome todas las decisiones de antemano y que aligere al individuo del peso de la Razón. En esto consistía, precisamente, para Kant la facultad de juzgar (en sus términos, «aplicar la regla», Cf. KU §4).

Así pues, podríamos concluir que el Yo, aunque en el juicio estético (y, por tanto, desde el punto de vista de Schelling, por lo dicho al principio de este apartado, también en el teórico y en el práctico) es *pensado* como unificación, es *realizado* en la infinita sucesión de opciones, teóricas y prácticas, irreductibles a la unidad. Podríamos decir que el Yo es pensado como *ser*, pero precisamente para que optemos por realizarlo en un *devenir*, porque la opción por el *ser* comportaría el reposo de la muerte frente a la tensión de la vida. El Yo, en tanto que fundamenta la razón, es el *devenir*.

En última instancia, pues, el Yo parece ser más bien una apuesta por la unidad de la Razón, al precio de la renuncia a la unidad del concepto. En la belleza, el Yo alcanza la unidad, pero no es una unidad sintética absoluta, sino la del propio Yo con el devenir. Por miedo al cambio, en la Razón teórica y en la práctica el Yo quiso asegurarse una identidad frente al devenir. Pero, en la belleza, el Yo se identifica, no consigo mismo, sino con ese devenir: «La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural» (SW I,3,628). Podríamos decir que el Yo ha satisfecho su anhelo de *ser uno*, desplazándolo al de *devenir con la naturaleza*. Este modo de entender la unidad es lo que se expresa en la etiqueta que Schelling adjudica a su propio sistema: *ideal-realismo* (SW I,3,387). En ella, no se privilegia ninguno de los dos términos *substanciales de la escisión* entre el Yo y el No-Yo como el que ha de acabar por absorber al otro, sino que se muestran como dos perspectivas sobre el *devenir*:

Todo cuadro excelente nace, por así decirlo, al suprimirse el muro invisible que separa el mundo real del ideal y solo es la abertura por donde aparecen de lleno esas figuras y regiones del mundo de la fantasía que se trasluce solo imperfectamente a través del real. La naturaleza deja de ser para el artista lo que es para el filósofo, a saber, únicamente el mundo ideal apareciendo bajo constantes limitaciones o solo el reflejo imperfecto de un mundo que no existe fuera sino en él. (SW I,3,628)

8 · La filosofía y el concepto de *sistema* como retorno al origen

Ahora parece que se nos ofrece una nueva perspectiva sobre los problemas de determinación del estatuto discursivo de la filosofía. Es teórica en la medida en que pretende conceptualizar el mundo y, a la vez, práctica en la medida en que quiere realizar un fin moral. Su objeto propio, en el Idealismo, es el Yo, pero solo para mostrar que ese Yo es el objeto de la teoría y de la práctica. Sin embargo, la filosofía también es su propia superación en tanto que teórica y práctica, cuando muestra la imposibilidad de unificar teórica o moralmente la razón. Tiene, pues, vocación de provisionalidad, porque no puede por sí misma fundar un ámbito objetivo. Sería un mero constructo conceptual, a menos que logre mostrar su realidad por medio de la adecuación de su discurso a un objeto. Y este objeto adecuado es lo que aparece en la creación artística. Esto es lo que avanza Schelling cuando se refiere a la filosofía como *arte*: «El arte trascendental consistirá precisamente en la habilidad de mantenerse constantemente en esta duplicidad del actuar y del pensar» (SW I,3,345), lo que «solo es posible por un *acto estético de la imaginación*» (SW I,3,351, la cursiva es nuestra)

Fijémonos en que la noción de *filosofía* de Schelling ha cambiado desde sus primeros escritos. O, mejor dicho: la filosofía sigue siendo el saber sistematizado, pero lo que ha cambiado es la noción misma de *sistema*.⁸ Este, en efecto, ya no es un conjunto articulado de conceptos. Esta noción de sistema, que Schelling heredó de Kant («la unidad de los diversos conocimientos bajo una idea», KrV B 860)⁹ y que constituyó el modelo del saber de la Filosofía de la Naturaleza, se ha convertido en la presente obra en contramodelo, en aquella unidad conceptual absoluta de la que el Yo ha de huir si quiere preservar su unidad con el devenir. Además, esta evolución del concepto de *sistema* se ha producido en la misma dirección que la de la conciencia: deja de ser una *esencia* conceptual absoluta, para convertirse en un proceso, aquel por el que el Yo abandona la unidad originaria para reconquistarla, aunque en un

⁸ Al respecto, imprescindible el estudio de (Schmied-Kowarzik, 1996)

⁹ Citado según (Kant, 2003). Traducción tomada de (Kant, 2005)

sentido más elevado. El *sistema* es, para Schelling, el retornar con conciencia al punto de partida:

Un sistema está completo cuando es retrotraído a su punto de partida. Y precisamente este es el caso de nuestro sistema. En efecto, ese mismo fundamento originario de toda armonía entre lo subjetivo y lo objetivo, que solo pudo ser presentado en su identidad originaria por la intuición intelectual, es aquel que por medio de la obra de arte se ha sacado por completo fuera de lo subjetivo y objetivado enteramente. (SW I,3,628-9)

Ahora, la filosofía es sistemática porque presenta la Razón como un retorno al origen. Por eso su culminación es la obra de arte, porque solo ella es capaz de presentar a la intuición ese retorno. Este arte adquiere así la categoría de una *intuición intelectual*, pero, en concordancia con la nueva noción de sistema, ya no se trata de la intuición intelectual rechazada por Kant, sino de una intuición de ese devenir que es también un retorno. Intuición intelectual e intuición estética se convierten así en caminos complementarios, respectivamente, de alejamiento y retorno con respecto a la sensación originaria, de retorno y alejamiento con respecto al propio Yo:

La filosofía, al igual que el arte, descansa en la facultad productiva y la diferencia entre ambas se basa solo en la distinta dirección de la fuerza productiva. Pues en vez de dirigirse la producción, como en el arte, hacia fuera, a fin de reflejar [o reflexionar] lo inconsciente a través de productos, la producción filosófica se encamina directamente hacia dentro para reflejarlo en una intuición intelectual. El verdadero sentido para comprender este modo de filosofía es, por tanto, el estético o, precisamente por eso, la filosofía del arte es el verdadero órganon de la filosofía. (SW I,3,351)

9 · Conclusión: el arte como representación de la carencia

Hemos recorrido todo este camino para comprender en qué sentido y con qué alcance, entiende Schelling que el arte toma el papel de la filosofía. En un principio, se trataba para él de recoger aquellos puntos de la *Crítica del Juicio* sobre los que Kant no habría sido lo suficientemente preciso, o no lo suficientemente atrevido, y llevarlos hasta sus últimas consecuencias para solucionar así los problemas que, tanto él como Fichte, consideraron que planteaba la obra. Schelling, como es sabido, tomó como punto de partida la filosofía de este último, para separarse de él progresivamente con su Filosofía de la naturaleza y terminar esta primera etapa de su pensamiento con una ambiciosa filosofía del arte. Y ¿cuáles eran esos problemas que dejaba pendientes la *Crítica del Juicio*? Los generados por el haberse ocupado de la Razón teórica y la Razón práctica en las dos obras precedentes. Es decir, la relación entre las diferentes facultades, y el estatuto mismo de la filosofía.

El tono final de la tercera obra crítica no es el de haber resuelto estas cuestiones, pero sí el de haber agotado todo lo que podía decirse sobre ellos. Schelling, sin embargo, no está de acuerdo. Aunque inicialmente, como hemos señalado, parece iniciar un camino similar al de Fichte, esto es: seguir la tarea crítica en su mismo lenguaje, pero pensando con más radicalidad; Schelling emprende pronto otro camino, que, en cierto modo, ya se vislumbra en su Filosofía de la naturaleza: buscar una representación *concreta* del conflicto de las facultades. Este período concluye con *Del alma del mundo*, obra en la que se enreda en una detallada enciclopedia, por así decir, de los más recientes descubrimientos científicos de la época, y que por eso mismo pierde pronto vigencia a los ojos de la Historia. Como sospechando esto, su *Sistema del Idealismo trascendental* da una vuelta de tuerca y, sin renunciar al trabajo anterior, ni naturalmente al de Kant, que integra en su Sistema, decide coronarlo con ese modo de representación que Kant clasificó como *bello*. Solo que su propio análisis de este va más allá: donde Kant vio ausencia de legitimidad discursiva, Schelling ve presencia de la imposibilidad de conocer y de decidir. No es lo mismo, porque lo que Schelling consigue, es coronar la obra de arte como representación *sensible* de las limitaciones inteligibles de nuestra razón. En una filosofía que *piensa* el Yo absoluto, la obra de arte pone

al sujeto ante la representación de sí mismo, pero precisamente en su no ser absoluto, que en última instancia es su no ser objeto de conocimiento ni de decisión. Lo que representa la obra de arte (en singular, porque cada obra es siempre *una*) para Schelling es, pues, el fracaso mismo del representar, pero fracaso productivo de la filosofía.

10 • Referencias

- Duque, F. (1992). El sentimiento como fondo de la vida y el arte. En R. R. Aramayo & G. Vilar i Roca (Eds.), *En la cumbre del criticismo: Simposio sobre la «Crítica del juicio» de Kant* (pp. 78-106). Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Duque, F. (2004). Islas en la laguna del sistema. La relación de Kant con Fichte y Schelling en el Opus postumun. *Endoxa*, 18, 171-207.
- Guyer, P. (1997). *Kant and the claims of taste* (2nd ed). Cambridge University Press.
- Jähnig, D. (1969). *Schelling: Die Kunst in der Philosophie*. Neske.
- Kant, I. (2003). *Gesammelte Schriften* (Studienausg., Nachdr. der Ausg. 1968; Unveränd. photomechan. Abdr. des Textes der von der Preußischen Akad. der Wiss. 1902 begonnenen Ausg. von Kants gesammelten Schriften, Vol. 2). de Gruyter.
- Kant, I. (2005). *Crítica de la razón pura* (P. Ribas, Trad.; Primera edición en Taurus). Taurus.
- Nakano, H. (2010). *La teoría de la autoafección de Kant: Un estudio sobre la intuición sensible en la crítica de la razón pura* (1a ed). Universidad Iberoamericana.
- Schelling, F. W. J. (1976). *Historisch-kritische Ausgabe*. Ed. By Hans Michael Baumgartner. Frommann-Holzboog.
- Schelling, F. W. J. von. (1988). *Sistema del idealismo trascendental* (J. Rivera de Rosales & V. E. López Domínguez, Eds.; 1a ed). Anthropos.
- Schelling, F. W. J. von. (1996). *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (A. Leyte, Ed.). Alianza.
- Schmied-Kowarzik, W. (1996). *Von Der Wirklichen, Von Der Seyenden Natur: Schellings Ringen Um Eine Naturphilosophie in Auseinandersetzung Mit Kant, Fichte Und Hegel: 8*. Frommann-Holzboog.

Hilo y discurso escéptico en la creación contemporánea a través del bordado y la instalación artística: las obras de Ghada Amer y Chiharu Shiota.

Thread and skeptical discourse in contemporary creation through embroidery and Installation Art: the works of Ghada Amer and Chiharu Shiota.

Marisa Vadillo Rodríguez¹

Universidad de Sevilla, España

Recibido 7 junio 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

Investigación parcial del proyecto *El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico [...] (EPADMECO)* donde se explora la obra de las autoras contemporáneas Ghada Amer y Chiharu Shiota quienes han re-significado el hilo como elemento gráfico del dibujo expandido (línea bordada y en el espacio) para crear un discurso escéptico: imágenes artísticas que inducen a la duda, al conocimiento, en contraposición a las dogmáticas que nos invaden desde la posverdad. Parte del estudio de campo resultado de estancias de investigación en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía y el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Palabras clave: Escepticismo; Dibujo; Hilo; Amer; Shiota.

Abstract

Partial research of the project *El escepticismo pirrónico-empírico y el escepticismo académico en su desarrollo histórico [...] (EPADMECO)*, which explores the work of contemporary artists Ghada Amer and Chiharu Shiota, who have redefined thread as a graphic element of expanded drawing (embroidered line and in space) to create a skeptical discourse: artistic images that induce doubt, knowledge, as opposed to the dogmatic ones that invade us from post-truth. Part of the field study resulting from research stays at the Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía and the Museo Nacional de Artes Decorativas.

Keywords: Skepticism; Drawing; Thread; Amer; Shiota.

1. marisavadillorodriguez@gmail.com / mvadillo@us.es

1 · Introducción. El hilo como soporte de significado y el discurso escéptico: tejido y bordado.

Es probable que el ámbito general del humanismo nunca haya estado tan expuesto a una crisis como la que sufre en las últimas décadas desde que, alrededor de 2004, la web 2.0 (Web Social) nos conectó a una serie de relatos opacos —disfrazados de accesibilidad o verdad relativa— que nos convirtió a la mayoría de la población en alegres productores de contenidos. Entramos así en el imperio de la evasión, la híper-conectividad de las redes sociales o en el ritmo desquiciado de los metadatos. La pregunta es ¿cuál debe ser nuestra actitud o respuesta cuando la realidad la decide un algoritmo que seduce, descaradamente, a través de la imagen y la mentira? Es más, la pregunta es qué salidas le queda a uno de los pocos refugios del humanismo en la edad contemporánea: el arte.

Es evidente que el arte siempre ha construido mundos alternativos, imágenes inexistentes, pero con el fin de enriquecer la experiencia humana... no de anularla. Lo artístico, en sus múltiples formas históricas, ha sido una respuesta, precisamente, a una realidad que al artista le resultaría descaradamente insuficiente, aportando, a través de su obra, una mirada más profunda que sería complementaria a nuestra propia realidad común, una experiencia distinta a la cotidiana.

Sin embargo, ante la dinámica social más reciente. El rol de artista contemporáneo —posiblemente los últimos arcontes del espíritu humanista clásico— debe convivir con millones de personas creando narrativas de ficción con sus cámaras, con máquinas de inteligencia artificial (que generan imágenes accesibles, incluso, para las personas que carecen de imaginación o técnica para crearlas), o con discursos masivos donde ‘la verdad’ está vaciada de contenido en multitud de *memes*, *tiktoks*, vídeos, etcétera.

La posverdad ha ganado. Para los medios masivos de producción es una maravilla que las imágenes bailen por nuestros inconscientes libres de toda exigencia. Ante este ‘*tsunami archivador*’ —como diría Derrida— ¿qué nos quedaría? ¿qué actitud puede asumir el artista y el arte en general?

Ante las posibles respuestas a la dinámica mencionada, apostamos por poner en valor, precisamente, el arte contemporáneo que se ha agarrado

a una actitud descaradamente escéptica —en crisis en torno a la verdad— para poner en cuestión la propia ontología que nos domina, usando precisamente la imagen artística como herramienta escéptica que nos hace pensar, reflexionar, cuestionar y asumir criterios de análisis que nos permitan poner en duda todo ese dogmatismo visual que nos invade. El escepticismo sigue siendo una “herramienta irritante en el debate sobre la naturaleza de la verdad” (Sim 6). El arte se ha acercado a la filosofía por pura supervivencia, desde su ‘inutilidad’, quizás, sea uno de los pocos reductos para crear lo que Román denomina como una ‘terapia espiritual’ que nos conduzca a “los necesarios espacios de pensamiento de los que hemos sido desalojados” (2014 138).

Con respecto a la ‘mentira artística’ innata a los lenguajes del arte plástico, que la sociedad aceptó históricamente como un engaño que ha formado parte del juego visual de la representación clásica, siempre ha existido. De hecho, en el siglo XX, Nietzsche hablaba de cierta ‘mentira estética’. Velázquez (1599-1660) no colocó a ninguna Menina física en el lienzo, colocó su imagen a través de pintura, planos y manchas de color para generar la ilusión de figuras, de espacio, de fondo, de animal, etcétera...el pintor retiniano siempre engaña, pero todos aceptamos su verdad: “las *grandes* obras de arte son incapaces de mentir, por mucho que su contenido sea a la vez radical e ilusorio tanto como efímero. *Representan* la verdad porque son ilusiones *necesarias*” (Hussey 37). Efectivamente, estos engaños visuales del arte plástico no dejan de ser una mentira que se metamorfosea para aproximarse, en el cerebro del espectador, a una verdad fingida:

...pero quien observa esto, ignora que la exhibición de la mentira en el arte, es decir, el encubrimiento fingido que exige al espectador que siga el juego y que sea consciente de él, funciona para mentir más sutil y profundamente, tan sutil y profundamente que alcanza la verdad: la verdad de la mentira, la verdad del carácter ficticio, provisional y puramente poético de toda constitución de sentido. (Givone 45-46)

Esas imágenes partían de la ficción para crear una verdad. En este sentido, ese engaño que históricamente se producía en la imagen plástica

para evocar cierta sensación de verosimilitud en el espectador, ahora mismo, recorre el camino contrario. Se presentan imágenes que se emiten —dogmáticamente— como verdad absoluta y son mentiras radicales en toda su naturaleza, discursos falsos, ficciones interesadas.

Creemos que, ante la magnitud de este fenómeno, muchos artistas plásticos se han refugiado en el discurso escéptico para provocar en el espectador una sensación que le pueda inducir a la duda, a un estado que le permita pararse a reflexionar ante los acontecimientos e ideas que el artista recrea. Ante el ingente volumen de ejemplos contemporáneos en torno a este fenómeno (la actitud escéptica dentro de la imagen artística contemporánea) vamos a apostar por un par de ejemplos de creación que cumplen dos requisitos que han sido fenómenos artísticos muy intensos desde finales del siglo XX en el discurso artístico. Por un lado, nos centramos en la producción creada en dibujo, ya que el dibujo es la disciplina artística más abstracta, mental y conceptual de todas las producidas por el ser humano. Ninguna imagen dibujada tiene su origen en la realidad; no existen las líneas o los puntos en la naturaleza, el cerebro construye esos recursos gráficos mentales para explicar y representar lo que piensa y ve, por lo que el dibujo es una construcción mental, la más alejada de la mimesis posible. La naturaleza de esta disciplina es completamente contraria a la que se desarrolla en otras como la fotografía, por su vínculo evidente con la captura de la realidad, incluso desde sus inicios analógicos. Así, el dibujo es una de las mejores herramientas plásticas al servicio de ese discurso escéptico que pone en crisis, que cuestiona, nuestro entorno.

Dentro de esta producción gráfica del dibujo vamos a basarnos en algunas de las miradas artísticas menos exploradas en el estudio del arte: la creada por la mujer. De hecho, vamos a tomar como muestras de nuestro estudio de campo, justamente, piezas realizadas por artistas que han usado uno de los procedimientos técnicos más tradicionales en dibujo *doméstico*: el bordado o el hilo. Esta técnica, tradicional, asociada a la artesanía, a lo doméstico, lo decorativo, sufrió una mutación en la década de los setenta del pasado siglo a través de la corriente feminista que incorporó a la mujer como creadora y ellas, a su vez, incorporaron al discurso hegemónico técnicas tradicionales propias que habían sido ajenas al arte histórico patriarcal. La historia del arte creado por la mujer no ha sido pintada, sino bordada.

Así, en el siglo XX, el bordado pasó de la decoración al discurso. Por la propia potencia que supone elegir estos dos elementos (dibujo y bordado creado por mujeres artistas), las creadoras que referenciamos van a asaltar la realidad, en sus obras, incorporando un discurso escéptico que pondrá en cuestión, desde el arte, pilares de la realidad o la representación, aportando una mirada escéptica, crítica, que induzca al espectador a una reflexión que le empuje hacia un estado de conocimiento más cercano a lo que podríamos denominar como ‘verdad’, a la investigación, a la reflexión que es contraria a esa serie de imágenes dogmáticas que nos invaden —normalmente— a través de la pantalla.

Analizar elementos textiles en la creación artística, aceptar el hilo como dispositivo de dibujo y creación, supone estudiar la aplicación de técnicas que han sido históricamente consideradas exclusivas del ‘entretenimiento’ femenino o la artesanía, pero que se han incorporado al discurso contemporáneo profesional. El hilo, lo textil, se convierte así en el mejor medio plástico y artístico para considerar, pensar en un sentido histórico y contemporáneo, el rol escéptico de la mujer artista ya que es un material que implica una ruptura radical con la creación plástica masculina, quienes rechazaron históricamente el hilo como vehículo de comunicación (Ní 2012). Nuestra investigación se centra en la producción específica de Ghada Amer (1963) y Chiharu Shiota (1972) por ser artistas complementarias y muy significativas de estas producciones, una desde la formalización figurativa y otra desde la instalación abstracta, en el uso del hilo como elemento generador de duda, de discurso escéptico actual.

Ese proceso de aportar al hilo una potentísima particularidad no ha surgido en el arte de hoy sin referentes cercanos en el tiempo ya que, a finales del siglo XX, los ejemplos se multiplicaron exponencialmente. En los años sesenta y setenta ya fueron explorados los hilos, el tejido y textil con creadoras como Anni Albers (1899-1994), la primera persona en exponer una muestra individual de textiles en el MoMA de Nueva York (1949), quien es considerada una de las mejores diseñadoras textiles del siglo XX. Ella exploró la potencia del hilo, especialmente, a partir de la aparición de corrientes minimal y conceptual, con obras como *Haiku* (1961), *Intersecting* (1962), *Underway* (1963) o *Six Prayers* (1966-67) donde se eliminaba la figura evidente, la imagen figurativa, para recrear una sensación general o idea, más que una

imagen explícita. También el movimiento feminista de los setenta exploró muy intensamente esta vía del bordado, usándolo en alguna de las piezas más icónicas de aquel periodo como es la mítica instalación de Judy Chicago (1939) *The Dinner Party*, una instalación producida entre 1975 y 1979, formada por mesas dispuestas describiendo un enorme triángulo equilátero en las que, cada comensal, cada juego de mesa completo (mantel, servilleta, bajoplate, plato, etcétera) estaba dedicado iconográficamente a una mujer importante de la historia, recreadas individualmente, hasta un total de treinta y nueve protagonistas. Las representadas en esa mesa irían desde Hatshepsut (-1458 a. C.) hasta Leonor de Aquitania (1122-1204) o Virginia Woolf (1882-1941). Una pieza con la que deconstruir el discurso hegemónico de la historia del arte:

Cuando empezamos a comprender la rica tradición del bordado y a percibir su enorme potencial visual, nos decidimos a incluir tantas técnicas y estilos diferentes como fuera posible, como otra forma de llamar la atención sobre el patrimonio no reconocido de las mujeres. (Chicago 15)

Desde entonces, el bordado como herramienta de dibujo se ha normalizado en multitud de discursos artísticos, contemplando desde la ironía de los caminos de mesa feministas de Beryl Weaver en *Space Rib* (1978), a la ciencia ficción de los gobelinos de Patricia Waller con sus escenas bordadas en punto de cruz que describían invasiones espaciales imitando la estética de los videojuegos de finales del siglo pasado, como ocurre en su serie *Virtual Reality* (1996).

Los sujetos de estudio serían numerosos, pero nuestro campo se centra en los dos casos mencionados de la creación actual (Amer y Shiota) por la importante naturaleza escéptica de sus respectivos discursos contra el dogmatismo visual, desde dos planteamientos estéticos complementarios: la figuración y la abstracción.

2 · **Contra el dogmatismo visual: Ghada Amer y el bordado de la imagen pornográfica.**

El bordado ha sido, históricamente, una técnica de domesticación. Pocas disciplinas como esta (la costura en general) ha conseguido vincularse a un concepto ligado a la creación de la feminidad entendiéndola como un sentimiento, como un tipo de moral, como un modo de estar en el mundo. Un fenómeno de gran tradición histórica, que fue en cierto modo global: “el bordado se había convertido en un pasatiempo universal para las mujeres” (Yarong 16). Desde la victoriana Inglaterra a la imperial China, las mujeres fueron asociadas a la aguja y, es probable, que nuestra historia universal en imágenes las hayamos creado con hilos. Las mujeres no pintaron masivamente, pero sí bordaron y tejieron.

Por ello es tan singular el uso que algunas creadoras contemporáneas están haciendo del bordado, del hilo como dibujo o como trama en el espacio para generar nuevos discursos que promueven un estado escéptico en el espectador, obras que asumen la duda como posibilidad, imágenes que cuestionan nuestra realidad, que cuestionan las ‘verdades’ cerradas y rotundas.

Uno de los casos internacionales más interesantes, en este sentido, es el de la artista Ghada Amer, quien pone en tela de juicio algunos de los estereotipos femeninos más salvajes que consumimos visualmente. Pensemos que, como indica Parker “los bordados también evocan el estereotipo de la virgen en oposición a la puta, una representación infantilizada de la sexualidad femenina” (Parker 2). Tradicionalmente, el bordado ha estado asociado a la idea de santidad, a la santa del hogar, siendo ejecutado —en general— por figuras plenas de modestia, de paciencia, llenas de mito, siendo tradicionalmente, además, una de las grandes fuerzas productivas de la industria doméstica (Ariès 1993).

En este sentido, la obra de Ghada Amer va, directamente, en la dirección opuesta. Sus piezas son de una riqueza visual impactante, llenas de trama, de hilos colgando, de texturas, de repetición inofensiva... pero sólo a simple vista. Si observamos con mayor atención —tras esa capa superflua más decorativa y abstracta— su obra esconde multitud de imágenes lineales creadas con hilos de color que ponen en tela de juicio muchos aspectos del rol

social de la mujer, ya que normalmente borda imágenes sacadas de la pornografía comercial, figuras femeninas en posturas obscenas. El concepto erótico-poético de ‘musa’ tradicional se lo lleva al descaro y la reflexión. Su obra bordada muestra y esconde, en un importante juego social y erótico... ves y no ves. En palabras de Wendt, su potente discurso plantea una revolución:

Deconstruye la mística de la abstracción dominada por los hombres, con un trabajo que se inspira tanto en la artesanía como en el arte. Las poses vulgares de estas obras, repetidamente representadas en un patrón similar al del papel pintado, despersonalizan a las mujeres representadas. (Wendt 5)

Su obra es pura interrogación sobre qué es y cómo representamos a una mujer en nuestra sociedad, especialmente tras la enorme presencia de la pornografía en nuestro entorno visual. Una representación lineal, una gráfica, que la artista también ha explorado en la cerámica como soporte, aunque en la producción realizada con este material le interese más cierto ritual y magia que hay en el calor o el fuego como elemento que produce una metamorfosis en el barro (Preuss 2018). En cierto modo, sus imágenes nos recuerdan a la cerámica griega erótica, aunque la imagen meramente pornográfica actual que ella recrea suele describir placer, pasivo o contemplativo para el otro, donde sólo aparecen como protagonistas mujeres que saben que están siendo observadas por la fascinación sexual que despiertan.

Se ha afirmado que Gamer pinta sus cuadros con hilos. El primer cuadro donde usó este recurso de iconografía sexual obtenida de revistas pornográficas fue en la obra *Sans Titre (La Première)*, hacia 1991 (Alaoui 2021). Desde entonces, estos recursos gráficos se han convertido en una seña de identidad creativa. Sus piezas surgen a partir de un patrón lineal bordado que va repitiendo —normalmente describe una mujer en escena o postura pornográfica— generando en las superficies de los lienzos una serie de ‘paisajes’ humanos sin identidad, exentos de narrativa. Las imágenes fotográficas de las que parte no son mujeres concretas, no cuentan ninguna historia, sólo son objetos de placer para ser observados. Sin embargo, cuando las borda, en ese caos de hilos sueltos que suele acompañar a la imagen figurativa bordada —como ocurre en obras como *Color Misbehavior* (2009)— se generan

imágenes que no llevan al placer, ni al cuerpo de la mujer, sino a circunstancias. Entonces, esas mujeres en hilo, a pesar de sus poses, se convierten en otras muy distintas: generan en el espectador la duda de qué son ellas, qué implican, en qué nos convierte a los otros que miramos, nos meten de cabeza en el conflicto entre lo que vemos (escena erótica) y cómo se nos presenta (escena bordada).



Fig. 1: *Sans titre (La Première)*. Bordado y gel sobre lienzo. 61 x 91,4 cm. Colección privada. 1991. Publicada en el catálogo Susan Thompson ed. *Ghada Amer*, p. 31. © Ghada Amer.

Su producción implica un vínculo inequívoco con el pensamiento, “para Ghada Amer, cortar y bordar son sinónimos de pensar y ver” (Celant 39). Este fenómeno es fundamental para entender la radical propuesta que supone su obra, ya que a través de un planteamiento personalísimo consigue colocar al espectador en un estado de duda. La creadora no juzga, no sentencia en ningún sentido, sus imágenes dibujadas con hilo a través del bordado son presentadas ante el otro para que piense, para que dude, para que cuestione imágenes similares fotográficas o audiovisuales que recibe desde los medios de comunicación, revistas especializadas o internet. A través del hilo esas imágenes se vuelven más íntimas, más especiales. Las imágenes fotográficas de las que parte Amer son imágenes llenas de ‘ruido’

visual, cuando ella las borda las invade de silencio, un silencio que permite una calma y la reflexión. Han explica que “las imágenes porno muestran la *mera vida expuesta*. El porno es la antípoda del Eros. Aniquila la sexualidad misma” (2014 47).

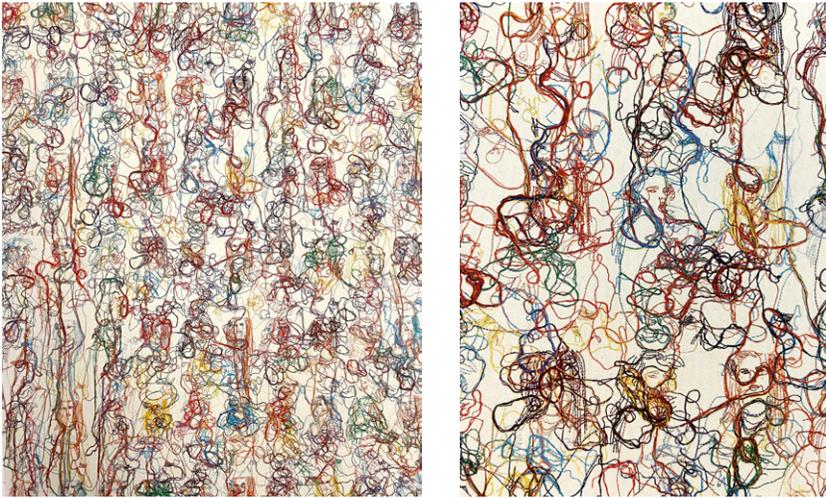


Fig. 2 y 3 (detalle): *Color Misbehavior*. Bordado y gel sobre lienzo. 177,8 x 149,9 cm. Colección de la artista. 2009. Publicada en el catálogo Susan Thompson ed. *Ghada Amer*, p. 33. © Ghada Amer.

La artista invade con hilo y bordado el “lugar en el espacio más recargado de la historia del arte: la superficie del lienzo; incluso llega a violar y a penetrar el lienzo al relacionarse con él” (Lundström 18), agujereándolo con su aguja para formar las líneas de hilo. El bordado se usa aquí para reflexionar sobre la cosificación de la mujer, el placer, la sexualidad: “la desritualización del amor se consume en el porno” (Han 2014 53). Pero Amer empuja esas imágenes de origen porno-fotográfico, vacías de ritual, hacia un espacio artístico dotándolas de misterio, colocándolas en lo femenino, en lo doméstico, convirtiéndolas de este modo en imágenes extranjeras para el arte de tradición patriarcal. Son, en cierto modo, monstruos de hilo con

figuras que aparecen y se ocultan, que son eróticas y repulsivas. En algunos casos, como en la obra *Green Paradise* (2008) *Dreaming of Felipe-RFGA* (2010) con la ocultación como juego visual más sutil, mientras que otras piezas implican una aparatosa dificultad para percibir visualmente a sus protagonistas femeninas, a veces casi imposible como en *Glimpse into a New Painting* (2018) o *Amina* (2013). Imágenes que crean tensiones ya que, históricamente, el bordado fue una habilidad que se había enseñado desde la Edad Media como artesanía —en cierto modo— elegante y apropiado para la mujer (Ní 93). Sin embargo, con todos estos desencuentros de significación que genera la obra contemporánea, la obra de Amer no puede más que provocar un estado de incertidumbre que te obliga a cuestionar las imágenes de este tipo, nuestros prejuicios, nuestra identidad. No le interesa criticar o denunciar, sino “contar cosas sobre el ser humano y sus relaciones con el mundo” (Guralnik 76).

De este modo, las chicas bordadas que invaden sus obras son imágenes *transmedia* —entre la fotografía (arte o imagen) de la que parten y el bordado (artesanía) en la que terminan—. Son imágenes en las que “su aguja actúa como una herramienta de dibujo” (Sorkin s.p.). No olvidemos que, el dibujo, se acerca en cierto modo a la escritura, un dibujo expandido que busca una condición escéptica en el espectador. Estas chicas en hilo funcionan como filtros que fuerzan a pensar la imagen porno-fotográfica y todo lo que implica: la continua sexualización de cualquier cuerpo femenino, la omnipresencia de estas imágenes en la vida cotidiana, la propagación de su estética, etcétera. Figuras bordadas que expulsan la mirada superficial e inducen al pensamiento... pero no hay en ellas una victimización, sus figuras de hilo tienen una actitud hacia la pornografía común que podría, incluso, entenderse como rebelión contra las normas morales en algunos territorios, como cierta libertad si es elegida:

...es una forma de rebelión, pero no contra la norma. Es más bien una respuesta a la creencia mantenida en diferentes culturas de que la manifestación o la representación del cuerpo femenino es algo de lo que hay que avergonzarse. (Marcomi, Amer 23)

Parker explica que las artistas que han usado el bordado como un generador de significados propios, personalísimos, en un procedimiento (el bordado) predestinado a la exclusión artística, han generado lo que ella denomina como ‘puntada subversiva’, llena de una radical originalidad e interés. En sus propias palabras, “si el bordado quiere ser reconocido como arte, tiene que estar marcado no con un patrón pre-dibujado, sino con una personalidad particular” (Parker 203).

En el caso de Ghada Amer su particular visión de la técnica y la significación de la obra generan una contradicción de tal intensidad que sólo puede orientarnos hacia el estado escéptico. Sus bordados preguntan, pero no tenemos la respuesta absoluta; no hay en ellos un veredicto que nos oriente hacia una sentencia firme que no nos haga dudar. Elimina la obscenidad y evidencia la imagen pornográfica a través de los hilos, tanto cuando los usa para construir sus cuerpos como cuando los deja colgando de manera que se genera una textura caótica de hilo que se antepone a ellas. Se ven y desaparecen, son reversibles para la percepción, no son imágenes en un estado fijo, son imágenes-espejismo. Sus chicas bordadas no prometen la felicidad, ni el placer, sino que inducen a un estado de duda radical en el espectador. Podríamos decir que la imagen porno-fotográfica es dogmática (y más cercana a un conocimiento sensible) mientras que las imágenes bordadas de Ghada Amer son escépticas (afines a un tipo de conocimiento intelectual que sólo te induce a la duda y reflexión). Ellas nos inducen a un estado similar al escepticismo clásico que explicó Pirrón de Elis:

... la indeterminación de la realidad le lleva, coherentemente, a abstenerse, a quedar sin opiniones en su enfrentamiento con ellas, y de aquí a un estado de imperturbabilidad moral que trae como consecuencia la felicidad. Esta actitud no lleva al hombre ni al abandono, ni a la pérdida del entusiasmo, porque la significación propia del escepticismo es, principalmente, investigación. (Román 1994 238)

Sin duda, el hilo camufla la imagen pornográfica, la hace menos violenta, la convierte en algo completamente distinto a su imagen de origen. Si observamos, por ejemplo, la obra *Girl with garden carnation* (2017) —que es terriblemente gráfica por su uso del hilo negro—, a pesar de la evidente percepción de la vulva femenina por la pose forzada, es su presencia con la lluvia de hilos negros (especialmente de la cabeza de la protagonista al representar el pelo) la que genera una inquietud que rompe con la imagen fotográfica de origen. No es que las bordadas sean más amables por estar hechas con hilo, sino que el material modifica radicalmente el discurso, convirtiéndolas en reflexión. En la sociedad contemporánea, todo se exhibe, se muestra la sexualización del cuerpo femenino sin ningún pudor, entrando las imágenes en una era donde sólo hay fachadas visuales, filtros, engaños, publicidad y mercadotecnia. Por ello es interesante centrarnos en aquellos pequeños detalles que no se ven tan fácilmente (Soler 117). En este sentido, el hilo es un medio perfecto para metamorfosear ese tipo de imagen dogmática que proviene, normalmente, del ámbito fotográfico.

Ghada Amer se sirve de la imagen figurativa bordada para crear un estado de inquietud que favorezca la reclusión interior de la mirada hacia el pensamiento, hacia la duda, hacia una reflexión que germine en algún estado de conocimiento superior al mero visual.

3 · Chiharu Shiota: trama de hilo y escepticismo en la instalación contemporánea.

En el siglo XXI, la configuración del mundo actual nos llega, principalmente, a partir de las imágenes digitales. Nuestra experiencia visual analógica y diaria convive —en un continuo conflicto por nuestra atención— con la experiencia visual de la pantalla, normalmente digital. La invasión de lo que Fontcuberta denominó como “post-fotografía” es una realidad que domina la comunicación social, de ocio, del entretenimiento e, incluso, el laboral. De este modo, la fotografía dejó de ser una materialización de cierto encuadre de la realidad (con todos los elementos que intervenían en su significación que ya explicaron teóricos como Barthes a través de fenómenos como lo *obvio* y lo *obtusos* del signo fotográfico) a —directamente— otra cosa. Lo que el autor

denominó como significado obtuso de la imagen ha virado descaradamente hacia la ficción, hacia el engaño, hacia el puro ilusionismo.

Esa otra cosa fotográfica que se produce hoy es, en muchos casos, pura desinformación ontológica desde su momento de creación: imágenes desvirtuadas que lo son aún más al aplicarle filtros o poses artificiales de los individuos que invaden el terreno de la ficción con elementos que aparecen en la mayoría de las imágenes que consumimos. Vivimos en el reino del ‘fake’, lo hemos aceptado y hemos decidido convivir con lo falso disfrazado de una apariencia de realidad, todos rendidos a sus pies. Un fenómeno que, en realidad, no sabemos a dónde nos llevará a partir de ahora con la incorporación de la inteligencia artificial a programas que generación de imágenes, tanto fijas como en formato vídeo. Byung-Chul Han establece que la inteligencia artificial jamás podrá “pensar” porque a ella (todavía) no se le pone la “carne de gallina”, ya que defiende que el pensamiento es un proceso analógico, que se mueve en lo que denomina “campo de experiencia” (2021 53). Justamente, ese mismo campo de experiencia es el que busca y crea un tipo de producción artística cuya naturaleza es, a nuestro entender, eminentemente escéptica.

En este contexto visual tan agresivo, lleno de cierta furia para todos pero que afecta muy concretamente a los artistas visuales, muchos de ellos están dando una respuesta plástica y creativa gracias a la incorporación en sus discursos de un escepticismo que se ha insertado como herramienta que induce al conocimiento, que favorece un análisis más objetivo de algunas cuestiones cercanas a la verdad, produciendo un arte que induce a otra experiencia de la realidad, que va más allá de la ficción.

Así, desde planteamientos formales muy diversos, se da en arte contemporáneo una serie de artistas en los que la duda es imprescindible para protegerse del dogmatismo que nos invade, de populismos, ficciones y manipulaciones. No sólo la figurativa propuesta de Ghada Amer se mueve en este sentido, trabajando el propio cuerpo femenino como artesanía, exhibición y ocultación, sino que hay otras autoras contemporáneas con unas formalizaciones menos explícitas que manifiestan un discurso cuya esencia más profunda está ligada al escepticismo, piezas que empujan al espectador hacia un estado de investigación, donde la duda, la estética o la emoción propicia un acercamiento a un conocimiento más humano de la realidad a través de la experiencia artística: “las emociones que poseemos se originaron como un

método para sobrevivir en este mundo absurdo y existir dentro de un sentido completo de libertad” (Hosaka 13).

En esta línea de producción artística que nos interesa como estudio de campo específico (centrado en producción contemporánea de la mujer creadora y donde predomina un significativo sentido gráfico, con planteamientos escépticos) destaca —en un contexto más geométrico y orgánico— la producción de la artista japonesa Chiharu Shiota. Esta autora va a trabajar conceptos como la memoria, la muerte, la identidad o los movimientos migratorios a través de las líneas en el espacio. En su caso, utiliza el hilo para la formalización física de la línea (un elemento conceptual abstracto, una idea que no existe en la realidad como objeto) dentro del entorno expositivo. Pensemos que el hilo, o algo similar a él, fue cierta proto-escritura, un primer palimpsesto de memoria, consignando discursos y símbolos en manifestaciones culturales textiles. De hecho, Giordano destaca “la fuerza mitopoética del hilo” (Giordano 95).

Las construcciones de Shiota, sus instalaciones de hilos, se acercan al espacio del espectador, invadiéndolo, aproximándose a su intimidad. De hecho, en ocasiones, se acercan al límite del tacto, generando una sensación en ellos de la que no pueden escapar. No olvidemos que para el pensador romano Lucrecio, es precisamente el sentido del tacto el culmen gnoseológico: “la sensación es un tacto generalizado, puesto que las imágenes golpean literalmente nuestros órganos sensoriales. El mundo no está a distancia, sobrecorporal, sino que es tangible, próximo a nosotros” (Román 2002 70).

Las instalaciones de la artista, con sus miles de líneas en forma de hilo ocupando el espacio, el campo expandido, generan una inquietud similar a la experiencia de lo sublime que describía Kant. Es, precisamente, ese choque el que nos para e induce a la duda cuestionando lo que estamos percibiendo, a través de esos mapas tridimensionales de hilos entrelazados que nos invaden y nos colocan, con sus dimensiones monumentales, en la insignificancia. Sus instalaciones son máquinas de ver y pensar. Como indica Soler:

Nada es lo que parece. En la cotidianidad se instala la duda, los dobles sentidos, intenciones, contradicciones, hipocresías. El tiempo, a veces, se para en el interior para ofrecernos dobles en la percepción, matices en la visión, fisuras en lo establecido

que nos remiten a las eternas preguntas del ser humano. Apariencia o realidad. Vemos y no vemos, quizás no queramos ver o simplemente sólo vemos lo que nos interesa ver. (Soler 2012 16)



Fig. 4: Chiharu Shiota, *Between us*, lana roja y sillas. 2020. Expuesta en Gana Art Center/ Gana Art Nineone, Seúl, Corea del Sur. Fotografía de Lee Dongyeop. © Chiharu Shiota. <https://www.chiharu-shiota.com/between-us>

Las creaciones de Shiota están comprometidas con la realidad, pero no son dogmáticas en el sentido de dar un discurso cerrado (positivo o negativo) al espectador, son imágenes más poéticas, texturas gigantes tridimensionales que van a interrogar en torno a cuestiones humanas. De este modo la artista ritualiza los espacios que convierte en ‘capillas artísticas’ que invitan a la reflexión, al pensamiento, a lugares que provocan un estado similar al que Chiesara explica en *Historia del escepticismo griego* (2007), al inducir anhelar un razonamiento que aspiraría a que el entendimiento quedara en cierto modo, en suspenso, en un estado que te permita acercarte más a la calma.

La propia Shiota es consciente de este poder de sus instalaciones, del estado que genera en el espectador “el hilo enmarañado hará que la habitación parezca un cosmos, el universo. Muy profundo y oscuro” (Shiota 2009 98). Sus hilos se transforman en redes, un elemento que —simbólicamente— ha formado parte de “nuestras prisiones, nuestros medios de acción, así como del modo de nuestra liberación” (Brüderlin 30), sobre todo si pensamos en las redes más tradicionales. No olvidemos que, normalmente, se construyen para atrapar algo, y —habitualmente— se dedican a labores colectivas, como la pesca. De hecho, Lee pone en valor un tejido que está lleno de “resonancias universales y laberínticas” (121), de poder metafórico para representar la fragilidad humana: estamos en manos de Las Parcas.

Eso, exactamente, es lo que sugiere la obra textil con hilos de Shiota. Independientemente de los temas que aborde —muerte, migración, vida, memoria, u otros— la artista consigue con los hilos generar ese estado de incertidumbre que induce al pensamiento, a la duda. Estas obras son, en realidad, una manifestación más de las últimas tendencias de dibujo expandido, del dibujo en diversas materializaciones ocupando el espacio tal y como lo explicó Krauss en su mítico texto “Sculpture in the Expanded Field” de 1979, donde defendía que a través de la experimentación del espacio como elemento finito se potenciarían profundamente los discursos de los elementos que se emplean en estas instalaciones. Las intensísimas producciones de la artista japonesa trabajan en este campo expandido, en la mayoría de los casos. Podríamos destacar, por ejemplo, la instalación titulada *Me somewhere else* (2018) expuesta en Londres en la Galería Blain/Southern como una *site-specific* para aquel lugar, que explora con gran intensidad las ideas de fragilidad, vida y muerte... el cuerpo ausente representado sólo por unos pies en bronce (los de la propia artista).

Sus composiciones son profundamente rizomáticas: los cruces, nudos o número de hilos recrean esas marañas de líneas de fuga simbólicas de las que habla Deleuze y Guattari. La pregunta es si podrían funcionar estas instalaciones como representaciones de lo que ellos denominaron como *mesetas*. En cualquier caso, esas maravillosas marañas de hilos son espacios de reflexión... ¿llenos de duda? Son, de un modo claro, espacios que permiten la “superposición de opuestos como lo consciente y lo inconsciente, la realidad y el sueño, el cuerpo y el universo y el vago espacio intermedio” (Rosenthal, Kataoka 29).

Shiota no aporta en sus obras una argumentación dogmática y cerrada de la realidad, genera con sus hilos una reflexión que nos invita a experimentar una conciencia más profunda de nuestra realidad humana, como si sus invasiones de hilos te obligaran a mirar hacia tu interior. Su verdad está, también, en cierta indeterminación construida a partir de ellos, una indeterminación que nos conduce hacia un estado de calma que permite la reflexión, generar la duda necesaria con la que acercarte a un estado más reflexivo para aproximarnos a algún tipo de verdad, hacia ese estado impasible del que hablaba el clásico Pirrón, llevándonos a experimentar el discurso artístico con mayor intensidad:

Dice que aquél [Pirrón] declaraba que las cosas eran igualmente indeterminadas, sin estabilidad e indiscernibles. Por esta razón, ni nuestras sensaciones ni opiniones son verdaderas o falsas. Por tanto, no debemos poner nuestra confianza en ellas, sino estar sin opiniones, sin prejuicios, de modo impasible. (Román 1994 30)

Los hilos de Shiota crean imágenes totalmente autorreferenciales, que no suelen estar vinculadas a ninguna referencia tomada de la realidad. No son hilos que imiten, que copien, sino que evocan generando sensaciones o pensamiento. La producción de estas piezas sigue, en parte, el mismo proceso que Molderings explica que se produjo en el experimento de Duchamp con unos hilos que el artista dejó caer sobre unos lienzos estrechos, cayendo de modo azaroso y fijados después en esa misma posición casual, sin referencia tampoco a nada concreto del mundo real, con existencia material independiente “independientes de cualquier cosa que existiera más allá de la imagen” (Molderings 4). Esta no sería la única referencia de Shiota a Duchamp ya que este, también generó —con su icónica *Sixteen Miles of String* que realizó para la exposición *First Papers of Surrealism* que se celebró en Nueva York (1942)— un antecedente directo de la labor de Shiota. La acción de invadir un espacio con una red, en este caso de hilo, tiene algo de comportamiento animal, una función que parece la de ‘marcar’ o construir lugares propios, los señala de un modo extraño ya que, como indica Platow refiriéndose a sus instalaciones de camas e hilos negros “la instalación invita a la observación

desde la distancia, pero niega la inspección de cerca” (2005 52). Es la instalación la que te atrapa, ya desde lejos.

Estos hilos no siempre están solos, los acompañan en ocasiones objetos cotidianos: camas (de hospital), ventanas, puertas, números, llaves, pianos, maletas, zapatos o papeles, entre otros. Ellos te conducen a través del caos —de su caos— que, en ocasiones, se ordena para establecer un recorrido prestablecido para el espectador. Son, en muchas ocasiones, objetos presentes que hablan de ausencias que invaden nuestra realidad cotidiana, incluso cuando dormimos, como ella misma indica:

...el sueño y los sueños, que experimentamos día tras día, son una base importante de nuestra percepción de la realidad. Estas experiencias sutiles influyen inevitablemente en nuestra vida cotidiana. (2020 17)

La trama de los hilos instalados en el espacio, a los que se unen los objetos sutiles que utiliza, tienen sentido a partir de generar —más que una imagen— una sensación estética. En el caso concreto de los zapatos, Shiota los vincula, normalmente, a la añoranza del hogar, a esa sensación de vínculo y ausencia que se produce tras un alejamiento del mismo; cuando el reencontro que tendría que calmar esa añoranza se manifiesta contrario porque encuentras un hogar distinto al que habías dejado. Es una sensación que ella, personalmente, tuvo al volver a Japón tras mucho tiempo fuera, al descubrir que sus propios zapatos japoneses, tras tres años sin usarlos, no le habían: “no hay ningún hogar que se corresponda con lo que habías imaginado” (Shiota 2013 47). Este es un recurso al que acude en piezas como *Dialogue from DNA* (2004) o, más recientemente *Absence Embodied* (2018).

Por otro lado, Shiota también incorpora habitualmente una serie de objetos como son las maletas y las barcas. La artista, con esta línea de producción entraría en el ámbito de lo que se ha denominado en arte contemporáneo como ‘*estéticas migratorias*’. Así, decenas de estas maletas invaden el discurso y la formalización de piezas, como ocurre en la espectacular obra *Accumulation-Search for the destination* (2014-2021). El destino, la esperanza, la desesperación, también se formalizan con una serie de barcas o pateras, de las que la artista enfatiza muy rotundamente su estructura. Están presentes

en piezas como *Uncertain journey* (2019), *Passage* (2021) o *I hope...* (2021), entre otras muchas, donde estas pateras se presentan como esqueletos, sombras, sueños, restos de naufragios rodeados de hilos, asumiendo así la artista alguna de las temáticas más redundantes de finales del siglo XX y principios del XXI: la migración, con la que entra en “cuestiones como alteridad, raza, pero también desplazamiento, exilio, diáspora, extranjería o transculturalidad” (103) que Hernández defiende que se han convertido en elementos centrales de la reflexión artística contemporánea, explorando estas temáticas tan metafóricas como un lugar desde el que producir conocimiento en torno a lo social. Su discurso, no obstante, vuelve a inducir a la reflexión, no se recrea en el drama de un modo obscuro, sino que son instalaciones llenas de poesía, fuerza e impacto que, directamente sobrecogen a los espectadores colocándolos, casi irremediabilmente, en un estado de duda ante el progreso, ante lo que somos.



Fig. 5: Chiharu Shiota, *Uncertain Journey*. Estructura de metal, lana roja, 2019. Exposición individual *The Soul Trembles*, en Mori Art Museum, Tokio, Japón. Fotografía de Sunhi Mang. Cortesía del Mori Art Museum de Tokio. © Chiharu Shiota. <https://www.chiharu-shiota.com/uncertain-journey-1>

El piano es, también, un elemento recurrente. Con él plantea estados de inquietud en el ser humano, como hace en la obra *In silence* (2002). En ocasiones, la artista ha comentado que la imagen del piano le es muy sugerente desde la infancia, cuando por un accidente doméstico observó cómo ardía el piano de un vecino. Esta pluralidad de referentes, se completa con elementos tan curiosos como la ropa sucia:

La ropa sucia de Shiota es poderosa y, al mismo tiempo, transmite una sensación de impotencia. Pueden leerse como superficies de proyección de significados como la inutilidad del esfuerzo humano, el sinsentido de la existencia individual, lo ineludible del destino humano, el aprisionamiento del hombre en todos los procesos de la vida. (Weidle 72)

Es curioso que la artista entienda el acto de tejer sus instalaciones como un acto de ‘crear verdad’ o de crear algo ‘verdadero’, una acción relacionada con la autenticidad, con una verdad interior que aflora de su ser más interno mientras produce la obra. Asume un procedimiento en el que acepta su contexto o estado íntimo personal como elemento de creación:

La creación con hilos es un reflejo de mis propios sentimientos. Un hilo es un corte o un nudo, una lazada, o suelta, o a veces enredada. Un hilo puede ser reemplazado por sentimientos, o por relaciones humanas. Cuando utilizo hilo, no sé cómo mentir. Si estoy tejiendo algo y resulta ser horrible, enredado o anudado, entonces así deben haber sido mis sentimientos mientras estaba trabajando. (Shiota 2010 43)

El choque que origina las obras de Shiota, la sensación que generan esos monumentos de hilos cruzados en los espectadores, los paraliza y les permite el pensamiento, la duda, la intuición de verdad... sin dogmatismos. Sus obras conmueven y empujan, primero hacia el *shock*, después hacia la calma, para finalizar en un estado de reflexión que le permite al espectador

cuestionarse aspectos a los que jamás habría llegado desde un estado no artístico y escéptico.

4 · Conclusiones

Es probable que sólo algo tan *inútil* como el arte, tan alejado de la funcionalidad, sea el ámbito que puede responder con algo de criterio propio a los fenómenos radicales que nos invaden en nuestros días a través de la imagen dogmática que nos asaltan en múltiples formatos como *reels*, *memes*, imágenes ultra-reales creadas por inteligencia artificial, *tiktoks*... etcétera. Tenemos a la generación más joven entrando en masa en aplicaciones como *BeReal*, donde la recreación de lo que se entiende como *lo real* es obscena, en maniobras sociales que asumen la posverdad, los discursos ficcionales o el triunfo de la apariencia.

Consideramos que la rabiosa actualidad de la presencia del escepticismo en el arte contemporáneo es una respuesta casi natural de los artistas plásticos o audiovisuales a todo este fenómeno de desquiciamiento visual. Comprobamos que el discurso escéptico insertado en el arte contemporáneo permite trascender al espectador, empujarle a un estado de *shock*-calma-reflexión imprescindible para evaluar la realidad, aunque no implique una sentencia certera de la misma.

Nuestra investigación concluye que, frente a la omnipresencia de esa parte de la producción en imagen digital —normalmente fotografía, o *postfotografía* asociada a la posverdad— el dibujo, como disciplina plástica de naturaleza mental al cien por cien, es la técnica que mejor responde y combate la misma. El dibujo, incluso en su versión más hiperrealista, siempre es una idea. De ahí su radical presencia en nuestro pensamiento. Como diría Le Corbusier: el dibujo no deja espacio para la mentira. Por su naturaleza, es mucho más difícil de asociar. Es una de las grandes técnicas que podría, claramente, existir sin el arte.

Se manifiesta en la creación actual una presencia del escepticismo en la producción en dibujo contemporáneo, tradicional o expandido, que busca responder a la imagen dogmática. Analizar el dibujo a través de su manifestación más tradicional, vinculado a la artesanía (como es el bordado o el hilo), implica dotarle de una lectura revolucionaria y escéptica como herramienta

de construcción de significados que ponen en duda tanto la producción histórica, como el rol de la mujer artista. Aporta también una visión inédita, innovadora, que cuestiona todos los pilares clásicos tanto del arte como de la artesanía, dotando a las creadoras contemporáneas de un lenguaje propio.

La selección de las artistas Ghada Amer y Chiharu Shiota como muestra de estudio nos ha permitido abordar este fenómeno del vínculo escéptico-dibujo-hilo demostrando su existencia, formalizado tanto en la figuración como la abstracción. Desde el soporte bidimensional, en el caso de los bordados pornográficos de Amer que atentan contra la producción visual más asociada a la ficción y la mentira como es la *pornofotografía*, como su presencia en el espacio con las instalaciones de Shiota donde la inquietud escéptica también promueve un estado de conocimiento que nos acerca a una duda, que hoy se nos presenta como imprescindible para la supervivencia del ser humano y del humanismo del arte.

5 · Bibliografía

- A.B. "Interview with Chiharu Shiota". *The world is yours*. Humlebaek: Louisiana Museum of Modern Art, 2009.
- Amer, Ghada. Web oficial <https://ghadaamer.com/>
- Ariés, Philippe. *Historia de la vida privada*, 4. Madrid: Taurus, 1993.
- Brahim, Alaoui. *Ghada Amer/Susan Thompson*. Paris: Editions Skira, 2021.
- Brüderlin, Markus. *Art & textiles: fabric as material and concept in modern art from Klimt to the present*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
- Celant, Germano. "Selfembroidery". *Ghada Amer. MACRO, Museo d'arte contemporanea Roma*. Milano: Electa, 2007. 39-65.
- Chicago, Judy. *Embroidering our heritage: the dinner party needlework*. New York: Anchor Books, 1980.
- Chiesara, María Lorenzo. *Historia del escepticismo griego*. Madrid: Siruela, 2007.
- Giordano, Marina, "The Wefts of Intimacy. Textile Art in the Feminine: Individual Identity and Collective Memory in the Work of Marisa Merz". *Metatextile: identity and history of a contemporary art medium*, ed. Tristan Weddigen. Berlin: Imorde, 2010. 95-108.

- Givone, Sergio. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid: La Balsa de la Medusa/Visor, 1991.
- Guralnik, Nehama. "Ann Accomplice Despite Himself: On the Works of Ghada Amer". *Ghada Amer, intimate confessions*, ed. Nehama Guralnik. Tel-Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2000. 74-90.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder, 2014.
- Han, Byung-Chul. *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. Madrid: Taurus, 2021.
- Hernández, Miguel Ángel. *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Madrid: Akal, 2020.
- Hosaka, Kenjiro. "On Emotional Drawing". *A perspective on Contemporary Art 6: Emotional Drawing*. Tokyo: The National Museum of Modern Art, 2008.
- Hussey, Howard. "On & on: una forma de vida continuada". *On & on*, Madrid: La Casa Encendida, 2011. 33-42.
- Lee, Rosa. "Dialogues with Jo Bruton, Beth Harland, Nicky May and Katie Pratt". *Unframed: practices and politics of women's contemporary painting*, ed. Rosemary Betterton. New York: Tauris, 2004.
- Lundström, Jan-Erik. "Placeres repetidos, deseos desatados: la obra de Ghada Amer". *Ghada Amer*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004. 14-27.
- Marcomi, Roxana y otras. *Threads of vision: toward a new feminine poetics*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 2001.
- Molderings, Herbert. *Duchamp and the aesthetics of chance: art as experiment*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Ní Ghrádaigh, Jenifer. "Mere embroiderers? Women and art in early medieval Ireland". *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, ed. Therese Martin. Leiden: Brill, 2012.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1986.
- Philadelphia Museum of Art. Identificación: [aspace_7241dacd1ac66d38f6a-b911324a70520](https://www.pma.org/objects/7241dacd1ac66d38f6a-b911324a70520)
- Platow, Raphaela. *Dreaming now*. Waltham: The Rose Art Museum of Brandeis University, 2005.
- Portail de Recherche Duchamp https://www.duchamparchives.org/pma/archive/component/MDP_B032_F004_13-1972-9-302/fr/

- Preuss, Sebastian. "Ghada Amer in conversation with Sebastian Preuss". *Ghada Amer: ceramics*, eds. Kustine Ludwig, Sebastian Preuss y Britta Schmitz. Berlin: Distanz Verlag, 2018.
- Román, Ramón. *La terapia de lo inútil. Una filosofía después del desastre*. Córdoba: Editorial Cántico, 2014.
- Román, Ramón. *Lucrecio: razón filosófica contra superstición religiosa*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2002.
- Román, Ramón. *El escepticismo antiguo: posibilidad del conocimiento y búsqueda de la felicidad*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1994.
- Rosenthal, Stephanie y Mami Kataoka, eds. *Walking in my mind*. London: Hayward Publishing, 2009.
- Shiota, Chiharu. *Domani: the art of tomorrow 2013. Exhibition: the achievements of the Japanese Government Overseas Study Program for artists provided by the Agency for Cultural Affairs*. Tokyo: National Art Center, 2013.
- Shiota, Chiharu. Web oficial <https://www.chiharu-shiota.com/>
- Shiota, Chiharu. *Chiharu Shiota: counting memories*. Katowice: Museum Slaskie, 2020.
- Shiota, Chiharu. *Chiharu Shiota*. Madrid: Galería Nieves Fernández, 2010.
- Sim, Stuart. *Post-Truth, Scepticism & Power*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Soler, Ana. *On-Off: Causa-efecto*, Elche: Mustang Art Gallery, 2012.
- Soler, Ana. *Recortes interiores: mapas y territorios de vacío*. Valladolid: Caja España. Obra Social y Cultural, 2008.
- Sorkin, Jenni. *Ghada Amer: rainbow girls*. New York: Cheim & Read, 2014.
- Weidle, Barbara. *Dorothea von Stetten-Kunstpreis*. Bonn: Kunstmuseum Bonn, 2000.
- Wendt, Selene. "Reading between the threads". *Ghada Amer: reading between the threads*. Hovikodden: Henie-Onstad Kunstsenter, 2001.
- Yarong, Wang. *Chinese Folk Embroidery*. London: Thames and Hudson, 1987.

La dialéctica Realidad/ Verdad en las Notas sobre el cinematógrafo de Robert Bresson.

Dialectics Reality/Truth in Robert
Bresson's *Notes on Cinematographer*

Alfonso Hoyos Morales¹

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Recibido 28 febrero 2023 · Aceptado 28 diciembre 2023

Resumen

El presente texto procura esclarecer la noción de verdad en las *Notas sobre el cinematógrafo* de Robert Bresson. El análisis nos llevará a establecer una separación entre los conceptos de “realidad” y “verdad”, a pesar de estar vinculados. La noción de “realidad” estará conectada, fundamentalmente, a la noción de la indexicalidad. La “verdad” consistirá, por otro lado, en la apertura o posibilidad del sentido de eso “real” que no se ofrece. Esta tensión entre “verdad” y “realidad” integra, en sí mismo otras dos dialécticas: entre la immanencia y la trascendencia y entre la actividad y la pasividad de eso “real”.

Palabras clave: Robert Bresson, modelo, real, verdad, fenomenología.

Abstract

This text seeks to clarify the notion of truth in Robert Bresson's *Notes on the cinematographer*. The analysis will lead us to establish a separation between the concepts of “reality” and “truth”, despite being linked. The notion of “reality” will be fundamentally connected to the notion of indexicality. The “truth” will consist, on the other hand, in the opening or possibility of the meaning of that “real” that is not offered. This tension between “truth” and “reality” integrates, in itself, two other dialectics: between immanence and transcendence and between the activity and passivity of that “real”.

Keywords: Robert Bresson, model, real, truth, phenomenology.

1. alfonso.hoyos@uab.cat

0 · Introducción

Robert Bresson, cineasta de gran renombre cuya obra se desarrolló entre los años 40 y 80 del siglo pasado y de enorme influencia en el cine de autor francés e internacional, fue una figura particularmente reconocida por su método de trabajo, del que presumía y sobre el que se le interrogaba a menudo. Extraordinariamente minucioso e insistente en sus convicciones, desplegó sus inquietudes estéticas en un libro de casi igual repercusión que sus películas, *Notas sobre el cinematógrafo* (1997). Libro breve construido en base a aforismos en los que se abordan diversas cuestiones relativas al denominado séptimo arte: la interpretación, el sonido, el montaje... en un tono más poético y sugestivo que didáctico o argumentativo. Es por ello que su lectura da lugar a múltiples interpretaciones y que el abordaje filosófico del mismo resulta de gran interés.

Entre los múltiples conceptos que merodean y se repiten a lo largo de todo el libro, el de *verdad* constituye uno de los pivotes esenciales de su poética. La centralidad de dicho concepto la podemos comprender cuando señala en una de sus notas, por ejemplo “En tu pasión por lo verdadero puede que solo vean manías” (Bresson 93). Algo a lo que también se referiría en diversas entrevistas “Lo que intento encontrar en mis films es una especie de verdad. Soy, quizás, un maniático de lo verdadero” (Mylene Bresson: 200).

En qué consiste dicho concepto de verdad y cómo podemos vincularlo con otras teorías cinematográficas será uno de los propósitos del siguiente texto. Para ello nos centraremos fundamentalmente en el análisis específico del texto, focalizando, mayormente, las referencias secundarias en las notas a pie de página. Consideramos pues que, a pesar de lo vago, impreciso y desordenado del texto original, éste posee la suficiente complejidad y coherencia global como para desplegar un pensamiento propio sobre la noción de verdad artística.

El análisis nos llevará a establecer una separación entre los conceptos de “realidad” y “verdad”, a pesar de estar vinculados. La noción de “realidad” estará conectada, fundamentalmente, a la clásica noción, dentro de la teoría fílmica, de la indexicalidad, ilustrada fundamentalmente por André Bazin o Siegfried Kracauer. Esta noción apelará a una dimensión ontológica del material utilizado, mientras que la “verdad” referirá a una dimensión

fenomenológica del objeto estético. La “verdad” consistirá, en último término, en hacer devenir a lo “real” expresivo, algo en lo que la obra de arte es privilegiada. La recuperación de la expresividad de lo real se comprenderá como la renovación de las relaciones en la que éste es establecido con el resto del mundo fílmico (con el resto de real¹). ¿En qué se convierte entonces la verdad? En el efecto estético de renovación de una porción de mundo que se nos aparecía anestesiada a unos ojos ya demasiado acostumbrados. No hablamos, sin embargo, de la mera yuxtaposición excéntrica de elementos distantes en el sentido surrealista, sino de la construcción de relaciones que difieran la inteligibilidad de sus elementos en un todo. Esta noción de verdad integra, en sí misma, dos dialécticas que mencionaremos brevemente a lo largo del texto: aquella del objeto considerado como pura materialidad (lo real), y el montaje que le introduce un conato de intencionalidad, esto es, una dialéctica entre immanencia y trascendencia; y la dialéctica entre el objeto aparentemente pasivo y sin voluntad de lo real, y la actividad impuesta por la mano del cineasta.

1. Verdad... un concepto resbaladizo

Como señalábamos, el concepto de *verdad* aparece en las *Notas sobre el cinematógrafo* en multitud de ocasiones y expresado de diferentes formas, lo que la convierte en una noción algo vaga y equívoca por momentos. Mantiene una conexión ambigua con diversos conceptos que parecen serles vecinos tales como “autenticidad”, “naturaleza” o “realidad”, y sus acercamientos están rodeados de un aura de misticismo y misterio²: “Se diría que hay dos VERDADEROS: uno insulso, plano, aburrido, por lo menos a ojos de quien lo tiñe de falso; el otro... (Bresson 76)” Habitual es también encontrar una perpetua relación dialéctica entre lo verdadero y lo falso, con aroma platónico entre las esencias y las meras apariencias, en la que lo verdadero sólo adquiere una definición negativa a través de lo que “no es”: “Lo verdadero es inimitable,

1 Retoca lo real con lo real (Bresson 45).

2 Esta imprecisión conceptual ha sido indicada, por ejemplo, por Morari “Aquí, como en gran parte del discurso autoral, estos términos se dan por sentados como significantes de profundidad o profundidad sin ser claramente definidos o cuidadosamente cuestionados. ¿Qué es, después de todo, la verdad o la autenticidad?” (12; mi trad.)

lo falso, intransformable” (65), “La mezcla de lo verdadero y de lo falso da como resultado algo falso (teatro fotografiado o CINE). Lo falso cuando es homogéneo, puede dar como resultado algo verdadero (teatro) (27), “Ser escrupuloso. Rechazar todo lo que, de lo real, *no se vuelve verdadero*. (La horrible realidad de lo falso)” (103), “A falta de lo verdadero, el público se apega a lo falso. La manera expresionista con que la señorita Falconetti elevaba sus ojos al cielo, en la película de Dreyer, arrancaba lágrimas” (96), o “En la mezcla de lo verdadero y de lo falso, lo verdadero resalta lo falso, lo falso impide creer en lo verdadero. Cuando un actor simula el miedo al naufragio, sobre el puente de un barco verdadero azotado por una tempestad verdadera, no creemos ni en el actor, ni en el barco ni en la tempestad” (27).

En los aforismos anteriores podemos encontrar dos denominadores comunes. Por un lado, una cierta homogeneidad estilística como condición *sine qua non* de lo verdadero³; por otro, lo verdadero pareciera comprenderse por una relación antonímica con el teatro. Desde esta perspectiva podríamos considerar que el cinematógrafo, para Bresson, posee una verdad propia, cuya mezcla con otras artes produciría un arte heterogéneo y por lo tanto, imperfecto. En esta dirección podríamos encaminar a Bresson dentro de una constelación de teóricos y cineastas de corte modernista⁴ que consideraban fundamental encontrar la esencia de este nuevo arte que lo independizara de sus hermanos más próximos. La aproximación del cine a los medios dramático-túrgicos sería, en esa línea, una falta a la verdad propia de este arte.

A este respecto podemos encontrar una enorme cantidad de aforismos que parecerían conducir por este camino. El cinematógrafo, como vemos en una nota previa, es vinculado con lo “verdadero”, lo falso, por contra, cobra el nombre de Cine (Cinéma en el texto original) con el que compendia las obras del cine industrial, que es comprendido como un “teatro foto-

3 “Imposibilidad de expresar algo con fuerza a través de los medios conjugados de dos artes. Es o todo uno o todo el otro” (Bresson 40).

4 Esta es la relación que establece, por ejemplo, Tony Pipolo, quien cita la definición del máximo representante de esta corriente, Clement Greenberg, a propósito del proyecto bressoniano: “La esencia del modernismo reside, a mi modo de ver, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la disciplina misma, no para subvertirla, sino para atrincherarla más firmemente en su área de competencia” (citado en Pipolo 11; mi trad.). Encuentra también un característico modernismo en la utilización de medios eminentemente exteriores y plásticos, no representativos (12).

grafiado”. Noción habitual ésta última dentro de las poéticas del cine propias de la primera mitad del siglo XX que anhelaban desembarazarse de su “hermano mayor” en las artes con el que constantemente se comparaba y el cual tuvo una enorme influencia en su desarrollo en sus primeros años⁵. Una herencia agradecida primero pero que acabó identificándose por muchos como una esclavitud⁶. Robert Bresson sería un radical heredero de estos discursos “independentistas” del cinematógrafo, idea sobre la cual insiste hasta la saciedad tanto en sus *Notas* como en sus entrevistas: “La terrible costumbre del teatro” (17), “Ningún maridaje del teatro con el cinematógrafo sin el exterminio de ambos” (19), “Aplausos durante la película de X. La impresión “teatro”, irresistible” (23), “Oponer al relieve del teatro lo liso del cinematógrafo (19)”, “El teatro es algo demasiado conocido; el cinematógrafo, algo demasiado desconocido hasta ahora” (72), por citar solo algunos ejemplos. Bresson atenúa sus críticas al teatro afirmando que no se trata de una crítica a dicho arte *per se*, sino al teatro fotografiado que es el cine, siendo el teatro un arte perfectamente noble y justo en sus propios términos, los cuales no puede satisfacer el cine al carecer del considerado elemento esencial de aquél: la presencia física de los actores y el escenario:

Una película no puede ser un espectáculo, porque un espectáculo exige la presencia en carne y hueso. Sin embargo, puede

5 Algo que ha sido señalado, por ejemplo, por André Bazin en sus reflexiones sobre el teatro recogidas en *¿Qué es el cine?* “La mayor parte de los grandes cómicos franceses y americanos salen del music-hall y del boulevard. Basta mirar a Max Linder para comprender todo lo que debe a su experiencia teatral. Como la mayor parte de los cómicos de esta época, actúa deliberadamente para el público, guiña el ojo a la sala, la toma como testigo en sus momentos difíciles, no duda en hacer un aparte.” (155) y que ha sido estudiado por diversos teóricos. Véase, por ejemplo Nicholas A. Vardach (1968) o Ben Brewster y Lea Jacobs, (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1997).

6 Por ejemplo Riccioto Canudo escribiría en 1921: “Ponemos de manifiesto nuestra esclavitud teatral hasta el punto de inscribir en los programas, con letras de oro, el teatro desde el cual se han trasladado a la pantalla, entre dos obras habladas, tal actor o tal actriz, de este o de aquel teatro, acostumbrados como estamos a hablar para expresar el drama, sin ser capaces de comprender que referir el nombre de un actor seguido del de su teatro supone justamente verter un descrédito sobre su propia concepción de la actuación cinematográfica” (citado en Nacache 29).

ser, como en el teatro fotografiado o CINE, la reproducción fotográfica de un espectáculo. Ahora bien, la reproducción fotográfica de un espectáculo es comparable a la reproducción fotográfica de un lienzo o de una escultura. Pero la reproducción fotográfica del *San Juan Bautista* de Donatello o de *La muchacha del collar* de Vermeer no tiene ni el poder, ni el valor, ni el precio de esa escultura o de este lienzo. No los crea. No crea nada. ⁷

Sin embargo, más allá de las justificaciones esencialistas en su desprecio del “teatro fotografiado”, estas se superponen sobre una crítica global a la dramaturgia con la que su noción de verdad no parece encajar. Ésta comprende al teatro como un arte de la “representación” y por lo tanto de una necesaria duplicación entre ser y apariencia, mientras que el cinematógrafo está vinculado con la captura prístina de lo real en su estado más virginal⁸. Esta diferencia medial resuena especialmente en la figura del actor que recibe la mayor parte de los enjuiciamientos de Bresson. Su alternativa al mismo constituirá,

⁷ Algo que podríamos conectar con la imposibilidad del cine de captar el aura del actor teatral en el sentido de Benjamin, el cual exige esta presencia “aquí y ahora” que las artes de reproducción técnica son incapaces de transcribir. También Henri Gouhier en *l'Essence du Théâtre* señala la presencia física como un elemento inexpugnable del teatro: “Lo específicamente teatral es la imposibilidad de separar la acción del actor [...]. La escena admite todas las ilusiones excepto la de la presencia; el comediante se nos aparece bajo su disfraz, con otra alma y una voz distinta, pero está allí y, al instante, el espacio recobra sus exigencias y la duración su espesor” (citado por Bazin 172). Para una crítica de esta noción de presencia como lo esencial del teatro véase, por ejemplo, el capítulo de André Bazin dedicado a esto (Bazin 173 y ss).

⁸ En palabras de Sontag retomando una idea de Siegfried Kracauer “El teatro despliega el artificio mientras que el cine se compromete con la realidad, más aún, con una realidad física en última instancia que es “redimida”[...] por la cámara” (1966 26). Pérez Bowie señala el realismo como una de las invocaciones habituales a la hora de establecer la especificidad de cada medio: “un concepto tan debatido como el de realismo ha sido invocado a menudo en tales debates hasta el punto de convertirse en un recurrente caballo de batalla” (578). Entre cuyos ejemplos menciona a Peter Brook o a André Helbo “el cine escoge más a menudo el efecto-verdad y enmascara el cartón piedra para insertarlo en la verosimilitud; al contrario de lo que sucede en el teatro, la imitación debe ser siempre perfecta, inscribirse –señala citando a Bazin– en una relación de conformidad con lo real” (citado en Pérez Bowie 585).

por lo tanto, el centro de sus consideraciones sobre lo “verdadero”, esto es, su célebre noción de “modelo”. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente el actor y por qué es necesario constituir una alternativa estética al mismo?

2 · Actor y modelo

El actor es para Bresson, ante todo, un ente cuya naturaleza consiste en tener una doble naturaleza. En la medida en que es su naturaleza, pues, como señala él “su hábito es demasiado grande” (Godard y Delahaye 33), no puede evitar un constitutivo desdoblamiento entre él mismo y el personaje al que encarna: “El actor: ‘No es a mí a quien veis, a quien escucháis, es al otro’ Pero no pudiendo ser completamente ese otro, no es ese otro” (Bresson, 45). Para Bresson la idea de actor no consiste en ser una profesión ni una acción que se realiza, sino una realidad ontológica, un actor “no cesa jamás de interpretar” (en Godard y Delahaye 33). El actor, pues, no podrá evitar impregnar con su naturaleza cualquier acción que realice: toda palabra, todo gesto y toda emoción estarán empapados con el carácter de la mímica: “X imita a Napoleón, cuya naturaleza no era imitar” (Bresson 31). Ontológicamente farsante, Bresson lo emparenta con el ilusionista, ya que perpetuamente saca cosas de sí que no le pertenecen genuinamente.

Frente al actor, Bresson construye su alternativa: el “modelo”⁹. Este se caracteriza, por un lado, por no ser un actor profesional. Sin embargo, lo

⁹ Noción relativamente tardía, no obstante, en la poética bressoniana. Apenas mencionado entre vacilaciones en una entrevista en 1951 (Mylène Bresson 58) sólo es finalmente apropiado en 1967 en una entrevista con George Sadoul en torno a Mouchette. “R.B. - [...] En mi película no he empleado actores, ni siquiera no profesionales, sino *modelos*, en el mismo sentido del modelo de un pintor o un escultor. Cuando la elección del modelo es la precisa, la psicología viene por sí sola” A esto, George Sadoul, el entrevistador, le responde:

G.S. - ¿Modelos? ¿Sabe usted que ha encontrado la misma palabra que mi amigo Kuleshov, el maestro de Pudovkin y de Barnet? También él rechazaba a los actores de teatro y sistemáticamente empleaba modelos vivientes (naturchiki), a decir verdad con una extrema teatralidad. Pero desde luego, usted lo ignora” (en Mylene Bresson 256) Bresson a este respecto no vuelve a responder directamente a la apreciación de Sadoul.

En efecto, Kuleshov popularizó la noción de modelo cinematográfico mu-

que caracteriza al modelo no es una cuestión empírica (aunque necesaria) como la falta de experiencia dramatúrgica¹⁰, sino una dimensión ontológica y estética. El modelo no debe ser simplemente un actor no-profesional, sino que debe evitar por completo todo lo relativo a los tics de la mimesis interpretativa: “No se trata de actuar “simple” o de actuar “interior” sino de no actuar en absoluto” (77). Lejos, sin embargo, de la improvisación o “naturalidad” de la vida propia del film de tipo documental, el modelo ha de seguir una disciplina estricta y no salirse en lo más mínimo del guión establecido. Éste debe repetir decenas de veces los mismos gestos, las mismas palabras, siguiendo a rajatabla las órdenes de Bresson, generalmente de tipo rítmico o tonales. El objetivo de esta repetición era buscar la ejecución automática del gesto, alejada de cualquier connotación de tipo psicológico propia de la interpretación del actor¹¹, y así hacer de cada gesto y palabra un elemento puramente maquinal e inconsciente¹².

cho antes que Robert Bresson en textos como “Noticia sobre el modelo” (Kuleshov 1994) e incluso creó un taller dedicado al perfeccionamiento de sus técnicas denominado “Taller de cine experimental del colectivo de profesores de la clase de modelos”. Aunque tampoco fue él quien utilizó por primera vez el concepto ya que Wladimir Gardin aparentemente lo utilizó por primera vez en 1913. La noción se popularizó en la Rusia soviética, siendo utilizada por muy diferentes autores de diferentes maneras, como Boris Kazanski, Pudovkin o Eisenstein.

Para un repaso de esta noción de modelo previa a Robert Bresson véase “Kuleshov’s experiments and the new anthropology of the actor” de Mikhail Yampolsky (1994) o la tesis doctoral de Miguel Gaggioti (2019) que se publicará próximamente en Palgrave Macmillan, “Nonprofessional Performance in Fiction Film: Historical Perspectives and Contemporary Approaches”

10 La falta de profesionalidad no elimina los tics del actor que reside, fundamentalmente en la acción de imitar y proyectar: “Piensa bien a qué te obliga este trabajo minucioso y que un actor (profesional o no profesional) sigue siendo un actor, incluso en medio del desierto” (Bresson 93).

11 “Nada de psicología (de esa que sólo descubre lo que puede explicar)” (Bresson 65).

12 Esta filosofía actoral que, como veíamos en una nota anterior, ya había sido ejecutada de diferentes maneras en el cine soviético, tiene sus raíces en el propio teatro, aunque nunca señalado por el propio Bresson. Volkonski, dramaturgo ruso quien en diversos textos divulgó las teorías sobre la expresividad del cuerpo de Delsarte y Dalcroze, concebía el cuerpo como una máquina rítmica. Se alejaba así, por lo tanto, de las teorías de tipo psicológico de Stanislavski, para quien lo más importante era la exteriorización de una motivación interior que debía mostrarse en pantalla. El actor, para Volkonski,

En sus *Notas* Bresson insiste a menudo sobre este aspecto: “Suprime radicalmente las intenciones en tus modelos” (24), “A tus modelos ‘No penséis lo que decís, no penséis lo que hacéis’ Y también: ‘No penséis en lo que decís, no penséis en lo que hacéis’” (Ibid), “Modelo. Reducir al mínimo la parte de su conciencia” (48), “Modelo. Devenido automático, protegido de todo pensamiento” (85), “Ninguna mecánica intelectual o cerebral. Simplemente una mecánica” (37).

La razón de esta búsqueda puede ser comprendida como un elemento lógico más dentro de una obra enmarcada dentro del “cine de autor”¹³. Para los intereses de la expresión de una obra singular el actor de cine es demasiado creativo, su expresividad impediría, por tanto, la neutralidad necesaria de la imagen para que pudiera entrar en contacto con las demás. El modelo, neutralizado, se situaría en el mismo nivel ontológico que cualquiera de los otros elementos en pantalla, el equivalente de la pintura en el pintor o el mármol en el escultor: materia prima inexpressiva dispuesta a cobrar sentido artístico a través de la mediación del genio creador. Una opinión como ésta es la que pareciera tener Roland Monod, uno de los modelos de Bresson que ejecutó el rol del cura en *Un condenado a muerte se ha escapado*. Monod afirma que todos los movimientos realizados en la película, así como el tono y la modulación de las voces estaban absolutamente orquestados y medidos por la dirección de Bresson, cada movimiento de las manos, cada mirada hacia el suelo, cada ritmo o entonación con el que se pronunciaba una frase... hasta el punto de que llega a afirmar, no sin ironía que: “si un día a cualquier jurado se le ocurriera la bizarra idea de otorgar un premio de interpretación a un personaje de esta película, tendría que dárselo a Bresson” (Monod 19; mi trad.). Algo que señalaría, de manera similar Louis Malle, quien también trabajó con él

debía asimilar el ritmo hasta ser realizado como un mero mecanismo inconsciente: “La conciencia sólo juega su papel propio cuando se transforma en inconsciencia, es decir, cuando todo lo que ha sido adquirido a través de la conciencia se transforma en la imposibilidad mecánica de hacerlo de otra manera.” (Volkonski citado en Iampolski 127; mi trad.). También podríamos encontrar un antecedente de estas poéticas “mecanicistas” en la biomecánica de Meyerhold.

Para un despliegue de estas ideas véase el texto comentado en una nota anterior de Mikhail Yampolsky (1994).

13 Sobre Robert Bresson como paradigma del autor cinematográfico véase *The Bressonians* (2017) de Codruța Morari.

en *Un condenado a muerte se ha escapado*, en 1959: “[Los actores/modelos] no actuaban justamente. Es Bresson quien actúa por ellos” (citado en Esteve 80; Mi traducción) o Pierre Lhomme, director de fotografía en *Quatre nuits d'un reveur*: “Vuelve a los modelos átonos porque no pueden hablar tan bien como él” (Los modelos de *Pickpocket* 25:18; mi trad). El trabajo de Bresson, sería el del artista solitario, “genial” que apenas se acerca a sus colaboradores que en su dimensión instrumental, sometidos a su imperativo final¹⁴.

Si leemos algunas de las declaraciones del propio Bresson pareciera que podríamos corroborar esta idea. En una entrevista, señala, por ejemplo: “Cuando me encuentro frente a un intérprete, cuanto más aumenta su poder de expresión, más disminuye el mío. Pero lo que me importa es expresarme, y no que él se exprese” (citado en Morari 52; mi trad.). En otra de las notas se subraya, de la misma manera, la relevancia de su figura como autor en la construcción de un film: “Hace falta mucha gente para hacer una película, pero solo uno hace, deshace, rehace sus imágenes y sus sonidos, volviendo a cada instante a la impresión a la sensación inicial, incomprensible para los demás, que los hizo nacer” (Bresson 72)

¿Qué resulta, entonces, del modelo, más que el de constituir una materia prima para que el artista las “eleve a categoría artística”? Esta idea parece cobrar fuerza cuando leemos, en otras notas como el modelo parece ser comprendido como una mera cosa, una superficie sensible bruta, sin poseer necesariamente un valor superior al de los otros objetos del film: “Modelo. Dos ojos móviles en una cabeza móvil, ella misma sobre un cuerpo móvil”

14 A este respecto hay mucha diversidad en las diferentes declaraciones de los diversos modelos. Pierre Klossowski, Dominique Sanda, Marika Green o particularmente Martin Lasalle siempre defendieron al maestro; François Letierrier tuvo una relación ambigua con él. En primer lugar le maldijo por haberse sentido utilizado “Salí maldiciendo a Bresson a pesar de admirar los films, por haberme tratado como a un simple peón en su juego, de haberme utilizado para sus propios fines, por muy nobles que estos fueran” (citado en Bittar 21; mi trad). Años después sin embargo, llegó a considerar que se había arrepentido por haber comprendido demasiado tarde lo que buscaba Bresson “Cuando entiendes cuán profundamente ha sido todo pensado, medido, preparado, premeditado, solo puedes lamentarte de no haber sido lo suficientemente dócil. Pero obviamente ya es demasiado tarde” (Letierrier. mi trad). Otros, como Maria Casares, una de las pocas actrices profesionales que llegó a trabajar con él tuvo una relación mucho más compleja hasta el punto de llegar a declarar que “nunca había odiado más a nadie que a Robert Bresson” acusándolo de que la trataba como meras “marionetas” (Coldefy 1958).

(34), “Igualdad de todas las cosas. Cézanne pintaba con el mismo ojo y con la misma alma un frutero, su hijo, la montaña de Saint-Victoire” (101), “Es preciso que las personas y los objetos de tu película *anden al mismo paso, como compañeros*” (63).

Vemos, por lo tanto, que la diferencia fundamental a la que se remite Bresson respecto al actor reside en esta constitución del modelo como una entidad puramente exterior. Éste no debe buscar ninguna emoción a representar, de la misma manera, no se le dicta que deba aparentar tristeza o alegría, ni tan siquiera se le indican las motivaciones o emociones detrás de las acciones que debe realizar. Las únicas indicaciones son del tipo “más alto, más bajo” o “más lento, más rápido”, más similares a la musicalidad de las acciones que a su psicología interna. Esta diferencia es resumida por Bresson de la siguiente manera. “Modelos: Movimiento del exterior hacia el interior. (Actores: movimiento del interior hacia el exterior) (12). El actor propio del Actor ‘s Studio, en su forma particular de asumir el método Stanislavski, debe comprender la psicología del personaje que debe encarnar e identificarse con él. Se ha de dar, por lo tanto, una interioridad previa, la propia de la psicología del personaje, la cual posteriormente es exteriorizada en la pantalla¹⁵. El movimiento, como veíamos, es completamente diferente al del modelo, que ha de permanecer en la superficie sin que, en ningún momento, esta superficie deba ser la expresividad de una interioridad estudiada previamente¹⁶.

Ahora bien, sin embargo, señala Bresson, esta exterioridad señala a su vez hacia una interioridad. Interioridad, la cual, solo puede nacer en la

¹⁵ “Lo que le interesa al espectador no son tanto vuestros movimientos como aquello que pasa dentro de vosotros. Es vuestra vida interior adaptada al personaje que interpretáis, la que debe animar la obra... Cualquier demostración exterior resulta convencional y sin interés sino obedece a una razón interior.... Es el proceso normal y lógico: la experiencia interior se produce en primer lugar, y a continuación adopta una forma exterior” (Stanislavski citado en Nacache 43).

¹⁶ Habiendo sido Bresson un autor fundamentalmente considerado “espiritual” en sus primeros años (Una lectura sustentada sobre la temática religiosa de sus primeros films y sobre las interpretaciones realizadas por autores como Paul Schrader, Susan Sontag, Henri Agel o Amédée Ayfre entre otros) esta dimensión material y externa del modelo dio pie, posteriormente, a interpretaciones completamente opuestas, leyéndole ya no como un director de la trascendencia sino de la inmanencia. A este respecto algunos textos en esa dirección son los de Steven Shaviro, Vincent Amiel, Erika Blossom, Brian Price o Laura McMahon.

propia exterioridad y no en una interioridad previa que el modelo esconda, pues “no existe”¹⁷. Se trata, por lo tanto, de una interioridad que procede de la exterioridad. El automatismo que aparentemente consistía en un método de alienación¹⁸, deriva, finalmente, en un método para desvelar una interioridad a la que también se la identifica como “verdadera naturaleza”: “Modelo. Lanzado en la acción física, su voz, partiendo de sílabas iguales, adopta automáticamente las inflexiones y las modulaciones propias de su verdadera naturaleza” (Bresson 26),

Una vez soltados en la acción de tu película, tus modelos harán suyos los gestos que repitieron maquinalmente veinte veces. Las palabras que aprendieron sin convencimiento encontrarán, sin que intervenga su consciencia, las inflexiones y la canción propias de su verdadera naturaleza. Manera de encontrar el automatismo de la vida real. (Bresson 53)

La “verdadera naturaleza” se expresa como un contrapunto a la primacía de lo exterior que veíamos antes, puesto que esta es comprendida como algo esencialmente invisible. La “verdadera naturaleza” se comprende como las “leyes secretas en cuyo seno se siente a tus modelos moverse” (Bresson 61). Exigiendo de los modelos una estricta exteriorización, lo que acaba manifestándose en ellos es, sin embargo una radical interioridad¹⁹:

¹⁷ “El actor que estudia su papel supone un “yo” ya conocido (que no existe)” (Bresson 72).

¹⁸ En palabras de Philippe Arnaud: “El automatismo del modelo es una técnica que comunica con la inmersión del modelo en un fuera de sí mismo” (34).

¹⁹ Esta aparente contradicción es señalada por multitud de comentaristas que mentan a Bresson como un cineasta de la paradoja. James Quandt, por ejemplo: “La visión y el estilo obstinados de Bresson produjeron un cine de paradoja, en el que [...] La interioridad se manifiesta en un “lenguaje de las cosas”, un materialismo intenso transforma objetos y gestos en significantes de lo trascendente, y el naturalismo documental se convierte en formalismo abstracto.” (7; mi trad); André Bazin: “El sistema estético que lo sostiene y lo justifica es por lo menos el más paradójico, sino el más complejo que el cine sonoro nos ha proporcionado” (129), Laura McMahon “Surge entre estos dos marcos críticos una tensión que refleja lo que muchos afirmarían que existe en el propio cine de Bresson: una tensión entre lo espiritual y lo corpóreo, entre lo inefable y lo ma-

“Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos (12)”, “Modelo. Bello por todos los movimientos que no hace (que podría hacer)”, (68) “Es lo que no alcanzo a saber de F y de G (modelos) lo que los hace tan interesantes para mí” (98).

3. La sabiduría del cuerpo

¿En qué consiste, por lo tanto, esta interioridad de la exterioridad? Para aproximarse a ello es necesario vincular la “dramaturgia” del automatismo con una filosofía del cuerpo de la que Bresson se apropia. El cuerpo, entiende Bresson, es portador de una sabiduría pre-consciente y ante-predicativa que se situaría en una conexión más cercana con el ser íntimo que lo que la conciencia pudiera llegar a aspirar. La referencia principal sobre la cual Bresson construye estos pensamientos es Michel de Montaigne, al que cita frecuentemente en sus entrevistas y al que refiere en sus *Notas* en varias ocasiones. Tres de sus aforismos están directamente tomados de algunos de los ensayos del pensador del XVI, los cuales son todos escogidos para sustentar sus nociones sobre el automatismo del modelo y su constitutiva expresividad inconsciente. *Todo movimiento nos descubre*²⁰ (Montaigne). Pero sólo nos descubre si es automático (no gobernado, no deliberado” (79), “A propósito del automatismo, esto también de Montaigne. *No ordenamos a nuestros cabellos que se ericen, ni a nuestra piel que se estremezca de deseo o de temor; la mano va a menudo donde no la enviamos*”²¹ (99) (La fuerza de la imaginación), “Montaigne : *Los movimientos del alma nacen a la par que los del cuerpo*”²² (38) (Del ejercitamiento).

Estas citas sacadas de contexto de sus respectivos ensayos son significativas de varios de los elementos de la filosofía sobre el cuerpo de Montaigne. Por un lado se acentúa la independencia del cuerpo respecto a nuestra voluntad y conciencia; por otro se subraya, sin embargo, que pese a esa aparente independencia, cada uno de sus movimientos “nos descubre”. Es

terial.” (36); Rancière “Bresson [...] encarna una forma radical de la paradoja cinematográfica” (143), entre muchos otros.

20 Fragmento del ensayo “Demócrito y Heráclito”

21 Fragmento del ensayo “La fuerza de la imaginación”

22 Fragmento del ensayo “Del ejercitamiento”

decir, el cuerpo posee una expresividad pre-consciente y ante-predicativa de nuestra interioridad que, sin embargo, sólo puede mostrarse a través de la pura exterioridad²³. Independencia, por lo tanto, relativa, puesto que existiría una comunicación secreta entre nuestra actividad y nuestra pasividad más allá de la conciencia que permitiría, finalmente, que nuestra “naturaleza individual” solo pudiera mostrarse exteriormente, a través de un cuerpo que se convierte en un signo material de nuestra alma²⁴. Esta expresividad del cuerpo posee también la característica de que si bien el cuerpo la expresa, pasa inadvertido para uno mismo, puesto que la costumbre sedimenta silenciosamente sus hábitos en el cuerpo, convirtiéndolo en estilo antes de localizarlo como tal. La inconciencia sería, a su vez, condición necesaria para dicha revelación, puesto que la autoconciencia sobre la misma impediría la comunicación entre alma y cuerpo²⁵.

23 Así lo expresa Montaigne en otro ensayo:

Me sucede a menudo que veo y distingo con mayor exactitud las cualidades de mis amigos que ellos mismos. He asombrado a alguno por la pertinencia de mi descripción, y le he dado a conocer a sí mismo. Como me he habituado desde la niñez a mirar mi vida en la ajena, he adquirido una disposición estudiosa en la materia. [...]. Así, a mis amigos, les descubro sus tendencias internas por sus manifestaciones» (1495)

24 En palabras de E. Ferrari sobre Montaigne:

El cuerpo se convierte en una ‘superficie’ significativa, un cuerpo moral, y los sentidos revelan al individuo, su naturalidad y su espiritualidad. La voz, el rostro, los gestos, pero en última instancia toda la vida corporal, dan a la moralidad una dimensión performativa, una encarnación que revela y actualiza los motivos internos. (205; mi trad)

Más adelante señala cómo, del mismo modo, en Montaigne como superficie significante es capaz de revelar lo “natural individual”:

En la superficie de nuestro cuerpo y en sus pliegues se manifiesta una parte de nosotros que no podemos “sentir y reconocer”, una profundidad que se nos oculta. ¿Pero nuestro cuerpo, en sus pliegues exteriores, manifiesta una opacidad similar? Montaigne vuelve varias veces, en los Ensayos, a la idea de que el cuerpo “para los demás”, el cuerpo mirado y escuchado, comporta un exceso de claridad que puede revelar la naturaleza individual. (207)

25 “Así pues, recuerdo que, desde mi más tierna infancia, señalaban en mí no sé qué disposición del cuerpo y los gestos que atestiguaba cierto vano y necio orgullo. Sobre ello quiero decir, en primer lugar, que no es inoportuno poseer características e inclinaciones tan

Esta naturaleza interior propia del hábito, que en otros autores se la ha comprendido como la “segunda naturaleza”²⁶, parece acercarse a la interioridad de la exterioridad de la que habla Bresson y que comprendería, de igual modo, lo que él concibe como “verdadera naturaleza” nacida del automatismo y la repetición mecánica de palabras y gestos.

La noción de hábito comprende diversas complejidades y nociones en las que no podemos adentrarnos aquí²⁷. No obstante, un aspecto que complica la analogía temprana reside en la asignación de la agencia respecto a los gestos realizados automáticamente. Como señalábamos más arriba, los gestos realizados no nacen de la voluntad de los mismos modelos, sino que cada movimiento está completamente orquestado por el realizador así como atenuados y medidos. La acción que realiza el modelo carece de un sentido

incorporadas a nosotros que no tengamos manera de sentir las y reconocerlas. Y de tales tendencias naturales el cuerpo suele retener algún carácter sin nuestro conocimiento y acuerdo. Era cierta afectación acorde con su belleza lo que hacía que Alejandro ladeara un poco la cabeza, y lo que volvía el habla de Alcibíades blanda y grasa.” (Montaigne 896) Similarmente Bresson: “Lo importante no es lo que me muestran sino lo que me esconden, y sobre todo lo que no sospechan que está en ellos (12) o “Al aplomo de los actores opón el encanto de los modelos que no saben lo que son” (75)

26 La noción proviene de Aristóteles, aunque es quizás en Félix Ravaisson, maestro de Bergson y gran influencia en fenomenólogos como Merleau-Ponty o Paul Ricoeur, quien realizó la conexión más clara entre dicha noción y el hábito:

El hábito puede ser considerado como un método, como el único método real, por una “serie convergente infinita” para la aproximación a la relación real en sí, pero incommensurable en el entendimiento, de la Naturaleza y la Voluntad. Descendiendo por grafos desde las más claras regiones de la conciencia, el hábito lleva en sí la luz de las profundidades y a la sombra nocturna de la Naturaleza. Es una Naturaleza adquirida, una seconde nature que tiene su razón última en la Naturaleza primitiva” (Ravaisson 53)

27 C. Romano, por ejemplo, advierte del “equivoco” del hábito, intentando establecer una distinción analítica entre nuestras diferentes nociones sobre el mismo. En su texto distingue tres sentidos principales del “hábito” entre los que oscilarían los análisis de múltiples filósofos: el acostumbramiento (e.g. el estar habituado al frío), la rutina (e.g. el tener determinados hábitos alimenticios) y la aptitud (e.g. las destrezas deportivas o artísticas). (Romano 2011). Las tres involucran diferentes maneras de comprender las dimensiones de pasividad y actividad o de comprender el componente de lo maquinal que opera en ellas.

Por otro lado, Xavier Barandiaran y Ezequiel A. Di Paolo (2014) realizan un repaso genealógico de mucha utilidad respecto a la noción de hábito.

interno dentro de su esquema práctico, antes bien son acciones abstractas, realiza movimientos individuales antes que actúa en conjunto, pronuncia palabras antes que elabora un discurso. La causa y el sentido que le hace moverse y pronunciar las palabras no están en ellos, por lo que no pueden adquirir la clase de sentido interno que es capaz de construir el hábito: “Modelo. La causa que le hace decir esta frase, hacer este gesto, no está en él, sino en ti. Las causas no están en tus modelos sobre el escenario y en las películas de CINE, el actor debe hacernos creer que la causa está en él” (52).

Del hábito, el modelo sólo retiene uno de los elementos que lo constituyen, la repetición automática o maquinal, aspirando, a través de ella, la consecución de una falta de conciencia del gesto. Los movimientos son, en ese sentido, completamente autónomos a sus proyectos individuales y no poseen un significado que se adhiera a un sentido global. Se da una alienación absoluta entre el movimiento y la conciencia. El modelo mueve hacia arriba la mano no porque esto esté integrado en ningún sistema práctico que quiera filmar Bresson; antes bien, los esquemas prácticos, y el sentido, no se configuran sino a posteriori, en el montaje. El modelo está descontextualizado de las intenciones reales del personaje y más aún de las suyas propias. Podríamos decir, retomando la expresión de Pirandello que cita Benjamin en su texto sobre la obra de arte, que se encuentra exiliado de su propia persona²⁸. Se produce una suerte de abstracción de los gestos con respecto a su sentido los cuales solo acaban cobrando un sentido global posteriormente, en la sala de montaje, a espaldas de la voluntad de los modelos.

Volvemos de nuevo al problema de antes. ¿Acaso el automatismo no es una forma de transformar a los modelos en cosas, como si fuesen marionetas²⁹, para que sea finalmente el autor el que, a través del montaje ge-

²⁸ «El actor de cine se siente como en el exilio. Exiliado no sólo de la escena, sino de su propia persona” (Benjamin 34).

²⁹ Esta analogía sobre el modelo y la marioneta la realiza el propio Bresson en una entrevista alrededor de 1967 (Robert Bresson interview 2022 15:10). En él hace alusión al texto “Sobre el teatro de marionetas” de Von Kleist el cual habla sobre la extraordinaria gracia que existe en las marionetas en proporción a su falta de voluntad e intención. “Vemos que; en la medida en que en el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana” (Von Kleist 36). Esta conexión ha sido realizada también por Trevor Mowchun en su reciente texto *Metaphysics and the Moving Image* (2023).

nerase el sentido? Paul Ricoeur ya señalaba al automatismo como uno de los peligros del hábito por su potencial alienante “Como si el hábito fuera también un punto de debilidad ofrecido a la más pérdida acaso de las pasiones, a la pasión de convertirse en cosa. Se diseña así una alienación naciente” (Ricoeur 323). En el modelo de Bresson pareciera que asistimos antes a un autómatas que a una persona, a una máquina antes que a un ser vivo.

Lo que está en juego es, de manera similar a como ocurre en el hábito, un encuentro entre una voluntad y una pasividad. Sin embargo, este encuentro resulta de la relación de dos individuos diferentes. La actividad de Bresson, quien exige la repetición de gestos y palabras de forma rigurosa, y la pasividad del modelo que simplemente repite los gestos sin agregar, aparentemente, nada de sí activamente. El film será, por lo tanto, la “segunda naturaleza” propia del encuentro de estos dos agentes “Tu película comienza cuando tus deseos secretos pasan directamente a tus modelos (69)³⁰. Bresson expresa esto como una relación de pregunta y respuesta, en la que los gestos que les haría él hacer a sus modelos, serían las preguntas que estos responderían inconscientemente e involuntariamente y cuyo sentido no sabría ver, en primer lugar, el realizador, sino un tercer agente que se situará entre ellos: la cámara.

Modelo. Interrogado (por los gestos que le haces hacer, por las palabras que le haces decir). Respuesta (aunque no sea más que el negarse a responder) que a menudo no percibes pero que tu cámara registra. Sometida a continuación a tu estudio (29).³¹

³⁰ “Entre ellos y yo: intercambios telepáticos, adivinación” (16), “Modelo. Entre tú y él, no sólo reducir o suprimir la distancia. Exploración profunda” (53), “Modelo. Tú lo iluminas y él te ilumina. La luz que tú recibes de él se suma a la que él recibe de ti” (67).

³¹ Idea que reformula en otra nota:

“Los gestos y las palabras no pueden constituir la sustancia de una película como constituyen la sustancia de una obra de teatro. Pero la sustancia de una película puede ser esa... cosa o cosas que provocan los gestos y las palabras y que se producen de manera oscura en tus modelos. Tu cámara las ve y las registra. Así se escapa a la reproducción fotográfica de actores que representan la comedia, y el cinematógrafo, escritura nueva, se convierte a la par en método de descubrimiento. (55)

4 · La cámara y lo real

Esa respuesta será llamada la “sustancia” que la cámara es capaz de registrar más hábilmente que el ojo humano: “Modelo. Tú le dictas unos gestos y unas palabras. A cambio, él te devuelve (tu cámara registra) una *substancia*” (Bresson 34). La inconsciencia de la cámara es condecorada con similares halagos a los del modelo y por razones similares: su ingenuidad, su falta de conciencia, su “especie de indiferencia, de estupidez de la mecánica de la máquina” (Mylene Bresson 58). Si el modelo es el resultado de una compleja relación entre modelo y autor, solo la inocencia de la cámara es la que puede ser, finalmente, un testigo fiel de ese encuentro: “Lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina” (Bresson 32).

La cámara realiza entonces, con Bresson, una similar exigencia de falta de intencionalidad que la que éste realizaba con sus modelos: “DIVINACIÓN, ¿cómo no asociar esta palabra a las dos máquinas sublimes de las que me sirvo para trabajar? Cámara y magnetófono, llevadme lejos de la inteligencia que todo lo complica” (104). En la medida en que la cámara es capaz de observar de manera diferente, de ponerse en contacto con una alteridad allende las pretensiones del artista creador, el cine se convierte, para el propio autor, en un “método de descubrimiento. Eso porque una mecánica hace surgir lo desconocido y no porque hayamos encontrado de antemano eso desconocido” (Bresson 56).

Eso desconocido al que la cámara posee un acceso privilegiado respecto al ojo humano es lo que comprenderá Bresson como lo “real”. El ojo “desprejuiciado” de la cámara estaría ontológicamente más preparado para acercarse de manera más neutra, frente al ojo “demasiado pensativo”³² del

32 Esta noción del “ojo demasiado pensativo” en relación al ojo neutro de la cámara parece provenir (aunque no esté citado como tal, Bresson era lector de Proust) de un fragmento de *El mundo de Guermantes* en el que Proust refiere a una dialéctica muy similar a la indicada por Bresson entre el ojo humano y el ojo de la cámara:

¿cómo no había de haber omitido yo en su semblante lo que en mi abuela había podido envejecer y cambiar, cuando, aun en los espectáculos más indiferentes de la vida, nuestro ojo, cargado de pensamiento, desdeña, como pudiera hacer una

autor. En palabras de Bresson: “Lo real llegado a la consciencia ya no es real. Nuestro ojo demasiado pensante, demasiado inteligente. Dos tipos de real: 1º Lo real bruto, registrado tal cual por la cámara; 2º lo que llamamos real y que vemos deformado por nuestra memoria y por falsos cálculos” (62).

Esta noción de lo real hereda muchas de las consideraciones en torno a la estética del realismo fílmico que podemos encontrar en sus principales referentes, André Bazin y Siegfried Kracauer. Ambos edifican una estética realista sobre una valoración ontológica del medio técnico en cuestión, la fotografía y el magnetófono. La objetividad inherente a dichos medios harían que tuvieran una marcada afinidad por el mundo visible. Por ello se convertiría en “el único arte que deja más o menos intacta su materia prima” (Kracauer 15).

Sin embargo, sus teorías no se edificaban tanto en un positivismo del medio técnico, como en una estética de la indeterminación de lo real. En la medida en que lo real se constituye por aquello que no nos pertenece y que nos es ajeno, el cine, como medio privilegiado en el acceso al mismo, debe explorar esta dimensión de indeterminación y no reducirse a ser un medio de expresión subjetiva. Lo real se presentará así, ya no solo como un estatuto ontológico *per se*, sino como una categoría estética que apela a la ambigüedad de un mundo que nos trasciende. Cómo señalaría Paul Valéry “Cualquier visión de algo que no sea extraña es falsa. Si algo es real, solo puede perder su realidad al volverse familiar” (489; mi trad.). La extranjería propia del modelo bressoniano, con su interpretación monocorde, gélida e inexpressiva, opera como un elemento estético de lo real en la medida en que no puede ser fácilmente asumido a nuestras operaciones fenomenológicas habituales de identificación. La empatía y la identificación con los personajes propios del cine clásico buscarían la familiaridad con ellos, convirtiéndolos en “alter egos”, sacrificando su alteridad y su misterio. La forma distante propia de

tragedia clásica, todas las imágenes que no concurren a la acción y retiene exclusivamente aquellas que pueden hacer inteligible el fin de la misma? Simplemente con que, en lugar de nuestro ojo, sea un objetivo puramente material, una placa fotográfica, lo que haya mirado, entonces lo que veremos en el patio del Instituto, por ejemplo, será en lugar de la salida de un académico que quiere llamar un coche de punto, sus titubeos, sus precauciones para no quedarse atrás, la parábola de su caída como si estuviese ebrio o el suelo estuviera cubierto de escarcha (158)

la interpretación bressoniana sería, pues, una forma de mantener y respetar su inherente alteridad³³.

Esta noción de lo real, vinculado ya no a su acepción positivista que derivaría en la noción de index fotográfico, sino a su dimensión estética como alteridad, era frecuente en los teóricos de Cahiers post Bazin. En su monográfico sobre Robert Bresson, Philippe Arnaud señala: “Lo real, en la realidad, es aquello que no ha sido aún asimilado y, en la pantalla, lo real, es aquello que no es inmediata o directamente figurable. Es lo que ocurre entre las cosas” (18). Lo real se comprende así como el elemento del mundo que aún no ha devenido inteligible, “los elementos no son naturalizados por anticipación, sino introducidos con un avance sobre su identificación y su uso futuro. Esta desincronización que restituye a los elementos una integridad que excede su valor ficcional” (Arnaud 55). Scheffer, también, apuntaría a una idea similar: “lo real es justamente inestable, volátil: aquello que nunca cesamos de significar”(48)³⁴ o Provoyeur, que identificaría lo real bresso-

33 Susan Sontag, respecto al distanciamiento propio de lo que ella denomina las artes “reflectivas” diferencia la estrategia utilizada por Bresson respecto a la utilizada por Brecht haciendo alusión a esto que comentamos:

Brecht aboga estrategias de escenificación (como el narrador, músicos sobre el escenario, interposición de escenas filmadas) y una técnica de actuación tales que permitan al público librarse de una aceptación conformista respecto a la trama y el destino de los personajes. También Bresson busca el distanciamiento. Pero su objetivo, me atrevería a decir, no está en mantener frías emociones cálidas de forma que pueda prevalecer la inteligencia. El distanciamiento emocional de las películas de Bresson parece existir, por una razón diferente: porque toda identificación con los personajes profundamente concebida es impertinente, una afrenta a ese misterio que es la acción y el corazón humanos” (Sontag 1969 213)

34 Estas lecturas realizadas en la Francia de los años 60 en el ambiente cahierista, deben mucho a la fenomenología presente de forma latente en la cultura intelectual de la época. Leamos, por ejemplo, este fragmento de la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty (1945) en el capítulo titulado “La cosa o lo real”:

No lo advertimos, de ordinario, porque nuestra percepción, en el contexto de nuestras ocupaciones, se posa en las cosas nada más que lo suficiente para reencontrar su presencia familiar, pero no lo bastante para redescubrir lo que de inhumano se oculta en ellas. Ahora bien, la cosa nos ignora, reposa en sí. Lo veremos si ponemos nuestras ocupaciones en suspenso y dirigimos a la cosa una atención metafísica y desinteresada. Luego, es hostil y extraña, no es ya para nosotros un interlocutor,

niano con el efecto de real barthesiano el cual apelaría, de la misma manera, al componente insignificante, externo al despliegue diegético de la inteligibilidad de la trama:

Lo ininteligible, lo no pensado, lo no narrativo, lo no deseado, constituyen lo real en la imagen cinematográfica: para encontrar lo real es necesario, pues, sustraer a la imagen su inteligibilidad. [...] El efecto de realidad así concebida depende pues de lo que vemos y no de lo que entendemos para integrarlo en el relato. Asume la prioridad de lo sensible (la cámara) sobre lo inteligible (el ojo). (Provoyeur 231)

La teoría del modelo, conjunto a su defensa de los medios mecánicos de reproducción parecerían introducir a Bresson en una constelación propia de la estética realista de Kracauer o Bazin tal y como hemos señalado sucintamente. No obstante, una lectura en profundidad de las *Notas* nos hace entrar en una dialéctica más compleja.

5 • Montaje

Un aspecto común en los teóricos realistas que no será compartido por Bresson será su temor por el montaje. Kracauer señalaba el peligro de éste por “reducir la indeterminación” (100) de la imagen fílmica, aunque sería André Bazin, en uno de sus textos más influyentes “La evolución del lenguaje cinematográfico” quien haría canónicas las sospechas frente a este recurso. En este texto, Bazin postula una escisión entre dos tipos de cineastas: aquellos que creen en la imagen y aquellos que creen en la realidad, posicionándose claramente por el segundo tipo (82). Por imagen, Bazin comprendía “todo lo que puede añadir a la cosa presentada su representación en la pantalla” (82),

sino un Otro decididamente silencioso, un Sí (soi) que se nos escapa tanto como la intimidad de una conciencia extraña (336)

Jean-Luc Godard, de forma aún más explícita, realizó un comentario de *Au hazard Bal-tazar* utilizando exclusivamente fragmentos del capítulo “El otro y el mundo humano” del mismo libro. (Merleau Ponty y Godard 1966)

a lo que especificaba, en estos ámbitos, a los recursos plásticos (propios del expresionismo alemán) y los de montaje (Griffith, Eisenstein o Abel Gance entre otros). Ambos recursos se caracterizarían por su carácter expresionista y, por lo tanto, por la intención autoral de construir un discurso a través de la materia prima de las imágenes. El montaje, aspecto en el que más se centrará, lo definirá como “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (Bazin 83). En este sentido el efecto Kuleshov se convertiría en un ejemplo visual paradigmático: un mismo rostro colocado ante diferentes imágenes cobraría sucesivamente y de forma excluyente un sentido diferente:

La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (Mojuskin sonriente + niño muerto = piedad), es decir, un resultado abstracto cuyas primicias no están encerradas en ninguno de los elementos concretos. (84)

El sentido inmanente de la imagen perdería su valor cualitativo para centrarse en su “valor de cambio” (Aumont 57) como señalaría Jacques Aumont. La crítica fundamental, sin embargo, que realizaría Bazin sobre el cine de montaje, no consistiría tanto, en que el montaje desvinculara al cine, per sé, de la representación de la realidad. Antes bien, la crítica se focalizaba sobre cómo un cierto uso del montaje, especialmente propio de la escuela soviética, eliminaba la ambigüedad propia de lo real para encauzar al espectador a una sola lectura posible. “Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza, atribuye un único sentido al acontecimiento dramático” (92) a lo que concluiría:

En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad. La experiencia de Kulechov lo demuestra justamente por reducción al absurdo, al dar cada vez un sentido preciso a un rostro cuya ambigüedad autoriza estas tres interpretaciones sucesivamente exclusivas. (95)

Bresson, pese a compartir el mismo objetivo en su captura de la realidad, la necesidad de que esta se presente en su indeterminación y ambigüedad intrínsecas, no compartía este temor y acusación sobre el montaje. Antes bien, consideraba a éste como la única manera posible de hacer de lo “real” algo “verdadero”: “Montaje. Pasar de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo florece de nuevo” (70), “Película de cinematógrafo en la que las imágenes, como palabras de diccionario, no tienen poder y valor más que por su posición y relación.” (20), “Una imagen no tiene valor absoluto. Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso al que los destines” (29)

Contrariamente a la inmanencia de la imagen que demandaba el realismo fílmico, en el que una imagen valía por aquello que se presentaba en ella y no tanto por el enlace a posteriori que de él se realizara en la sala de montaje, estos otros aforismos parecen relativizar el potencial ontológico de la imagen que antes se reverenciada por su captura de la “verdad de real”. La forma, de hecho, en la que se expresa Bresson en ellos está muy vinculada a una escuela aparentemente en las antípodas del realismo: el formalismo soviético. Pudovkin, por ejemplo, consideraba, de manera análoga a Bresson, a la imagen como un elemento muerto, carente de vida artística, como una palabra aislada fuera de la composición del escritor³⁵.

35 La concepción de la imagen como una palabra en la secuencia es algo que ha sido estudiado por la semiótica fílmica, siendo Christian Metz su mayor referente, pero que tiene sus antecedentes en la poética de Alexander Astruc, quien establecía una equivalencia entre las imágenes que utiliza un director y las palabras de las que se sirve un novelista: “Un director es un señor que cuenta una historia con imágenes, igual que un novelista escribe con palabras” (Citado en Aumont 59). Aunque quizás, como señalamos, sea la escuela soviética la más ejemplar a este respecto. Pudovkin en su texto “El montaje en el film” describía como sigue la analogía entre cine y literatura

Séame lícito recurrir, por claridad, a otra forma artística, la literatura, para exponer a la atención del lector con mayor evidencia la importancia del montaje y sus futuras posibilidades. Para el poeta y para el escritor, las palabras individuales constituyen la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados que se precisan sólo en la frase. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mutables, hasta que ella no forme parte de la forma artística terminada. Análogamente, para el director cinematográfico cada escena acabada representa lo que para el poeta la palabra. Con una serie de intentos y de pruebas y con la consciente composición artística, él crea las «frases de montaje», de las cuales, paso a paso, nacerá la definitiva obra de arte: el film. (168)

6 · Verdad

La inherente tensión en Bresson entre los aforismos de corte realista y los de corte formalista³⁶ constituye, en último término, la expresión de las diferencias dialécticas que constituyen la poética bressoniana: Una mutua tensión de relaciones entre inmanencia y trascendencia, así como entre actividad y pasividad. Rancière lee esta aparente contradicción como una “identidad de contrarios” entre el régimen representativo del arte y el régimen estético.

En el régimen representativo, el trabajo del arte está pensado a partir del modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación. En el régimen estético, esa idea de la imposición voluntaria de una forma a una materia se ve recusada. El poder de la obra se identificará en adelante con una identidad de contrarios: identidad entre lo activo y lo pasivo, pensamiento y no-pensamiento, lo intencional y lo inintencional. (140)

El cine de Bresson, que reivindicaría a la vez la actividad propia del montaje y la pasividad propia de la cámara encarnaría, para Rancière “la dialéctica constitutiva del cine, entendido como el arte que cumple esa identidad primordial entre pensamiento y no-pensamiento definitoria de la imagen moderna del arte y el pensamiento” (146). Será esta dialéctica la propia del encuentro cinematográfico que veíamos antes entre el modelo y el autor: “Modelo. Entre tú y él, no sólo reducir o suprimir la distancia. Exploración profunda” (53), “Modelo. Tú lo iluminas y él te ilumina. La luz que tú recibes de él se suma a la que él recibe de ti” (67), “Conducirás tus modelos a tus reglas, ellos te dejarán obrar sobre sí y tú les dejarás obrar sobre ti” (24), “Modelos. Es a ti, y no al público, a quien ellos dan esas cosas que éste quizá

³⁶ Sobre esta ambigua relación entre cine de montaje y cine realista en Robert Bresson, véase, de nuevo, Morari: “A primera vista, la concepción de Bresson sobre el poder creativo del cineasta parece ambigua. Por un lado, requiere del juicio perspicaz del artista para crear un mundo a partir de imágenes y sonidos; por el otro, celebra la feliz invención de la máquina” (30; mi trad).

no vería (que tú apenas entrevés). Depósito secreto y sagrado” (76), “Modelo. Él mismo hace su propio retrato con lo que tú le dictas (gestos, palabras), y su parecido, casi como si se tratase de un lienzo de pintor, tiene tanto de ti como de sí mismo” (84).

La verdad a la que se refiere Bresson, por lo tanto, ya no puede identificarse con la simple realidad en bruto captada por la cámara y como si fuera “un ojo desinfectado de conciencia” (Chiaramonte citado en Kracauer 352). Esta alteridad es una parte constitutiva de aquello que Bresson llama verdad, conforma el elemento de resistencia, el vacío de la mirada, el excedente perpetuo de las expectativas, su horizonte de indeterminación. Sin embargo dicha realidad solo cobra dicha carga excedentaria puesta en una constelación de sentido que anuncia tal alteridad. Es por ello, por lo que Bresson declara “Lo real en bruto no dará por sí mismo lo verdadero” (82) a la vez que se exige “Ser escrupuloso. Rechazar todo lo que de lo real no se convierte en verdadero (La terrible realidad de lo falso)” (103). En otra entrevista específica “Para mí el realismo no es un fin, sino un medio” (Mylene Bresson 75). Ahora bien, si lo real no es (todavía) lo verdadero, ¿qué es entonces lo verdadero? A este respecto, sólo en un par de notas del texto parece Bresson aproximarse a una cierta definición, estableciendo a la verdad como una conclusión dialéctica entre la pasividad del modelo (su realidad) y las nuevas relaciones en las que son situados en la sala de montaje.

Lo verdadero no está incrustado en las personas vivas ni en los objetos reales que empleas. Es un aire de verdad que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden. Y a la inversa, el aire de verdad que sus imágenes cobran cuando las juntas en un cierto orden confiere a esas personas y a esos objetos una realidad. (64)

La verdad es un “aire de verdad”, esto es, la verdad no pareciera remitir tanto a una cosa en sí, verificable, sino a un particular efecto estético. Esta idea cobra mayor coherencia si la ponemos en relación con la nota que reza “Se reconoce lo verdadero por su eficacia, por su potencia” (25). Lo verdadero posee, por lo tanto, una dimensión fundamentalmente fenomenológica. No estamos, sin embargo, ante un naturalismo estético, en el que las cosas

aunque no sean propiamente verdaderas, se muestran en la obra artística con verosimilitud³⁷. Bresson ataca la noción de verosimilitud a través de la idea de “naturalismo”, que, para él, no constituye más que una convención formal irrelevante, y que nada tiene que ver con lo que él se refiere por “naturaleza” o por “verdad”: “... *sin carecer de naturalidad, carecen de naturaleza. Chateau-briand*” (18), “Naturaleza: lo que el arte dramático suprime en beneficio de una naturalidad aprendida y mantenida mediante ejercicios” (Ibid), “Nada es más falso en una película que ese tono natural del teatro que remeda la vida y calca sentimientos estudiados” (19), “Encontrar más natural que un gesto se haga, que una frase se diga de tal manera y no de tal otra, es absurdo, no tiene sentido en el cinematógrafo” (Ibid).

A este respecto la idea de naturaleza se opone a la de lo natural de la misma manera que lo verdadero se opone a lo verosímil. Si bien ambas nociones remiten a una forma fenomenológica, la noción que defiende Bresson procura alejarse de las convenciones teatrales y naturalistas que lo que hacen es imitar una naturaleza demasiado conocida y que no deja de ser igualmente convencional³⁸.

Ahora bien, si la verdad no es lo real ni lo verosímil ¿qué es? Como veíamos antes la respuesta está en el montaje o, más bien, en la relación que posee el montaje con la realidad de la que parte. Montar un film es definido como: “enlazar a las personas las unas con las otras y con los objetos a través de las miradas” (22), idea que se complementa con la afirmación de que “Crear no es deformar o inventar a personas y a cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y *tal como existen*, relaciones nuevas” (24). A este respecto el montaje parecería cobrar una dimensión diferente de aquella

37 Provoyeur respecto a la diferencia del “efecto de real” que él conecta con Bresson y lo verosímil expresa lo siguiente: “La impresión de realidad [frente al efecto de lo real] está por tanto ligada al relato y a todos los procesos de verosimilitud narrativa basados en una lógica de lo real. Sin embargo, nada es más cultural e histórico que la verosimilitud: la verosimilitud es lo que no contradice el conocimiento o la experiencia del espectador.” (238)

38 A este respecto señala Jacqueline Nacache: “Al igual que en todos los ámbitos estéticos, la naturalidad es, si se mira bien, la cumbre del arte; se trata de un estilo, sin duda, fundado en habilidades técnicas, gestuales, vocales, que exigen la mayor precisión” (70).

que criticaba Bazin, antes mencionado. Esto es, el montaje, en Bresson, no crea un sentido abstracto en el que las imágenes solo sirvan de signo o referencia, antes bien, establece relaciones nuevas entre las cosas “tal y como son”. O en palabras de Rancière, la mano que conecta los objetos es una mano infectada de pasividad, una “mano de paralítico”. “Debe sufrir la parálisis de la mirada que sólo puede tocar las cosas a distancia, sin tomarlas jamás” (Rancière 143). En ese sentido el montaje bressoniano, en pos de mantener la independencia de los objetos se sirve de la fragmentación, esto es, de la separación de los objetos y las personas de sus contextos habituales para así “descloroformizar” una presencia que se ha vuelto demasiado habitual y aprender a verlos en su singularidad, en su extrañeza que es la que constituye, en último término, su “verdad”: “Sacar las cosas de la costumbre, descloroformizarlas” (Bresson 101). Cuando el elemento “real” es puesto en constelaciones de imágenes diferentes y alejadas, estos devienen de nuevo expresivos: “El vínculo imperceptible que liga tus imágenes más distantes y más distintas, es tu visión” (Bresson 33). Como bien señala Erika Balsom:

Bresson otorga una gran importancia a los elementos individuales en su separación, ya sean sonidos, tomas u objetos dentro del marco, y sugiere que esta transformación no es una resolución de un conflicto superado entre dos fragmentos, sino que se transforman mutuamente mientras conservan su soberanía, sin llegar nunca al momento de la síntesis. Se relacionan mientras persisten en su independencia, casi como una dialéctica estancada, figurando el espacio incierto entre la tesis y la antítesis. (25; mi trad.)

No existen los objetos neutros puesto que todos están siempre localizados en constelaciones de sentido a través de la cual son absorbidos semánticamente. El montaje es, por lo tanto, parte inherente de la imagen aunque no sea explícito, en la medida en que se introduce a la imagen en un conjunto significativo u otro. Ahora bien, el montaje puede ser utilizado de maneras muy diversas. El efecto Kuleshov apenas nos mostraba su potencialidad más semántica y psicologizante, en la que los elementos individuales de la imagen desaparecían en pos de un sentido que podía *leerse* a través de ellas.

El montaje bressoniano, en cambio, saca a los modelos de su zona de confort semiótica y los introduce en contextos en los que su presencia deviene problemática, misteriosa. La verdad indicada por Bresson remite, por lo tanto, a la potencia en la que los objetos del mundo afectan a la experiencia y, para ello, dichos objetos deben transformar su lugar común, ya que no pueden aspirar a una mostración genuina y neutra, solo a una mostración nueva y rejuvenecida. Quizás así pueda entenderse a lo que se refiere Bresson cuando señala “No sería ridículo decirle a tus modelos ‘Os invento como sois’”(33). Una invención que no conlleva una deformación, sino la renovación de un misterio que pertenece a las cosas mismas. A esto se remite Bresson cuando señala a través de Montesquieu: “Montesquieu dice, a propósito del humor, que ‘su dificultad consiste en haceros descubrir en cada cosa un sentimiento nuevo, que sin embargo proviene de la cosa misma’” (102). El enlace establecido por Bresson permite la apertura de la cosa a un otro de sí, genera una conexión intencional con el entorno sin que necesariamente dicha conexión esté estipulada psicológicamente. El enlace es, tan solo, la posibilidad de la intención, la apertura del modelo, en apariencia completamente cerrado en sí mismo, con un sentido que lo trasciende, aunque dicho sentido no sea un sentido expreso, sino la mera posibilidad del sentido, su pura apertura. El montaje no valdría, entonces, tanto por lo que las imágenes significarían en su suma, sino por lo que excedería en su intervalo, en la imposibilidad de una ecuación completa: “No corras tras la poesía. Ella penetra por sí sola a través de las junturas (elipsis)” (33). Esta pequeña anécdota apenas mentada a pie de página otorga luz a la poética bressoniana:

Un día, atravieso los jardines de Notre-Dame y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de mí algo que yo no puedo ver, y de golpe se iluminan. Si yo hubiese visto al mismo tiempo que el hombre a la joven y al niño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me habría impresionado tanto; tal vez ni siquiera habría reparado en él (85).³⁹

39 Esta anécdota resume la vocación por el misterio de Robert Bresson a través de su llamado a mostrar el efecto antes de las causas precisamente para dotar a la imagen de un margen, aunque sea temporal, de misterio. Con ello, la imagen se observa en su momento puramente expresivo (en ese caso la iluminación de la mirada) sin una expli-

Es ese momento de apertura de sentido y no la resolución psicologizante lo que proporciona en último término, la “verdad” propia del hombre y la luz de su mirada. La verdad, de nuevo, no ha de ser comprendida como la asimilación de un contenido proposicional sobre ese hombre en concreto, sino a la posibilidad del sentido experimentada fenomenológicamente.

La tensión entre montaje y realidad que identificábamos a través de Rancière como una tensión entre actividad y pasividad es la clave para la resolución, que esbozamos anteriormente, entre inmanencia y trascendencia. El modelo, señalábamos, constituía una inmanencia material, no debía mostrar ninguna interioridad ni ninguna clase de expresión subjetiva. Sin embargo, indicaba Bresson, lo que en último término se haría relevante en él no sería lo que le muestran sino lo que ocultaban, esto era “su esencia pura” o las “leyes secretas a través de las cuales se mueven”. Esa invisibilidad, que correspondería al elemento de trascendencia respecto a la figura, es precisamente la que permite la interiorización que desprende las miradas enlazadas a través del montaje. Dialéctica que podemos ver expresada ejemplarmente, en el siguiente aforismo: “Los transeúntes con quienes me cruzo en la avenida de los Campos Elíseos me parecen figuras de mármol que avanzan a golpe de resorte. Pero basta que sus ojos encuentren los míos e inmediatamente esas estatuas andantes y mirantes se vuelven humanas” (91).

Con esta idea de montaje se resuelven varias de las dialécticas y aparentes contradicciones intrínsecas al sistema de Bresson y proporcionan a la noción de verdad bressoniana un aire de cariz fenomenológico entre lo activo y lo pasivo, lo inmanente y lo trascendente. El modelo es, en último término, una figura eminentemente exterior, todo superficie “todo cara”. Dicha exterioridad no transmite, a primera vista, ningún rasgo de interioridad. Sin embargo, cuando las imágenes brutas de los modelos registrados por la cámara se ponen en relación, dicha exterioridad deviene interior y se cuela, entre las imágenes, un atisbo de sentido. No nos encontramos, sin embargo, ante el célebre efecto Kuleshov, en el que las imágenes eran reducidas a signos a través de las cuales se filtraba el sentido inteligible del cómputo global. Antes bien, la relación de las imágenes hacen que estas cobren una “inminencia de sentido”⁴⁰ una latencia que permite que éstas adquieran un

cación psicológica que definiera esa apertura primigenia.

40 La definición de Borges del fenómeno estético es una perfecta ilustración de la bús-

misterio y una apertura que constituye, en último término, la idea de “verdad” a la que Bresson quiere hacer justicia.

7 • Conclusiones

En el conjunto del texto hemos intentado desplegar respetando la inmanencia del texto, una dialéctica de la noción de verdad. Con ello queda un texto eminentemente interpretativo de las *Notas sobre el cinematógrafo* quedando, para posteriores escritos, algunas conclusiones ulteriores que pudieran derivar de lo que hemos mencionado previamente. La noción de la verdad como “posibilidad de la verdad” o como “apertura de sentido”, que hemos interpretado como la propia de Robert Bresson, podría ser perfectamente puesta en paralelo con la noción heideggeriana de la *aletheia* o el desocultamiento. Es con Merleau-Ponty, sin embargo, con quien se establecerían analogías más precisas. Comenzando por su concepción del cuerpo como una inteligencia ante-predicativa, pasando por su concepción del arte como una creación necesaria para la expresión del ser y acabando por su noción quiasmática de lo visible y lo invisible en la que el mundo visible contiene en sí mismo una expresividad que constituye una invisibilidad propia de lo visible y no una invisibilidad aparte, en una relación dualista con la visibilidad. La complejidad de dichas relaciones hace necesario postergarlas para otras investigaciones. Considero, sin embargo, que el pensamiento de Bresson en su autonomía ya muestra un campo abonado a la reflexión sobre el ser del arte y del objeto estético en general el cual hemos procurado sintetizar en las páginas anteriores.

8 • Bibliografía

- Arnaud, Philippe. Robert Bresson. Paris: Cahiers du cinema. 1986
Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós. 1998
Balsom, Erika. “One Single Mystery of Persons and Objects” The Erotics of Fragmentation in Au Hasard Balthazar” *Revue Canadienne d'Études*

queda bressoniana a este respecto. “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético” (635)

- cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* Vol. 19, No. 1 (2010): 20-40
- Barandiaran Xavier E and Di Paolo Ezequiel A. "A genealogical map of the concept of habit." *Frontiers in Human Neuroscience*. 8. 2014 :522. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2014.00522/full>
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. traducción de Andres E. Weikert. Colonia del Mar: Mexico. 2003
- Bittar, Xavier. "Derrière les « modèles » amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier", *Double Jeu*, nº15. 2018: 13-23
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 1974
- Bresson, Mylene. (ed) *Bresson por Bresson : entrevistas 1943-1983*. Barcelona: Intermedio. 2015
- Bresson, Robert,. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora. 1997
- Brewster, Ben; Jacobs, Lea. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997
- Coldefy, Jean Marie. "Maria Casarès sur "Les dames du bois de Boulogne"". 1958. INA. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/100014702/maria-casares-sur-les-dames-du-bois-de-boulogne>
- Esteve, Michel. *Robert Bresson*. Paris: Seghers. 1962
- Ferrari, Emiliano. "Corps et passivité chez Montaigne : quelques réflexions" *Champ psy*, vol. 57, no. 1, 2010: 197-208.
- Gaggiotti, Miguel. *Nonprofessional Performance in Fiction Film: Historical Perspectives and Contemporary Approaches* [Tesis doctoral no publicada]. University of Bristol. 2019
- Godard, Jean Luc y Delahaye Michel. "La Question. Entretien avec Robert Bresson", *Cahiers du cinema* nº 178. 1966: 26 - 36; 67 - 71
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós. 1989
- Kuleshov, Lev. *Écrits 1917-1934*. Lausanne : L'Age d'Homme. 1994
- Les modèles de 'Pickpocket'*. Dirigido por Babette Mangolte, Regarde Nomade. 2003. Youtube, subido por Criterion Extras, 5 Feb 2022 https://www.youtube.com/watch?v=xJ1dJzYiRKM&t=681s&ab_channel=CriterionExtras
- Leterrier, François. "Working with Bresson", *Enthusiasm*, nº2, 2000.

- McMahon, Laura. *Cinema and Contact The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. London: Routledge. 2012
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Península. 1994
- Merleau-Ponty, Maurice y Godard, Jean Luc. "Le testament de Balthazar," *Cahiers du cinéma*, 177, 1966, pp. 58–59.
- Monod, Roland. "En travaillant avec Robert Bresson", *Cahiers du cinéma* n° 64 (1956): 16–20
- de Montaigne, Michel. *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: El acantilado. 2007
- Morari, Codruța. *The Bressonians. French Cinema and the Culture of Authorship*. New York. Berghahn Books. 2017
- Mowchun, Trevor. *Metaphysics and the Moving Image*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2023
- Nacache, Jacqueline. *El actor de cine*. Barcelona: Paidós. 2006
- Cinéastes de notre temps: Robert Bresson – Ni vu, ni connu*. Dirigido por François Weyergans. Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). 1965. Youtube, subido por joucy, 5 may 2021.
- Pérez Bowie, José Antonio (2004) "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", *Arbor* CLXXVII, 699–700 (2004): 573–594
- Pipolo, Tony. *Robert Bresson: A passion for Film*. New York: Oxford University Press USA. 2010
- Provoyeur, Jean-Louis. *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effet du réel à l'effet du sublime*. Paris: L'harmattan. 2003
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido 3. El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza Editorial. 1995
- Pudovkin, Vsévolod. *Argumento y montaje : bases de un film*. Buenos Aires : Futuro. 1958
- Quandt, James. *Robert Bresson*. Toronto: Toronto International Film Festival. 1998
- Rancière, Jacques. *La fabula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós: 2005
- Ravaisson, Felix. *El Hábito*. Madrid: Aguilar. 1964

- Robert Bresson interview*. Youtube, subido por All about Cinema, 2 ago 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=sg20W1fsZ_0&t=915s&ab_channel=AllaboutCinema
- Ricoeur, Paul. *Lo voluntario y lo involuntario*. Buenos Aires: Docencia. 1986-1988
- Romano, C., "L'équivoque de l'habitude" en *Revue germanique internationale*, N° 13, 2011: 187-204.
- Scheffer, Jean Louis. "Au hasard Balthazar" en *Robert Bresson: éloge*. Paris: Cinémathèque. Française. Musée du Cinéma. 1997
- Sontag, Susan. "Film and Theatre", *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1 (1966): 24
- Sontag, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. 1969
- Valery, Paul (1960) *Oeuvres Tome 2*. Bibliotheque De La Pleiade. Online version.
- Vardach, Nicholas. *Stage to Screen: Theatrical Origin of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith* New York and London: Benjamin Blom. 1968
- Von Kleist, Heinrich. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía* (Traducción Jorge Reinchman). Madrid: Hiperión. 1988
- Yampolsky, Mikhail. "Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor" en Taylor, Richie y Christie, Ian (Eds) *Inside the Film Factory*. London and New York: Routledge. 1991

Monográfico:

Aspectos de la teoría estética de Theodor W. Adorno.

Vanessa Vidal (Ed.)



Presentación: Aspectos de la teoría estética de Theodor W. Adorno.

Introduction: Aspects of the aesthetic theory of Theodor W. Adorno

Vanessa Vidal¹

Universitat de València, España

La teoría estética de Adorno ni es teoría ni es estética. Y, precisamente los complejos aspectos de esta doble negación de lo considerado mayoritariamente en la tradición filosófica como teoría y como estética, constituyen uno los enigmas en torno a los que se agrupan los textos que publicamos en este monográfico de *Thémata. Revista de filosofía*, titulado provocativamente “Aspectos de la teoría estética de Th. W. Adorno”, que he tenido el dialéctico placer de coordinar gracias a la confianza y apoyo de Fernando Infante del Rosal y Gerard Vilar Roca.

Cuando hoy hablamos de teoría estética en el ámbito académico, no podemos evitar la asociación con la inconclusa obra de Adorno que lleva ese mismo título y que se ha convertido en uno de esos textos clave a partir de los cuales podemos seguir enfrentándonos no sólo a “pensar el arte del pasado”, como diría Hegel, sino también a descifrar los enigmas que objetiva el arte contemporáneo. Pero la influencia de Adorno en el ámbito académico de la filosofía y la estética, aunque hoy nos sorprenda, comenzó bastante tarde, ya que, después de que los nazis le quitaran la *venia legendi* y su plaza de *Privatdozent* en la Universidad de Frankfurt en 1933, se vio obligado a emigrar forzosamente primero a Inglaterra y luego a Estados Unidos. Esta situación histórica le mantuvo, lamentablemente, alejado durante muchos años de la Universidad. No obstante, gracias a la *Wiedergutmachung* a la que se comprometió Alemania después de la dictadura nazi-fascista y el Holocausto, Adorno consigue esa plaza de “reparación” de los daños causados por el nacionalsocialismo, que le permite incorporarse de nuevo como profesor a

1. Vanessa.Vidal@uv.es

la Universidad de Frankfurt en 1949. A su retorno a una Alemania todavía sin desnazificar era “solo” el todavía desconocido autor, junto a Horkheimer, de algunos de los fragmentos que componen *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la Ilustración*). Ambos pensadores, exiliados forzosamente, publicaron esta obra en 1944 en la editorial Querido de Amsterdam, en la que Adorno, en su fragmento titulado “Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug” (“La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”), hacía ya una crítica al modo en que, tanto el fascismo como la democracia americana del momento utilizaban ideológicamente el arte, una vez convertido éste en mercancía e industria cultural. A causa y como consecuencia de esas terribles circunstancias históricas, *Dialektik der Aufklärung* no tuvo un eco realmente fuerte en el ámbito académico hasta el movimiento estudiantil de 1969, aunque esto hoy nos resulte difícil de asimilar, dado el carácter fundamental que esta obra ha adquirido para el pensamiento teórico y estético a partir del último tercio del siglo XX y que se ha mantenido hasta la actualidad. En esa Alemania en la que se estaba intentando llevar a cabo la desnazificación, pero en la que, no obstante, todavía muchos de los profesores universitarios habían sido y eran —cuanto menos— cómplices del autoritarismo y el genocidio perpetrados por la dictadura nazi-fascista, una de las primeras lecciones que Adorno impartió a su desorientado y, a la vez y por eso, expectante alumnado, estuvo dedicada a la estética: pues Adorno era ya muy consciente en ese tiempo de que una teoría estética, que no fuera ni mera teoría ni mera estética, podía contribuir a modificar la *praxis* política del momento. Del mismo modo, ya en uno de los primeros seminarios que impartió en 1932 como *Privatdozent* en la Universidad de Frankfurt, se centró —de manera ya entonces muy conscientemente antiacadémica— en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*El origen del drama barroco alemán*) de Walter Benjamin, un escrito que fue rechazado como escrito de habilitación por los profesores que le evaluaron en ese momento histórico. También dedicó en esta época un seminario a *Theorie des Romans* (*Teoría de la novela*) de Georg Lukács, una obra que tampoco era modélicamente académica y que, a pesar de las desavenencias filosóficas posteriores entre las propuestas de ambos autores referidas a la manera de pensar el arte y las formas estéticas, fue para Adorno una obra central e imprescindible en la construcción del cambio en la concepción de la estética y su modo de teorizarla a principios del siglo XX. Así, este texto de Lukács

será siempre considerado por Adorno como una de las primeras propuestas —aunque todavía sistemática— de mantener la reflexión dialéctica de Hegel sobre el arte como modo de hacer estética frente al neokantismo, a la lógica, al positivismo y a los supuestamente nuevos, pero en el fondo viejos, intentos de escuchar al ser o predicar la fe por la hermenéutica del sentido. No olvidemos que estas últimas propuestas filosóficas eran defendidas desde la mayoría de las cátedras de las universidades alemanas ya a principios de los años treinta del siglo pasado y también, en muchos casos, siguieron y siguen haciéndolo después de Auschwitz: y no sólo en Alemania.

A pesar de que hoy nos parezca insólito, dada su producción filosófica y la seriedad con que en la actualidad investigamos su obra, a Adorno también se le negó su primer intento de habilitación como profesor en 1927 con un trabajo sobre *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre* (*El concepto de inconsciente en la doctrina trascendental del alma*), en el que presentaba una propuesta de revisión de la filosofía kantiana desde un intento de fundamentar transcendentamente el concepto freudiano de inconsciente, lo que no fue bien visto por su director de habilitación, el neokantiano Hans Cornelius. Su segundo intento de conseguir la habilitación, lograda esta vez bajo la dirección de Paul Tillich, ya estuvo dedicado explícitamente a estética, o mejor, a “lo estético”, de la mano —y a contramano— de la estética de Kierkegaard. En ese escrito de habilitación, Adorno aborda críticamente la propuesta del danés de pensar lo estético como salida de la dialéctica hegeliana desde el existente. Adorno critica como pre-hegelianos el subjetivismo y el formalismo en los que vuelve a caer Kierkegaard, pues, a pesar de su esfuerzo por salir de la filosofía de Hegel, el existente kierkegaardiano volvería a caer en un paradigma de la filosofía de la consciencia no dialéctica. Adorno sostiene aquí que el retiro que plantea Kierkegaard a la inmediatez de la existencia para oponerse a Hegel, no logra evitar desde ese existente la violencia que el sistema ejerce sobre el particular, por lo que la supuesta crítica al sistema hegeliano del danés desde el existente no es más que una expresión de su impotencia para hacerle frente en la *praxis*. La crítica a ese existencialismo no es separable para el Adorno de esta época de su acercamiento a la propuesta de Lukács en *Die Theorie des Romans*, en la que este defiende la imposibilidad de seguir haciendo estética ignorando el modo hegeliano de pensar dialécticamente el arte: el acercamiento a “lo

estético”, pensado dialécticamente a partir de Hegel y Lukács, le permite a Adorno distinguir su propuesta de “lo estético” de la estética tradicional, es decir, distanciarse de las estéticas subjetivas o teorías de la sensibilidad y de la existencia, ya que la “vuelta” a Hegel que propone Lukács frente a la frustrada propuesta de “salida” de Hegel desde el existente de Kierkegaard, le abre la posibilidad de pensar una nueva relación de la teoría y de la estética vinculándolas con el concepto y la verdad: una relación entre estas, “con Hegel”, dialéctica, pero, “contra Hegel”; una relación que critica el momento afirmativo y sistemático de la dialéctica hegeliana invirtiendo a esta última en negativa. Y en esta transición, Adorno, dicho sea de paso, marca también su distancia respecto del punto de partida, pero, sobre todo, del de llegada que propone Lukács en *Die Theorie des Romans*.

Estas son algunos de los aspectos que, ya en su escrito de habilitación, hacen que Adorno empiece a configurar esa teoría estética que no es ni una ni otra cosa o, formulado mediante una oración atributiva, es una negación de ambas: de la teoría, de la filosofía que se comprende como pensamiento formulado en conceptos, y de la estética entendida como teoría de la sensibilidad o de los sentimientos subjetivos. Pensar dialéctico-negativamente, mantener e, incluso, en su “con y contra Hegel”, hiperbolizar la contradicción y la paradoja como motores del pensamiento es lo que hace que la teoría estética de Adorno no sea una mera teoría, sino algo sustancialmente distinto a una “pura” concepción teórica de la filosofía y ello, concretamente, porque surge de la negación dialéctica del pensamiento en conceptos sobre meras sustancias y objetos, así como de la negación de la inmediatez estética y sensible del sujeto o el existente, como ya advirtió en su escrito de habilitación al criticar la propuesta de salida del sistema hegeliano desde el existente planteada por Kierkegaard. Y una teoría estética que sólo es pensable y realizable como ampliación de los límites de la teoría y la estética gracias a la introducción de la dialéctica hegeliana y de la propuesta, presentada en la *Phänomenologie des Geistes (Fenomenología del Espíritu)*, de la “ciencia de la experiencia de la conciencia” como crítica de la determinación de los límites del conocimiento de Kant, pero que, a su vez y en un *tour de force*, niega determinadamente tanto la dialéctica afirmativa como la “ciencia de la experiencia de la conciencia” del fenomenólogo Hegel. Es decir, la dialéctica negativa y la teoría estética adornianas no tratan ya de superar (*aufheben*) las

contradicciones frente a los límites del conocimiento kantianos llegando a una síntesis superior reconciliadora que anule los opuestos; y la experiencia que describe científicamente el fenomenólogo Hegel, para Adorno no es ya sólo experiencia de la consciencia y reductible a ciencia, sino que se convierte también en la experiencia de su contrario. Se convierte en una experiencia que va más allá de la tesis de la identidad hegeliana entre lo real y lo racional: en una experiencia objetivada inconscientemente que, por ello, ya no puede exponerse desde la teoría científicamente en conceptos, como todavía hace el fenomenólogo Hegel, sino que necesita de una interpretación (*Deutung*). Una interpretación que sigue en gran medida el modelo freudiano propuesto en *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*), aunque trasladándolo, a su vez, desde la concepción existencial del sujeto y su inconsciente particular del psicoanálisis clínico, que es la que le interesa a Freud en esta obra, al Espíritu (*Geist*) hegeliano.

Los artículos publicados en este monográfico de la revista *Thémata*, dedicado, como ya hemos señalado, a algunos “Aspectos de la teoría estética de Theodor W. Adorno”, quieren constituir una aportación novedosa para seguir pensando dialéctico–negativamente en la actualidad esa doble negación de la teoría y de la estética tradicionales que ya hizo Adorno en su momento, presentando distintas propuestas para seguir construyendo algunos de los rasgos que podría tener la constelación de una no teoría no estética en la actualidad. Y la novedad de los artículos publicados en este monográfico, siempre en relación dialéctica con lo viejo, desde lo que emergen como su negación determinada, consiste, principalmente, en abordar la teoría estética adorniana desde los aspectos que ya fueron poco usuales en el tratamiento de la estética por parte de Adorno en el momento histórico que tuvo que vivir, y que, lamentablemente, siguen siendo aspectos que hemos de volver a pensar en nuestro presente. Por esas aportaciones, no puedo reprimir expresar aquí mi más sincero y jovial –en sentido nietzscheano– agradecimiento a Marina Hervás–Muñoz, Sergio Sevilla Segura, Gerard Vilar Roca y Claus Zittel por el modo en que abordan esos aspectos en sus heterogéneas contribuciones al monográfico. También me gustaría dar las gracias a todos los revisores y revisoras, “desconocidos y ciegos”, que han contribuido con su trabajo de evaluación a la calidad de las aportaciones publicadas aquí.

Por último, y para finalizar esta presentación, me gustaría dedicarle este monográfico, ya que aparece precisamente el año en que la academia le jubila “oficialmente”, pero no el año en que termina su insistencia en la negación determinada de la teoría y de la estética, a Sergio Sevilla, como modo alegórico de agradecerle su “todo no verdadero”.

J. F. Lyotard: un adorniano improbable.

J. F. Lyotard: An unlikely adornian.

Gerard Vilar¹

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Recibido 11 septiembre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo expone la influencia de la teoría estética de Th. W. Adorno en la filosofía contemporánea o, más concretamente, en la obra del postestructuralista J. F. Lyotard. Se centra en una interpretación novedosa de cuatro conceptos fundamentales en ambos autores: el de crítica, la adhesión a una ética radical, la elección del panteón de los artistas preferidos por uno y otro y la defensa de ambos, frente a las estéticas sistemáticas y totales, de una estética micrológica.

Palabras clave: Teoría estética; Micrológica; Crítica; Ética; Arte.

Abstract

The article presents the influence of Th. W. Adorno's aesthetic theory on contemporary philosophy or, more specifically, on the work of the post-structuralist J. F. Lyotard. It focuses on a novel interpretation of four concepts that are fundamental to both authors: critique, adherence to a radical ethics, the choice of the pantheon of artists preferred by each, and the defense of both, against systematic and total aesthetics, of a micrological one.

Keywords: Aesthetic Theory; Micrology; Critique; Ethics; Art.

El objeto de este artículo es argumentar la influencia de Adorno en el pensamiento de Jean-François Lyotard como un caso particular de la gran influencia de la *Teoría estética* de Adorno en las generaciones posteriores a la desaparición de su autor en 1969. En las ciencias, en las artes y en la filosofía el progreso en su disciplina de cada generación se construye sobre las aportaciones de las anteriores, como un camino que se va construyendo a lo largo del tiempo. Sin embargo, la relación entre las generaciones del pasado y la del presente no ha sido siempre de la misma naturaleza en esos tres grandes dominios. En la ciencia, en la filosofía y en las artes del pasado unos son o eran maestros de los otros. En cambio, en las prácticas creativas y también en la filosofía modernas, unos *influyen* sobre los otros. En las artes la influencia

1. gerard.vilar@gmail.com

puede ser percibida como algo negativo y que hay que evitar, como estudió Harold Bloom (1973) con relación a la poesía en su clásico libro *The Anxiety of the Influence*. Los artistas modernos despreciaban el pasado y rechazan a los maestros como opresores de la individualidad propia de los que hay que liberarse. No ocurre así en la filosofía, que en esto se encuentra cercana a las ciencias, en las que esa percepción negativa de la influencia no existe. Ningún físico sufre por la influencia de Einstein o de Hawkins. Mi tesis es que Adorno no fue un maestro de Lyotard, pero la influencia de Adorno en Lyotard fue suficientemente importante para que nos permitamos calificarle de “adorniano (improbable)”. Además, aunque no voy a poderlo argumentar hoy en este artículo, Adorno como filósofo ha sido enormemente influyente, pero poco maestro de otros pensadores.

Quien no esté verdaderamente familiarizado con la obra de Jean-François Lyotard la calificación de “adorniano” para este pensador francés puede parecer una exageración, una falsedad o incluso una calumnia. Y, sin embargo, Adorno es una presencia constante en la obra de Lyotard constatable desde principios de los años setenta hasta su muerte en 1998. Lyotard perteneció a la generación de los grandes filósofos posestructuralistas franceses —Foucault, Deleuze, Derrida— en ninguno de los cuales la obra de Adorno o la de la Escuela de Frankfurt en general parece haber tenido la menor influencia, si bien es cierto que Foucault (1998) reconoció en una entrevista de los años ochenta que se habrían ahorrado muchos rodeos si hubieran conocido antes los trabajos relevantes de la teoría crítica alemana. A pesar de que después de la Ilustración la filosofía francesa siempre fue a remolque de la filosofía alemana, la recepción de la teoría crítica en Francia fue bastante tardía y nunca acabó de tener una penetración tan seria como el kantismo, el marxismo, la fenomenología o la hermenéutica. Realmente hasta mediados de los años setenta no se empieza a ver alguna influencia significativa y las traducciones de las obras más relevantes empiezan a ocupar un espacio en los estantes de las librerías.¹ Y a pesar de la multiplicación de las traducciones a lo largo de los años, no puede decirse que la teoría crítica alemana haya creado realmente escuela en Francia, a diferencia de lo que ha ocurrido en Gran Bretaña, España, Estados Unidos o Italia. Y la razón de ello

¹ Un primer balance de ello lo encontramos en Hoehn, Gerhard y Gérard Raulet (1978 135-147).

es que los franceses desarrollaron su propia Teoría Crítica, una expresión que en el mundo anglosajón —sobre todo en el mundo del arte y de los estudios culturales— muchas veces incluye a los autores franceses que desde Bataille a Rancière, Badiou y Nancy, tiene a su momento más brillante en los nombres de Foucault, Deleuze, Derrida y, claro está, Lyotard. Desde luego, en Francia ha habido una pequeña corriente de filósofos que han desarrollado las ideas de la teoría crítica alemana, pero su incidencia ha sido muy escasa salvo, quizás, por lo que se refiere a la difusión del pensamiento de Walter Benjamin.² La razón de ello puede encontrarse, quizás, en lo que el propio Foucault argumentaba en la entrevista antes citada: se trata de un problema de no-penetración entre dos formas de pensamiento que estaban muy cercanas, y quizás es esa cercanía la que explica la no-penetración. Nada oculta más una comunidad de problemas que dos modos vecinos de abordarlos. Esto no significa que a partir de los años sesenta la teoría crítica frankfurtiana no haya tenido una influencia dispersa en el pensamiento francés, primero sobre la filosofía de la música contemporánea y luego, en los años setenta, en la crítica de la cultura de masas. Y la obra de Lyotard es una prueba fehaciente de la existencia de esta influencia difusa que, en este caso, incluso es constitutiva del pensamiento lyotardiano, algo que ha sido estudiado solo en parte.³ Harán falta generaciones de estudiosos para tener una buena visión de la influencia de Adorno en la filosofía después de su muerte en agosto de 1969. Aunque Adorno ya había muerto cuando le descubrió, para Lyotard Adorno fue un pensador muy vivo, como creo que lo es Lyotard para nosotros

2 La teoría crítica en Francia ha dado algunos nombres, como los de Gérard Raulet o Reiner Rochlitz. Pero su impacto en el pensamiento francés ha sido muy menor. Frédéric Worms (2009) en su *Philosophie en France au XXe siècle* no menciona a la Escuela de Frankfurt y sólo a Adorno una vez en una nota al pie sobre Lyotard. Es representativa la serie de cuatro emisiones del programa *Les chemins de la philosophie* de France Culture de noviembre de 2019 en los que se exponen las ideas de la teoría crítica alemana como perfectamente desconocidas para la audiencia.

3 Los mejores trabajos sobre la influencia de Adorno en Lyotard son el de Jean-Loup Thébaud, “Lyotard lecteur d’Adorno”, publicado en Laurence Coblence y Michael Enau-deau, *Lyotard et les arts* (2015 147-162) y el extenso estudio de Susan Kogler (2014) *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*, trabajo que está escrito desde la muy peculiar perspectiva de la estética musical, importante en Adorno, pero secundaria en Lyotard.

ahora. Cada generación se ha reencontrado con los grandes pensadores del pasado. Lo que les hace grandes, o clásicos, por usar otra expresión usual, es su capacidad para seguir dialogando con las generaciones posteriores. Ello se hace más evidente en pensadores, como es el caso indudable de Adorno, que se encuentran en línea con nuestros modos de filosofar y que, sobre todo, nos descubrieron bastantes de los problemas, en positivo y en negativo, que surgen de la lógica profunda de nuestra cultura, se la llame modernidad, capitalismo, o como se quiera. Sin la menor duda, hay, pues, un Adorno muy vivo que destaca frente al que no quiero calificar de “muerto”, pero que tal vez podemos adjetivar de “arqueológico”, si se quiere. Todo reencuentro es una revitalización, reencuentro solo puede haberlo con el Adorno vivo.

De entre los muchos posibles, voy a tratar cuatro temas de la lectura lyotardiana de la estética adorniana, y por estética me refiero al conjunto de su filosofía del arte, no solamente a la *Teoría estética*. El primero es la crisis del concepto de crítica y la persistencia de la perspectiva teológica en Adorno de la que Lyotard se queja, aunque se suma a su solidaridad con la metafísica en el momento de su caída. El segundo es la adhesión a la ética radical según la cual Auschwitz marca un punto de no retorno en la historia que afecta radicalmente a las artes. El tercero es la afinidad y las diferencias en el panteón de artistas modernos de uno y otro. Por último, en cuarto lugar, la defensa de las micrologías en estética frente a las tentaciones del pensamiento sistemático y totalizante.

1 · “Adorno come diavolo”: Crítica y negatividad

La primera confrontación de Lyotard con la estética de Adorno tuvo lugar a principios de los años setenta, y está registrada en un texto fechado en agosto de 1972 con el título “*Adorno come diavolo*”, publicado en *Des dispositifs pulsionnels* (1973).⁴ En él encontramos una lectura crítica de *La filosofía de la nueva música* de Adorno y su influencia en la novela de Thomas Mann *Doctor*

⁴ *Des dispositifs pulsionnels*, publicado en la célebre colección 10/18 en 1973, reeditado en segunda edición por Galilée en 1994 con un “Avis de déluge” como prólogo. Hay una traducción española de la primera edición publicada por Editorial Fundamentos en 1981.

Faustus y la bien conocida interpretación de que una de las formas en las que el diablo se presenta al ficticio compositor Adrian Leverkühn estaba inspirada en el propio Adorno. La historia es conocida y confirmada por el propio Mann en *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela* (1988), un inusual texto explicativo de la génesis y significado de la novela. Adorno es también referencia en otro texto de estos años inmediatamente posteriores a mayo del 68, “Varios silencios”, también publicado en el mismo volumen que el anterior, en el que Lyotard defiende a John Cage como músico de referencia frente al Schönberg de Adorno.

Si bien es cierto que Lyotard construyó sus reflexiones estéticas principalmente sobre la pintura, también la música contemporánea jugó un papel muy relevante en su génesis y desarrollo hasta el final de su vida, como prueba uno de sus últimos textos, “Música y postmodernidad” (2012 200-222). La tesis de Lyotard es que Adorno no ha pensado correctamente la ruptura del arte con la belleza al atribuirle a la alienación del contenido. Adorno sostiene que “el artista se ha convertido en un mero ejecutor de sus propias intenciones, las cuales se le enfrentan de modo extraño, como exigencias inexorables de las imágenes con las que trabaja” (2003 25) Afirmación que Lyotard cuestiona por no ir suficientemente lejos y quedarse atrapada en una telaraña de fondo teológica:

Lo que Adorno no ve es que ni siquiera son ya sus intenciones lo que realiza el artista, sino intensidades anónimas. Klossovski: las intensidades más allá de las intenciones. Estas pertenecen a la categoría y al pensamiento de un sujeto, de un sujeto de la creación, o producción, de un agente de cualidades a él atribuibles. En la disipación de la subjetividad en y por el Kapitalismo, Adorno, como Marx, ve una derrota; no podrá superar ese pesimismo más que haciendo de tal derrota un momento negativo en una dialéctica de la emancipación y de la conquista de la creatividad. Pero esta dialéctica no es menos teológica que el nihilismo de la pérdida del sujeto creador, es su resolución terapéutica en el marco de una religión, en este caso religión de la historia. (1973 115 y 1981 107)

Eso es lo que explica que la nueva música, especialmente la de Schönberg, haya

tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga [...] Ella es el verdadero mensaje en la botella. (Adorno 2003 25)

El arte se convierte así en una especie de Cristo en su función denunciatoria, solo que tiene que renunciar a toda reconciliación, mantenerse firme en el nihilismo y asumirlo. La conclusión de Lyotard es que Adorno se repliega en una suerte de cristianismo desmitologizado, que viene a prolongar el marxismo, en el que la categoría de sujeto queda sin criticar, y con ella toda la teoría de la expresión, lo cual es uno de los tópicos de la filosofía postestructuralista que se caracterizó por la tentativa de liquidación de dicha categoría de la filosofía moderna (Badiou 2012). Se evidencia aquí uno de los temas centrales de la filosofía francesa de la época, a saber: la crítica del sujeto y su liquidación. Se trata de acabar con el sujeto de la filosofía moderna que se representa los objetos del mundo en su consciencia y que estuvo siendo descentrado y criticado desde Hegel, que lo convierte en lo particular del Espíritu, pasando por Marx, que lo denuncia como una categoría de la ideología burguesa cuando en realidad es una simple tuerca en la maquinaria social alienada, a Freud, que descompone el yo en múltiples entidades de las que no se sabe quién manda en casa, hasta Wittgenstein y el segundo Heidegger que ponen como modelo el lenguaje, que no tiene sujeto, ni es un mero objeto. Todos estos grandes pensadores, que cuestionan el sujeto desde Descartes a Kant, tienen a sus continuadores en los filósofos franceses de los sesenta. Lyotard tiene su mayor inspiración en los pensadores del giro lingüístico, particularmente en el segundo Wittgenstein, pero esta cristalización vendrá más tarde a finales de los años setenta y en los ochenta. En la época de su primera confrontación con Adorno Lyotard no ha elaborado aún

su propia teoría de la disolución de sujeto, pero ve en él la actitud negativa y jeremíaca de quien solo ve la derrota de la promesa burguesa en vez de ver su lado positivo y emancipador. Para Lyotard, el sujeto y, por tanto, su supuesta expresión, es él mismo un producto y un acaparador de la producción, y no un productor, algo que Adorno no podía sospechar más que cuestionando la representación. Así,

Dudar de la representación es manifestar la relación teatral (en música, en pintura, en política, en teatro, en literatura, en cine) como regida por un dispositivo libidinal arbitrario, ora investido de manera predominante, ora no. Extendiendo esta relación a gran número de terrenos, el kapitalismo hace emerger el carácter libidinal, irracional del dispositivo que la sostiene. (Lyotard 1994 117 y 1981 108)

Lyotard entiende que el capitalismo de los setenta no es ya el de la primera mitad del siglo. “Nosotros tenemos sobre Adorno la ventaja de vivir en un kapitalismo (que escribe con `k´) más enérgico, mas cínico, menos trágico” (1994 117 y 1981 108). Hemos dejado atrás la teología crítica, con un sujeto desgarrado y el discurso de la queja.

Lo trágico ha dado paso a lo paródico, la libido retira su inversión del escenario, inunda el conjunto escenario / sala, el interior del teatro por completo, bastidores y bajos del entarimado también. Quedan las paredes, la entrada, la salida. Si no destruimos paredes-entrada-salida, en el interior podrá reconstruirse bajo diversos nombres: happenings, comunidades, eventos, autogestión, T-groups, análisis institucional, escritura automática, obra abierta, consejos obreros, una práctica que no por ser crítica es menos teatral, que lo es de otra manera, un Teatro crítico. (Lyotard 1994 117 y 1981 108-109)

Todo esto que cabe en un teatro crítico en el presente, concluye Lyotard, implica la superación de la negatividad teológica adorniana. Más aún, escribe, “es justamente esta operación afirmativa lo que falta al marxismo de Frankfurt” (Lyotard 1994 121 y 1981 112). Estamos, pues, ante el paso de la Teoría Crítica frankfurtiana a un Teatro Crítico que más adelante, a finales de los setenta, calificará de “postmoderno”. El teatro es un dispositivo libidinal, que en el campo de la música implica que ha desaparecido la figura del compositor. Una motivación fundamental del pensamiento estético de Adorno se cifra en

el desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música, tal como se habían sedimentado desde los albores de la época burguesa”, lo que tiene como consecuencia que “por primera vez se lanza a diletantes de todas partes como grandes compositores. (Adorno 2003 16-17)

Lyotard defiende a Cage frente a Schönberg, que para Adorno es un diletante frente al compositor clásico, por más que sea el maestro de la disonancia, del dodecafonismo y la atonalidad. Escribe Lyotard: “Cage. El artista ya no compone, deja ir el deseo en su dispositivo. Esto es afirmación” (Lyotard 1981 123 y 1994 114).

En definitiva, para Lyotard “Adorno es el final de la crítica, su traca final, su revelación como fuegos artificiales” (Lyotard 1981 121 y 1994 112). Sin embargo, a pesar de las diferencias en su pensamiento, Lyotard encuentra ya un claro reconocimiento de algo que acabará, con el tiempo, poniéndole del mismo lado que Adorno. “La Teoría estética no está construida como una Fenomenología del Espíritu o una Dialéctica, como un discurso con su propia finalidad, está fragmentada, repleta de silencios y de silencio [...] Lleva en su forma la pérdida de la totalidad: barrido de un campo, fragmentación nunca cerrada” (Lyotard 1981 130-131 y 1994 120-121). Este motivo, el rechazo al pensamiento totalizante, será un claro elemento adorniano en el pensamiento de Lyotard, un elemento sobre el que volveremos en la última parte de este artículo. No es sorprendente, en cualquier caso, que al final, y a pesar de las críticas, encontremos a Lyotard salvando al *diavolo* Adorno de modo

parecido a como Goethe salvaba a Fausto. Recordemos que Thomas Mann dio pie a la interpretación de que una de las tres formas en que se aparece el diablo al protagonista de la novela, Adrian Leverkühn, era Adorno, que soltaba párrafadas enteras de la *Filosofía de la nueva música* que el novelista había leído en manuscrito que le había facilitado el propio Adorno. Tras apuntar que la dialéctica averiada lleva a Stalin y al proletariado adhiriéndose a Hitler, Lyotard escribe: “Una vez que ya no habla el dios rojo, que la cultura no es más que el residuo del culto, una vez mudo Dios (Zdanov), ¿qué lugar podía atribuirse Adorno a no ser el diablo?” Y añade: “No es un mal sitio cuando el mal está del lado de Dios, Cuando la creación delira, el diablo se expone a tener razón. Ya no hay nada que invocar, todo está por revocar” (Lyotard 1981 132 y 1994 121-122).

Al final de toda esta argumentación de Lyotard se hace evidente su ojo clínico para detectar los restos de teología en el pensamiento adorniano, aunque a uno le queda la sospecha de que la sagacidad para ver la paja en el ojo propio no se la dirigía hacia el suyo propio. En su juventud Lyotard se planteó ser monje y su último libro fue *La Confession d’Augustin*. Por otro lado, aunque Lyotard no tenía raíces hebreas el pensamiento de raíz judía, singularmente el de Lévinas, y la Shoah fueron determinantes para él, como lo fueron para Adorno. Con ello paso a la segunda de las afinidades entre Lyotard y Adorno.

2 · “Phraser après Auschwitz”

En el segundo punto la relación de Lyotard con Adorno no tiene el carácter crítico de la anterior confrontación a propósito de la música de Schönberg. Todo lo contrario, Lyotard sintoniza enteramente con la transformación que hicieron los frankfurtianos, con Adorno en cabeza, de Auschwitz, no solo en un símbolo, sino en una categoría filosófica. Quizás la expresión más conocida de esta operación filosófica es la frase adorniana “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie” (Adorno 2008 25), formulada por primera vez en un texto de 1949⁵.

5 “Crítica de la cultura y sociedad”, reproducido posteriormente en *Prismas. Obra Completa* (2008).

Presentable, representable, irrepresentable son algunos conceptos muy centrales en el pensamiento del último Lyotard, unos conceptos que forman una constelación con el de lo sublime, que es una categoría a la vez estética y ético-política. Lyotard emplea esta constelación en todos sus textos, que cada vez serán más críticos con las interpretaciones dominantes de la postmodernidad. De hecho, en los últimos diez años de su vida, su programa filosófico tuvo que ver con «reescribir la modernidad» (Lyotard, 1988a: 33), en llevar a cabo su «anamnesis», una tarea paralela a pensar más a fondo la cuestión de los «judíos» y la significación civilizatoria de Auschwitz, cosa que ya había estado haciendo desde medianos de los años setenta. De la misma manera que para Adorno, un pensador al cual se acerca más en estos años, Auschwitz marca para Lyotard un punto de inflexión histórico, un punto a partir del cual la modernidad se tiene que repensar radicalmente. Escribe Lyotard: “Siguiendo a Theodor Adorno, empleé el nombre de «Auschwitz» para significar hasta qué punto la materia de la historia occidental reciente parece inconsistente a la luz del proyecto «moderno» de emancipación de la humanidad” (Lyotard 1987 91). Y en otro lugar:

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ello. “Auschwitz” puede ser tomado como un nombre paradigmático para la “no realización² trágica de la modernidad. (Lyotard 1987 30)

Otra cita:

En Auschwitz se destruyó físicamente a un soberano moderno: se destruyó a todo un pueblo. Hubo la intención, se ensayó destruirlo. Se trata del crimen que abre la posmodernidad, crimen de lesa soberanía, ya no regicidio sino populicidio (algo diferente de los etnocidios). En estas condiciones, ¿cómo pueden seguir siendo creíbles los grandes relatos de legitimación? (Lyotard 1987 31)

Lyotard reencuentra aquí la cuestión de la irrepresentabilidad y lo sublime entrelazado con una polémica que sigue y seguirá bien viva. Representar “Auschwitz” puede ser una manera de hacer olvidar el crimen, porque no se puede representar sin falta, sin que se olvide de nuevo el horror, ya que lo que ese término designa como hecho desafía a las imágenes y las palabras. Lyotard se sitúa con todos aquellos que defienden la irrepresentabilidad de la *Shoah*. La representación del Holocausto es una manera de hacer olvidar el afecto inconsciente del que Occidente no quiere saber nada: “Representar ‘Auschwitz’ en imágenes, en palabras, es un modo de hacer olvidar eso” (Lyotard, 1988b: 50–51). Lyotard no piensa solamente en lo que considera malas películas y series de gran distribución, en las novelas de baja calidad o en los “testimonios”. Piensa en lo mismo que puede o podría hacer mejor para no olvidar, por la exactitud, por la severidad. Incluso esto representa lo que debe permanecer irrepresentable para no ser olvidado como aquello que es lo olvidado mismo. El filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, es para Lyotard quizás la única excepción. No solamente porque rechaza la representación en imágenes y en música, sino porque no ofrece casi ningún testigo en el que no se indique lo irrepresentable del exterminio, ya sea por un instante, por la alteración del timbre de voz, la garganta que se cierra, un gemido, las lágrimas, una salida del testigo fuera del encuadre, una alteración en el tono del relato, un gesto no controlado. De manera que se sabe que seguramente mienten, “actúan”, esconden alguna cosa, los testigos impasibles, sean los que sean. La tesis de Lyotard es que representar es inscribir en la memoria, pero que precisamente aquello que está inscrito en la memoria se puede olvidar en el sentido ordinario, porque se puede borrar; por el contrario, lo que no está inscrito porque no hay superficie donde inscribirlo, lo que no tiene una localización en el espacio ni en el tiempo del dominio, en la geografía y la diacronía, esto no es susceptible de ser olvidado, no se expone a ser borrado.

En suma, Lyotard comparte el fundamentalismo ético de Adorno en relación con la *Shoah* que defiende la irrepresentabilidad de ésta, una posición que mantuvo, como Lyotard, hasta el final. Escribe Adorno en su *Dialéctica negativa*:

Quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada — escribe Adorno en su *Dialéctica negativa*—

se hace cómplice, mientras que quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie como la cual se reveló la cultura. Ni siquiera el silencio se sale del círculo; únicamente racionaliza la propia incapacidad subjetiva con el estado de la verdad objetiva y una vez más degrada así ésta a mentira. (2005 336)

Aunque es bien cierto que en algún momento Adorno expresó sus dudas. En otro pasaje de la misma obra escribió: “El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema” (Adorno 2005 332). Lyotard, en cambio, no llegó a este punto crítico, pero la cuestión del arte post-Auschwitz fue central en su estética.

3 · Una estética “post-Auschwitz” y el panteón del arte moderno

A pesar de la fama de pensador postmoderno que tuvo a partir de principios de los ochenta, Lyotard fue un moderno, un filósofo de la modernidad y de esa corriente heredera de Nietzsche y del segundo Heidegger que elevaba la dimensión estética de la civilización moderna y la pensaba desde la experiencia estética moderna, que es la del acontecer de lo nuevo, de la invención y la creación, de la ruptura y el disturbio. Esto no quiere decir que Lyotard tuviera una visión esteticista de la modernidad, sino que de las tres grandes esferas culturales que se diferenciaron a partir del siglo XVIII —la *cognitiva* de la ciencia y la técnica, la *normativa* de la ética, la política y el derecho, y la *estética* de las artes y otras prácticas artísticas como el diseño, la moda, etc.— la estética adquiere una importancia clave en las interpretaciones y reflexiones filosóficas. Esta posición privilegiada de lo estético en el pensamiento de Lyotard lo sitúa también al lado de Adorno.

Más de la mitad de la obra filosófica de este último está dedicada a la escritura sobre música o se trata, directamente, de composiciones. Así como no se puede entender justamente el pensamiento de Adorno sin comprender su relación con la música, creo que no se puede entender la filosofía de Lyotard sin comprender también su relación con las artes visuales, particu-

larmente con la pintura, y el lugar que ocupó en su vida intelectual y en su vida *in toto*.

Lyotard converge con Adorno, la estética del cual —juntamente con su dialéctica negativa— se ha convertido en un referente crítico en el sentido de pensar con Adorno contra Adorno. Lo que él denomina una estética “post-Auschwitz” está pensado con el concepto de sublime postmoderno. Lyotard reivindica a “Celan ‘después’ de Kafka, a Joyce ‘después’ de Proust, a Nono ‘después’ de Mahler, a Becket ‘después’ de Brecht, a Newman ‘después’ de Matisse» (Lyotard, 1988b: 81-82). Estos artistas y escritores y la larga lista de los contemporáneos sobre los que escribirá hasta el final de su vida, son los mismos de la lista de Adorno, o lo podrían haber sido si éste hubiera vivido veinte años más. Son artistas conscientes de saber los límites de la representabilidad, que lo único que pueden hacer es presentar lo impresentable. «Lo que el arte puede hacer es presentarse como testigo, no de lo sublime, sino de esta aporía del arte y de su dolor. No dice lo indecible, dice que no puede decir.» (Lyotard, 1988b: 81).

Así, por ejemplo, la abstracción o el minimalismo, siguen prestando testimonio, “después de Auschwitz”, de la imposibilidad que tienen el arte y la escritura de prestar testimonio de lo Otro. Ya que este desplazamiento de las tareas de la represión secundaria hacia los aparatos socioculturales, esta objetivización, esta abyección, revelan en el vacío del alma el “malestar” que se acrecienta con la “civilización”, según profetizaba Freud. Una angustia más “arcaica”, y precisamente rebelde a la formación de representaciones. La escritura y el arte contemporáneos pueden alimentar su resistencia al “todo es posible” de esta resistencia extrema, y únicamente de ella. La anestesia para luchar contra la amnesia (Lyotard, 1988b: 84).

4 • Micrologías, pequeñas narrativas, reescribir la modernidad

La última preocupación común a Adorno y Lyotard a la que me voy a referir es qué respuesta hay que dar a la pregunta ¿cómo filosofar en el presente, una vez hemos comprendido que el todo es lo no verdadero, rechazamos el pensamiento totalizante, y comprendemos que un pensamiento no identifi-

cante es una utopía? La respuesta de Lyotard a esta pregunta tiene una clara inspiración adorniana y Lyotard no tiene ningún empacho en reconocerlo.

En el año 1979, en una nueva edición de *Los dispositivos pulsionales* escribe:

La última palabra de Adorno fue: la experiencia en el sentido hegeliano (la realización del espíritu en la historia) termina después de Auschwitz; basta con acompañar a la metafísica en su decadencia. En ausencia de la gran narrativa unitaria de la emancipación, multipliquemos las micrologías. (Lyotard 1994 17-18)

El motivo adorniano del rechazo a la totalidad se traduce en Lyotard en el rechazo a los grandes relatos o metanarrativas de legitimación de los discursos y le ubica con Adorno del lado de los que podríamos llamar *antifundacionalismo*. El fin de las grandes narrativas se acompaña de la solidaridad con la metafísica. Escribe Lyotard:

Adorno comprende mejor que la mayoría de sus sucesores la pesadumbre a la que me refiero. La asocia a la caída de la metafísica y, sin duda, a la declinación de una idea de la política. Se vuelve hacia el arte no para calmar este pesar, indudablemente irremisible, sino para servirle de testigo y, diría yo, para salvar el honor. (1987 96)

Servir de testigo y salvar el honor tienen que ver con lo que ambos llaman resistencia. Adorno habla de la fuerza de resistencia social (*gesellschaftliche Resistenzkraft*) del arte o la filosofía (Adorno 2006 299)⁶. Lyotard, por su parte, sostiene que

⁶ Sobre el significado del término resistencia en Adorno véase G. Vilar, “La filosofía del arte de Adorno”, en: Leopoldo la Rubia (2021 285-314).

hay que acompañar a la metafísica en su caída, como decía Adorno, pero sin caer en el pragmatismo positivista ambiental que, bajo su apariencia liberal, no es menos hegemónico que el dogmatismo. Trazar una línea de resistencia contra ambos. Contraatacar las confusiones sin rehacer un “frente”. Por el momento, la defensa de las razones procede efectuando “micrologías”. (1987 77)

Lyotard hace un esfuerzo por argumentar qué son realmente estas micrologías, un término que en Adorno siempre estuvo aquejado de una notable oscuridad.

La micrología no es la metafísica hecha trizas, lo mismo que el cuadro de Newman no es las migajas de Delacroix. La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. El intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un now sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en la declinación de la gran pintura representativa. Como la micología, la vanguardia no se aferra a lo que sucede al “tema” sino a: ¿sucede?, a la indigencia. Es de esta manera como pertenece a la estética de lo sublime. (Lyotard 1998 107)

La noción de micrología que Lyotard toma prestada de Adorno implica, como también ocurría en Adorno, la noción de filosofía como proyecto literario. Este punto común a ambos se expresa en muchas ocasiones. Por ejemplo, escribe Lyotard acerca de “las pequeñas prosas que componen *Sentido* único e *Infancia berlinesa* de Walter Benjamin y que Theodor W. Adorno habría llamado «micrologías».

Esas prosas no describen acontecimientos de la infancia, sino que captan la infancia del acontecimiento, inscriben lo imperceptible de este. Lo que convierten en acontecimiento el hallazgo de una palabra, un olor, un lugar, un libro, una mirada,

no es su novedad en comparación con otros “acontecimientos”, sino el hecho de que tiene valor de iniciación en sí mismo. Eso solo lo sabemos más tarde. Ha abierto una herida en la sensibilidad. Lo sabemos porque desde entonces se ha reabierto y volverá a abrirse, escondiendo una temporalidad secreta, quizás desapercibida. Esta herida da entrada a un mundo desconocido, pero nunca hace conocer ese mundo. La iniciación no inicia en nada; comienza, tan sólo. (Lyotard 1987 106)

Como ha señalado Alain Badiou en su magnífico ensayo de síntesis sobre la filosofía francesa contemporánea (2012 16-18), para la mayor parte de los filósofos franceses la filosofía es, antes que nada, un proyecto de escritura, la apuesta por desarrollar un estilo propio, la aventura de crear un lugar de escritura nuevo, la pasión de inventar modos originales de expresión del pensamiento como “línea de resistencia”, a saber: “prolongar la línea de la razón en la línea de la escritura” (Lyotard, 1986: 126). La escritura innovadora como forma de resistencia es una estrategia a la vez universal y singular y, en cualquier caso, la estrategia principal del filósofo contemporáneo.

En la segunda sección hemos recordado que, a pesar de ser conocido como filósofo de la postmodernidad, Lyotard era un moderno empeñado en reescribir la modernidad. Lyotard interpreta la obra del último Adorno también en estos términos:

Al final — escribe — de la Dialéctica negativa, y también en la Teoría estética, que quedó inconclusa, Adorno da a entender que, en efecto, hay que reescribir la modernidad y que ésta, por lo demás, es su propia reescritura, pero que solo es posible reescribirla en la forma de lo que denomina “micrologías”, que no carecen de relación con los “pasajes” de W. Benjamin. (Lyotard 1998 41)

Con Adorno, Lyotard se distancia de los usos del término “postmoderno” que se extendieron de manera dominante en los años ochenta y noventa en el mercado de las ideologías contemporáneas. Debemos pensar que en el

trabajar y retrabajar, en la reflexión interminable que es la filosofía, como el psicoanálisis, no hay ninguna tesis que sea absoluta y que no sea revisable. Apoyándose en la distinción freudiana entre repetir (*widerholen*), recordar (*erinnern*) y elaborar (*durcharbeiten*) (Freud 1946: 126-136), Lyotard defiende que la reescritura de la modernidad como tarea filosófica es una especie de *Durcharbeitung*, de elaboración y reelaboración como trabajo del pensar lo que se nos oculta constitutivamente del evento y su sentido, no solamente por el prejuicio del pasado, sino también por las dimensiones del futuro. Si la repetición es neurótica, en el recuerdo uno quiere apoderarse del pasado, dominar lo que se ha ido. La elaboración no proporciona conocimiento del pasado; presupone, al contrario, que el pasado es un agente no dominado del presente. La elaboración de la modernidad es la anamnesis de la Cosa, en el sentido lacaniano, la Cosa que recorre la lengua, la tradición, el material con el cual y en contra del cual se escribe. La modernidad se escribe, se inscribe sobre sí misma, en una perpetua reescritura.

La posmodernidad no es una nueva época, sino la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad, y en primer lugar de su pretensión de fundar su legitimidad en el proyecto de emancipación de toda la humanidad a través de la ciencia y la técnica. Pero esta reescritura, ya lo dije, está en acción, desde hace ya mucho tiempo, en la modernidad misma. (Lyotard, 1988a: 43)

Concluyo. Lo que he argumentado hasta aquí es solo un esbozo de un trabajo que como mínimo daría para una tesis doctoral. Pero creo que es suficiente para argumentar la tesis principal de esta presentación, a saber: que Adorno tuvo una gran influencia en el pensamiento del Lyotard maduro, y que es un buen ejemplo de la influencia rastreable de Adorno desde los años cincuenta en la filosofía contemporánea. No ha habido una escuela de adornianos al modo que ha habido y hay escuelas de heideggerianos, de wittgensteinianos o de habermasianos. Hay expertos en su obra y luego los pensadores influidos por él, algunos tan notables como Lyotard. Ello creo que es un índice de la fuerza del pensamiento adorniano, de una potencia que,

estoy convencido, pervivirá en el tiempo convirtiéndolo en interlocutor de las futuras generaciones.

5 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música, Obra Completa*, vol. 12. Madrid: Akal, 2003.
- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa. Obra Completa*, vol. 4. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética, Obra Completa*, vol. 7. Madrid: Akal, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Prismas. Obra Completa*, vol. 10/2. Madrid: Akal, 2008.
- Badiou, Alain. *L'aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. Paris: La Fabrique Éditions, 2012.
- Boom, Harold. *The Anxiety of Influence: a Theorie of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Thébaud, Jean-Loup. "Lyotard lecteur d'Adorno", *Lyotard et les arts*, eds. Co-blenche, Françoise y Michael Enaudeau. París: Klincksieck, 2015. 147-162.
- Foucault, Michel. 1983. "Structuralism and post-Structuralism" (an interview with G. Raulet), *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Michel Foucault*. ed. James D. Faubion. New York: The New Press, 1998. 440-441. Foucault, Michel. *Dits et Écrits*, IV. París: Gallimard, 1994.
- Hoehn, Gerhard y Gérard Raulet. "L'École de Fancfort en France. Bibliographie Critique", *Esprit*, 17 (5) (1978): 135-147.
- Freud, Sigmund. "Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten". *Gesammelte Werke X*. Frankfurt am Main: Fischer, 1946.
- Kogler, Susan. *Adorno versus Lyotard. Moderne und postmoderne Ästhetik*. Freiburg: Alber, 2014.
- Lyotard, Jean François. "Judicieux dans le différend", a Jacques Derrida et al." *La Faculté de juger*, Paris: Editions de Minuit, 1986. 195-236.
- Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Lyotard, Jean François. 1973. *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: éditions Gallimard, 1994.
- Lyotard, Jean François. *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos, 1981.

- Lyotard, Jean François. “Musique et postmodernité”, *Sufaces* 203 (1996): 4-16.
- Lyotard, Jean François. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Lyotard, Jean François. *L’Inhumain : Causeries sur le temps*, Galilée, París: Galilée, 1988a.
- Lyotard, Jean François. *Heidegger et les Juifs*, París: Galilée, 1988b.
- Vilar, Gerard. “La filosofía del arte de Adorno”. *Teorías Contemporáneas del Arte y la Literatura*, ed. Leopoldo la Rubia, Madrid: Tecnos, 2021. 285-314.
- Mann, Thomas. *Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid: Alianza Tres, 1988.
- Worms, Frédéric. *Philosophie en France au XXe siècle*, París: Gallimard, 2009.

Contra la moderación: El problema de la forma (musical) en Theodor W. Adorno.

Against moderation: The problem in
(musical) form in Theodor W. Adorno.

Marina Hervás Muñoz¹

Universidad de Granada, España

Recibido 12 marzo 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

En este artículo se trata de reconstruir el desarrollo de la idea de forma musical en el pensamiento adorniano a partir de tres textos fundamentales: "Evolución y formas en la nueva música", "*Vers une musique informelle*" y "La forma en la nueva música". A partir de ellos, se pone en relación la forma con la idea de libertad, la imaginación y el color, en cada caso, para mostrar la complejidad del término, así como la relación con otros aspectos clave de la filosofía adorniana.

Palabras clave: Forma musical, Theodor W. Adorno, Filosofía de la música, Darmstadt, Nueva música

Abstract

This essay seeks to reconstruct the development of the idea of musical form in Adorno's philosophy on the basis of three fundamental texts: "Evolution and Forms in the New Music", "*Vers une musique informelle*" and "Form in the New Music". From these texts, form is related to the idea of freedom, imagination and color, in each case, to show the complexity of the term, as well as the relationship with other key aspects of his philosophy.

Keywords: Musical form, Theodor W. Adorno, Philosophy of Music, Darmstadt, New Music.

1. mhervasm@ugr.es

“Uno se siente animado a escribir música como le salga de la pluma; solo que habría que reflexionar sobre la pluma y sus procedimientos”

Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle”

Uno de los motivos para la exigencia de pensar en profundidad la cuestión de la forma está esbozado en los “Paralipómenos” de su *Teoría estética*, cuando señala que para que podamos hablar de obra de arte “nada puede quedar crudo, hasta lo más sencillo tiene que llevar esa huella civilizatoria” (Adorno, 2004 389). Adorno, al igual que otros pensadores, como la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, está intentando esgrimir la tensión entre el principio constructivo y la expresión o, en otros términos, si la expresión no está siempre, por así decir, limitada a lo que la forma le permite articular. Asimismo, para Adorno, la tensión entre la construcción y la expresión quiere dialectizar la mera adscripción de lo objetivo y lo subjetivo a cada uno respectivamente (Adorno 2003, 91). Tal huella civilizatoria convierte a la forma en un problema a la vez estético y social, en la medida en que puede rastrearse qué concepto de civilización se cuela tanto en lo que debe formar como en lo formado. De ahí que este problema trascienda el marco de lo filosófico-musical, aunque aquí nos acotemos a él, pues parece que es donde Adorno lo pensó con más detenimiento.

Hay tres textos principales sobre la forma musical en el pensamiento de Theodor W. Adorno: por un lado, el que escribió inmediatamente después de la muerte de Schönberg, en 1952, titulado “Evolución y formas en la nueva música”, “*Vers une musique informelle*”, escrito en 1961 tras el curso homónimo impartido en los Cursos Internacionales de Darmstadt; y “La forma en la nueva música”, de 1965 (y publicado en 1966 en Thomas). El pensamiento de Adorno está estrechamente pegado a su presente. Esto no quiere decir que se agota en la idiosincrasia de su época, sino que piensa de manera situada. De este modo, los catorce años que separan el primer y último texto tienen un peso específico para entender los cambios entre uno y otro y lo que eso afecta a la noción de forma. Esta no solo tiene relevancia en el plano musical –que no es un tema más entre otros en Adorno–; sino que afecta a la tensión

que, en general, puede rastrearse entre forma y contenido en otros ámbitos, como en la epistemología.

Que sepamos, no hay un trabajo que aborde pormenorizadamente el desarrollo de la forma en música en el pensamiento adorniano, lo cual no tiene un ánimo filológico sino mostrar concretamente la dinámica de uno de los problemas que se acreditan como centrales en la estética. Sí pueden encontrarse, sin embargo, ciertos textos que se centran en alguno de sus trabajos sobre la forma de manera diferenciada (Williams 2008). Asimismo, esta panorámica cabría complementarla, en otro trabajo más amplio, con trabajos sobre la forma en su estética y filosofía en términos generales (Bruns 2008, Melaney 1997, Stewart 2006, Nichol森 1991).

1 • Sobre “Evolución y formas de la nueva música”

El texto que nos ocupa en este apartado es, en realidad, más bien una crítica a la noción de evolución. Para Adorno, habría un desequilibrio entre el avance del espíritu objetivo (*à la* Hegel) y la atención y comprensión que los humanos harían de tal avance (Adorno 2008 125). En otras palabras, las posibilidades de la creación artística y las posibilidades de la recepción se habrían desencajado. La alternativa de seguir componiendo según la tradición no sería una alternativa, pues siempre se “acaba en la impotencia” (Adorno 2008 276). Para Adorno, no habría tradición que se mantenga impoluta, a la que no le afecte lo desarrollado posteriormente. De ese modo, “toda triada utilizada aun hoy [...] suena ya como la negación de las disonancias entre tanto liberadas” (Adorno 2008 276-277). La creación, así, se encuentra con una tradición afectada por todo lo que la sobrevive o todo lo que la perpetúa. A la vez, las soluciones que se adoptan no pueden “solidificarse” si no quieren volverse estériles. De este modo, la forma tendría que dar cuenta de lo que ha sido dañado en ella. Parecería que este texto dialoga directamente el apartado “Forma” en el capítulo sobre Schönberg en *Filosofía de la nueva música*, donde señala que “El dodecafonismo no simplemente adereza el material para éste finalmente se adapte a la gran forma [...] Todo lo que en ella ocurre recuerda al acto de violencia” (Adorno 2003 89): de hecho, solo como formas mutiladas es como aparecen, en general en la Segunda Escuela

de Viena, la sonata, el rondó y, en general, la variación, que se articula como “variación perpetua” (Leibowitz).

Adorno apunta de soslayo algo que se torna clave: que el sujeto artístico debe encargarse de “conformar exhaustivamente en libertad y, por tanto, de reconciliar, un material descualificado y desestructurado” (Adorno 2008 127). Precisamente, la tarea pendiente en los textos estéticos de Adorno es la vinculación más clara, a mi juicio, con su noción de libertad, que aborda pormenorizadamente en el primer capítulo de la tercera parte de *Dialéctica negativa*, como en las clases *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* que impartió en el semestre de invierno del curso académico 1964-1965. Intentaré, en lo que sigue, esquematizar algunos de sus aspectos fundamentales.

Adorno se opone a la idea de libertad burguesa, derivada del pensamiento ilustrado— que tiene tres elementos principales: I) el miedo a la libertad. Aparece cuando se vincula la libertad con un concepto de naturaleza que se identifica como caos; pues, según este modelo, lo natural es «no hecho», «sin forma» o, hablando en jerga romántica, «no espiritual», mientras que la cultura, albergaría las reglas y al orden. Sigue, para ello, la lectura que Kant hace en la *Crítica de la razón pura*, en la que “naturaleza y legalidad se distinguen como legalidad y ausencia de legalidad” (Kant 2007 409

En esta noción de libertad se escondería, en el mejor de los casos, una idea regulativa utópica (como en la lectura de Rousseau); y, en el peor, un pasado posible al que sería indeseable volver. Esa es una de las razones por las que, según Adorno, la idea de libertad acabó siendo no-libertad. Para ejemplificar esta cuestión, Adorno toma como modelo la zona oriental alemana y el sistema de la URSS, en los que, para preservar una supuesta idea de libertad superior a la libertad individual, el gobierno debe restringir la libre capacidad de acción de los ciudadanos. Para él, en cualquier caso, se asume que la libertad tiene que ser culturalmente preformada (es decir, según Adorno, se debería hablar simplemente de no libertad) y, por tanto, no agotarla en la naturaleza interior, otrora limitada al libre albedrío.

Así llega a II) la interiorización de la idea formal de libertad como principio regulador, es decir, la libertad que se convierte en represión. En este sentido, habría un desplazamiento del conflicto entre libertad y naturaleza a libertad y conformidad. Esta noción de libertad tendría mucho que ver con

el de sentimiento cotidiano de libertad, en el que cualquiera puede elegir, por así decirlo, qué hacer en cada momento dentro de unas determinadas formas institucionales. Así, aunque no haya condiciones de libertad, el sujeto se percibe a sí mismo como libre. En este caso, la libertad no coincide meramente con la *razón* (que, finalmente, haría coincidir la libertad con la moral), como afirma la libertad formal, sino con la elección *más razonable* entre las ofrecidas en la realidad, lo que refleja la interiorización de la coacción social –disfrazada de libertad– en la conciencia.

Este concepto de libertad nos lleva a III) la convicción de que es bueno hacer creer al sujeto que es libre –aunque en realidad no lo sea– para poder hacerle responsable de sus actos. Adorno pone entre paréntesis el concepto de responsabilidad en la medida en que la libertad, como hemos visto, no se agota en la subjetividad, sino que estaría preformada socialmente. Por lo tanto, una responsabilidad plena solo podría darle en el contexto de una sociedad libre en sentido enfático. No obstante, a la vez, considera que “la responsabilidad” es el “punto decisivo en el que la libertad sería conmensurable con la realidad” (Adorno 2001 281).

Mientras que en el idealismo ser libre coincidía, en breve, con actuar razonablemente, pervive como resto el así llamado ‘elemento arcaico’, el impulso. Su origen está también en la filosofía de Kant, según Adorno, en el concepto de ‘espontaneidad’. Adorno presta atención, para ello, al matiz que Kant introduce en la <espontaneidad> en la explicación de la deducción de los conceptos puros del entendimiento. La espontaneidad, queda definida en la *Crítica de la razón pura* como “comportamiento activo, pensante² ([...] a través del cual se produce algo parecido a la unidad de la conciencia y, correlativamente, la unidad del mundo” (Adorno 2001 296). Pero, al mismo tiempo, es algo inesperado, imposible de abarcar, “algo que ocurre sin que yo tenga demasiado claro lo que está ocurriendo” (Adorno 2001 297). De este modo, habría en el propio pensamiento algo no reglamentado que, paradójicamente, queda excluido de la articulación de la libertad como un escape de la razón. Ese es uno de los núcleos que Adorno propone rescatar.

Adorno historiza la libertad, en la medida en que su crítica contra la *prima philosophia* buscaba poner en movimiento las –tan asumidas como eternas– categorías de la filosofía. Por eso, Adorno encuentra esencial pen-

² Kant 2005 152–153.

sar la libertad como “no aislable, sino entreverada y, por lo pronto, nunca es más que un instante de espontaneidad, un nodo histórico, cuyo camino está bloqueado en las condiciones actuales” (Adorno 2008a 206). Adorno, por tanto, considera que nuestra experiencia de la libertad sería “extramental: la libertad como la contraimagen polémica del sufrimiento bajo la coacción social, la no-libertad como la imagen fiel de ésta” (Adorno 2008a 209).

De este modo, Adorno concluye que la única forma en que puede ras-
trearse, en las condiciones de injusticia social, tal imagen (o contraimagen) de la libertad sería en “los rasgos del individuo maltratado o aplastado. [...] La libertad se concreta en las figuras cambiantes de la represión: en la resistencia contra ellas” (Adorno 2008a 246). Se ve, a partir de esta aserción, qué planteaba entonces con su primera noción de forma. De hecho, se expresa más o menos en los mismos términos: para él, habría que conquistar “la ahora, por así decir, ya heredada libertad. [...] Únicamente se realiza en el tesón y la resistencia” (Adorno 2011 127)³.

En la música –podríamos, seguramente, constatar esto en el resto de las artes de las que se ocupa Adorno– Adorno encuentra, así, la posibilidad de generar un marco en el que la libertad no sea solo “contraimagen”, en la medida en que en su capacidad de re-formar lo dado cada vez podría derivar en “imagen de lo que aún no ha sido” y, de ese modo, “elevarse por encima de la mera existencia” (Adorno 2011 128). La libertad en buscar las aporías formales que dan cuenta de que es irreconciliable la “objetividad enajenada y la subjetividad limitada” (Adorno 2003 95).

2 · “Vers une musique informelle”

En “Evolución y formas en la nueva música”, Adorno tenía –aún– como modelo al compositor (y al pensador) Schönberg. Si se remarca ese “aún” no es por casualidad: la propuesta que se mantiene en este texto es que Adorno se basó en Schönberg para su filosofía de la música con claridad y explícitamente hasta 1957 pero, en su última década y debido a la importante influencia

³ La importancia de la cuestión de la libertad y la espontaneidad se acredita al revisar, de nuevo, *Filosofía de la nueva música*: “todo lo que puede hacer [el artista] es contradecir con el arte desencadenado la sociedad encadena y, con ello, también casi desesperarse” (Adorno 2003 102).

de la “joven generación” de Darmstadt, comenzó a poner en duda algunos de sus fundamentos teóricos (Hervás 2017 125-130). Con esto no cabe entender su desprecio o renuncia a pensar desde Schönberg, sino la ampliación de sus referentes.

Por eso, las intervenciones de Adorno en 1955 y 1956 como teórico en los Cursos Internacionales de Darmstadt se dedicaron a Schönberg. En 1954 pronunció una conferencia en la *Süddeutschen Rundfunk* sobre “El envejecimiento de la nueva música”, en la que atacaba la nueva corriente de composiciones, especialmente la electrónica y el serialismo. Sin embargo, en 1957, Heinz-Klaus Metzger, uno de los musicólogos más destacados del siglo XX, criticó duramente el texto adorniano, argumentando que Adorno era incapaz de comprender la complejidad de las nuevas composiciones y trataba de encontrar en ellas las mismas estructuras del pasado (Metzger). En la correspondencia entre ambos puede rastrearse cómo afectó esta crítica a Adorno, pues realmente intentó comprender lo que implicaba la nueva corriente de composición. Primero, intentó dar respuesta a la crítica de Metzger con “*Kriterien der neuen Musik*”, las clases que impartió en 1957 en los Cursos Internacionales de Darmstadt – hoy en Adorno, *Escritos Musicales I-III*-. Como siguió muy vivo el debate, Adorno siguió explorando los aprendizajes que obtenía de los compositores que poblaban todos los veranos Darmstadt. En sus últimos escritos y conferencias nunca subestimó la contribución de Schönberg, pero su entusiasmo inicial se matizó significativamente por lo que aprendido de los nuevos compositores. Ese es el germen de “*Vers une musique informelle*”, un texto que se publicó en 1961 a partir de las clases homónimas que impartió en los Cursos Internacionales de Darmstadt en ese año⁴. El comienzo del texto es demoledor: plantea que parece que a “un músico y pensador sobre la música de mi edad” (Adorno 2006 I-III 503) le quedan dos alternativas: o bien mostrar nostalgia por lo pasado, como si todo lo que se ha hecho después no haya estado a la altura o bien sumarse a lo actual “a fin de no ser rechazados como trastos viejos” (Adorno 2006 I-III 503). En este sentido, vemos que Adorno no dibuja este escenario desde una perspectiva estrictamente teórica, sino también experiencial o vital.

La *musique informelle* no se titula en francés por casualidad: Adorno comienza, a partir de las críticas recibidas a partir de 1957, a mirar hacia

⁴ Para ampliar este concepto, véase Zenck.

Francia desde varias perspectivas. Por un lado, por la reivindicación que en Darmstadt se hace de Debussy como compositor fundamental para el desarrollo de la nueva música, en especial por su tratamiento del timbre. El propio Adorno dio una conferencia sobre Debussy en 1963 de la que solo se conservan fragmentos (Adorno 2020), pero da buena cuenta de cómo asumió ese reto de ampliar el horizonte austriaco-alemán como referencia para la creación musical de corte más experimental. Por otro lado, por el peso fundamental –a veces excesivo– que adquiere Boulez en la configuración de las instituciones y rumbos compositivos (Born 1995). Él mismo reconoce que el nombre es un guiño, una “pequeña seña de gratitud” (Adorno 2006 506) a Francia por su persistencia en la vanguardia. Más allá de la cuestión filológica, lo cierto es que Adorno intenta trazar algunos elementos clave en la consideración de lo “informal”, que no debe entenderse como amorfo. Resume su planteamiento al final del texto, cuando señala que “la figura de toda utopía artística hoy en día es hacer cosas que no sabemos lo que son” (Adorno 2006 549). Esta sentencia tiene, en el contexto de la *musique informelle* y del pensamiento adorniano en general al menos dos derivas.

La primera tendría que ver directamente con la idea de forma, que en este texto trabaja desde —de nuevo— la libertad y la imaginación. Es decir, amplía lo esbozado unos años antes. En el contexto de la música informal es donde Adorno da peso al tránsito entre el término “*Handwerk*” a la noción de “*Métier*” (traducido normalmente como “oficio”)⁵. La *métier* implicaría “la huella que la configuración deja sin violencia en todo lo configurado” (Adorno 2004 389). La *métier*, entonces, permitiría la constitución de la obra “de manera objetivamente obligatoria en el fenómeno, no en [las] legalidades exteriores” (Adorno 2006 506). Sin embargo, abismarse a la libertad no es algo sencillo. Tal y como apuntábamos antes, postular una absoluta libertad creativa implicaría reducir la libertad estrictamente a la interioridad y pasar por alto las condiciones sociales en las que se crea. La música nunca es solo música, y sus limitaciones son tanto lingüísticos-sonoras como sociales.

5 De hecho, la relación y vanguardia y *métier* fue tema de una conversación que mantuvo con Boulez para la *Norddeutsche Rundfunk* el 14 de enero de 1968, que se encuentra inédita (hasta donde sabemos) y se puede consultar bajo las firmas TA 17, 18, 19, 20 y 21 en el *Adorno Archiv* de Berlín. Se puede leer un análisis del asunto en más detalle en (Hervás 2017 174-177).

Por eso, para Adorno, la composición se ha desarrollado a base de procesos de exoneración del sujeto, es decir, herramientas que alivien al sujeto de lo meramente abierto, de lo meramente posible.

Frente a la exoneración, que Adorno entiende como la “imposición con violencia de orden a la música” (Adorno 2006 506) –y que tendría precisamente en el dodecafonismo uno de sus primeros estadios– cabría repensar componer desde “una libertad revisada, sin concesiones” (Adorno 2006 508). El problema se encuentra en el sujeto creador. Como apuntábamos, la libertad solo aparecería en “el individuo aplastado, maltratado” (Adorno 2008a 240). Es, precisamente, ese individuo del que parte también en “*Vers une musique informelle*” y donde se encuentra una de sus dificultades, pues lee su contexto como un momento de “depotenciación socialmente real del individuo” (Adorno 2006 515), lo que implica al mismo tiempo la constatación de imposibilidad de la libertad positiva y la aceptación de tal falta de libertad, abrazando un nuevo deseo de restauración de orden. De ahí que el sujeto creador termine reproduciendo “los momentos autoritarios también en sí mismo, en la creencia de que a las convenciones no se puede renunciar aun cuando hace mucho tiempo que se las ha calado como no perentorias” (Adorno 2006 523). En este sentido, la propuesta de la música informal no parte de *otro* sujeto, o queda suspendida a la espera de otra sociedad que permita un sujeto cualitativamente distinto, sino que traslada la subjetividad se ha trasladado del compositor al material. A su juicio,

la música niega la psicología dialécticamente. Ocurre sin duda en el espacio interior, algo imaginativo y en esa medida subjetivo; pero, puesto que se objetiva a través de su lógica, se convierte en figura formada, se exterioriza para ello al mismo tiempo, se convierte en objetividad de segunda potencia. (Adorno 2006 530)

El modelo de la música informal exigiría la plena organización de los elementos liberados de la expectativa, del orden y las formas preestablecidas. Aunque presenta el interés por el sonido más allá de su ordenación como “nota”, por ejemplo (lo que él llama, entre otras posibilidades, “material preformado”), presenta sus dudas con que la mera operación con sonidos

sea el camino. De este modo, se distancia de la propuesta de que el sonido “existe” (Adorno 2006 518) meramente, que él asocia tanto a Cage como al serialismo integral. Lo que aparentemente resulta inmediato, como podría ser el sonido, no puede entenderse sin mediación como sonidos *musicales*. Su abstracción solo sería posible en el ámbito de la física acústica, a su juicio. A la vez, el modelo de Cage no es desdeñado completamente, pues su opción por el sonido pondría en duda la tendencia al dominio del material (y, así, el dominio de la naturaleza) que tendencialmente persigue la música.

Para entender esto, habría que ampliar la noción de música informal con otro texto –al menos– su monografía sobre Mahler, que apareció en 1960, donde también rastrea elementos de su texto de 1952. Por ejemplo, para él, la “crítica de las formas” de Mahler se haría “por medio del impulso específico” (Adorno 2008b 249). De este modo, el ensayo sobre Mahler sirve de bisagra en su teoría de la forma musical. Encuentra numerosos ejemplos en los que Mahler pondría en duda la forma tradicional en la que él, presuntamente, debía componer: cuestiona la simetría de las estructuras, como ya Beethoven, aunque no solo en lo exterior, también en los elementos temáticos. La estrategia que Adorno encuentra en Mahler en la “variante-forma”, es decir, la microvariación constante de sus materiales que dan la apariencia de lo repetido (algo fundamental para la forma sonata) pero con un halo de extrañeza sobre sí mismo. El propio Adorno es explícito con la relación entre “*Vers une musique informelle*” (su “doctrina de las formas”) y su interpretación de Mahler. Desde aquél entenderíamos cómo se aplica en el compositor austriaco la idea de que no “cabe restaurar” las “antiguas categorías del lenguaje musical”, según explica, “sino elaborar equivalentes a ellas según la pauta del nuevo material” (Adorno 2006 514).

Asimismo, habría que considerar la utopía del conocimiento, que cifra en su *Dialéctica negativa*: “abrir en conceptos lo privado de conceptos sin equipararlo a ellos” (Adorno 2008a 21). En el ámbito de la música informal, esta cuestión remitiría a la imaginación, que sería una continuación, como vimos, de su comprensión de la libertad. Igual que al concepto se le exige no fagocitar la cosa, la forma se concibe como un modelo de aparición de lo sensible atendiendo a lo no prefigurado. Precisamente, así es como cifra el “elemento vital de la nueva música”, a saber, como “la tensión entre la imaginación y lo imprevisible” (Adorno 2006 532). Se cifra en términos de

tensión, precisamente, porque lo informal tendría como objetivo “la imaginación de algo no totalmente imaginado” (Adorno 2006 532). La música informal, así, daría cuenta del sonido racionalizado, de la fuerza del material y, al mismo tiempo, donde han dejado de hablar, de dar alguna pauta comprensiva, es decir: encontraría su hueco donde “todo callara” y, a la vez, donde se renuncie a una comunicación directa, completa y suficiente. Adorno piensa, en varias ocasiones, en lo que no se ha podido cumplir en la música, en la promesa del arte en general (a veces tematizada como *promesa de bonheur*), tanto por las convenciones y preconfiguraciones, como por lo que hemos conseguido oír y pensar con los oídos. De este modo, la utopía de lo informal sería, si se me permite la paráfrasis, “abrir la forma a lo (aún) no formado sin reducirlo a lo que conocemos como forma”.

3 • “La forma en la nueva música”

La importancia de los Cursos Internacionales de Darmstadt vuelve a ser significativa para el último texto de análisis, “La forma en la nueva música”. Se publicó originalmente en los *Darmstädter Beiträge X* (Thomas) a modo de compendio del simposio que tuvo lugar en los Cursos el verano anterior, donde Adorno participó junto a Pierre Boulez, Rudolph Stefan, Earle Brown, Carl Dahlhaus, Roman Haubenstock-Ramati y Mauricio Kagel.

“La forma en la nueva música” comienza de una manera extraña para la costumbre de Adorno: dando una definición de lo que entiende por forma (en sentido estético): “todo lo sensible a través de lo cual se realiza el contenido de una obra de arte, lo espiritual de lo poetizado, pintado, compuesto” (Adorno 2006 617). Especifica, asimismo, cómo se agota esta noción a la música, en la medida en que habría que incorporar el tiempo⁶, lo que implica “conexiones de largo alcance” (Adorno 2006 617). Para entender estas conexiones, Adorno sugiere, como ya había realizado en textos anteriores, como en su monografía sobre Mahler y Berg (aunque no exclusivamente), la importancia de la “célula mínima”. A la vez, asume el problema de lo breve y

⁶ El tiempo fue el tema común que ocupó a Ligeti y Adorno escribieron en los *Darmstädter Beiträge* dedicada al tema “Forma” en 1966. La coincidencia de su tema motivó a Adorno a invitar a Ligeti a mantener una conversación pública con Rudolph Stephan, Herbert Brün y Wolf Rosenberg.

lo diminuto: es, a su juicio, uno de los elementos clave de la forma en Webern que, “en su renuncia a la extensión temporal” (Adorno 2006 621) habría hecho peligrar la temporalidad que, como señalábamos, es intrínseca a la forma musical. También se opondría al despliegue temporal una herramienta mucho más habitual en la composición clásico-romántica: la reexposición o recapitulación⁷. Es Beethoven quien, para él, muestra la superficialidad de la reexposición como “*tour de force*”, como “golpe de efecto” (Adorno 2006 622). La reexposición daría cuenta, de la manera más radical, de la dificultad que supone prescindir de la repetición, del tipo que sea, para la forma. La repetición es, en muchas ocasiones, concebida como “ semejanza o desigualdad” y eso es, fundamentalmente, uno de los recursos principales para dotar de “lógicidad” a la forma (Adorno 2006 623). La lógica de las obras de arte es *sui generis*, pues “ni son conceptuales ni juzgan” (Adorno 2004 184) y se caracterizan por el establecimiento de una relación de “consecuencia” entre fenómenos que no necesariamente se relacionarían en otro contexto o que solo pueden relacionarse, precisamente, en el ámbito y lenguaje artístico. La consecuencia que plantea Adorno no es necesaria, como exigiría la lógica formal, sino contingente. La aparente debilidad de esa contingencia se palia con el doble carácter que Adorno encuentra en las obras de arte: la contingencia de la lógica se encuentra en el momento de creación (en donde todo podría ser diferente y, además, no obedece a ninguna necesidad empírica) pero no en su constitución, donde los distintos elementos se justifican entre sí y solo de esa manera *forman* la obra de arte como se muestra. No se trata, por tanto, de la construcción de una nueva unidad (o síntesis) o un nuevo sentido, sino la puesta en suspensión de lo ya dado en la empiria bajo ambas categorías: “Todas las categorías estéticas hay que determinarlas tanto en su relación en el mundo como en su renuncia a este” (Adorno 2004 188). Esto es lo que permite a Adorno, en este último texto específico sobre la forma, afirmar que “las constantes formales son un resto, no un ideal” (2006 625), en la medida en que la forma tendría que justificarse y constituirse cada vez,

⁷ La forma sonata, habitual en los primeros movimientos de las sinfonías clásicas, se constituye con una exposición (donde se presentan, al menos, dos temas –normalmente contrastantes en carácter–), un desarrollo (donde se despliegan las posibilidades de lo presentado en la exposición) y la reexposición (que consiste en la repetición más o menos íntegra de la exposición).

mostrando sus fricciones con respecto al ideal pero, a la vez, asumiendo que no hay punto cero de partida. Este asunto puede rastrearse también en “El ensayo como forma”, acaso su texto más elaborado sobre la escritura (también y, sobre todo, probablemente, la suya), donde no es ajeno lo musical. Por un lado, concibe al ensayo como capaz de reunir “como un todo legible de elementos discretamente contrapuestos entre sí” (Adorno 2013 23). Por otro lado, plantea que “el ensayo no concluye y pone al descubierto la incapacidad para hacerlo” (Adorno 2013 27). Adorno retoma, para plantear su propuesta, algo que dejó abierto en “Evolución y formas de la nueva música”, la fantasía: Adorno sugiere “desarrollar la propia fantasía formal, aprender a disponer de ella, tal y como la tradición consentía a otros parámetros” (2006 632). Aunque Adorno vuelve, para tratar de explicar estos asuntos, tanto a Berg como a Boulez (en concreto, por sus *Suite lírica* y sus *Estructuras para dos pianos*, respectivamente), hoy parece que podríamos encontrar trabajos significativos al respecto, como *Inszinierte Nacht* de Simon Steen-Andersen o *Sankt-Bach Passion* de Mauricio Kagel, por citar solamente algunas piezas que repiensen críticamente el canon, tanto autoral como formal. Es decir, que se enfrentan a lo inconcluso.

Adorno trata, entonces, de poner en duda la permanencia de la forma como “esquema”⁸, en la medida en que el esquema era “guía”, según sus términos, “mientras éste no destacó como tal, mientras estuvo identificado con los presuntos evidentes del componer” (2006 277). Tal “esquema” paralizaría las posibilidades del contenido, en la medida en que debía adaptarse a él: es el caso, por ejemplo, de las fugas o la sonata, que obligan a la presentación del material musical como “sujeto” o como “tema” respectivamente. Para Adorno, nada de lo que se inserta en el esquema estaría completamente libre de su origen y, de alguna manera, lo sigue obedeciendo, aunque esté lejos su punto de partida. Ejemplo de ello podrían ser los minuetos de las

⁸ Se puede rastrear la importancia en Adorno de esta noción, además, a partir de la crítica al esquematismo kantiano aplicado al consumo cultural, desarrollado específicamente para la industria cultural. No cabe identificar, de todos modos, esta noción de esquema con el esquematismo: en el caso del análisis de la industria cultural, el esquematismo sería sobre todo una estrategia de recepción. Asimismo, cabría ampliar la cuestión de la recepción en diálogo con otros teóricos importantes del contexto de Adorno que también recurren a ella (Boulez 90-96, Dahlhaus 343-356).

sinfonías, que dejaron de tener como función principal ser danzadas danzas a favor de su abstracción como un movimiento diferenciado. Los minuetos perduraron hasta su sustitución por los *scherzi* a partir de Beethoven: uno de los cambios entre ambos lo podemos rastrear en la más importante heredera de la tradición beethoveniana, Louise Farrenc, y el oscuro minuetto de su *Primera sinfonía* (1842), que en la *Segunda* (1845) ya es un *scherzo*. En este sentido, para Adorno, “la musicalidad no significaba [...] tanto la capacidad de redescubrir en la forma los contenidos sublimados como de percatarse del cambio en su función” (2006 618).

De la influencia del contexto de Darmstadt encontramos la aplicación de la noción de dinamismo y estatismo a la forma (véase Hervás 2019). Aparecen, así, en el marco de la forma. Para él, el esquema se habría petrificado, se habría vuelto estático y, por tanto, atentaría contra su propia labor, que era acoger lo dinámico. Para Adorno, además, el esquema devino fórmula o unión de ellas. La fuerza de gravedad de la fórmula lastraba las posibilidades de expresión de lo individual: la relación entre la forma y contenido, hasta el siglo XIX, según su lectura, había implicado mantener cierto equilibrio entre lo –así considerado– universal (como marco abstracto en el que, en principio, podría encajar cualquier contenido) y lo particular respectivamente. Según plantea, no de manera aporoblemática: “las llamadas grandes formas mantenían en el clasicismo, incluso en el romanticismo temprano, una reciprocidad viva con lo musicalmente individual. Ejercían un papel constitutivo análogo al de las categorías de la filosofía kantiana” (Adorno 2006 620). El final del romanticismo habría mostrado las fisuras de ese pretendido equilibrio. El “idioma” que lo sustentaba se habría desintegrado (Adorno 2006 619).

El diagnóstico de Adorno se centra en la “desintegración de la forma”. Esta no implica la anulación de la forma, sino que “el interés compositivo” se habría desplazado “del todo abstracto [...] al detalle” (Adorno 2006 626). En realidad, toda crítica de la forma en sentido tradicional tiene implícita su disolución, aunque no como un mero ejercicio de desmontar el pasado, por así decir, para volverlo a armar, sino porque sus elementos han perdido sentido y, por tanto, cabría reformular, como plantea Adorno, tanto esos elementos como su contexto. Curiosamente, la desintegración deriva en su contrario, esto es, la forma se ha terminado convirtiendo en “la totalidad del fenómeno

musical” (Adorno 2006 633). Es decir, *todo* lo que entra en la música tras la caída de las formas preestablecidas termina afectando a la forma.

Adorno se centra específicamente en reflexionar sobre las dos estrategias fundamentales en la composición: lo serial y lo aleatorio. La aleatoriedad, para Adorno, cae en una objetividad (basada en una noción de sonido que, como vimos, para Adorno no tendría en cuenta su preformación en tanto ya musical) que terminaría ocultando la subjetividad que, de hecho, tiene un peso fundamental al acotar la objetividad que se toma como elemento de trabajo. Asimismo, la aleatoriedad, a juicio de Adorno, daría con formas (o protoformas) meramente temporales, con lo que no podrían sustentar, por así decir, una noción fuerte de forma. De hecho, sugiere algo así como su antídoto: el “oído especulativo”, que trataría de estar a la escucha de la “objetividad no garantizada” (Adorno 2006 636). Lo serial, por su parte pecaría al pasar por alto “la relación temporal en el fenómeno musical”, en la medida en que la organización de los parámetros se lleva a cabo desde fuera, por así decir, del desenvolvimiento del material. Adorno, así, considera que no habría un trabajo “inmanentemente musical”, sino una suerte de “préstamo retardado de la pintura” (2006 629). Esta conversión de lo musical en pintura (que Adorno ha trabajado en otros lugares como “pseudomorfosis en pintura”) se refiere a la colocación, por así decir, de los distintos parámetros serializados, como se *dispone* en una configuración visual. Sin embargo, reconoce que esto no sucede así por capricho, sino que “tras la desaparición de la armonía funcional, únicamente líneas y movimientos lineales son el elemento estructural de la música” (Adorno 2006 629), por lo que no parece gratuita la relación con la pintura, que también piensa, al menos desde Klee y Kandinsky, en puntos y líneas. En música, empero, las líneas estarían en movimiento y articulan lo anterior y lo siguiente: ese carácter consecuente no puede ignorarse y condiciona todo intento de estructura, aunque sea esquelética.

Como hemos apuntado, la forma musical, que estaba íntimamente ligada a lo armónico, pierde sus fundamentos en el momento en que la armonía comenzó a ser cuestionada desde finales del siglo XIX. La tensión entre la forma y la armonía provoca que ambas tengan que ser producidas y justificadas cada vez. No hay estructuras externas que proporcionen un marco desde el cual se preestablezcan la forma y la armonía. Y en esta característica

de estar en producción constante de la forma es cuando el color surge como elemento constructivo, según Adorno.

No es casualidad, o al menos eso es lo que trataré de mostrar, que el texto sobre “La forma en la nueva música” coincida casi temporalmente con su última lección en Darmstadt, que dedicó a un tema prácticamente inexplorado en su producción anterior: el color. Adorno se ocupó específicamente en tres ocasiones sobre el uso y la función del color en la música. El primero es “*Konstruktion und Farbe*” [Construcción y color], dos sesiones de conferencias que dictó en enero de 1959 para la NDR (sig. VT 140 y VT 141, *Adorno-Archiv*). La segunda es el resultado de la transcripción del ciclo de conferencias que impartió en el Curso Internacional de Darmstadt de 1966 (Adorno, 2014). El primer documento es de alguna manera un resumen de las conferencias, con algunos fragmentos auténticos, o al menos la base de las mismas. También hay otro documento que amplía algunos de los temas elaborados en los textos mencionados anteriormente. Permanece, también, inédito y se refiere a dos conferencias que dio en el Conservatorio de Frankfurt en 1961. Se llama “*Funktion des Klanges in der neuen Musik*” [Función del sonido en la nueva música] (sig. VT 168 y VT 169, *Adorno-Archiv*).

Como vemos, el interés por el color incide en el intento adorniano por comprender los medios y tendencias actuales de la composición, al igual que lo hizo con los compositores del pasado. La relación con el color tiene que ver, al menos, con dos cuestiones: la primera (i), con el deseo de los compositores de amplificar el espectro sonoro (Varèse); y (ii) cerca de los años cincuenta, Meyer-Eppler afirmaba que una “composición auténtica” debería ser capaz de superar la mediación, es decir, que los músicos deberían ser capaces de componer directamente el sonido, “sin la ayuda transicional de un intérprete” (Grant 54). Ambos compositores, así, representan dos problemas y, al mismo tiempo, la apertura de posibilidades compositivas: la disposición en el plano de los parámetros sonoros, su representación física, que permitía su análisis y manipulación detallada (algo clave desde el desarrollo de la *musique concrète*); así como el cuestionamiento del rol del intérprete por la hiperprecisión de la escritura, que hacía prácticamente imposible la interpretación exacta y la generación de sonoridades que no surgen de instrumentos al uso, gracias al auge de la síntesis. Adorno no estaba familiarizado con la electrónica, pero sí conocía estos debates, que tenían cierta presencia

en Darmstadt, muy especialmente a través y a partir de Stockhausen. No es que Adorno descubra de alguna manera el color de la nueva música —en realidad era un tema que se encuentra entre los escritos de otros compositores o teóricos incluso antes que Adorno. Pero lo descubre para su teoría. Su preocupación por el color muestra que Adorno quería responder al reproche de Metzger, que afirma que Adorno no tuvo en cuenta la “realización sonora” [*Klangliche Geschehen*] y que se dejó convencer por el potencial de la partitura.

Sus consideraciones sobre el color en la música empiezan desde dos lugares: primero, desde una rearticulación de la “*Klangfarbe*”, que suele traducirse simplemente como “timbre” (y que él problematiza desde el inicio porque equipara el sonido al color); y segundo, desde la llamada “igualdad” [*Gleichheit*] de los parámetros musicales. Lo que quería mostrar es el “papel esencial” que el color juega en la construcción, y reivindicar su importancia más allá del papel secundario que desempeñaba en la tradición, según él. Hasta principios de los años 50, defendía que incluso el dodecafonismo, de alguna manera devenido matemático y demasiado racional, parecía garantizar desde la técnica la libre expresión del material musical (no reducida en el compositor). Según su interpretación, en la nueva música, el color tenía una “función constructiva”, algo que no sucedía o no estaba bajo la misma consideración en el pasado. Poco a poco, traslada la tensión entre construcción y expresión a otro ámbito más complejo y también a otras formas de composición, no necesariamente basadas en la estructuración sino, por ejemplo, en superficies sónicas. La integración del color en la composición es, para Adorno, un proceso gradual. Su recorrido es muy amplio, por lo que aquí solo nos podremos detener en algunos puntos significativos. Aunque parte (rápidamente) del barroco y el clasicismo, considera (no aporofóbicamente) que habría una importante “liberación del sonido” —un gesto de las composiciones de vanguardia— ya en algunos compositores del siglo XIX, especialmente en la música de cámara. A nivel sinfónico, se detiene en Berlioz y, especialmente, con su *Sinfonía fantástica*. El compositor ya no solamente se ocupa del “sentido musical”, del elemento estructural, sino que “compone [virtualmente] la ejecución musical” (Cfr. Adorno 2006 236). Con ello, Adorno hace hincapié en la escritura de la exigencia de la propia interpretación, algo que veía fundamental ya desde su *Teoría de la reproducción musical*. Y es que dar cuenta de la re-producción (eso es, la ejecución)

afecta a la producción. Para Adorno “el hecho de que su música programática quisiera describir un trance por el efecto del opio no es una extravagancia romántica”. Por el contrario, colabora en que se produzca una “explosión de sentido [...]: la negación del sentido se convierte en el sentido” (Adorno 2006 236). Como sabemos, este es la gran conquista, por así decir, de la música programática: la forma de ganar terreno al contenido se hacía renunciando a la forma. Berlioz, así, incluye su *idea fija*, que aparece una y otra vez en la sinfonía y que afecta al trasunto emocional y, por tanto, a la construcción. Para él, habría una nueva etapa del color en Wagner.

Adorno rechaza la consideración del timbre como un todo, como algo unitario desde sus inicios. Pone como ejemplo los primeros órganos, donde lo que destacaba de ellos era el carácter incompleto, su “*Lückenhaftigkeit*”. La división de posibilidades del color en la instrumentación en sentido tradicional es, a su juicio, la búsqueda de ir “rellenando” huecos tímbricos entre cada uno de ellos. El continuo sonoro, o el intento de alcanzarlo, surge a juicio de Adorno con Wagner, que articula la modificación del concepto de melodía, que ya no se refiere a la “voz superior apoyada por lo armónico”, sino a la relaciones de tensión y sentido entre sonidos sucesivos “sea en una voz o saltando de unas a otras” (Adorno 2014 482), como en el *Leitmotive* y la ‘melodía sin fin’, que ya no entiende la melodía como algo dividido, sino como un despliegue que podría no acabar, al modo de las fantasías, y que se expande por toda la orquesta. De ese modo, no se desarrolla una melodía solo en una voz o en varias protagonistas, sino que sería ejemplo de ese “relleno” continuo. Otro componente fundamental en Wagner, asimismo, es esta ampliación de la melodía con el cromatismo, que libera a la armonía de la complementación colorística.

Un siguiente paso se encontraría en Strauss. Adorno se refiere, de forma imprecisa, a “Ariadna” al comienzo de la segunda parte de su conferencia sobre “Construcción y color” (1961). Probablemente se refiere a la segunda versión de la ópera *Ariadne auf Naxos*, Op. 60, de Strauss. En ambas versiones, Strauss utiliza una orquesta de cámara. Según Adorno, en esta obra reduce considerablemente la instrumentación no sólo por el abuso de la masa orquestal que hacía extremadamente exigentes las partes vocales –como en Wagner– sino en realidad por la consideración crítica de la propia masa, la orquesta como “masa compacta” que se mueve unida. Este gesto de Strauss

es, según su interpretación, un giro hacia la manera schönbergiana de componer para orquesta de cámara (está pensando en la *Kammersymphonie* n.1 Op. 9 y en *Pierrot Lunaire*). Pero la novedad en Strauss consiste en componer a partir de la desintegración de la gran orquesta sin reducir el potencial sonoro ni renunciar a la especificidad tímbrica.

Para Adorno, se trata de un ejemplo de composición sin sacrificar los logros alcanzados en la tradición, pero con plena conciencia de las posibilidades de los instrumentos por sí mismos. El color en la introducción a *Daphne* Op. 82 o el *Sexteto* de *Capriccio* implican, según su interpretación, el rechazo a entender el color como “la túnica que viste la música”. El color es, en este sentido, un elemento estructurador, en la medida en que la estructura de la obra se elabora al explorar el color de diferentes secciones o instrumentos específicos (como el oboe en la introducción de *Daphne*).

Adorno también encuentra en Strauss un elemento que sería esencial para las conclusiones de este trabajo. Caracteriza a Strauss como el compositor de la “emancipación de la métrica”, que se expande en *Farben*, la tercera pieza de la Op. 16 schönbergiana (1909). Su idea es simple: la armonía permanece estática mientras que el color introduce movimiento. Podría considerarse, en este sentido, la primera composición basada en la exploración de las superficies, porque retira el peso de la melodía, la métrica y la armonía. El color disuelve la concepción previa de la obra musical desde el cumplimiento o decepción de expectativas sino desde la radicalidad de la suspensión de la temporalidad lineal, el *hic et nunc*.

Así es como se llega, según Adorno, a la desintegración del sonido, clave para el siglo XX. Parte, para ello, de Debussy. Él supo explorar o darle prioridad a “el sonido imaginado” por encima de la realidad sonora (Adorno 2014 498). La relación con la fantasía y la imaginación que hemos trazado hasta ahora se vuelve evidente. Debussy trató de hacer sonar lo que imaginaba, muchas veces pensado desde ámbitos más allá de lo musical, como el movimiento de la luz en los objetos.

Según Adorno, el siguiente ámbito de trabajo del color estaría en la *Kammersymphonie* Op. 9 de Schönberg, donde encuentra una “desproporción del sonido”, en la medida en que se oponen bloques sonoros que, en principio, no permiten una audición igual de todos los elementos, que exigen una escucha que rebusca entre lo que no se puede escuchar del todo. De este

modo, busca una escucha incómoda, no evidente, contra-hedonista. Esos sonidos, por así decir, excesivos, hacen que los menos se abran. Es, en realidad, una deriva de sonidos aislados que servían para crear un contrapunto luminoso en la composición decimonónica o una atención mayor, como podemos ya encontrar en Brahms (por ejemplo, en su insistencia en las notas pedal). El color así tratado pone en duda la “desiderata de claridad” que se escondía tras la división por planos típica de la forma en sentido tradicional (primer plano, segundo plano) e invita a otros modelos de percepción que, para Adorno, estarían prefigurados en la melodía de timbres [*Klangfarbenmelodie*] schönbergiana, típica de *Farben*, donde toda la forma es superficie sin clara estratificación. *Farben* anticipa *Atmosphères* de Ligeti, en la que “la forma [...] se autoconstruye desde los colores” (Adorno 2014 511). Ligeti prefería no reducir su trabajo solo al timbre, pues su objetivo del trabajo con el color era formar, desde él, la forma (Borio y Danuser 1997 286). Esa es la explicación de su uso de entramado o tejido [*Gewebe*]: Ligeti entiende el trabajo con el color como una exploración que afectaría a todo lo demás, como un bloque que se enreda o deshilvana poco a poco y siempre en conjunto, pues una precisa ordenación del material puede ampliar lo que aparentemente podría pensado para él. Vemos, así, porque plantea que “habría que desarrollar un concepto formal más perentorio a partir de la fibra compositiva, del tejido [*Gewebe*]” (Adorno 2006 633).

Muestra de ello es la primera pieza de su *Música ricercata*, exclusivamente compuesta con la nota la: pese a la aparente simplicidad de la propuesta, el juego rítmico y las octavaciones hacen de esa mera nota suficiente para construir la pieza. Y es que ya no importa tanto, como en Wagner, la riqueza que se gana expandiendo el rango de lo considerado tonal hacia lo cromático, sino entender el sonido ya como un elemento *generador* de estructura. Para Adorno, lo interesante del color es que siempre excede la imaginación, pues es a la vez extremadamente concreto y contingente. El color, además, siempre ha estado ahí, pero no ha sido problematizado hasta el siglo XX, otrora reducido a mero timbre (esto es, la sonoridad específica de cada instrumento y/o grupo instrumental). Sin embargo, el color va más allá, ampliándose desde la revisión de la técnica instrumental a la conquista del carácter constructivo que había sido tratado como secundario. En el color, así, se encuentra la petición que Adorno llevaba elaborando durante más de

una década: que la forma no podía pensarse como mera oposición a la tradición ni elaboración de sus elementos. Tampoco podía ya acreditarse como “dada desde arriba”, pues sería hacer violencia contra su objeto. Mediante el color, el despliegue de la forma se volvía plenamente inmanente.

4 · Conclusiones

La ruptura de la jerarquía de los sonidos gracias al desarrollo crítico de los modelos de la “nueva música”, lleva a la reconsideración del papel de los elementos expresivos preexistentes en la música. Algunas relaciones fijas entre elementos musicales lograron significar afectos específicos, es decir, el sonido se tradujo específicamente en contenidos visuales concretos, una abstracción de emociones y sentimientos que supuestamente la música tiene que generar. En la música nueva, por el contrario, no existe tal fijación entre las emociones y su correlación visual que es abrazada por la música tradicional. Para evitar estos modelos, según Adorno, la música presenta “configuraciones sin precedentes” (Adorno 1976 41). En este sentido, en una conversación con Daniel-Henry Kahnweiler (no está claro si fue grabada en 1953 o 1959) sobre la pintura abstracta, Adorno abrió la posibilidad de la modificación de la objetividad que sólo se podría explorar en las artes (y darse desde ellas).

Estas “configuraciones sin precedentes” no se reducen, por tanto, a modificar la forma meramente, lo que redundaría en su fetichización, sino en plantear, por un lado, cómo el procedimiento formante opera sobre lo formado y, por lo tanto, cómo la reformulación de la configuración, de la construcción –con todos los reparos sobre la noción de novedad en sentido enfático– parece que permitiría otras posibilidades expresivas, lo que redundaría en cómo se configura la relación entre subjetividad y objetividad cada vez. Para Adorno, no habría “ningún endurecimiento de la forma que no pueda leerse como negación de la vida endurecida” (Adorno 2003 46).

De este modo, la reflexión sobre la forma, en Adorno, plantea la expresión no sólo a través de diferentes medios, sino también a la expresión de lo diferente e inesperado (Adorno 1976 42). La cuestión es, entonces, si nuestra expresión se limita a la forma en que somos capaces de expresar y si habría una nueva expresión cualitativa si se modificaran las estructuras.

Expresar lo ya conocido implica la reducción de la complejidad de la expresión y la tendencia a permanecer en silencio, como sucedió no sólo a muchos sobrevivientes de experiencias traumáticas o limitantes, sino que también está representado por la incapacidad diaria que sufrimos para decir todo lo que necesitamos. Extrapolando lo que Adorno reclama para la nueva música, podemos considerar que la crítica a la expresión tradicional ataca la tendencia al “equilibrio y la simetría”. La nueva música, así como la nueva expresión, carece de moderación (Adorno 1976 45). La moderación, entonces, no solo se ataca en la creación, sino también en la imaginación: solo mediante el intento del pensamiento por lo no sido puede, realmente, llegar a ser lo impensable. Al menos como promesa.

5 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. “[DEBUSSY]. Notas parall a conferencia del 28 de febrero de 1963 en la Musikhochschule de Frankfurt am Main”. *Constelaciones, revista de Teoría Crítica* 11-12 (2020): 511-526.
- Adorno, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. Obra completa, 6. Madrid: Akal, 2008a.
- Adorno, Theodor W. *Escritos musicales I-III*. Obra completa 16. Madrid: Akal, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Escritos Musicales IV*. Obra completa, 17. Madrid: Akal, 2008.
- Adorno, Theodor W. *Escritos musicales V*. Obra completa, 18. Madrid: Akal, 2011.
- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Obra completa, 12. Madrid: Akal, 2003.
- Adorno, Theodor W. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*. Gesammelte Schriften 15. Frankfurt A. M.: Suhrkamp, 1976.
- Adorno, Theodor W. *Kranichsteiner Vorlesungen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Adorno, Theodor W. *Monografías musicales*. Obra completa, 13. Madrid: Akal, 2008b.
- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2013.
- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

- Adorno, Theodor W. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit (1964/65)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Borio, Gianmario y Hermann Danuser. *Im Zenit der Moderne*. Volumen III. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997.
- Born, Georgina. *Rationalizing Culture. Ircam, Boulez, and the institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Boulez, Pierre. *Orientalisms. Collected Writings*. London: Faber und Faber, s.f. 1986.
- Bruns, Gerald L. "On the Conundrum of Form and Material in Adorno's Aesthetic Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 66, no. 3 (2008): 225–35.
- Dahlhaus, Carl. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1978.
- Edwards, Peter. "Convergences And Discord In The Correspondence Between Ligeti And Adorno." *Music & Letters*, 96 2 (2015): 228–58. Grant, Josephine Morag. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Hervás Muñoz, Marina. *Pensar con los oídos: conocimiento y música en el pensamiento de Theodor W. Adorno*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2017.
- Hervás Muñoz, Marina. «Tiempo Y Espacio en el cruce entre filosofía y música en el pensamiento de Theodor W. Adorno en la década de 1960.» *Agora. Papeles De Filosofía* 38.2 (2019): 45–69.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus, 2005.
- Leibowitz, René. *Schoenberg And His School: The Contemporary Stage Of The Language Of Music*. New York: Da Capo, 1975.
- Melaney, William D. "Art as a Form of Negative Dialectics: 'Theory' in Adorno's Aesthetic Theory", *The Journal of Speculative Philosophy*, 11 1 (1997): 40–52.
- Metzger, Heinz-Klaus. ««Das Altern der Philosophie der neuen Musik».» Metzger, Heinz-Klaus. *Musik wozu. Literatur zu Noten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 61–89.

- Nicholsen, Shierry Weber. "Toward a More Adequate Reception of Adorno's 'Aesthetic Theory': Configurational Form in Adorno's Aesthetic Writings." *Cultural Critique*, 18 (1991): 33–64.
- Schönberg, Arnold. *El estilo y la idea*. Madrid: Taurus, 1963.
- Stewart Martin. "Adorno's Conception of the Form of Philosophy." *Diacritics*, 36 1 (2006): 48–63.
- Thomas, Ernst, ed. *Form in Der Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1966.
- Williams, Alastair. "New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music.'" *Music Analysis*, 27 2/3 (2008): 193–99.
- Zenck, Martin. «Auswirkungen einer „Musique Informelle“ auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung.» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 10.2 (1979): 137–165.

La teoría de la novela de Theodor W. Adorno.

Novel Theory in Theodor W. Adorno.

Claus Zittel¹

Universität Stuttgart, Alemania/Università Ca' Foscari Venezia, Italia
Recibido 13 octubre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo expone la teoría de la novela de Adorno, pero, en contra de lo que suele suceder en la recepción de la filosofía adorniana que suele conectarla con las reflexiones sobre la novela de Benjamin y Lukács, lo hace a partir del material sobre lo épico —todavía no investigado en profundidad— que Adorno hace presenta en su libro sobre Mahler. Una de las principales y novedosas tesis que se quiere mostrar es la interdependencia del lenguaje musical y el literario, así como la necesidad de pensar el papel que juegan ambos para construir la teoría de la novela de Adorno.

Palabras clave: Lenguaje del arte, Épica, Narración, Interpretación, Novela-Sinfonía.

Abstract

The article presents Adorno's theory of the novel but, contrary to what usually takes place in the reception of his philosophy that habitually connects it with the reflections on the novel by Benjamin and Lukács, it does so by focusing on the material about the epic —not yet investigated in depth— that Adorno presents in his book on Mahler. One of the main and innovative theses that we seek to present is the interdependence of musical and literary languages, as well as the need to reflect about the role that both play in the elaboration of Adorno's theory of the novel.

Keywords: Language of Art, Epic, Narration, Interpretation, Novel-Symphony.

1 · Determinación del punto de partida

Es parte del saber de los manuales de narratología y de estética filosófica, que Adorno llevó a término de la manera más clara sus reflexiones sobre la novela en su muy citado texto sobre *Der Standort des Erzählers im modernen Roman* (*El lugar del narrador en la novela moderna*): “[...] ya no se puede narrar, mien-

1. claus.zittel@ilw.uni-stuttgart.de

tras que la forma de la novela exige narración” (Adorno 11 41)². Y ello puesto a que en la reproducción de experiencias del siempre lo mismo en la sociedad estandarizada del mundo moderno se descompone “la identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada, que es la única que permite la posición del narrador” (Adorno 11 42). Tanto este ensayo, que se publicó por primera vez en 1954 con el título *Form und Gehalt im zeitgenössischen Roman* (*Forma y contenido en la novela contemporánea*), como el que le precede en las *Noten zur Literatur* (*Notas sobre literatura*), titulado *Über epische Naivität* (*Sobre ingenuidad épica*), están manifiestamente en la tradición de determinaciones histórico-filosóficas de lo épico, tal y como fueron hechas por Lukács en *Die Theorie des Romans* (*La teoría de la novela*), y conectan directamente con el hallazgo de una crisis de la narración moderna que diagnostica Benjamin en “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows” (“El narrador. Algunas observaciones sobre la obra de Nikolai Lesskows”), en el que ya se dice que “el arte de narrar ha llegado a su final” (1991 439)³. Se sabe también que Adorno sacó de todo esto la consecuencia de que la novela contemporánea tenía que romper con su herencia realista y tematizar ahora la imposibilidad

2 Traducción de Vanessa Vidal. Las traducciones del alemán de todos los textos citados en el artículo también son de Vanessa Vidal. Las obras de Theodor W. Adorno se citarán indicando el número del tomo de las obras completas y la página. La información sobre los títulos de los respectivos tomos, así como su traducción al castellano, está detallada en la bibliografía final.

3 Cf. Esta reflexión complementa a la de Lukács: “El narrador toma lo que narra de la experiencia; ya sea de la propia o de la relatada. Y lo convierte a su vez en experiencia de los que escuchan su historia. El *romancier* ya se ha despedido. El espacio de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, quien ya no es capaz de hablar de sus intenciones más importantes de manera ejemplar, pues él mismo no encuentra consejo y que no puede aconsejar. Escribir una novela quiere decir llevar a lo más alto la exposición de lo inconmensurable. En medio de la plenitud de la vida y a través de la exposición de esa plenitud, la novela anuncia la profunda ausencia de consuelo de lo viviente. El primer gran libro del género, *Don Quijote*, enseña al mismo tiempo, cómo la grandeza de alma, la intrepidez, la buena disposición de uno de los más nobles —Don Quijote—, carecen totalmente de capacidad de aconsejar y no gozan ya de la más mínima chispa de sabiduría. Cuando, con el paso de los siglos se intentó una y otra vez introducir adoc-trinamientos en la novela —y quizá se intentó de la manera más persistente en *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (*Los años de formación de Wilhelm Meister*)— estos intentos siempre abocaron en una modificación de la propia forma novela” (Benjamin 1991: 439).

de la propia narración⁴. Los grandes narradores eliminaron la distancia entre lo imaginario y la realidad y, con ello, al mismo tiempo, los tipos de discurso que se habían establecido: esto sucede tanto “en la memoria involuntaria de Proust como en las parábolas de Kafka y en los criptogramas épicos de Joyce [...] Así, se prepara un segundo lenguaje, destilado en gran parte a partir de la escoria (*Abhub*) del primero, un lenguaje de las cosas, asociativo y descompuesto (*zerfallene*)” (Adorno 11 46-47).

Seguro que están muy familiarizados con esa posición de Adorno, devenida canónica, y no hace falta que la desarrolle con más detalle. Está también claro que un texto tan breve como *Der Standort des Erzählers im modernen Roman* de ningún modo quiere intentar ser una teoría de la novela. Adorno, cuando se expresa sobre la épica, muestra que no tiene la intención de hacer una interpretación que abarque la totalidad de las formas épicas ni una teoría de la épica, sino que lo que quiere es observar sólo algunos aspectos de esta en los que aparece el todo (Christen 2017), como ya muestran los títulos de sus ensayos al respecto: “Aufzeichnungen zu Kafka” (“Apuntes sobre Kafka”), “Balzac-Lektüren” (“Lecturas de Balzac”), “Kleine Proust-Kommentare” (“Pequeños comentarios sobre Proust”).

Por tanto, si se quiere captar el contenido (*Gehalt*) teórico de las reflexiones de Adorno sobre la novela, estas deben extraerse de muchas consideraciones distintas. Y eso, en el marco de este artículo, sólo puede realizarse en parte. Por eso, me voy a centrar aquí, en primer lugar, en presentar algunas observaciones sobre la concepción de la novela de Adorno y después, de la mano de textos que en la investigación con más impacto en la recepción de Adorno no han sido tratados, intentaré dibujar una imagen distinta. Mi punto de partida es que, si sólo leemos las reflexiones de Adorno sobre la novela en el triángulo con Lukács y Benjamin, estamos limitando drásticamente su tratamiento del problema. El potencial estético de sus reflexiones sólo se deja desplegar de una manera completa y concreta si dirigimos nuestra mirada hacia otras constelaciones. Hay por lo menos dos estrellas que me parecen irrenunciables: en primer lugar, las reflexiones de Adorno sobre la novela en sus escritos musicales, sobre todo en el libro sobre Mahler y, en

4 “Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y decir cómo es el mundo realmente, debe renunciar a un realismo que, en la medida en que reproduce la fachada, sólo contribuye a los negocios del engaño (*Täuschungsgeschäfte*)” (Adorno 11 43).

segundo lugar, su diálogo durante muchos años con su amigo y escritor de novelas Hermann Grab. Sobre este último no podré tampoco decir nada en este artículo, pero quería por lo menos señalarlo en la introducción.

2 · El lugar histórico del material

Pongámonos de acuerdo primero sobre cómo hay que valorar las conocidas posiciones de Adorno sobre la épica. Adorno dibuja una línea desde la novela realista a la novela contemporánea y se orienta aquí, en parte, en el canon de Lukács y Benjamin: Balzac, Stendhal y Flaubert en Francia, Stifter y Keller en Alemania, con ocasionales referencias cruzadas a Dostojevski, Fielding y Dickens. Aunque Adorno no las desarrolla, hay que añadir a estas referencias las que hace Benjamin a las novelas de Goethe. La vieja novela no juega ningún papel para Adorno, pero sí la epopeya, en la que se descubre la prehistoria de la individualidad burguesa y, con ello, se señala una cercanía de esta última a las novelas realistas del siglo XIX. La novela barroca — con la única excepción de *Don Quijote* — le resulta siempre ajena, incluso se burla de toda novela que quiera llegar, sin tener en cuenta el proceso de construcción, a *Asiatische Banisse* (*Banis a la asiática*), pues, para Adorno, la experiencia estética sólo se puede alcanzar a partir de las “experiencias más inmediatas del arte más avanzado” (Adorno 2009 95). Las experiencias de extrañeza que podrían relativizar los propios ideales estéticos y categorías no son para Adorno un buen camino para hacer arte, sino que este debe construir una relación directa con la propia realidad de la experiencia, lo que explica también la lectura violentamente moderna de la *Odisea* en *Dialektik der Aufklärung* (*Dialéctica de la Ilustración*). Igual de problemático que convertir a la novela burguesa en modelo de toda novela es el modo en que Adorno determina la novela contemporánea. En *Ästhetische Theorie* (*Teoría estética*) leemos:

La conciencia más avanzada se asegura del estado del material en el que se sedimenta la historia hasta el momento temporal al que la obra responde; pero precisamente ahí es también crítica transformadora del modo de proceder; llega a lo abierto, se coloca más allá del *status quo*. En esa conciencia es irreductible el momento de espontaneidad; en él se especifica el Espíritu

**(Geist)⁵ del tiempo, se va más allá de su mera reproducción.
(Adorno 7 287)**

Entonces, ¿cómo se puede caracterizar *específicamente* el lugar más avanzado del material en el ámbito de la épica? Mientras Adorno pudo demostrar cuál era la música más moderna de la mano de la música dodecafónica de la Escuela de Viena y también pudo identificar en la música criterios técnicos y categorías formales que marcaban en lugar más nuevo del material artístico a diferencia de épocas anteriores, sus criterios para caracterizar a las vanguardias literarias se quedan en un nivel más general. Los análisis formales de obras literarias se encuentran más bien en ámbito de la lírica, por ejemplo, sus análisis de Hölderlin en *Parataxis*, aunque éstos tampoco son muy detallados.

Si miramos hacia la literatura moderna, esta vaguedad está fundada en la cosa y esto se debe a que en la historia de la literatura no hay ningún grupo comparable a la Escuela de Schönberg que pudiera representar paradigmáticamente la Modernidad, sino que hay una multiplicidad de estilos y técnicas literarias que se desarrollaron de un modo altamente heterogéneo en diversos centros, por lo que, sólo por esta razón, resulta imposible determinar una forma que sirva como especificación del “Espíritu del tiempo”.

Llama la atención que Adorno, quien evidentemente prestó atención durante toda su vida a los nuevos desarrollos de la música y se ocupó de Ligeti, Stockhausen, Boulez y Cage (Adorno 16 493–540) (Bauer 1995 y 2007). A este respecto, instado por la crítica de Heinz-Klaus Metzger (1980), revisó sus concepciones de lo que puede ser la forma musical, en la medida en que, análogamente a la emancipación del color frente al dibujo en la pintura, comprende el color en la música como liberación de la forma tradicional (véase, sobre esto, el artículo de Hervás en este monográfico). En la historia de la literatura, por el contrario, parece que sus análisis se detengan en la obra tardía de Thomas Mann y *El innombrable* (1951) de Beckett⁶. Es cierto

⁵ En adelante, cuando se escriba Espíritu en mayúsculas, nos referimos al Espíritu hegeliano. Nota de la traductora.

⁶ Christoph Hesse (2019 40) afirma que la novela más nueva que Adorno cita en la *Ästhetische Theorie* es la última novela de Beckett del año 1961, *Comment c'est*, una anti-novela; Ulliot no quiere entenderla como metatexto de la *Ästhetische Theorie* (cf. Ulliot 2009). Eso, de hecho, no puede demostrarse, pues Adorno usa en *Ästhetische Theorie*

que Adorno mantuvo correspondencia con autores contemporáneos como Hans Magnus Enzensberger, que representaba nuevas tendencias en la literatura alemana, pero no parece haber tenido conocimiento o parece no haber encontrado lo suficientemente buenas las novelas experimentales de Hadke, Hildesheimer o Oswald Wiener. En cualquier caso, sabemos que tuvo la intención de escribir sobre Arno Schmidt⁷, aunque nunca llegó a hacerlo. Todavía en la *Ästhetische Theorie* y, con ello, hasta su muerte en 1969, sus reflexiones sobre la novela contemporánea dan vueltas siempre sobre las estrellas centrales de la modernidad clásica: Kafka, Proust (cf. Dierks 1984 y 2010), Joyce (Adorno 12 127) y Beckett (Benne 2019 y Tiedemann 1994). Para Adorno, el estado más avanzado de la novela contemporánea se alcanzó ya en las primeras décadas del siglo XX: Proust y Joyce marcan la línea divisoria. Él llama a la época después de la Segunda Guerra Mundial “la época de Beckett”⁸; esta sería una época en la que la literatura podía convertirse en modelo para la música, en la medida en que esta última enmudece cada vez más. “Lo que Beckett expresa en sus dramas y, sobre todo, en sus novelas, las que a veces susurran como la música, tiene su verdad para la propia música. Quizás ya sólo sea posible una música que se mida con lo que le es más exterior, con su propio enmudecimiento” (Adorno 17 272). Si estamos de acuerdo con esa afirmación, no puede entonces ya sorprendernos que Adorno ignore casi completamente la literatura desde 1951 hasta 1969. Estas afirmaciones iluminan con qué fuerza piensa las cesuras: “Igual que se escucha en todo poema en alemán, también en los que están infinitamente lejos de la Escuela de Georg, si es espiritualmente anterior o posterior a Georg, así tendría que ser, creo, con la prosa expositiva en Alemania. Debería poder distinguirse si

sólo la expresión „*comment c’est*” en su acepción habitual en la lengua francesa. Una cita de *El innombrable*, „*dire cela, sans savoir quoi*”, sirve a Adorno como *motto* para *Vers une musique informelle* (Adorno 16 493).

⁷ Adorno también había planeado un trabajo sobre Canetti, pues su obra principal, *Die Blendung*, acababa de publicarse en 1935 (Knoll 1993).

⁸ “Para aclarar esto, recuerdo el fenómeno literario más significativo del presente. Las obras de Beckett son irreconciliables con normas del gusto, las provocan y las hieren; no hay ninguna frase en ellas que no haya grabado en sí el gusto acumulado de la totalidad del arte más nuevo y se obtenga su substancia sólo después de su negación determinada. Brecht, a quien se suele comparar con Beckett en la discusión sobre el teatro contemporáneo, no era en absoluto distinto en esto a él” (Adorno 17 183).

es una prosa anterior o posterior a la de Proust” (Adorno V1 51)⁹. La prosa posterior a Proust sería, en cualquier caso, ya sólo epigonal o:

Quien todavía confía ciegamente en el doble carácter del lenguaje como signo (*Zeichen*) y como expresión (*Ausdruck*), como si fuera algo querido por dios en el estado en que se encuentra el propio lenguaje en la actualidad, se convierte él mismo en víctima de la mera comunicación (*Mitteilung*). Lo que marca la línea divisoria son las dos epopeyas de James Joyce. Él funde la intención de un lenguaje organizado de manera rigurosa en el espacio interior de la obra de arte —y ese espacio interior, no el psicológico, fue la idea legítima del monólogo interior— con la épica grande, con el impulso de mantener todo contenido (*Gehalt*) transcendente frente al arte, a través del que se convierte en arte, en el medio de su densa y cerrada relación de inmanencia. El modo en que Joyce le pone fin a ambas es lo que le coloca en ese rango excepcional, en el medio que se levanta sobre dos imposibilidades: la de la novela hoy y la de la poesía como puro sonido. Su mirada examinadora ha atisbado una grieta en el lenguaje significativo en la que éste se hacía conmensurable con la expresión, sin que el poeta tuviera que esconder su cabeza bajo tierra y comportarse como si el lenguaje fuera inmediatamente música. (Adorno 11 436)¹⁰

⁹ “Me gustaría darle a esto la fórmula con la que Proust relaciona lo ejemplar con lo avanzado, en otras palabras, que la obra de Proust es, de hecho, completamente vanguardista, es decir, una obra que escapa a todas las normas preformadas, pero, al mismo tiempo, contiene en sí misma un tipo de carácter vinculante universal y una necesidad, que va más allá de toda la esfera que se trata de denominar con conceptos como lo ‘experimental’ o lo ‘azaroso’. Ahora bien, ¿en qué consiste lo experimental de esa obra? Me gustaría mantenerme fiel a la denominación de poeta micrológico que pone la fuerza de lo universal completa y solamente en la exposición de lo particular, pero que tampoco trato ahora aquí de convertir en una característica general, ya sea de la obra o ya sea de la persona, lo que necesariamente disolvería y falsearía aquello de lo que se está tratando aquí” (Adorno V1 51).

¹⁰ Allí afirma Adorno: “La constitución radical del espacio interior estético está mediada por la relación con el del sujeto, en la que, no obstante, no se agota. En el ámbito

Pero no se nos dice nada sobre en qué medida los procedimientos literarios de Proust y Joyce están más allá de esta determinación general de su inconmensurabilidad con las convenciones de la comunicación. En vista de que Adorno, a diferencia de lo que hace en la música, no realiza apenas análisis detallados de la forma del proceder épico, tenemos que recordar que,

de la subjetividad escindida la obra se libera de lo que es exterior a sí misma, de lo que escapa a su campo de fuerzas. Sólo a través de la subjetivación es posible la objetivación de la obra de arte como una mónada totalmente formada en sí misma. La subjetividad se convierte en eso que siempre fue de manera rudimentaria desde que existen leyes propias para las obras de arte, en su *medium* o su escenario. Entonces, en el proceso de la objetivación estética, la subjetividad, la quintaesencia de la experiencia de la que aquí se habla, desciende ahora hasta convertirse en el puro material, una segunda necesidad que es devorada por la obra de arte. De este modo, esto es tanto el recorrido histórico de lo moderno como el proceso central interno a cada obra de arte concreta. Las fuerzas que provocan la objetivación son las mismas en ambos: aquellas mediante las cuales la obra toma posición y se comporta frente a lo empírico, de lo que no tolera nada en sí misma. En último término, sus elementos, los supuestamente meros materiales subjetivos en los que acontece el proceso quedan así incluidos en ella de manera dispersa” (Adorno 11 436).

“Proust utilizó el medio más sutil de la memoria involuntaria, que comparte algunas cosas con las asociaciones de Freud. Joyce hace a estas últimas fructíferas para la tensión entre expresión (*Ausdruck*) y significado (*Bedeutung*), en la medida en que la asociación se une en la mayoría de los casos a palabras aisladas del contexto de los juicios, pero que reciben su contenido de la expresión —de lo inconsciente, en un primer momento—. En esta solución hay algo insuficiente que a largo plazo no podemos dejar de reconocer. En Proust sucede de tal modo que, contra la intención, en el tejido desarrollado de la *Recherche*, los auténticos recuerdos involuntarios quedan por detrás de otros elementos más obvios de la psicología y la técnica de la novela. El propio Proust, y sus intérpretes todavía más, han forzado tanto el sabor de la magdalena mojada en el té porque esta huella del recuerdo es una de las pocas en esta obra que sirve como demostración si ésta se lee desde las tesis de Bergson. Joyce, el más joven entre ellos, procede protegiéndose menos de la realidad empírica. Él le saca tanta punta a las asociaciones que hace que se emancipen del sentido discursivo. Pero por ello ha de pagar el precio de que la asociación no resulta siempre evidente, a menudo permanece tan casual como su sustrato, el individuo psicológico” (Adorno 11 438-439).

“Para él [el narrador], al contrario de lo que sucede en pintura, los límites de la emancipación del objeto están dados en el lenguaje, que para él todavía necesita de la ficción del relato (*Bericht*): consecuentemente, Joyce ha unido la rebelión de la novela contra el realismo con otra contra el lenguaje discursivo. Rechazar (*Abwehr*) su intento como mera casualidad individual sería miserable” (Adorno 11 41).

en el ámbito de la música, distingue entre un concepto de forma estético y uno musical, relacionándose el concepto estético de forma fundamentalmente con la obra de arte y con sus condiciones de constitución, mientras el musical, “la ‘doctrina musical’ de la forma en sentido más estrecho”, se refiere, por ejemplo, a “la forma sonata o la forma rondó o más sencillas, como la forma de *Lied* constituida por una, dos o más partes, o, en otras circunstancias, se puede caracterizar la fuga como forma de este tipo”¹¹.

En la música, dado lo estrecho de su propio concepto de forma, habría desarrollos que se pueden comparar con los de la épica. Así, por ejemplo:

El experimentado contrapuntista se da cuenta de que ya no es posible escribir fugas. El movimiento, a pesar de su longitud, pasa rápidamente, ya no toca el curso del mundo como algo ajeno y doloroso para el yo, sino como si éste se hubiera introducido en el sujeto, como si se hubiera rendido ante él (...) No es posible mantenerse fuera como sujeto que está implicado en él: el curso del mundo devasta el propio corazón. Sólo a la música le es posible arremolinar así la vida terrena con el tener que morir. (Adorno 13 304)

Esta reflexión sobre “Das Lied von der Erde” (“La canción de la tierra”) de Mahler mantiene un manifiesto paralelismo con la determinación

¹¹ En su conferencia titulada “Die Formprinzipien der zeitgenössischen Musik” (“Los principios de la forma en la música contemporánea”) Adorno escribe: “Es decir, ahora el concepto de forma tiene un doble sentido en música. Por un lado, está el concepto estético de forma. Este último significa de hecho todo lo que es obra de arte y no pura reproducción de la realidad, es decir, los momentos a través de los cuales una obra de arte, ya sea como unidad ya sea como rota en sí misma o polifacética, se muestra como algo que en sí mismo está construido de manera sensata. Este concepto estético de forma se opone, por lo menos en un principio, al concepto de forma musical, con el que ustedes están familiarizados a partir de lo que se llama ‘forma de composición musical’, es decir, la forma de la ordenación temporal interna de los acontecimientos musicales singulares, aunque con forma se piensa aquí normalmente en ciertos tipos ya dados, que uno primero estudia y luego aplica —la forma sonata o la forma rondó o más sencillas, como la forma de *Lied* constituida por una, dos o más partes, o, en otras circunstancias, se puede caracterizar la fuga como forma de este tipo” (Adorno VI, 420).

histórico-filosófica de la novela moderna, con el concepto general estético de forma con el que Adorno opera casi exclusivamente en este texto. Pero si ahora queremos comprender cómo interpreta Adorno los cambios en las formas épicas, debemos introducir de modo indirecto sus escritos musicales para conseguirlo. Ya que la teoría de la novela de Adorno está en sus reflexiones musicales tan manifiestamente oculta como la “carta robada” de Poe. Pues si se observan de manera simultánea y detallada, sus análisis literarios y musicales se esclarecen mutuamente unos a otros.

3 · Analogías entre música y lenguaje

Central aquí es el ya nombrado libro sobre Mahler de Adorno, en el que salta a la vista la comparación entre las sinfonías de Mahler y las novelas del XIX. Esta comparación no se hace dispersamente y como de pasada, sino que atraviesa todo el libro — el capítulo V se titula incluso “Novela”, el III “Caracteres” y en todo el texto el hilo argumental se basa en la interdependencia entre música y épica. Por eso mismo, sorprenden todavía más las respuestas que hasta ahora se han dado a nuestra pregunta en la recepción de la obra adorniana¹². En el *Adorno-Handbuch*, Peter Uehlings confirma expresamente la opinión de Döpkes de que Adorno no desarrolla esta comparación con la novela, de que se trata de “una analogía más bien vaga”, sobre la que el autor de este competente artículo, exceptuando precisamente este aspecto, no se interesa lo más mínimo. Las razones de esta llamativamente falsa estimación llegan a lo más profundo. Demasiado a menudo, el libro sobre Mahler es leído desde los estrechos anteojos de diferentes disciplinas: los musicólogos chocan a menudo con la conceptualización filosófica de Adorno y no se preocupan por las consecuencias para los estudios literarios del uso que hace Adorno de las metáforas y las comparaciones, los teóricos de la literatura ignoran los escritos musicales de Adorno, los filósofos heredan de las dos disciplinas un solo ojo y, por ello, permanecen también en el estado de cíclopes.

El propio Adorno protestó siempre con dureza contra la construcción de analogías vagas. “Sólo los historiadores de la literatura pudieron meter

¹² Con la excepción de Kappner (1983).

a Kafka y Meyrink y sólo los historiadores del arte a Klee y Kubin en la misma categoría” (cf. Uehling 2011 133 y Döpke 1987 42). Pero el propio Adorno tampoco se amedrenta ante las comparaciones: “Por ello, deben ponerse en relación partes de la narración sobre Pym de Poe con *Amerikamüdem* de Kürnberger y hasta *Mine-Haha* de Weding, porque aquí hay un fundamento preciso, es decir, porque a través de lo fantástico moderno común a los textos, estos pueden ser llevados a la autorreflexión de su representación de lo normal” (Adorno 7 36). Conforme a esto, deberíamos partir de que Adorno no produce y desarrolla tal analogía de una manera irreflexiva. Se trata de algo más que de una comparación general, ya que Adorno construye una densa relación de argumentos uniendo las reflexiones musicales, literarias y filosóficas. De esta manera, explica con categorías narratológicas las concretas dificultades que las canciones para orquesta de Mahler, por razón de su carácter estrófico, le provocan al intérprete. Las estrofas se transforman “con la narración que exponen”. “Lo que narran es el propio contenido (*Inhalt*) musical, lo interpretan (*vortragen*)” (Adorno 13 225)¹³. Entonces, la música narra, y aceptar esto no es por sí mismo evidente. A partir del hecho de que Adorno afirme eso precisamente aquí, y en la medida en que determina (*bestimmt*) la narración de la música como algo fundamental, podemos aprender a concebir el narrar desde un concepto de forma más estrecho, un concepto que no está desarrollado en sus escritos sobre literatura. La descripción de la narración musical es por ello paradigmática para la propia teoría de la narración (cf. Feige 2015). Adorno insiste en que:

la música se interpreta (*vortragen*) a sí misma, se tiene a sí misma como contenido, narra (*erzählen*) sin lo narrado. No

13 En la traducción castellana del texto sobre Mahler de Alfredo Brotons, el verbo ‘*vortragen*’ es traducido como ‘disertar’, lo que hace difícilmente descifrable lo que quiere mostrar Adorno en ese texto y, a partir de ello, las tesis que se exponen en este artículo, ya que disertar se refiere a un uso racional del lenguaje, tal y como se emplea en disertaciones o conferencias académicas. Por eso hemos optado aquí por traducir ‘*vortragen*’ por interpretar, ya que la interpretación en la música es lo que le permite a Adorno relacionarla con la narración en la literatura y distinguir el lenguaje musical y literario del lenguaje como comunicación, uno de los problemas que el autor de este artículo defiende de la mano del libro sobre Mahler de Adorno. Nota de la traductora.

hay ninguna tautología ni ninguna metáfora para el hábito de narrar que muchos atribuyen a Mahler. En este tipo de música, la relación entre el recitar y lo recitado es la de los momentos particulares y el continuo. Lo interpretado son las figuras concretas individuales, el “contenido” musical en sentido estricto. Pero la interpretación es la corriente del todo. En la medida en que cada uno de los momentos particulares nada hacia esa corriente del todo, el todo los expone en cierta medida; la reflexión sobre los detalles a través de la relación con él es de la misma esencia que la de algo narrado a través de la narración. (13 225)

¡La corriente de la narración musical y la de la literaria son de “la misma esencia”! Cuando Adorno habla en todas partes de la “prosa musical” de Mahler, de sus intenciones y gestos épicos o novelescos, de sinfonía novelesca¹⁴ o de “sinfonías-novelas”¹⁵ y relaciona todos estos elementos con los “caracteres novelescos” y, al mismo tiempo, los remite a las novelas de Kafka¹⁶ y Proust, no se trata de una mera manera metafórica de hablar, ni de una comparación vaga.

Como filósofos, puede parecernos poco habitual o incluso problemática la terminología que Adorno usa cuando certifica en las sinfonías de Mahler una “extrema afinidad con el lenguaje” (Adorno 13 170), pero en la musicología clásica desde el siglo XIX es habitual atribuir a la música rasgos afines al lenguaje y, a partir de ello, poder distinguir entre la poesía y la prosa musical. En el fondo está el diagnóstico histórico-filosófico de Hegel de que

14 “Igual que en la ópera, las sinfonías-novelas en Mahler, ascienden y descienden a partir de la pasión; las etapas hasta alcanzar su cumplimiento son mejor conocidas en la ópera y la novela de lo que lo sucede en la música absoluta” (Adorno 13 219).

15 “Las diversas voces se interrumpen unas a otras como si se quisieran sobretonalizar o sobrepasar: de ahí la expresión insaciable y lo afín al lenguaje de la obra, de la novela-sinfonía absoluta” (Adorno 13 300).

16 Kafka es citado nueve veces en el libro sobre Mahler. Por ejemplo: “Todas las obras de Mahler se comunican subterráneamente unas con otras, como las de Kafka a través de los túneles que este último describe en su *construcción*. Ninguna obra suya es obra de tal modo que pueda enfrentarse a las otras como mónada (Adorno 13 203); “Mahler se relacionó con Bruckner como Kafka con Robert Walser” (Adorno 13 2014).

vivimos en la época de la prosa. En relación con este diagnóstico se ha de entender el término ‘prosa musical’ como cifra del estado más desarrollado del Espíritu, cuya semejanza con el lenguaje, tanto en la poesía como en la música, sólo encuentra en la determinación prosaica creciente su expresión adecuada. La prosa del mundo sustituye como ideal estético a la poesía musical unida a la forma¹⁷.

Schönberg definirá la prosa musical como “una exposición de pensamientos directa y abierta, sin parches, sin adornos innecesarios ni repeticiones vacías” (1976 49), es decir, como un liberarse de la relación con las reglas métricas y rítmicas tradicionales de la melodía de las *Lieder* y de otros principios de composición de las sinfonías clásicas y románticas. Entonces, la prosa musical caracteriza una forma libre en la que se expresa lo que ya no se puede decir en esas formas cerradas o, en palabras de Adorno: “una forma que se puede narrar” y en la que, si lo observamos desde la filosofía de la historia, como en la novela, se expone la situación actual de lo que sucede en el mundo:

La filosofía y la música alemanas eran, desde Kant y Beethoven, un sistema. Lo que no podía incorporarse en él, su correctivo, huía a la literatura: [...] Frente a ellos, la música de Mahler asumió de un modo muy original el conocimiento de Nietzsche de que el sistema y su unidad sin huecos, la apariencia de reconciliación, no es honrada. Su música lo lleva [al sistema] a la extensión de la vida, se lanza con los ojos cerrados al tiempo concreto, pero sin convertir a la vida en sustituto de la metafísica, paralelamente a lo que hacen las tendencias objetivas de la novela. (Adorno 13 212)

Intentemos clarificar un poco más intensamente estas relaciones, pero conservando aquí, en primer lugar, esta tesis: para Adorno hay un desarrollo histórico-filosófico a determinar en la narración que se realiza según el lugar del Espíritu en cada caso, así en la música como en la literatura, en tanto que

¹⁷ Cf. Käuser (1964), Ronzheimer (2021), Gervink (2000), Dahlhaus y Danuser (1975) y Danuser (2016).

mutuamente dependientes. La música “figura en un rango más alto, cuanto más profundamente toma conciencia del carácter contradictorio del mundo que también atraviesa al sujeto” (13 172) y ya el mismo tono traumático de Mahler, pero también la forma de exposición, expresan la interiorización consciente de ello. El artista se ha convertido, desde el final de la metafísica, en un vagabundo (*obdachlos*) trascendental¹⁸, el verdadero arte sólo puede hacer aparecer a partir de ahora los viejos horizontes de sentido como quebrados en un caleidoscopio. “Libre sólo como aquel que no ha sido totalmente devorado por la cultura, [Mahler], recoge, subido en el tren de los vagabundos en la música, el cristal que se ha roto en la carretera y lo sostiene bajo el sol hasta que todos los colores se difuminan dentro de él” (Adorno 13 185).

Adorno no necesita aquí ya ni nombrar a Lukács, la relación con su *Theorie des Romans* es ya suficientemente explícita.

[Mahler] debería aspirar al subtítulo del Zarathustra, música para todos y para nadie. A pesar de lo conservador del material es eminentemente moderno en tanto que no condensa ninguna totalidad con sentido, sino que se lanza a lo arbitrariamente alienado para experimentar *va banque* ahí su oportunidad. Hasta Mahler, la música verdaderamente anacrónica se había quedado encerrada en la crítica del Espíritu a las ideas y las formas que son en sí y se había comportado como si sobre ella se alzara la bóveda del cielo estrellado platónico, pero Mahler sacó por primera vez la consecuencia musical de un lugar histórico de la conciencia, en el que ésta no tiene nada más que la plenitud insuficiente y abigarrada de sus emociones y experiencias particulares y la esperanza de que aparezca algo a partir de ellas, algo que estas todavía no son, pero sin tergiversarlas con ello. (Adorno 13 210)¹⁹

¹⁸ En castellano, la tesis de Lukács en la *Theorie des Romans* de la “*transzendente Obdachlosigkeit*” es conocida, gracias a la traducción de *La teoría de la novela* de Manuel Sacristán, como “desamparo trascendental” (Lukács 1985 308). Aquí hemos optado por traducir el término ‘*obdachlos*’ por vagabundo, aquel que carece de hogar, para mantener la coherencia con la traducción de las citas de Adorno en las que usa expresamente ese término para entablar un diálogo con las tesis de Lukács. Nota de la traductora.

¹⁹ Cf. “La teología de Mahler es, de nuevo como la de Kafka, gnóstica; su sinfonía de

4 · La forma épica

En realidad, “la estructura social, así como el lugar que ocupan los constituyentes de la forma estética” deberían prohibir que las grandes obras o las sinfonías tuvieran un final. “Los condicionamientos histórico-filosóficos fueron en Mahler difícilmente más propicios y, no obstante, él, en eso ingenuo, lo intentó” (Adorno 13 284). Con ello, en concreto:

La forma de Mahler [se acerca] histórico-filosóficamente a la de la novela [...] La configuración de contenido (*Inhalt*) y estilo en la novela de todas las novelas, en *Madame Bovary* de Flaubert, no fue sino eso. Lo épico es el gesto de Mahler, lo ingenuo de su, “escuchad, ahora quiero por una vez tocaros algo como nunca antes lo habéis escuchado”. Del mismo modo que las novelas, cada una de sus sinfonías despierta la espera (*Erwartung*) de lo particular como regalo. (Adorno 13 209)

Entonces, en lo que sigue, debemos acercarnos más al concepto de lo épico en Mahler, tal y como Adorno lo determina. Paralelamente a las exposiciones en “Der Standort des Erzählers”, se dice ahora que el pensamiento *épico-musical de Mahler* [...] choca con una sociedad “en la que la música ya no puede ni ‘narrar’ ni se puede tocar (*aufspielen*)²⁰. Mahler evita el aura horrible de la palabra ‘músico’ en la medida en que su *a priori* de la forma se apropia más de la novela que de la epopeya”. Así, se apropia así de una

convicción musical novelesca [...] Pero no sólo recuerda a las grandes novelas que la música de Mahler a menudo suene como

cuentos [*Das klagende Lied op.1*] es tan triste como la obra tardía [...] La fantasmagoría del paisaje transcendental es puesta y negada al mismo tiempo por ella. La felicidad permanece inalcanzable y no hay más trascendencia que la del anhelo” (Adorno 13 207).

20 El término alemán ‘*aufspielen*’ se refiere a tocar música de una manera no seria, normalmente para bailar, como se suele tocar música en las bodas y otras celebraciones de este tipo o en las fiestas populares.

si quisiera narrar algo. La curva que ella describe es novelesca: el elevarse a grandes situaciones, el derrumbarse en sí misma. Los gestos son realizados como el de Nastassja de *Los idiotas*, que tira los billetes al fuego; o como esos en Balzac, donde el asesino Jacques Collin, disfrazado de canónigo, convence al joven Lucien Rubempré del suicidio y le promueve a un esplendor por un tiempo; quizá también el de Esther, que se autosacrifica para el amado sin sospechar que, mientras tanto, la ruleta de la vida había salvado a ambos de toda miseria. Como en las novelas, en Mahler esta felicidad prospera en el límite de la catástrofe. (Adorno 13 217)²¹

Su música dibuja la “historia del corazón que se está rompiendo” (Adorno 13 217). Tanto en las grandes novelas como en la música de Mahler, toda plenitud es efímera, pues se cree en la transitoriedad de todas las cosas. No obstante, al mismo tiempo hay que observar una diferencia en la experiencia estética:

Así, la concreción de la lectura de las novelas tiene otra dimensión distinta a la de la percepción de los acontecimientos. El oído se deja llevar por la música como el ojo del lector de página en página; el estruendo silencioso de las palabras converge con el secreto musical. El secreto no se descubre. Le

²¹ “En todo lugar, sus imágenes tienen un efecto latente o manifiesto como centros de fuerzas. La felicidad es para él la figura del sentido en la vida prosaica, para cuyo utópico cumplimiento está el inesperado e invisible triunfo del jugador. Esta, en Mahler, está tan encadenada a su contrario como la [imagen] del jugador a la pérdida y la ruina. Disfrutándose y despilfarrándose, ya sin el control ni de la racionalidad ni del dominio, las elevaciones en el *Finale* de la Sexta Sinfonía llevan ya en sí mismas teológicamente su ocaso. En un esfuerzo excesivo, no dispuesta a ninguna resignación, la música de Mahler muestra un electrocardiograma, una historia del corazón que se está rompiendo” (Adorno 13 217).

“Como en las grandes novelas [...] el efímero cumplimiento debe compensar todo lo demás: no cree en ninguna otra figura de la eternidad que no sea la de lo transitorio (*vergänglich*). Igual que la filosofía, que la Fenomenología de Hegel, la música en Mahler es la vida objetivada por segunda vez a través del sujeto y su regreso al espacio interior se transfigura en un burbujeante (*schäumende*) Absoluto” (Adorno 13 218).

está prohibido caracterizar el mundo que dice la música épica: ella es al mismo tiempo tan obvia (*deutlich*) como críptica. Sólo puede apropiarse de las categorías de esencia de la realidad objetiva en la medida en que se protege de la inmediatez objetiva; se separa del mundo en el que esta inmediatez quiso simbolizarlas o copiarlas. (Adorno 13 218)

Pero ¿qué quiere decir, “al mismo tiempo”, obvio y críptico para la música y la literatura? La pregunta nos lleva al subtítulo del libro de Adorno sobre Mahler, “una fisiognómica musical”, que es considerado por la recepción de la obra de Adorno como algo enigmático.

5 · Fisiognómica

De todos los escritos de Adorno, el libro sobre Mahler es el más impenetrable, él mismo lo llamaba su “libro-jungla” (Müller-Doohm 2003 128); podría ser caracterizado como un criptograma. Con ello, la forma de escribir de Adorno se asemejaría a su objeto. De hecho, el proceder fisiognómico parece permanecer vago y no dibujar contornos claros, pero Adorno caracteriza concretamente este modo de proceder en el ámbito de la literatura en relación a los criptogramas de Joyce, permitiendo así hacer más comprensible el modo en que este se transfiere a la música:

En Joyce se une la idea de una fisiognómica objetiva de las palabras, por la fuerza de las asociaciones que viven dentro de ellas, con la respiración del todo que, construido en esas asociaciones, tendencialmente no se deja ordenar desde fuera. Su posición ha dado cuenta al mismo tiempo de la inalcanzabilidad del mundo de los objetos para el sujeto estético, que ni puede volver atrás recuperando arrepentido el realismo, ni se puede postular a sí mismo de modo absoluto desde un solipsismo ciego. En la medida en que la poesía se convierte en expresión de la realidad, para ella ya descompuesta, expresa su negatividad. La construcción autónoma del producto

literario presenta lo social monadológicamente y sin apartar la mirada; muchas razones hablan en favor de que la obra de arte actual alcanza de modo más exacto la sociedad cuanto menos trata sobre ella o no aspira de ningún modo a un efecto social inmediato ni tampoco al éxito. (11 437)

Entonces, lo que se exige no es una fisiognómica positiva que ponga ante los ojos de manera inmediata el rostro del momento histórico con sus rasgos característicos, sino que, paradójicamente, se exige una fisiognómica anti-mimética de las formas en descomposición. Así, “las categorías materiales de la forma de Mahler se hacen “fisiognómicamente obvias (*deutlich*) en especial allí donde la música se derrumba como en un caleidoscopio.” (Adorno 13 193). Entonces ¿cómo se puede llevar a cabo esa donación negativa de forma? Para entender esto debemos adentrarnos más profundamente en el “libro-jungla” de Adorno. Hay varios temas que son explicitados allí en paralelo a la novela: la estructura, las categorías de forma, las variantes, las repeticiones, los caracteres, la expresión y las sucesiones.

6 · Leyes de la forma

Un arte que ya no puede servirse, como si fuera obvio, de modelos de estilos y géneros heredados, porque estos se han convertido en no-verdaderos, debe construir su forma desde abajo, en la medida en que logra relaciones abiertas entre los elementos y unidades transitorias. Aquí se produce una experiencia de fondo totalmente distinta a la que se hacía en los tiempos de la estética clásica, en la cual la obra de arte cerrada alcanzaba el ideal. En lugar de lo que sucedía en dicha época, ahora empiezan a observarse procesos abiertos de construcción de formas, cuyo fin no es predecible:

El movimiento del concepto musical empieza abajo, en cierta medida con los hechos de la experiencia, para mediarlos en la unidad de su sucesión y que, finalmente, salte la chispa que brilla más allá de cada hecho, en lugar de ser compuesto desde arriba a partir de una ontología de las formas. De este modo, Mahler trabaja decididamente para acabar con la tradición. En la

base de la forma-novela musical hay una idiosincrasia que debe haber sido percibida mucho antes de Mahler, pero que él es, de hecho, el primero en no reprimir. Odia saber de antemano cómo continúa la música. (Adorno 13 209)

No obstante, el resultado no es que Mahler construya nuevas formas que sustituyan a las viejas, sino que, más bien, como sucede en la novela, las viejas formas transmitidas por la tradición se citan de pasada y son incorporadas a las nuevas como cuerpos extraños. Con ello, Mahler pone “en movimiento [formas] abandonadas, despreciadas, excluidas, que no estaban en la ontología oficial de las formas y que el sujeto compositor ya ni puede llenar ni reconoce por sí mismo [...] Marchas y *Ländler* se asemejan en él a las aventuras y los reportajes sensacionalistas en las novelas” (Adorno 13 210).

En la medida en que esas formas son puestas en movimiento, el tiempo musical se organiza de una manera específica, es decir, de manera narrativa —y aquí Adorno hace converger a la música con la épica—. Pues de este modo “las canciones de Mahler se organizan como baladas según la ley de la forma de lo narrado, un continuo temporal de acontecimientos que se siguen unos a otros, que están en relación esencial unos con otros, pero que están detenidos [...] Mahler hace surgir de la carencia de temporalidad del siempre-lo-mismo el tiempo histórico. Con ello, incorpora la tendencia antimitológica de la epopeya que luego tendrá también la novela” (Adorno 13 226 y 3 97 s).

Esta última frase es, de nuevo, un implícito comentario a Lukács, ya que Adorno, a diferencia de él, no equipara la epopeya al mito²², sino que la determina ya como primer paso para salir del arcaico mundo mítico. Además de esto, se habla sobre la relación entre el tiempo mítico y el tiempo histórico y con ello, sobre los principios de organización de la repetición y del serialismo. Cuando Adorno desarrolla con más detalle el gesto de la música que se está interpretando (*vortragen*), porque reconoce en ella el paradigma para el arte, podemos relacionar eso, así sin más, con Stifter, el *Zaratustra* de Nietzsche y también con ejemplos más recientes como la *Nouveau Roman*

²² “En el tránsito del mito a la epopeya, los cantos de las sirenas, así como las viejas canciones del libro tratado por el poeta Borchardt, ya no tienen una presencia inmediata, sino que se neutralizan en puro objeto de contemplación, en arte.” Ellas son “la estilización de aquello que no se deja ya cantar.” Véase Adorno (3 73) y Zellini (2019 61s).

(por ejemplo, *La reprise* de Robbe-Grillet), las novelas de Thomas Bernhard o *Die Wiederholung* (*La repetición*) de Handke²³. Pues de ese modo los elementos repetidos se conservan también mediados (*vermittelt*)

conservados (*erhalten*) en sus diferencias y precisamente esto alcanza el gesto épico de la música que se está interpretando (*vortragen*). En él, el enigma adquiere en Mahler una configuración (*Gestalt*) artística que el observador, en tanto que mejor la comprende, tanto más obstinadamente se tortura con la pregunta sobre qué es y qué puede ser. Igual que el narrador, la música de Mahler no dice dos veces igual lo igual: aquí entra en juego la subjetividad. A través de ella, lo imprevisible, lo contingente que ella cuenta se convierte en sorpresa como forma, constituye el principio de lo siempre-totalmente-distinto lo que, en realidad, ahora, empieza a construir el tiempo enfático. (Adorno 13 225s)

Lo imprevisible cobra ahora una función importante, en la medida en que las “partes temáticas” que aparecen a modo de sorpresa “destruyen la ficción de que la música es una pura relación de deducción, en la que todo lo que sucede se sucede con necesidad manifiesta [...] Allí donde la sinfonía dramática cree alcanzar su idea en el modelo de inexorabilidad de su rigidez deductiva, que es copia de la lógica discursiva [...], la sinfonía-novela busca salir de ahí para pasear al aire libre” (Adorno 13 220).

Sin embargo, la mirada no es hacia lo que vendrá, sino que gira hacia atrás y, con ello, le quita la fuerza a la mediación, catapultándonos de este modo de nuevo al arcaico mundo mítico en el que reina el terror, en el que precisamente acontece un “atentado anticivilizatorio” (Adorno 13 228), por ejemplo, cuando en el primer movimiento de la Tercera Sinfonía una

plenitud pánica [...] borra virtualmente al sujeto musical dominador [...]. Las proporciones del movimiento son de

²³ Sobre el principio de repetición en la literatura moderna véase: Lobsien (1999) y Müller (2006).

tiempos arcaicos [...] La idea literaria del gran Pan ha invadido el sentimiento de la forma, la propia forma en sí misma se convierte en aterradora-monstruosa objetivación del caos; la verdad de este movimiento no es sino el concepto de naturaleza maltratado particularmente en él. (Adorno 13 226s)

Vemos que Adorno ha unido aquí dos líneas de reflexión que van en dirección contraria: la genealogía histórico-filosófica de *Dialektik der Aufklärung*, que pone la mirada en el futuro y la historianatural²⁴, que insiste en la transitoriedad y el carácter no recuperable de la felicidad que se perdió en el pasado:

En la recapitulación, la música, como ritual de la libertad burguesa, se mantiene sometida a la mítica no-libertad y se asemeja a la sociedad en la que está y que a su vez está en ella [la música]. Manipula la relación natural que gira sobre sí misma como si lo que retorna fuera más de lo que es —el propio sentido metafísico, la ‘idea’— por su mero retornar. Pero, por el contrario, la música sin repetición contiene no sólo algo meramente culinario, que no satisface, algo desproporcional, abrupto: como si le faltara algo, como si no tuviera final. De hecho, toda nueva música es torturada por la pregunta sobre cómo podría cerrar, no simplemente parar, después de que la

²⁴ Sobre historia natural véase: Vidal (2021, 2017, 2006). Véase también: “En el rostro de la naturaleza está escrito ‘historia’ en la escritura cifrada del tránsito“ (Benjamin 1969 197). “El instante más profundo en que convergen naturaleza e historia está en el momento de la transitoriedad. Cuando en Lukács lo histórico como lo ya sido se puede convertir en naturaleza, aquí se da la otra cara del fenómeno: la naturaleza se presenta como naturaleza transitoria, como historia“ (Adorno 1 357) “Si la pregunta por la relación entre naturaleza e historia ha de plantearse con seriedad, habrá una posibilidad de que sea respondida cuando se consiga conocer el ser histórico mismo en su determinación histórica más extrema, ahí donde es máximamente histórico, como ser natural o cuando se logre conocer la naturaleza allí donde persiste de modo más profundo en sí misma como naturaleza, como un ser histórico (Adorno 1 354). Cf. Vedda (2004) y Jurgensen (1986).

construcción de los finales, que en sí mismos tienen algo de repetición, no lo logra; eso que, si se quiere, sólo la fórmula de cadencia transfiere a lo grande. Pero la declaración sobre la alternativa de Mahler a esto converge con la de las grandes novelas de su generación. En los lugares donde repite formalmente de un modo correcto no canta ni el elogio del pasado ni el de la propia transitoriedad. (Adorno 13 241s)

Para Adorno, aquí es decisiva la separación de la variante de la pura variación (13 233). “A través de la variante, su música se acuerda desde la lejanía de lo pasado, lo medio olvidado, protesta de nuevo contra su absoluta inutilidad y lo determina, no obstante, como efímero, como irrecuperable” (Adorno 13 241). Así se podrían

recordar con vaguedad grupos más amplios, tal y como la memoria musical en sí misma experimenta de manera suficientemente habitual. Eso hace posible darles otros matices, iluminarlos de otro modo y, por último, caracterizarlos de otra manera [...] de modo que, ahora, las variantes afectan de hecho a los grandes temas y, por último, ganan una función tectónica sin que sea necesario desmembrar los temas motivicamente. Esa *largesse* en el tratamiento del material [...] legitima técnicamente la amplia superficie de la sinfonía épica de Mahler. En ella se piensa en complejos, en campos. (Adorno 13 234s)

Por eso Mahler no construye temas, sino que estos, en lo fundamental, retornan —y aquí Adorno recurre a un pensamiento de Benjamin, llevándolo a otro lugar: “como lo narrado en la transmisión oral, cada vez que se reproduce de nuevo, se convierte en algo un poco distinto [...], a modo de balada anti-psicológica, [las estrofas] retornan de nuevo como refranes en forma de fórmulas y están tan poco paralizadas como las fórmulas homéricas. Lo que sucedió y lo que sucederá, las afecta” (Adorno 13 235), es decir, eso que, como

sabemos gracias a *Dialektik der Aufklärung*, el canto de las sirenas promete²⁵ y ahora construye la “lógica concreta, no destilable de ninguna regla general, del modo épico de componer de Mahler” (Adorno 13 235).

La construcción de superficies y el pensar en campos son determinaciones de lo épico que Adorno no desarrolla nunca como aquí en sus escritos sobre literatura, pero que, de hecho, se pueden relacionar de un modo muy preciso con obras compuestas intertextualmente de la literatura contemporánea, como, por ejemplo, las superficies textuales del experimento de prosa de Jelinek *Wolken.Heim*.

7 · Técnica de la novela

Cómo se puede lograr esto técnicamente, es decir, que los elementos singulares, “asemejándose a novela”, establezcan relaciones y “construyan un mundo” (Adorno 13 230) propio, lo demuestra Adorno de la mano de la Sexta Sinfonía de Mahler, que considera “de hecho, la construcción (*Gebilde*) más similar a la novela” (13 245). En tanto que su asimétrico tema está construido de modo similar a la prosa, alinea una serie de “partes fundamentales heterogéneas, sobre todo, alinea, uno al lado de otro, valores que rítmicamente están muy distantes unos de otros y que, al mismo tiempo, crecen completamente unidos gracias a las tensiones armónicas” (13 246). Aquí se podría hablar de que “movimientos como pueblos enteros hablan en contra de las calles demasiado rectas, que tradicionalmente fueron entendidas como el mandamiento sinfónico” (Adorno 13 245s). En el “gran experimento de forma de Mahler” (Adorno 13 246)²⁶ es posible, como en las novelas, dejar fuera episodios de la vida del héroe y, en lugar de ellos, proponer encadenamientos de motivos subterráneos.

Hasta Mahler, la música autónoma se había desarrollado en la dirección contraria: en ella se aunaban el dominio del material y el dominio de

²⁵ “Pero el canto de las sirenas todavía no ha sido depotenciado a arte. Ellas saben ‘todo lo que sucedió en tierras fecundas’” (Adorno 3 49).

²⁶ Cf. “El contenido (*Gehalt*) de la obra produce su excepcional forma inmanente. El insaciable y extático incremento del sentimiento de estar vivo se consume a sí mismo” (Adorno 13 247).

la naturaleza. Cuando Mahler renuncia al ideal de un completo dominio del material, esto tiene consecuencias también para el concepto de naturaleza. De hecho, ahora la naturaleza ya no puede, como en el romanticismo, seguir siendo cantada como transfigurada (*verklärt*):

Entonces la naturaleza, contra-imagen del dominio violento humano, está ella misma deformada mientras siga habiendo pobreza y se le siga haciendo violencia a ella misma. Incluso donde la música de Mahler despierta asociaciones con la naturaleza como paisaje, este nunca la absolutiza, sino que la extrae de la lectura (*herauslesen*) de su contraste con aquello de lo que ella se diferencia.

Técnicamente, los sonidos de la naturaleza se convierten en algo relativo a través de su contradicción con la regularidad sintáctica que, por el contrario, habitualmente predomina en Mahler: su prosa musical no es nada primario, sino que crece como el ritmo libre en el verso. La naturaleza es para él, como negación determinada del lenguaje artístico musical, dependiente de este [...]. Esporádicamente, Mahler ya juega con lo aleatorio. La naturaleza, disuelta en el arte, produce siempre el efecto de innatural: sólo en la medida en que se exagera tanto el tono de la composición, como hace en muchos lugares, Mahler se aleja de la convención del lenguaje formal (*Formsprache*) de la música occidental tal y como se había desarrollado hasta la época de Mahler, al mismo tiempo que se siente allí como en casa. Le roba la inocencia. A través de la oposición de la intención que está emergiendo y el lenguaje musical, éste último se convierte de forma inadvertida de un a priori en un medio de exposición (*Darstellung*): de modo similar, la prosa épica-objetiva de Kafka logra su contenido gracias a su contraste con la de Kleist, la cual es enérgicamente conservadora. (Adorno 13 164-165)

De este modo, la prosa sinfónica de Mahler está regida por tendencias irregulares de forma que disuelven los estilos, desintegradoras y centrífuga-

gas e incluso aleatorias.²⁷ La idea de naturaleza puede salir a la luz a partir de esto “sólo como inalcanzable, como maltratada en la socializada sociedad. Se dirige técnicamente hacia el *demontage* del lenguaje tradicional, en el que Mahler todavía titubeaba (...) La música ya no tiene que desintegrarse completamente en sus elementos por mor de la unidad, que ya no le sería impuesta por mucho tiempo” (Adorno 13 267)²⁸.

9 · Voz narrativa (*Erzählstimme*)

Eso produce consecuencias directas para la voz narrativa, que ya sólo logra un pseudo-narrar comportándose como si pudiera narrar. Por ejemplo, el primer movimiento de la Novena Sinfonía construye el “destello de la vida inmediata en medio del recuerdo” en la medida en que hace aparecer sus 450 compases como si fueran una sola melodía:

La totalidad está atravesada por la melodía. Se borran todos los límites entre los períodos: el lenguaje musical se transforma por completo en un lenguaje que habla (*redende*). Pero allí donde las voces melódicas se entrecruzan y se empujan unas a sobre otras, murmuran como en los sueños. De este modo, el colectivo anhela la entrada en la sinfonía del solitario y dota de fundamento a la voz que está narrando. Relatando (*berichten*) el

²⁷ “La irregularidad es la aportación que las melodías populares introducen en la prosa sinfónica” (Adorno 13 253). “El sonido de Mahler tiene, precisamente, algo peculiarmente centrífugo (...) La idea de desintegración, que es de una originalidad contundente, está producida por la unidad de lo desorganizado y de lo lleno de sentido. Ya desde tan pronto, el aspecto desintegrador se transmite a la totalidad del proceder de la composición. Su ámbito es la forma. Para ser fiel al trazo novelesco, se acerca a la prosa” (Adorno 13 267). “El arte de instrumentación de Mahler es un campo de fuerzas, no un estilo” (Adorno 13 266).

²⁸ En un ensayo digno de mención titulado “Der mißbrauchte Barock” Adorno se ocupa en concreto de esta forma artística, cuyo estilo es comprendido como disolución de las formas clásicas y que incluso podría ser un ejemplo de cómo la totalidad dinámica se disuelve en la medida en que el principio desintegrador adquiere supremacía. Adorno no comparte en absoluto la opinión habitual que denuncia el estilo barroco como algo negativo en tanto que sólo sería una pérdida de la forma.

pasado lo conserva, sin más, épicamente. Se refiere a él como todavía se debiera de narrar algo, pero, de hecho, oculta lo narrado. (Adorno 11 297)

10 · Héroes de la novela

En otro pasaje, Adorno caracteriza de ambivalente el modo en que Mahler trata los temas, cuando afirma que también hay temas que permanecen idénticos consigo mismos en el desarrollo, los cuales son “en general, cognoscibles como figuras de novela” en las que la historia se habría “encapsulado”²⁹. Sin embargo, y, por otro lado, esas figuras (*Gestalten*) temáticas son “tan poco indiferentes al desarrollo de lo sinfónico como las figuras de la novela al tiempo en el que actúan. Los impulsos las mueven, como iguales se convierten en otras, se encogen, se amplían, incluso envejecen verdaderamente” (Adorno 13 220).

Los caracteres en la novela se asemejan entonces a las figuras temáticas y, a partir de la “tendencia de Mahler a introducir nuevos temas”, se puede demostrar la “relación de Mahler con la novela como forma” (Adorno 13 219), pues “ahora, en la música los nuevos temas conquistan el centro como las figuras secundarias en la novela, no advertidas hasta este momento” (Adorno 13 220); esa estrategia de sorpresa era bien conocida también por Balzac, Walter Scott y Proust.

Mientras que en la novela la vida interior de los héroes se despliega hacia afuera, en la música se produce el movimiento opuesto: el mundo externo se coloca en el interno y así inaugura un espacio de experiencia propio: “En el espacio musical se desarrolla una *empíria* de segundo grado que, a

²⁹ Cf. “A menudo los caracteres musicales sólo están marcados por esas intenciones. La historia está encapsulada en el lenguaje musical en cada uno de ellos. El material nunca estuvo más allá de la historia, es inseparable del modo en que los signos de su igualdad o no-igualdad con lo que ha sucedido, lo que ha envejecido, lo contemporáneo, llegan a las manos del compositor. Todo lo musicalmente individual es más de lo que meramente es por el lugar que ocupa en el lenguaje musical, que es histórico [...] En Mahler, lo envejecido, porque su material envejece y lo nuevo todavía no ha sido liberado, es lo que quedó en el camino, convertido después en criptograma de sonidos todavía no oídos” (Adorno 13 269).

diferencia de la otra, no permanecerá durante mucho tiempo heterónoma para la obra de arte. La interioridad de la música asimila lo externo en lugar de exponer lo interno, de exteriorizarlo” (Adorno 13 219).

De acuerdo con esto, Adorno constata que “las novelas malherianas ni tienen héroes ni los frecuentan” (13 270). Su música es más bien “el sueño del individuo sobre el colectivo arrollador”, no habla “ni líricamente sobre el individuo que se expresa en ella, ni se infla como voz del colectivo” (Adorno 13 182). El “punto de vista del individuo como portador sustancial de la música” se relativiza y “a partir las ruinas” de un lenguaje, “ya sea porque este está anticuado, ya sea porque es inalcanzablemente colectivo” (Adorno 13 183), se construye un segundo lenguaje de la música. Exactamente esta intención ha sido extendida entre tanto “desde Thornton Wilder hasta Eugene Ionesco en la literatura avanzada” (Adorno 13 182).

Por ello, la música de Mahler sólo es subjetiva en tanto que:

Él la pone en boca del desertor. Todo son últimas palabras. El que ha de ser ahorcado clama a viva voz lo que todavía tenía que decir sin que nadie lo escuche. Sólo para que quede dicho. La música reconoce que el destino del mundo ya no depende por más tiempo del individuo, pero ella sabe también que ese individuo ya no es capaz de ningún contenido (*Inhalt*) que no sea otro que su propio contenido individual, siempre también ya escindido e impotente. Por eso, sus rupturas son escritura (*Schrift*) de la verdad. En ellas aparece negativamente el movimiento de la sociedad, igual que en sus víctimas. (Adorno 13 308)

Y viceversa: en *Prismas*, Adorno había encontrado en las figuras de Kafka la negación de sí mismas como individuos burgueses. “Al igual que su paisano Gustav Mahler, Kafka se pone del lado de los desertores”³⁰.

³⁰ “Para Kafka, la única, débil, mínima posibilidad de que el mundo no tenga razón es dársele. Como los más jóvenes en los cuentos, uno debe hacerse completamente insignificante, pequeño, una víctima incapaz de defenderse, no intentar tener razón tal y como es costumbre en el mundo del intercambio, que reproduce sin excepción la injusticia [...] Las figuras de Kafka son instruidas para que dejen su alma en el guardarropía

11 · Ficción y utopía en la novela

El ocaso del héroe, el carácter quebrado de la forma que en el ámbito de lo literario está asociado a la crisis de la novela moderna, es, visto desde el punto de vista histórico-filosófico, un *signum* de la verdad. Un medio habitual en la literatura para minar la credibilidad del narrador es el uso de metalepsis, es decir, el salto entre los diversos niveles de la narración. Adorno ve aquí también un paralelo con la música. El sujeto se manifiesta en la música “como en la categoría formal literaria del marco narrativo. Enemigo de toda ilusión, Mahler enfatiza su inautenticidad, subraya la ficción para salvarse a sí mismo de la propia no-verdad en la que empieza a convertirse el arte. Así surge en el campo de fuerzas de la forma lo que en Mahler es percibido como ironía” (Adorno 13 178).

Y no a pesar de, sino precisamente a causa de esas rupturas con la ficción, las cuales muestran el carácter aparente de la música de Mahler, ésta adquiere un potencial utópico. Con una referencia directa a la *Recherche* de Proust, Adorno determina el contenido (*Gehalt*) utópico de la música de Mahler diciendo que se aferra a “huellas de recuerdos de la infancia”, “que aparecen como si sólo por consideración a ella valiera la pena vivir. Pero no es para él menos auténtica la conciencia de que esta felicidad se ha perdido y sólo como perdida puede convertirse en felicidad que nunca existió” (13 287)³¹.

en un momento de la lucha social, en el que la única posibilidad del individuo burgués es la negación de su propia composición como individuo y la de su posición social, la cual lo ha condenado a ser lo que es. Igual que su paisano Gustav Mahler, Kafka se pone del lado de los desertores [...] El hundimiento en el espacio interior de la individuación, que se completa en tal autorreflexión, choca con el mismo principio de individuación, con todo ponerse a sí mismo que la filosofía realizó de hecho: con la terquedad mítica. La reparación es buscada en la medida en que el sujeto la deja pasar de largo. Kafka no dignifica el mundo a través de la subordinación, sino que expresa repugnancia ante él con la ausencia de violencia. Ante esta última, el poder debe reconocerse como lo que es y Kafka construye a partir de ello. El mito debe sucumbir a su propia imagen invertida (*Spiegelbild*) (Adorno 10.1 285).

31 Véase: “Los estados de ánimo extremos, expresados todavía en el último período después de 1900 con medios tradicionales, los convierten en completamente extraños (*verfremden*): lo universal se llena a sí mismo de tal modo de lo particular, que la uni-

12 · Conclusión

Se podrían desarrollar más las convergencias entre las determinaciones musicales y épicas de la forma. Pero espero que la exposición que he hecho hasta aquí les haya podido transmitir una impresión suficiente del modo tan exacto en que Adorno aborda las respectivas determinaciones de la forma en la música y la literatura, las interpreta histórico-filosóficamente y, con ello, llega a determinaciones narratológicas que se separan de manera notable de la teoría de la narración preponderante en las ciencias literarias hasta hoy, y por ello, podrían enriquecer esta teoría de un modo eminente. El narrar en la música debería servir como paradigma para los análisis narratológicos en las ciencias literarias. Adorno ha señalado una y otra vez esa interdependencia, por ejemplo, cuando atestigua sobre una parábola de Kafka que ella se ha convertido “entre tanto y de modo manifiesto en condición objetiva de todo componer”, pero también, inversamente, constata fundamentalmente en su importante conferencia titulada “Gegen die neue Tonalität” (“Contra la nueva tonalidad”) que, tanto para la literatura como para la música, “toda verdadera forma artística del lenguaje está sometida a la atonalidad musical” (Adorno 18 106).

versalidad sólo se puede encontrar de nuevo en ello [lo particular]. La muchacha de la *Lied von der Erde* (“La canción de la tierra”) le lanza ‘largas miradas de anhelo’ a quien ama en secreto (*heimlich*). Así, la mirada de la propia obra, atrayente, dubitativa y de una ternura insondable, se dirige hacia atrás: como antes en el *ritardando* en la Cuarta Sinfonía, pero también como en la *Recherche* de Proust, que fue escrita en la misma época: la coincidencia temporal tiende un arco que se tambalea entre los dos artistas, que no sabían nada el uno del otro y que apenas se hubieran podido comunicar. “Las *jeunes filles en fleur* de Balbec, son las chinas de Mahler que cogen flores. El final del canto *De la belleza*, el papel del clarinete en el postludio, un pasaje de los que se logran en música uno de cada cien años, encuentra de nuevo el tiempo como lo irrecuperable. En ambos la felicidad sin cadenas y la melancolía sin cadenas muestran su charada en la prohibición de las imágenes sobre la esperanza, ésta encuentra su último refugio. Pero esto implica en ambos [Proust y Mahler] la fuerza de nombrar lo olvidado que se esconde en aquello que hemos experimentado” (Adorno 13 287).

13 · Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bänden*. ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Detalle a continuación los distintos tomos y su número correspondiente en las obras completas, con los que se han abreviado las citas dentro del texto.

1. *Philosophische Frühschriften (Escritos filosóficos tempranos)*
3. *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*
10. *Kulturkritik und Gesellschaft (Crítica de la cultura y la sociedad)*
11. *Noten zur Literatur (Notas sobre literatura)*
12. *Philosophie der neuen Musik (Filosofía de la nueva música)*
13. *Die musikalische Monographien: Wagner, Mahler, Berg (Las monografías musicales: Wagner, Mahler, Berg)*
16. *Musikalische Schriften I (Escritos musicales I)*
17. *Musikalische Schriften II (Escritos musicales II)*

Adorno, Theodor W. *Vorträge 1949-1968. Nachgelassene Schriften. Abteilung V: Vorträge und Gespräche*, Band 1. ed. Michael Schwarz, Berlin: Suhrkamp, 2019.

Adorno, Theodor W. *Ästhetik (1958/59) Nachgelassene Schriften, Abteilung IV: Vorlesungen*. Band 3. ed. Eberhard Ortland. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Bauer, Johannes. “Adornos Ästhetik und das Neue der Neuen Musik”, eds. Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft*. Bd. 33 (2007): 303-324.

Bauer, Johannes. “Seismogram einer nichtsubjektiven Sprache. Écriture und Ethos in Adornos Theorie der musikalischen Avantgarde”, *Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno*, eds. Gerhard Schweppenhäuser y Mirko Wischke, Hamburg: Argument, 1995. 82-102.

Benjamin, Walter. “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”. *Gesammelte Schriften*. Band 2, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 438-465.

- Benne, Christian. "Aesthetica in nuce: Adornos Beckett", eds. Claus Zittel, Axel Pichler y Martin Endres, *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre ‚Ästhetische Theorie‘*. Berlin: De Gruyter, 2019. 10–21.
- Corngold, Stanley. "Adorno's ›Notes on Kafka‹. A Critical Reconstruction". *Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur* 94 (1) (2002): 24–42.
- Christen, Felix. "Zu Begriff und Verfahren des Kommentars bei Nietzsche und Adorno". *Text/Kritik: Nietzsche und Adorno*, eds. Martin Endres Martin, Axel Pichler, Claus Zittel. Berlin, Boston: De Gruyter, 2017. 273–297.
- Dahlhaus, Carl. "Musikalische Prosa". *Neue Zeitschrift für Musik* 125 (1964): 176–182.
- Dierks, Sonja. "Adorno zu Kafka und Proust", *Adorno-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, eds. Richard Klein, Johannes Kreuzer y Stefan Müller-DooHM. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010. 254–264.
- Döpke, Doris. "Adornos Mahler-Deutung. Zum Verhältnis von ‚musikalischer Physiognomik‘ und geschichtsphilosophischer Ästhetik", *Adorno in seinen musikalischen Schriften. Beiträge zum Symposium „Philosophische Äußerungen über Musik“ vom 20.–21. Sept. 1985 in der Westfälischen Wilhelms-Univ. Münster*. ed. Brunhilde Sonntag. Regensburg: Bosse, 1987. 35–72.
- Feige, Daniel Martin. "Musik als Paradigma ästhetischen Erzählens", *Musik und Narration*, eds. Döhl y Daniel Martin Feige. Bielefeld: Transcript 2015. 59–84.
- Gervink, Manuel. "Musikalische Poesie und Musikalische Prosa. Zur Bedeutung sprachnaher Gestaltungen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts", *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft: Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*. Bd. 2. eds. Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Kassel: Bärenreiter, 2000. 453–459.
- Hofer, Wolfgang. "Adorno und Kafka. Anmerkungen zu einer Konstellation", *Hamburger Adorno-Symposium*, eds. Michael Löbig y Gerand Schweppenhäuser. Lüneburg: zu Klampen, 1984. 131–146.

- Hesse, Christoph. "Kunst, Gesellschaft, Ästhetik", *Klassiker auslegen: Adorno, Ästhetische Theorie*, eds. Anne Eusterschulte y Christoph Tränkle, Berlin: Walter de Gruyter, 2019. 29-41.
- Jurgensen, Manfred. "Adornos Literaturkonzept". Axel Honneth y Albrecht Wellmer: *Die Frankfurter Schule und die Folgen*. Berlin: Walter de Gruyter: 1986. 339-352.
- Kappner, Hans-Hartmut. "Adornos Reflexionen über den Zerfall des bürgerlichen Individuums", *text + kritik. Sonderband Theodor W. Adorno*, ed. Heinz Ludwig Arnold (1983): 44-63.
- Käuser, Andreas. *Schreiben über Musik: Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie. Bd. 6. Figuren*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Knoll, Heike. "Die Blendung der Vernunft". *Das System Canetti*. Stuttgart: J.B. Metzger, 1993. 12-85.
- Lobsien, Eckhard. *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München: Wilhelm Fink, 1999.
- Lüdeke, Roger y Mülder-Bach, Inka, eds. *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Metzger, Heinz-Klaus. "Das Altern der Philosophie der neuen Musik (1957)". *Musik wozu. Literatur zu Noten*. ed. Rainer Riehn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 61-89.
- Müller-Doohm, Stefan. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Robbe-Grillet, Allain. *La Reprise*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- Ronzheimer, Elisa. "Mozarts Prosa. Klassizistische Entwürfe musikalischer Prosa bei Arnold Schönberg, Thrasybulos Georgiades und Carl Dahlhaus" *Prosa: Theorie, Exegese*. eds. Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon, Jodok Trösch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021. 271-290.
- Schönberg, Arnold. *Stil und Gedanke, Auflätze zur Musik. Gesammelte Schriften 1*. ed. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer, 1976.
- Tiedemann, Rolf. "'Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn'. Eine Dokumentation zu Adornos Beckett-Lektüre", *Frankfurter Adorno Blätter III*. ed. Theodor W. Adorno Archiv, Göttingen: text + kritik, 1994. 18-77.

- Uehling, Peter. "Wahlverwandschaft: Gustav Mahler", *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. eds. Richard Klein, Johannes Kreuzer y Stefan Müller-Doohm. Berlin: J.B.Metzler. 127-135.
- Ullyot, Jonathan. "Adorno's *Comment C'est*". *Comparative Literature* 61 (4) (2009): 416-431.
- Vedda, Miguel, "Tragisches Erlebnis oder epische Fülle? Ein Kapitel der Lukács-Adorno-Debatte?", *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 8 (2004): 117-136.
- Vidal, Vanessa. *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte*, Valencia: PUV, 2021.
- Vidal, Vanessa. "Begriff der Aufklärung als Naturgeschichte". *Vernunft der Aufklärung - Aufklärung der Vernunft*. eds. Renate Reschke, Oliver Immel, Andreas Hütig y Konstantin Broese, *Akademie Verlag*, 2006. 327-334.
- Vidal, Vanessa. "Jenseits von Philosophischer Anthropologie und Kritischer Theorie: Diesseits von Theodor W. Adornos Idee naturgeschichtlicher Deutung". *Mensch und Gesellschaft zwischen Natur und Geschichte*, eds. Thomas Ebke, Sebastian Edinger, Frank Müller y Roman Yos. Berlin/Boston: de Gruyter, 2017. 133-144.
- Zellin, Susanna. "Nietzsche, die homerische Frage und die Dialektik der Aufklärung", *Nietzsche-Studien* 48 (1) (2019): 1-25.

Más allá del deseo sublimado y la satisfacción desinteresada: el arte como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia en la estética de Th. W. Adorno.

Beyond sublimated desire and disinterested satisfaction: Art as unconscious writing of the figures of consciousness in the Aesthetics of Th. W. Adorno

Vanessa Vidal¹

Universitat de València, España

Recibido 17 septiembre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo expone la crítica de Adorno a las estéticas centradas en el sujeto y su relación afirmativa o negativa con el deseo en Kant y Freud desde una revisión de la concepción objetiva y dialéctica de la estética de Hegel que, a su vez, es criticada y ampliada desde una lectura del inconsciente freudiano como “posible saber”. Todo ello quiere contribuir a clarificar la concepción del arte de Adorno como escritura inconsciente de la historia.

Palabras clave: Inconsciente; Dialéctica; Estética; Espíritu; Figuras de la consciencia.

Abstract

This article exposes the Adorno's critique to the aesthetics focused on the subject and its affirmative or negative relationship to the desire in Kant and Freud from a revision of the objective and dialectical conception of Hegel's aesthetics which, in turn, is criticised and increased from a reading of the Freudian unconscious as “possible knowledge”. All of that wants to contribute to clarify the Adorno's conception of art as an unconscious writing of history.

Keywords: Unconscious; Dialectics; Aesthetics; Spirit; Figures of Consciousness.

1. Vanessa.Vidal@uv.es

1 · Introducción

Aunque hay bastantes estudios sobre el papel que juega la obra de Sigmund Freud en el pensamiento de Th. W. Adorno, sobre todo por lo que respecta a la influencia del psicoanálisis en *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*², no existen apenas trabajos que se hayan ocupado de rastrear la importancia que tienen algunas tesis de Freud en la construcción de la estética adorniana que, hasta ahora, ha sido mayoritariamente comprendida como una revisión crítica de los problemas planteados por las estéticas idealistas de Kant y Hegel. Pero en concreto, lo que no ha sido investigado con suficiente intensidad todavía es, en concreto, el exótico modo en que la teoría estética de Adorno construye una nueva constelación a partir de la estética idealista kantiana, todavía centrada en el sujeto, y la estética objetiva hegeliana, que pasaría a centrarse en las obras de arte, corrigiendo ambas concepciones contrapuestas con la introducción de su peculiar apropiación del concepto de inconsciente de Freud. Este artículo intentará, por ello, esbozar cómo Adorno construye la nueva constelación de su estética a partir de su crítica a Kant y Hegel desde Freud, para empezar a concretar en qué puede consistir su concepción del arte como “escritura inconsciente de su época (*unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche*)” (Adorno 7 272)³.

2 · El saber inconsciente

Ya en 1927, Adorno se ocupa de la obra de Freud en el que fue su primer escrito para intentar habilitarse como profesor en la Universidad de Frankfurt, titulado *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre (El concepto de inconsciente en la doctrina trascendental del alma)*. Lo que pretende en este texto es “la fundamentación trascendental del concepto de inconsciente” (Adorno 1 303), pretensión en la que se aprecia que todavía

² A este respecto, véase: Rantis (2001), Kirschhoff y Schmieder (2020), Damler (2019).

³ En las citas de Adorno, pondremos entre paréntesis en primer lugar el número del tomo de las *Gesammelte Schriften (Obras completas)* y, a continuación, el número de página. El título y número de cada tomo se han explicitado en la bibliografía. Todas las traducciones del alemán las ha hecho la autora de este artículo.

es discípulo del neokantiano Hans Cornelius, quien le dirigió este primer intento de habilitación. Aunque es igual de cierto que, en la última parte de ese trabajo, Adorno hace ya una crítica proponiendo un abandono del punto de vista del idealismo trascendental de Cornelius gracias a una interpretación del inconsciente freudiano como “saber inconsciente (*unbewusstes Wissen*)” (Adorno 1 258), un saber inconsciente que relaciona además con el momento histórico y la sociedad. En esta época se está produciendo en Alemania un renacimiento de Hegel frente a la preponderancia en la academia de la filosofía neokantiana y positivista. Rolf Tiedemann, intentando justificar por qué Adorno nunca publicó en vida *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre*, expresa así el modo en que Adorno empieza a relacionar en este contexto, además y de manera muy exótica, el pensamiento dialéctico de Hegel con el psicoanálisis de Freud.

No sólo el hecho de que Adorno abandonó muy rápidamente ese punto de vista [el idealismo trascendental del neokantismo de Cornelius] —al que, en el fondo, ya había renunciado en las últimas páginas de *El concepto de inconsciente*— pudo haberle hecho resistirse a publicar ese trabajo, sino que aún más poderosa pudo haber sido la crítica radical a la filosofía del punto de vista tal y como la ejerció Hegel; Adorno empezó a ocuparse de él [Hegel] a finales de los años veinte. (Adorno 1 382)⁴

El idiosincrásico modo en que se apropia de la dialéctica hegeliana le permite una revisión de las lecturas estáticas o ahistóricas del concepto de inconsciente de Freud, ya se hagan éstas desde el idealismo trascendental o desde su reducción a impulsos sexuales, como en algunas lecturas materialistas o naturalistas del propio psicoanálisis. Tiedemann escribe a este respecto:

Para Adorno, que siguió en su tesis doctoral y en *El concepto de inconsciente* a Cornelius, era necesario entonces sólo un pequeño

4 Esto quizás fue lo que provocó la sugerencia de Cornelius de que retirara el escrito antes de empezar el proceso de habilitación, con el apoyo de su asistente entonces, Max Horkheimer (Adorno 1 382). Adorno escribió un segundo escrito de habilitación sobre lo estético en Kierkegaard, dirigido esta vez por Paul Tillich, ofertando con él varios seminarios sobre Hegel en la Johannes Gutenberg-Universität de Frankfurt am Main en el semestre de invierno de 1931/1932. Tillich (1995) *Vorlesung über Hegel. Frankfurt 1932/32*.

esfuerzo del pensamiento, para convertir la filosofía pura de estos trabajos en dialéctica materialista. Si Adorno encontró siempre las diferencias esenciales en los matices, la evolución de su propio pensamiento también pone de manifiesto que el camino entre los extremos es siempre el más corto. (Adorno 1 382)

Siguiendo esta sugerencia de Tiedemann, no voy a hacer en lo que sigue una reconstrucción —ni filológica ni histórica— del modo en que Adorno se apropia de Freud y Hegel desde estas obras tempranas hasta su inconclusa *Ästhetische Theorie* (*Teoría estética*), sino que propongo plantear algunos enigmas centrales en su estética recorriendo ese “camino entre los extremos” que suponen Freud y Hegel respectivamente, es decir, rastreando algunas huellas de esa apropiación del inconsciente de Freud conectándolas con la dialéctica hegeliana y, más en concreto, con lo que Adorno llama en *Ästhetische Theorie* el proceso de espiritualización (*Vergeistlichung*). Ese “camino entre los extremos” Freud y Hegel permitirá dibujar una nueva constelación de su concepción de lo estético, en la que el arte puede descifrarse desde la dialéctica en relación, ya no con el inconsciente individual, como sucede en algunas lecturas de Freud⁵, sino con un “saber inconsciente” (*unbewusstes Wissen*) (Adorno 1 258) en el proceso histórico. Y, a su vez, y desde el otro extremo, se verá el modo en que este “saber inconsciente”, que la dialéctica hegeliana excluye al suponer la identidad de lo real con lo racional, puede corregir el pensamiento dialéctico, ampliándolo con el conocimiento del momento de saber inconsciente objetivado en las obras de arte. La exposición de este doble movimiento entre los extremos es la que utilizaremos para iniciar esta construcción de la concepción adorniana del

⁵ Como es sabido, en el semestre de verano de 1956, el Instituto de Investigación Social en Frankfurt y la Facultad de Medicina de Heidelberg, organizaron unos ciclos de conferencias para promover la actualidad del pensamiento freudiano en la República Federal de Alemania, que se publicaron en 1957 editadas por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno y tituladas *Freud in der Gegenwart* (*Freud en la actualidad*). En estas conferencias, así como en el texto de Adorno titulado *Der revidierte Psychoanalyse* (*El psicoanálisis revisado*), se trata de defender algunos momentos del inconsciente y los impulsos de Freud frente a las apropiaciones naturalistas de éstos por parte de los neofreudianos (Adorno 8 20–41).

arte como “escritura inconsciente de la época” (Adorno 7 272) como figura inconsciente de la consciencia.

Para mostrar ese movimiento entre los opuestos, resumiré, en primer lugar, la crítica de Adorno a las estéticas de Kant y Freud que, aunque antitéticas como idealista y materialista, coinciden en que ambas están centradas en el sujeto o el “punto de vista”. En este ámbito de la estética subjetiva, expondré la crítica que hace Adorno desde la concepción del deseo freudiano a la definición de Kant de la belleza artística como “satisfacción desinteresada” (*interesseloses Wohlgefallen*) presentada en la *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del juicio*), que excluiría el deseo de la experiencia de las obras de arte, así como la crítica que hace desde Kant a Freud por reducir el arte como sublimación a la satisfacción sustitutoria de deseos interesados en textos como *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (*Un recuerdo de la infancia de Leonardo da Vinci*) (Freud 1972).

En un segundo momento, esbozaré el modo en que Adorno se apropia de la estética dialéctica de Hegel para ir más allá de estas concepciones subjetivas de la experiencia estética de Kant y Freud. La introducción del pensamiento dialéctico, que logra superar toda noción subjetivista y dualista de la filosofía, al afirmar que la esencia tiene que aparecer, que autorrealizarse para conocerse, le permite a Adorno pasar a pensar una estética objetiva que está de acuerdo, por lo menos en principio, con el modo en que Hegel, en sus *Vorlesungen über die Ästhetik* (*Lecciones sobre la estética*), determina el arte bello como “aparición sensible de la idea” (Hegel 1970 151). La concepción dialéctica del arte de Hegel va más allá de las estéticas subjetivas pasando a centrarse en las obras de arte. La tesis hegeliana de que la idea debe extrañarse (*sich entfremden*) y objetivarse (*vergegenständlichen*) en su otro, en lo sensible, para reconocerse como idea, es utilizada por Adorno para superar los límites de las estéticas subjetivas y mostrar el modo en que la estética filosófica adquiere la tarea del conocimiento de la idea y la verdad que aparece en las obras de arte.

En la última parte, señalaré, a su vez, los límites que Adorno, no obstante, ve en esa concepción hegeliana del arte, centrándome en su crítica a la dialéctica que afirma que, al postular esta última la tesis de la identidad entre lo real y lo racional, deja fuera de la estética lo que no es inmediatamente idea y bello en las obras de arte. Para lograr esto, articularé el modo en que

Adorno concibe la posibilidad de incluir de manera extremadamente mediada un momento inconsciente en la materialidad y el lenguaje de las obras de arte concebidas como escritura (*Schrift*), revisando así concretamente la noción de Espíritu y la definición hegeliana de belleza como “aparición sensible de la idea”. Con ello, la interpretación que propongo de la estética de Adorno posibilitaría pensar el arte no sólo en tanto que material sensible en el que se corporiza la idea sino, además, como lo no-idéntico a la idea en tanto que el arte como escritura ha de concebirse como un “saber inconsciente”.

3 · Estéticas centradas en el sujeto: la satisfacción desinteresada kantiana como hedonismo castrado y la reducción de Freud de la sublimación a deseos reprimidos

En la clase del 20 de noviembre de 1958 de las lecciones de Estética que pronunció a su regreso a la Universidad de Frankfurt, Adorno les da a sus estudiantes una clave para pensar la relación de la estética de Kant y la de Freud a partir de la exposición del modo en que ambas tematizan el papel del deseo en la producción o la experiencia del arte, ya se conciba este en relación a un sujeto trascendental, ya desde el modelo freudiano de un Yo que reacciona a deseos inconscientes.

En la última clase nos habíamos ocupado del problema de la relación de lo bello natural —y por eso, en un sentido más amplio, de la naturaleza— con lo bello artístico y con el arte. Y, además, habíamos hecho el tránsito hacia esta reflexión, quizá de hecho central para pensar ese complejo problema: cómo se relaciona efectivamente lo bello artístico, en el sentido de la satisfacción desinteresada, con lo bello natural en el sentido de un deseo (*Begehren*). (Adorno IV 3 57)

Adorno aborda en esta lección la belleza artística, que Kant describe idealistamente como “satisfacción desinteresada”, interpretándola desde las tesis materialistas opuestas de Freud: desde el deseo como irrenunciable para hacer la experiencia de la belleza. La relación dialéctica entre ambos, el camino más corto entre estos dos “puntos de vista”, no acaba en una síntesis de los opuestos, sino que lo que Adorno propone es un movimiento entre la tesis —satisfacción desinteresada kantiana— y la antítesis —el deseo como máximo interés—. La tesis que defiende aquí es que la definición kantiana de la belleza como satisfacción desinteresada sólo puede ser producto del “máximo interés”, es decir, del deseo y el placer máximamente interesados que trabaja el psicoanálisis freudiano. Muchos años después de esa clase, en su inconclusa *Ästhetische Theorie*, formula así la crítica desde Freud a Kant:

Paradójicamente, la estética se le convierte [a Kant] en un hedonismo castrado, en un placer sin placer, igualmente injusto con la experiencia artística (en la que la satisfacción tiene un lugar, pero no es en absoluto el todo) y con el interés corporal (*leibhaft*), con las necesidades reprimidas y no satisfechas que también vibran en la negación estética y hacen de las figuras algo más que modelos vacíos. (Adorno 7 25)

La objeción de Adorno aquí se centra en que la experiencia de la belleza artística como satisfacción desinteresada no tiene en cuenta el deseo y placer reprimidos y sublimados que también “vibran”, como deseo anhelante, en la experiencia de la obra de arte, gracias a lo que llama “negación estética”: es decir, que también aparecen de un modo muy peculiar como negación y represión en la producción y experiencia de las obras de arte, pero no en su inmediatez natural deseante, sino en tanto que sublimadas, como algo ya negado y, por tanto, mediado espiritual e intelectualmente. Esta interpretación de Freud posibilita la crítica a la definición de belleza de Kant como satisfacción desinteresada que hace Adorno aquí con su afirmación de que la satisfacción no es tan desinteresada como cree Kant, sino que la experiencia de la belleza artística depende de que la satisfacción del deseo o impulso naturales sean reprimidos en su satisfacción inmediata y se sublimen como deseo anhelante. Sólo así se logra una experiencia de las obras de arte des-

de esa transferencia del deseo a la imaginación, que permite la satisfacción desinteresada kantiana en la experiencia de la belleza artística frente a, y más allá de, la experiencia como mera satisfacción natural inmediata de deseos.

A partir de esta interpretación adorniana, las lecturas reduccionista-mente naturalistas del arte y los artistas, que se centran en la materialidad e inmediatez natural del deseo y su satisfacción o represión a nivel subjetivo, tampoco están exentas de problemas. A este respecto, leemos lo siguiente en *Teoría estética*:

La teoría de la sublimación de Freud captó mucho mejor [que Kant] el carácter dinámico de lo artístico. Por esto tuvo que pagar, claro está, un precio no inferior que Kant. Mientras que, en éste, la esencia espiritual de la obra de arte sale a la luz, pese a la preferencia por la intuición sensible, desde la distinción del comportamiento estético respecto del práctico y el apetitivo, la adaptación freudiana de la estética a la doctrina de los impulsos (*Trieblehre*) parece oponerse a esta distinción; incluso sublimadas, las obras de arte no son mucho más que representantes de las agitaciones sensoriales [...]. (Adorno 7 23)

La aparente absolutización freudiana de los impulsos y el hecho de que Freud acabe reduciendo, en textos como *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, las obras de arte sólo a impulsos inconscientes reprimidos y sublimados por el artista al que, en última instancia, queda reducida la interpretación psicoanalítica de las obras de arte, es extremadamente problemática para Adorno. Pero, más allá de eso, la principal objeción de Adorno a las estéticas de Kant y Freud es que siguen centradas en el sujeto, se convierte este en transcendental o se conciba como sujeto empírico movido por impulsos y deseos de naturaleza inconsciente.

La confrontación entre estos dos pensadores heterogéneos (Kant rechazó no sólo el psicologismo filosófico, sino en sus últimos años, cada vez más crecientemente, toda psicología) está permitida por una comunidad que pesa más que la

diferencia entre la construcción del sujeto trascendental [en Kant] y el recurso a un sujeto psicológico empírico [en Freud]. Ambos se orientan principalmente de modo subjetivo entre el enfoque negativo y el enfoque positivo de la facultad de desear (*Begehrungsvermögen*). Para ambos, la obra de arte existe propiamente sólo en relación con quien la contempla o quien la produce. (Adorno 7 24)

Y, para ir más allá de estas dos concepciones subjetivas de la estética, Adorno pasa a abordar esa problemática desde la dialéctica hegeliana, lo que le lleva a abandonar estas estéticas subjetivas y centrarse ahora en las obras de arte como producto del proceso de espiritualización, lo que posibilita que en ellas aparezca sensiblemente la idea y que la estética, ya filosófica, se centre en la relación entre arte y verdad.

4 · La estética objetiva hegeliana: la obra de arte como “aparición sensible de la idea” en el proceso de espiritualización

Adorno piensa ahora desde la dialéctica esa antítesis señalada en las lecturas subjetivistas de las estéticas de Kant y Freud, trasladando así la problemática del arte al ámbito de las figuras de la consciencia, si lo formulamos con el Hegel de la *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenología del Espíritu*), lo que le permite concebir las obras de arte como algo producido por el Espíritu. Así, abandona las estéticas subjetivas de la producción o recepción y pasa a hacer una estética dialéctica y objetiva centrada en las obras de arte en relación con la época histórica y la verdad.

La cuestión a la que Adorno nos enfrenta ahora, pero ya a nivel objetivo en el proceso histórico, es cómo se enajena (*entfremdet*) y objetiva (*vergegenständlicht*) en el arte la idea en su contrario: en lo material y sensible. Y, a su vez, cómo la estética como ciencia, puede conocer conceptualmente la obra de arte como “aparición sensible de la idea” en el proceso histórico de espiritualización y las distintas figuras de la consciencia.

Para poder llevar a cabo ese complejo gesto de equilibrismo filosófico, Adorno no se contenta con aceptar sin más la tesis hegeliana, sino que la incorporación de la dialéctica a su estética, parte de una crítica del concepto hegeliano de *Geist*, que le permitirá sacar al arte del Espíritu Absoluto. En *Ästhetische Theorie* determina, como buen hegeliano que es, lo que el *Geist* no es, lo que nos ayuda a concretar, a partir de esa negación, lo que podría ser:

Ni siquiera la aparición (*Erscheinung*) de la obra de arte como todo es la [aparición de] espíritu y, mucho menos, la idea supuestamente corporizada o simbolizada con el espíritu; él [el espíritu] no puede ponerse cósicamente como si fuera una cosa estática (*dingfest*) en identidad inmediata con su aparición. Pero tampoco forma una capa por encima o por debajo de la aparición; esta suposición no sería menos cósica (*dinghaft*). Su lugar [el lugar del espíritu] es la configuración de lo que aparece (*Erscheinendem*). Él forma la aparición tanto como ella a él, fuente de luz, en la que el fenómeno arte se enciende, se convierte en fenómeno en sentido preciso. Para el arte, lo sensible es sólo espiritualizado, quebrado. (Adorno 7 135)

El *Geist* de las obras de arte no es, según Adorno, lo que Hegel define como aparición sensible de la idea de belleza, porque esta tesis sigue suponiendo y, por ello, acaba implicando, una identidad no suficientemente dialéctica entre la idea de belleza y su aparición sensible en la obra. Ya que, si la idea aparece de un modo sensible en la obra, lo sensible sería idéntico a la idea que aparece en ella, con lo que el movimiento dialéctico entre los contrarios se detendría al concebir la obra de arte como identidad entre la aparición sensible y la idea. La superación del dualismo entre esencia y apariencia, reincidente en la historia de la filosofía, sería superada por la tesis hegeliana de que la esencia tiene que aparecer en su contrario, pero sólo pagando el precio de hacer idéntico lo que aparece sensiblemente en la obra a la idea de belleza, lo que implicaría una detención de la dialéctica en la identidad entre contrarios. La esencia que aparece en la obra de arte bella es idea y puede exponerse en conceptos en el Saber Absoluto de la *Phänomeno-*

logie des Geistes, pero sólo porque la estética en Hegel, igual que su sistema, supone la identidad entre racionalidad y realidad o entre *Geist* y aparición.

5 · Más allá de Hegel y Freud: hacia la concepción adorniana del arte como escritura de las figuras inconscientes de la consciencia

Con y contra Hegel y Freud, y para posibilitar volver a poner en movimiento esa dialéctica detenida en la identidad, Adorno considera que no es sólo que la idea deba extrañarse (*sich entfremden*) y objetivarse (*vergegenständlicht*) en su contrario, es decir, que la idea deba aparecer en la obra de arte como algo sensible, para luego poder ser reconocida y conocida en conceptos por la estética como ciencia, como defiende Hegel. La novedad que introduce Adorno para salir de esa identidad estática entre la aparición sensible y la idea de belleza, consiste en afirmar que no es sólo que la idea aparezca en lo sensible, sino que aparece a su vez en la configuración material y lingüística objetivada en la obra, pero ya no como *Geist*, sino como producto del proceso de espiritualización. Ya que, a diferencia de lo que sucede con el *Geist* en Hegel, para Adorno, en el arte aparece en su contrario una verdad, pero ya no sólo como idea, sino como escritura (*Schrift*) lo que le permite dialectizar la tesis de la identidad entre lo real y lo racional. Para Adorno, el arte ya no puede reducirse a idea, ya que, en la configuración material de la obra, en la configuración de los distintos lenguajes de las obras de arte objetivados como escritura, aparece también algo inconsciente que no es idea, que, a su vez y por ello, es un “saber inconsciente” (1 258). Esta tesis es la que permite la experiencia y el saber inconsciente en las figuras de la consciencia de la *Fenomenología del Espíritu*, sacando así al arte del Espíritu Absoluto gracias a esta introducción de ese momento inconsciente como posible saber materializado en las obras de arte, con el que Adorno pasa a concebir el arte ya no como “aparición sensible de la idea” en lo que no es idea, es decir, en lo material y sensible, sino como “escritura de la historia inconsciente de su propia época” (Adorno 7 272).

Ya en su primera formulación de lo estético en *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (*Kierkegaard. La construcción de lo estético*), publicado en

1933, es decir, apenas años después de escribir *Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre*, Adorno expone esa noción del arte —y, por cierto, también de la filosofía— como escritura, una escritura que, en tanto que objetiva también, como configuración en los distintos lenguajes del arte y la filosofía, algo inconsciente que todavía no se sabe de la época histórica, es una escritura cifrada. Aquí sigue, yendo más allá, la propuesta la concepción de la alegoría que presenta Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*El origen del drama barroco alemán*). En ese texto sobre Kierkegaard, interpretando críticamente la obra del danés, presenta tanto el arte como las obras filosóficas como escritura, como exposición de pensamientos en un lenguaje objetivado y materializado en las obras, cuya clave se ha perdido históricamente⁶. Porque, a diferencia de lo que sucede en Hegel, para Adorno —con Freud ahora—, ya no es posible postular ni la racionalidad de lo real ni que el lenguaje objetivado en los textos sea sensato y transparente a la razón. En el libro sobre Kierkegaard leemos: “Mientras que en toda la entera doctrina teológica el significante y el significado se unen en la palabra simbólica, en Kierkegaard, en el texto, el ‘sentido’ se separa de la cifra” (Adorno 2 41). Más de treinta años después, en la *Teoría estética*, Adorno formula así la tesis del arte como escritura:

Del mismo modo, el espíritu en las obras de arte trasciende tanto su carácter meramente cósmico (*Dinghaftes*, como el fenómeno sensible, y llega de hecho solo tan lejos como lo hace cada uno de estos momentos. Eso quiere decir, negativamente, que no hay nada literal (*buchstäblich*) en las obras de arte, tampoco sus palabras; el espíritu es su éter, eso, que habla a través de ellas [las obras] o, dicho de modo más riguroso, lo que convierte [a las obras] en escritura. No hay nada espiritual en ellas, que no haya surgido de la configuración de sus momentos sensibles, todo lo otro del espíritu en las obras de arte, ya todo lo que se les proyecta filosóficamente hasta atiborrarlas y lo supuestamente expresado, todos los ingredientes del pensamiento son en ella

⁶ Sobre el papel del lenguaje en la obra de Benjamin y Adorno véase: Sevilla (2020) y el artículo publicado en este monográfico y Vidal (2021).

[la obra], materiales, igual que los colores y los tonos y tampoco hay nada sensible artístico en las obras, que no estuviera mediado en sí por el Espíritu. (7 135)

Para esta concepción del arte como escritura, el *Geist* o el pensamiento aparece no sólo como idea en lo sensible traducible a conceptos, como sucedía en Hegel, sino que ahora se materializa también de manera inconsciente, sin saberse, pero como “posible saber”, en la configuración material y lingüística objetivada en las obras, en sus colores, sus tonos y como escritura materializada en los textos literarios o filosóficos. Y esos distintos lenguajes del arte están ya siempre mediados históricamente y se objetivan en el proceso de espiritualización en las obras, pero de una manera en gran parte inconsciente, generando así un “posible saber” que todavía no se sabe. Y eso es lo que convierte las obras filosóficas y artísticas no en un mero lenguaje natural, sino en escritura, pero en una escritura que está cifrada, pues lo real no es sólo racional y el arte bello, sino que las obras de arte también objetivan, como escritura y constelación material y lingüística, algo inconsciente como posible saber. A partir de esta tesis, podríamos ampliar las figuras de la consciencia de la *Phänomenologie des Geistes* de Hegel con ese “posible saber” que las convertiría en lo que he llamado “figuras inconscientes de la consciencia” (Vidal 2021 194). Un saber que no se sabe y que quedaba excluido por la tesis de la identidad hegeliana que afirma que todo lo real es racional y lo racional real. Así, esta interpretación de la concepción adorniana del arte como saber inconsciente de las figuras de la consciencia permite poner en cuestión el tratamiento hegeliano del arte desde el Saber Absoluto al introducir el momento inconsciente en tanto que lenguaje objetivado como cifra en las obras concebidas como escritura y posibilitar así la crítica de la tesis de la racionalidad de lo real de Hegel.

6 · La interpretación (*Deutung*) de la escritura de las figuras inconscientes de la consciencia

El modo en que podría llevarse a cabo este complejo gesto de concebir las obras de arte en tanto que figuras inconscientes de la consciencia hace necesario ahora exponer la manera en que, para Adorno, en el arte aparece también, no sólo la idea bella en lo sensible, sino un momento inconsciente como saber que todavía no se sabe, pero que es “posible saber”. Ya que, evidentemente, ya no es un “posible saber” que pueda reducirse ni traducirse a concepto, racionalidad y necesidad en la reconstrucción de las figuras de la consciencia, como hace el fenomenólogo Hegel, pero tampoco a una concepción naturalista del inconsciente, como mostramos en la primera parte de este artículo.

Pues esa reconstrucción, así como la definición hegeliana del arte como “aparición sensible de la idea”, excluyen lo inconsciente como saber, pero Adorno lo incorpora a partir de esa determinación del arte como escritura cifrada, precisamente como lo contrario al espíritu hegeliano y su suposición de la racionalidad de lo real, como lo no-idéntico al espíritu, lo que no se sabe, lo inconsciente. Y ello es lo que hace que Adorno pase a concebir el arte ya no sólo de modo dialéctico como “aparición sensible de la idea”, sino dialéctico-negativamente como aparición de la idea y su contrario, lo que todavía no es idea: la configuración material, la escritura cifrada como objetivación de lo inconsciente como saber que no se sabe o “posible saber”. El arte sería una especie de *lapsus linguae* en el proceso de espiritualización, en tanto que el espíritu se objetiva en las obras de arte mediado como escritura, apareciendo como un texto cifrado construido a partir de los distintos lenguajes del arte, cuyo momento de cifra ya no es idéntico a la idea. Y, a través de esa objetivación en la obra como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia, las obras de arte expresan algo de cada momento histórico, pero en una escritura cifrada y, por tanto, como saber inconsciente. La conversión de la idea en escritura es lo que permite ir más allá de la identidad hegeliana y lo que expresa, cifrado y como posible saber, es el momento inconsciente de la objetivación del *Geist* en cada figura de la consciencia.

Y, en relación con esto, y volviendo al modo en que la estética adorniana se apropia de algunas tesis de Freud, el arte como escritura cifrada ya no puede conocerse en tanto que reconocemos en él lo bello y la idea, como Hegel en su concepción de la estética como ciencia o en el arte como figura del Saber Absoluto en la *Phänomenologie des Geistes*, sino que, si lo inconsciente se objetiva en la obra como escritura, la tarea de la estética pasa a convertirse en interpretación (*Deutung*) del arte como escritura inconsciente de las figuras de la consciencia. Adorno, para pensar el modo de interpretar ese momento inconsciente, se sirve, en parte, del modelo de *Die Traumdeutung* (*La interpretación de los sueños*) de Freud. Ello hace posible corregir la concepción de la estética como ciencia en Hegel, que conoce conceptualmente la idea en el arte del pasado. Pues ahora, las obras de arte no son sólo aparición sensible de la idea, sino que, en ellas, también se escribe lo inconsciente, sin saberse y la estética ha de interpretarlas siguiendo en buena medida el modelo freudiano de la interpretación, pero aplicado ya no al sujeto productor o que hace experiencia de las obras de arte, es decir, no desde lecturas naturalistas de Freud como la de Leonardo da Vinci que nombramos en el primer apartado de este artículo, sino que este modelo freudiano de interpretación se aplica al arte como una especie de sueño del espíritu que se objetiva, materialmente, en los distintos lenguajes del arte en la configuración sensible de las obras como escritura en cada momento histórico. Y un sueño, por tanto, que no es del artista Leonardo da Vinci, sino del *Geist* hegeliano, con lo que la estética se convierte también ahora en la interpretación del arte como sueño narrado en la escritura del Espíritu. Y esta interpretación no ha de reducir el momento de escritura inconsciente de lo histórico de las obras de arte a una idea o a conceptos ni ha de convertir ese momento inconsciente a la consciencia de los sujetos productores o receptores de las obras —como haría el propio psicoanálisis en sus interpretaciones de las obras como sublimación de impulsos inconscientes del artista. No sólo, con Hegel y contra Kant, el pensamiento debe alienarse y objetivarse en su contrario para reconocerse, sino que, contra Hegel y con Freud, lo inconsciente objetivado en las obras como escritura, al ser interpretado por la estética a partir de esta propuesta adorniana, lograría que fuéramos más allá —o más acá— de la identidad de la idea y su aparición sensible en las obras, posibilitando que la interpretación de ese saber inconsciente consiga expresar algo lo no-idéntico al concepto.

No obstante, no es que la interpretación que propone Adorno renuncie al concepto, sino que ella misma ha de funcionar como constelación de los conceptos que logre escribir lo que va más allá del lenguaje conceptual reducido a sentido y racionalidad, siguiendo el modelo de la libre asociación freudiana.

7 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre*, en: *Philosophische Frühschriften. Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 1, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 2, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. "Der revidierte Psychoanalyse", en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 8, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, pp. 20-41.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften: in zwanzig Bände*. Band 7, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetik (1958/59), Abteilung IV: Vorlesungen. Band 3*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.
- Dahmer, Helmut. "Kritische Theorie und Psychoanalyse", eds. Bittlingmayer, Uwe H., Alex Demirović y Alex, Freytag. *Handbuch Kritische Theorie*. Wiesbaden: Springer Verlag, 2019.
- Freud, Sigmund. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung. Studienausgabe*. Band II. Frankfurt am Main: Fischer, 1972.
- Hegel, G. W. F. *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. eds. *Freud in der Gegenwart. Ein Vortragszyklus der Universitäten Frankfurt und Heidelberg zum hundertsten*

- Geburtstag. Frankfurter Beiträge zur Soziologie Band 6.* Verlag: Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1957.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe, Band 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kirschhoff, Christine y Falko Schmieder. eds. *Freud und Adorno. Zur Urgeschichte der Moderne.* Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2020.
- Rantis, Konstantinos. *Psychoanalyse und «Dialektik der Aufklärung».* Lüneburg: Zu Klampen Verlag, 2001.
- Sevilla, Sergio. "El papel del lenguaje en los inicios de la teoría crítica", en: *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes. Número 7. La actualidad de la estética de Theodor W. Adorno (2020): 111-127.*
- Tillich, Paul. *Vorlesung über Hegel (Frankfurt 1932/32).* Ergänzungs und Nachlassbände zu den Gesammelten Werken von Paul Tillich. Band VII, Erdmann Sturm eds., Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1995.
- Vidal, Vanessa. *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte.* Valencia: PUV, 2021.

El lenguaje en la Teoría Crítica.

Language in Critical Theory

Sergio Sevilla¹

Universitat de València, España

Recibido 8 septiembre 2023 · Aceptado 7 diciembre 2023

Resumen

El artículo elabora la tesis de que las aportaciones de Benjamin y Adorno realizan su propio "giro lingüístico", diferenciado de la tradición analítica, tanto como de la hermenéutica y de las filosofías de la conciencia. Compara la concepción del lenguaje de Benjamin con la de Adorno, y valora la apropiación que realizan de Schlegel y Freud. Adorno rechaza entender la *Deutung* como reconstrucción de un hipotético sentido de la realidad, puesto que falsea a su juicio nuestra experiencia del sinsentido estructural en las sociedades contemporáneas que tiene su expresión en ciertas obras de arte de las vanguardias. Para captar su verdad introduce la noción de "imagen dialéctica".

Palabras clave: Transcendental; Giro lingüístico; Imagen dialéctica, Teoría Crítica.

Abstract

The article elaborates the thesis that the contributions of Benjamin and Adorno carry out their own "linguistic turn", differentiated from the analytical tradition, as well as from hermeneutics and the philosophies of consciousness. It compares Benjamin's conception of language with that of Adorno, and assesses the appropriation they make of Schlegel and Freud. Adorno refuses to understand the *Deutung* as a reconstruction of a hypothetical sense of reality, since it fails to grasp the experience we make of structural nonsense in contemporary societies that has its expression in certain works of art of the avant-garde. In order to capture the truth of it, he introduces the notion of "dialectical image".

Keywords: Transcendental; Linguistic turn, Dialectical image; Critical Theory.

1. Sergio.Sevilla@uv.es

1 · Introducción

El telos de la filosofía, lo abierto y no asegurado, su libertad para interpretar los fenómenos con los que se enfrenta sin armadura, es antisistemático. (...). Pero la necesidad sistemática: la de no contentarse con los *membra disiecta* del saber [...] fue alguna vez algo más que la pseudomorfosis del espíritu (Adorno 2020 238).

Me propongo defender y concretar la tesis de que, al abandonar la estrategia kantiana de una lógica trascendental, la teoría crítica –aquí representada por las aportaciones de Benjamin y Adorno– lleva a cabo su propio “giro lingüístico”, alejado de lo que por eso se entiende en la tradición analítica, tanto como del modo de proceder propio de las filosofías de la conciencia.

No se trata de refutar una simplificación del problema como la que plantearía a la filosofía la necesidad de optar entre la conciencia o el lenguaje como terreno para sus análisis. Lo que intento es conceptualizar, desde la concepción del lenguaje que Benjamin y Adorno formulan en diálogo con Schlegel y con Freud, la función que adquiere la consideración del lenguaje para la teoría crítica. Esa función cumple la *Deutung* que Adorno rechaza entender como interpretación que reconstruye el sentido correspondiendo a un hipotético sentido de la realidad. La investigación de la verdad en términos de sentido falsea la experiencia del sinsentido estructural en las sociedades contemporáneas que tiene presencia significativa en ciertas muestras de las vanguardias literarias. Frente a una hermenéutica que se legitima por la comprensión del sentido, procedente de la lectura heideggeriana de Dilthey, el análisis de lo inconsciente presenta un constructo filosófico que accede a lo conflictivo de lo real descifrando el lenguaje que lo expresa.

La posibilidad de hablar de “figuras inconscientes de la conciencia” (Vidal 2021 194) expresaría una tensión entre las nociones de *conciencia* (Hegel) y de *inconsciente* (Freud) que solo puede evitarse en términos de una filosofía lingüística que las articule entre sí, sin reducir la una a la otra. Así entendida, la interacción no se instaura en términos de una traducción entre lenguajes con sentido, sino como desciframiento del inconsciente por la

conciencia, y nunca es exhaustiva. Por eso ha de articular la imagen con el concepto.

El modo crítico del proceder filosófico como interpretación (*Deutung*) se aleja de la hegeliana “ciencia de la experiencia de la conciencia” al proponer un modo de proceder constructivista para la filosofía, y en la misma medida se aleja del análisis filosófico al colocar en el centro de su propuesta la noción de “*imagen dialéctica*”. Solo si se adopta ese punto de vista se hace inteligible la frase que Adorno dirige a Benjamin en forma de tesis: “Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exacta, detenidas en el momento de la indiferencia entre muerte y significación” (Adorno 1998 122).

Las diferencias sobre la *Deutung*, sin embargo, están conectadas con el respectivo modo de concebir su conexión con el tiempo histórico. La crítica por Benjamin de los límites de la noción kantiana de experiencia está vinculada al hecho de que excluya la conexión con la verdad de la experiencia del arte o de la religión.

En el caso del arte, se trata de que la racionalidad del saber de experiencia no dependa de la elección de un modelo de lenguaje, el de la teoría de Newton u otro cualquiera, sino de su capacidad para elaborar (*durcharbeiten*) la experiencia lingüísticamente. Un paralelismo con Hegel en su modo de ampliar el concepto kantiano de experiencia queda corto en cuanto a la extensión y pluralidad con que Benjamin concede al lenguaje como condición de posibilidad de toda experiencia cuando afirma: “Hay una lengua de la escultura, de la pintura, de la poesía [...]. Para el conocimiento de las formas artísticas es válida la tentativa de concebirlas a todas como lenguas y de buscar su relación con lenguas naturales” (Benjamin 1970 152). Con ello, el dualismo kantiano entre una forma lógico-trascendental y un contenido de la experiencia pasivamente recibido se transforma en un lenguaje siempre en actividad creativa que configura y expresa una experiencia que, sin él, no llegaría a serlo de modo pleno. La condición de posibilidad de un conocimiento de experiencia es su configuración en uno de los lenguajes propios de la cultura.

En el segundo caso, considera Benjamin que por lo que se refiere a la noción de “*experiencia religiosa*” es necesario tener en cuenta que exclu-

ye la por otra parte antinómica noción de experiencia de lo trascendente al mundo:

La filosofía parte del supuesto de que en la estructura del conocimiento se encuentra también la estructura de la experiencia, y de que corresponde extraerla de ella. Esa experiencia comprende también a la religión –a saber: a la verdadera religión– donde ni Dios ni hombre son objeto o sujeto de la experiencia, sino donde esa experiencia reposa en un conocimiento puro a partir de cuya esencia la filosofía solo puede y debe pensar a Dios. (Benjamin 1970 12)

Falta, en cambio, un tratamiento explícito de la dimensión histórica de las figuras de la conciencia, que se relaciona con una concepción del tiempo claramente opuesta a la de la dialéctica idealista, y que Benjamin formula en conexión explícita con la cábala en las tardías *Tesis de filosofía de la historia*. Al conectar la idea de emancipación del género humano con la de redención desvincula a la primera de su carácter de producto de la acción histórica de los hombres y la conecta con un tiempo-ahora que acaece con independencia de esa acción. Es la mayor proximidad de Adorno al planteamiento hegeliano lo que le permite evitar la confusión, que reprocha a Benjamin, entre un momento crítico emancipatorio y un momento mítico-originario que equipara la progresión a la regresión. Tal vez la crítica de la concepción del progreso en la historia haya tenido esa consecuencia que Adorno piensa que desvirtúa la teoría crítica.

El sentido de subrayar esa discrepancia viene marcado por la hipótesis de que si la crítica adorniana tiene razón al señalar que para Benjamin no está suficientemente clara la separación entre mito y emancipación o, dicho literalmente que “bajo la mirada mítica y no dialéctica, la de la Medusa, el momento subjetivo de la dialéctica se petrifica” (Adorno 1998 118), la teoría crítica ha de valorar el carácter histórico de los lenguajes en su teoría, y su conexión con la concepción de tiempo histórico. Si la leemos así –y solo si lo hacemos– también puede decirse que la *Deutung* freudiana de los sueños está en la estela de la cábala, lo cual no significa que el psicoanálisis pueda reducirse a ella. Lo que importa es su concepción evolutiva y no-dualista del tiempo. Analizaré esta propuesta interpretativa al hilo de mi lectura de

los escritos juveniles de Benjamin. La presencia de estos en la concepción del lenguaje de Adorno ha de distinguir dos momentos. En el primero, sus escritos juveniles parecen motivar la reflexión de Adorno sobre el lenguaje; en el segundo, en cambio, es Adorno quien formula reparos a su manera de entender las imágenes dialécticas en su borrador de los *Pasajes*.

2 · La función del lenguaje en el diálogo crítico con Kierkegaard

El escrito sobre Kierkegaard ocupa un lugar destacado en la filosofía lingüística de Adorno. Su segundo capítulo lleva a efecto la crítica de Adorno a una filosofía que sitúe en la base la perspectiva del existente humano, incluso si, como es el caso en Kierkegaard, “la subjetividad no aparece como el contenido de la ontología sino como su escenario” (Adorno 2006 34). El existencialismo filosófico no es consistente ni siquiera en la obra de Kierkegaard puesto que “la imagen arcaica de la escritura en la que la humana existencia está registrada, expresa más que la mera existencia del existente” (Adorno 2006 34). Ese plus de expresividad depende de la escritura como tal y en Kierkegaard aparecen ejemplos del excedente que le da esa prioridad filosófica: la distancia entre su “actividad personal” y el uso de los seudónimos que reclaman atención mediante lo que llama su “irónica atención”. El escenario de la escritura es ya el de una tensión entre lo subjetivo de la acción y la autoría del texto que reclama, incluso mediante el uso de seudónimos.

Lo único inalterable, el texto, se convierte en “escritura cifrada” por los cambios históricos habidos entre él y el lector. Si no hay sentido compartido entre ambos – como supone la hermenéutica – el recurso a una experiencia originaria en que fundamentar la comprensión es ilusorio. La reducción del valor del texto al mensaje explícito del autor oculta el contenido no deliberado que, no obstante, contiene para un lector que eventualmente filosofe con el martillo. Para interpretar críticamente hay que incorporar la denuncia de la ideología, que practica Marx, junto con la interpretación de sinsentidos superficiales, que lleva a cabo Freud y también el modo de filosofar con el martillo que pide a su lector Nietzsche. No hay reducción posible a la noción de *existente*. Incluso para Kierkegaard, descifrar la escritura se convierte en una actividad parecida a la de resolver el crucigrama en el periódico del do-

mingo. Y ahí comienza el trabajo de la *Deutung* que, para el lector, es una actividad de construcción de conocimiento.

A poco que meditemos estos ejemplos nos encontramos con que “lo oculto por excelencia es comunicado en la cifra. Como toda alegoría –según la interpretación de Benjamin– la cifra no es significado, pero no es tampoco mero signo; contiene la expresión de una experiencia. Ni pertenece al dominio de los arquetipos ontológicos ni se deja reducir a determinaciones intrahumanas. Ella constituye un dominio intermedio” (Adorno 2006 36), que ocupa el lenguaje cifrado y que impide convertir la prioridad del lenguaje para la reflexión filosófica meramente en un “giro lingüístico” que lo coloca en el lugar que tenía en el periodo moderno la conciencia. Lo que excede a la conciencia (no solo lo inconsciente; también los efectos activos de las estructuras sociales objetivas) sobrepasa también al significado intencional del lenguaje. El resultado de esa elección de escenario para la reflexión obliga a alterar de forma importante la dialéctica –en su vertiente cognitiva y en la ontológica–, a la vez que replantea la demarcación entre la teoría y la acción. Por eso afecta de un modo decisivo al estatuto y al modo de proceder propios del discurso filosófico.

Para repensarlo sigue Adorno el itinerario recorrido por Kierkegaard, a través de algunos autores del idealismo alemán, en su intento de reformular nociones clásicas como sujeto/objeto, ‘historia’, ‘sentido’, ‘verdad’ y ‘dialéctica’. Su posición sobre la ruptura existente entre la escritura y quien la lee como una guía para su experiencia actual marca, no obstante, una importante diferencia con Kierkegaard que tiene su núcleo en la denuncia por Adorno de que su ontología “está llena de supuestos teológicos; no es una antropología que se baste a sí misma” (Adorno 2006 36). Para este, en cambio, “solo la historia ha cavado el foso entre la cifra ilegible y la verdad misma” y, por tanto, el acceso a la verdad para una filosofía actual no puede depender ni de una ontología ni de una antropología. La interpretación no atribuye un sentido a lo real, ni lo convierte en una suerte de universal antropológico¹.

¹ Resulta de ello un esclarecimiento histórico-filosófico de algunos motivos que él toma como líneas maestras de lo que es actual en la filosofía. Tomaré como su tesis central, la ya citada: “[...] la cifra no es mero signo, sino expresión. Ni pertenece al dominio de los arquetipos ontológicos ni se deja reducir a determinaciones intrahumanas” (Adorno 2006 36). La afirmación contiene, a mi parecer, algunos puntos oscuros que conviene aclarar.

Descartado el ejercicio de una interpretación que se fundamente en el supuesto de que la experiencia del mundo está organizada de acuerdo con el sentido, asociada al idealismo y, sobre todo, no justificable en y por la experiencia, puede seguirse a Adorno en la afirmación de que “Kierkegaard sabe de antemano que la ontología está oculta a la *ratio*”, sus análisis de afectos tales como la angustia o la desesperación no tienen un estatuto primordialmente psicológico sino que valen como “reflejos de la ontología”, es decir, como indicios cifrados de la experiencia de la carencia de sentido² (Adorno 2006 37). El crítico de Hegel no escapa a una traslación del análisis de la existencia a términos de una dialéctica que la lee como un texto cifrado que expresa el sinsentido de ciertas experiencias.

La reformulación de la dialéctica se deriva de abandonar su interpretación en términos del par “sujeto/objeto” que Adorno analiza a partir del supuesto de que “lo que Kierkegaard denomina descomposición de las relaciones fundamentales de la existencia humana es, en el lenguaje filosófico de su época, la alienación del sujeto y el objeto” (Adorno 2006 37). Es interesante analizar la forma en que la dialéctica sujeto-objeto en la teoría de la alienación, característica en Hegel del mundo moderno, al interpretarse como texto cifrado se desprende de su dinámica hacia una síntesis superadora, es decir abandona el esquema de la dialéctica afirmativa. Se convierte en una antinomia sin salida que afecta, justamente, al sentido: “Kierkegaard concibe contradictoriamente el sentido como algo que recae radicalmente en el yo, en la pura inmanencia del sujeto, y a la vez como trascendencia perdida, inalcanzable” (Adorno 2006 38). La antinomia dialéctica da lugar a entender la angustia o la desesperación como síntomas cifrados expresivos de una alienación que ha de ser interpretada no solo con el lenguaje del concepto.

Tal vez el análisis de esos afectos pueda ser tomado como ejemplo para la construcción de imágenes dialécticas, si lo entendemos desde “la interpretación crítica de Kierkegaard” que Adorno nos propone. Pero su aportación a nuestro tema consiste en la diferencia entre *signo* y *expresión* con que

² Adorno por su parte interpreta esos indicios como expresivos de la alienación que caracteriza la experiencia en las sociedades actuales: “Lo que Kierkegaard denomina descomposición de las realidades fundamentales de la existencia humana es, en el lenguaje filosófico de su época, la alienación del sujeto y el objeto. De esta alienación tiene que partir la interpretación crítica de Kierkegaard” (Adorno 2006 37).

caracteriza la *cifra*. En ese sentido se entiende la afirmación de que la cifra no se deja reducir a *determinaciones intrahumanas*, es decir, ni se reduce a la interioridad del sujeto ni es un rasgo genérico de carácter antropológico. Tal vez por eso hayan de entenderse como enigmas a descifrar filosóficamente. Y tal vez también por eso se puede aceptar que “el ocultamiento de la ontología la cifra no son en verdad determinaciones para el hombre natural” (Adorno 2006 38); esto es, no son propias de un ser humano caracterizado como ser histórico y concebido sin postular una dimensión sobrenatural. La lectura inmanente a la historia del ser humano permite cambiar algunas nociones de la hermenéutica clásica: “Mientras que, según toda doctrina integralmente teológica, el significar y el significado se unen en la palabra simbólica, en Kierkegaard el «sentido» se separa de la cifra en el texto” (Adorno 2006 38).

Ese carácter central reconocido a la “escritura cifrada” permite a Adorno afirmar que “Kierkegaard ni es un filósofo de la identidad ni reconoce un ser positivo trascendente a la conciencia”. Basta con ello para comprender que la noción de “dialéctica” no es ya la inmanente a la interioridad propia de Kierkegaard, ni tampoco la ley formativa de la sustancia-sujeto que culmina en saber absoluto superando toda negatividad. La dialéctica pasa a ser la elaboración del desgarramiento que produce la ruptura entre una escritura cifrada y un sentido que no se identifica ni con la realidad social ni con la interioridad. Ello hace inteligible el contenido de la tesis según la cual “toda crítica filosófica es hoy posible como crítica lingüística” (Adorno 2006 338), y de la invitación “la filosofía tiene que volverse hacia la unidad de lenguaje y verdad” (Adorno 2006 339), todo un tránsito para la reflexión filosófica desde la dialéctica de la conciencia hacia la interpretación del lenguaje. El paso entre una y otra está franqueado por la interpretación que Benjamin hace de la noción de “alegoría”.

3 · Las Tesis sobre el lenguaje del filósofo

Los editores alemanes de la *Obra Completa* hablan de las *Tesis sobre el lenguaje del filósofo* como un escrito que parte de “la prehistoria de la filosofía de Adorno” y ofrecen dos caracterizaciones que me parecen acertadas. La primera sitúa el escrito en lo que llama “la transición de la filosofía de Adorno

desde el idealismo trascendental al materialismo” y añade “si se quiere dar nombres, con el distanciamiento de Cornelius y la aproximación a Walter Benjamin”; de esta “aproximación” da los siguientes datos:

Es cierto que Adorno conocía a Benjamin desde 1923, y que había leído tanto el trabajo sobre las afinidades electivas de Goethe, como *El origen del drama barroco alemán* antes de su publicación, pero la honda influencia del pensamiento de Benjamin en su propio pensamiento solo parece haberse hecho efectiva entre 1927 [...] y 1931” en los *Escritos tempranos* que, en opinión de los editores, “anticipan y [...] forman pareja con la *Dialéctica negativa*. (Adorno 2010 338, 339)

La aproximación a la concepción del lenguaje de Benjamin que, según Tiedemann, separa a Adorno de la concepción neokantiana de la crítica, queda justificada en la argumentación que encontramos en el trabajo del primero “Sobre el programa de filosofía futura” escrito por Benjamin en 1917, inmediatamente después de su reflexión “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en 1916. Había iniciado su propio camino hacia el lenguaje una década antes de las *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*. Carece de interés teórico una hipotética cuestión sobre las influencias entre ellos; lo que cuenta aquí es la elaboración con que reformula Benjamin el programa crítico trascendental kantiano en términos de una filosofía lingüística, en la estela de Hamann, Herder y el romanticismo temprano de Schlegel. La estrategia de Benjamin le lleva a privilegiar el lugar del lenguaje en la elaboración de la experiencia de un modo tal que le permite prescindir de la superación hegeliana del idealismo trascendental. El alcance de esta operación teórica ha de medirse por el precio que impone a la nueva noción de “crítica” el hecho de abandonar una teoría normativa de la razón. Lo que acaba por diferenciar sus respectivos modos de proceder es –o eso pretendo mostrar– una noción de experiencia que, en Benjamin, no es tributaria de la *Fenomenología del espíritu* y, en Adorno, lleva a pensar a fondo la dialéctica en términos que renuncian a la salida de las contradicciones. Tal vez en ello

reside la diferencia de fondo sobre la textura lógica de los procesos históricos que Adorno detecta en la carta de 1935.

En Benjamin, la tesis del carácter esencialmente lingüístico de la experiencia amplía el espacio trascendental de la reflexión: “Un concepto de experiencia alcanzado en una reflexión sobre su esencia lingüística, permitirá elaborar un concepto de experiencia correspondiente, que permitirá abarcar regiones cuya sistematización efectiva Kant no logró” (Benjamin 1970 16). Lo no previsto en ella es el orden lógico que habrá de tener, o no, ese nuevo espacio de experiencia. Es el problema que Adorno resuelve al adoptar la perspectiva de la dialéctica como articulación lógica del tiempo.

El único teórico del lenguaje citado por Benjamin en el texto que comentamos –y en otros de sus textos juveniles– es Hamann, cuya influencia sobre autores como Schlegel o Herder justifica que haya que señalar su incidencia sobre algunas tesis de Benjamin acerca del significado o de la traducción, e incluso sobre la función expresiva que caracteriza al lenguaje, que no es reductible a la hipotética función de corresponder a los estados de cosas en el mundo. Ello hace posible considerar el lenguaje de la obra de arte como una “entidad indisoluble, orgánica” y la afirmación de la verdad del arte.

La presencia de Hamann facilita a Benjamin la sustitución, en el programa de filosofía futura, de la lógica trascendental kantiana por una filosofía del lenguaje que acepta algunas tesis básicas de su escrito *La metacrítica sobre el purismo de la razón pura* al declarar “al lenguaje, el único, primero y último, instrumento y criterio de la razón, sin otra garantía que la tradición y el uso” (Hamann 1993 38). A ello añade Hamann esta crítica al pensamiento de Kant: “Ciertamente debería inferirse de tal cantidad de juicios *analíticos* un odio *gnóstico* a la materia, así como un amor *místico* a la forma” (Hamann 2021 131). El viraje hacia el lenguaje pone en cuestión la dualidad materia/forma, y propone con ello una salida no hegeliana al kantismo. En la misma dirección opera la obra de Herder al que Benjamin cita en varios momentos de *El origen del drama barroco alemán*.

La opción por una dimensión expresiva del lenguaje, más allá de la estructura lógica de los juicios sintéticos a priori, es la adoptada por Schlegel para no volver a una metafísica de la cosa-en-sí. En las *Ideas*, tercer grupo de fragmentos publicados en 1800, la relación entre las formas diferentes de nuestras experiencias y el modo en que se expresan en las diversas formas de

lenguaje. El fragmento 150 establece una estrategia claramente postkantiana cuando afirma que “El universo no puede ser explicado ni comprendido, sino simplemente contemplado y revelado” (Schlegel 2011, 136 137).

Aquello que no puede “ser explicado ni comprendido”, en última instancia la cosa-en-sí como fundamento de la experiencia de multiplicidad a la que organiza como unidad, ha de abrir un acceso, contemplación y/o revelación, que impida una lectura dogmática de la cosa-en-sí pero permita un acceso en que el lenguaje exprese esas dimensiones de la experiencia humana que exceden al sistema categorial del juicio científico. Las categorías dejan de ser la “clave de toda experiencia posible” posibilitando la elaboración de la experiencia de esas otras dimensiones de la realidad en términos del lenguaje de experiencia artística y religiosa. Las nociones de “Dios”, o de “libertad”, no son solo postulados de una razón práctica que guíe la conciencia puesto que hablan de experiencias –por tanto, immanentes– que son expresadas, o reveladas, o contempladas, en los lenguajes del arte y de la religión producto de la cultura. El fragmento 147 vincula esas experiencias a la libertad “Todo aquello que el hombre libre constituye de modo absoluto, y a lo que el hombre que no es libre refiere todo, eso es su religión” (Schlegel 2011 136); poco más adelante, el fragmento 151 aclara que “la religión puede aparecer en todas las formas de sentimiento”, de las que propone ejemplos como “la ira salvaje y la pena más dulce, el odio devorador y la risa del niño” (Schlegel 2011 137).

El fragmento 149 propone una interacción entre la religión, el arte y la filosofía que no comparten la perspectiva teórica del hegelianismo: “Sin poesía, la religión se vuelve oscura, falsa y maligna; sin filosofía, desenfrenada en todo tipo de impudicias, y lasciva hasta la auto-castración” (Schlegel 2011 136). Así evita el idealismo y organiza como totalidad la multiplicidad de las experiencias partiendo del concepto ‘obra’ en el estudio de Benjamin sobre el romanticismo temprano.

Benjamin y Adorno comparten la sustitución de una epistemología trascendental por una filosofía lingüística del conocimiento filosófico como constructo lingüístico, que permite evitar el idealismo y así ampliar su concepción de la experiencia más allá de las categorías, mediante la combinación de imagen y concepto. El lenguaje como hilo conductor quedará como propuesta estable en Benjamin en la tesis de la “autonomía de la obra” y de

la crítica como autorreflexión que defiende ya en su escrito juvenil sobre Hölderlin. Allí dice:

Esta esfera, que adopta una forma específica para cada poema, ha de entenderse justamente como lo poetizado (*das Gedichtete*). En ella debe contenerse aquel espacio propio donde se encuentra la verdad (*Wahrheit*) del poema. Esta “verdad” [...] ha de entenderse precisamente como lo más objetivo de sus creaciones [...] (y cita a Novalis:) «Cada obra de arte posee un ideal *a priori*, una necesidad interna que le hace ser como es.» (Novalis). Tomado en su forma universal, lo poético representa la unidad sintética entre el orden intelectual y el intuitivo. Esta unidad contiene una configuración específica, que es la forma interna de la creación particular. [...] *Lo poetizado (das Gedichtete)* como categoría perteneciente a la investigación estética se distingue justamente del esquema forma/materia (*Stoff*) en que dicha categoría contiene en sí misma la unidad estética fundamental entre forma y materia. (Benjamin, 1993 138)

Esta tesis ganará concreción en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, su tesis “escrita entre la primavera de 1918 y el verano del año siguiente” (Benjamin 1988 9), en la que, comentando a Schlegel y a Novalis, Benjamin habla de una “poesía trascendental”, que alude al debate filosófico entre el idealismo metafísico y el realismo, en que la poesía “queda redimida de su relatividad y es elevada al absoluto del arte mediante la crítica” (Benjamin 1998 138). En este contexto ya reconoce Benjamin que la relación con la teoría kantiana “no puede ser concebida a partir de aquí” (Benjamin 1998 99). Adorno la reformulará como punto de partida de su artículo *Tesis sobre el lenguaje del filósofo*.

Importa tener presente la amplitud de registro teórico en que se mueve el Benjamin de 1916, autor del artículo “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, para entender una epistemología y una teoría del lenguaje que incluye “el lenguaje de los hombres”, pero también “el lenguaje de las cosas”. El primero contiene “todos los campos de expresión espiritual del hombre” (Benjamin 1970 139). El segundo se generaliza

mucho más allá al afirmar que: “la realidad del lenguaje se extiende no solo a todos los campos de expresión espiritual del hombre – a quien en un sentido u otro pertenece siempre una lengua–, sino a todo sin excepción”. Al incluir todas las formas comunicativas del espíritu, evita el problema del sujeto-sustancia hegeliano; pero exige un puente de comunicación entre el lenguaje del arte, el de la religión, el de la moral y el del conocimiento. Es el problema que abordará en términos de una teoría de la traducción.

La posición epistemológicamente estratégica que ocupa su teoría del lenguaje consiste en que Benjamin la usa para ir más allá de Kant, asumiendo su compromiso con la teoría de la racionalidad, al reemplazar por el lenguaje la función asignada al espacio de la lógica trascendental. Aunque limite el estatuto de su propuesta para ser “un programa para la investigación, y no una (...) demostración”, lo caracteriza como una “nueva lógica trascendental” comprometida con la tarea de dar cuenta de “la transición entre una teoría de la experiencia y una teoría de la libertad” (Benjamin 1970 13), así como con “la elaboración de un concepto de experiencia que pueda servir de lugar lógico a la metafísica” (Benjamin 1970 13).

Aunque esos objetivos incluyen cambios sustantivos en la arquitectura de la razón kantiana, como “suprimir la distinción entre lógica trascendental y estética”, la decisión de que “la tabla de las categorías [...] deberá ser enteramente revisada” (Benjamin 1970 14), o incluso suprima la separación estructural de la razón en teórica y práctica, en el momento de redacción de este “programa”, Benjamin cuenta con lo ya escrito en 1916 sobre el lenguaje para re-emplazar el formalismo de la lógica trascendental kantiana, y las inevitables limitaciones para la teoría de la experiencia que derivan de ese a priori.

4 • La posición en los escritos tempranos de Adorno

En el caso de Adorno, coincido con Tiedemann cuando afirma que el contenido de las *Tesis sobre el lenguaje del filósofo* es denso – “hay muchas cosas en muy poco espacio” – y yo añadiría que el lenguaje de este filósofo muestra una historia peculiar que no siempre puedo reconstruir. Intentaré configurar su posición partiendo de un doble esclarecimiento, primero sobre la rela-

ción entre palabra y objeto, después sobre la tesis del carácter histórico del lenguaje del filósofo, pues conviene retener que es de este del que se habla.

La relación palabra-objeto, lejos de las teorías de la verdad correspondencia, nos alerta al introducir una noción compleja de “objetividad” con el contraste entre estos dos textos: (1) “los objetos no se dan adecuadamente a través del lenguaje, sino que están adheridos (*haften*) al lenguaje y forman una unidad histórica con él (*stehen in geschichtliche Einheit*)” (Adorno 2010 336). El punto de vista crítico –materialista le llama también Adorno– se afirma en oposición a un idealismo que piensa el lenguaje como producción de una “forma” –lógica y, por tanto, intemporal– por parte del sujeto, y concibe consecuentemente la relación de la palabra con el objeto en términos de “relación simbólica”. Para evitar ese dualismo ahistórico, y la exterioridad entre lenguaje y objetividad que conlleva, es preciso construir una alternativa a “la abstracta exigencia idealista de la adecuación del lenguaje al objeto y a la sociedad (que) es exactamente lo contrario de la realidad efectiva del lenguaje” (Adorno 2010 336). La objetividad no es una representación mental del objeto, ni una constitución de este desde el sujeto que aporta una forma categorial a la materia suministrada por la percepción. La propia distinción entre “forma” y “contenido”, en que se apoya el *giro copernicano*, es valorada por Adorno como propia del idealismo: “En el idealismo, la relación entre los nombres y lo que ellos nombran es tan solo una relación simbólica, no una relación objetiva” (Adorno 2010 335). El significado de esa relación objetiva es lo primero que conviene determinar.

La crítica rechaza el significado habitual en nuestro lenguaje del concepto *objetividad*, tanto en su versión pre-crítica de *adecuación del intelecto a la cosa*, como en la versión trascendental de un objeto constituido por la configuración categorial de un contenido “exterior”. La dificultad a la que Adorno se enfrenta es la de ofrecer, en términos de una filosofía del lenguaje, una noción *materialista* de la objetividad que no incurra en la dualidad entre materia forma, que ya había abandonado Benjamin en su crítica al kantismo. Como hemos leído en el primer texto “los objetos no se dan adecuadamente a través del lenguaje, sino que están adheridos al lenguaje y forman una *unidad histórica* con él” (Adorno 2010 336, énfasis mío).

Que los objetos están adheridos al lenguaje es una tesis que entiende que cada forma de expresión lingüística produce una forma correspondiente

de la objetividad; ambas son inseparables: dos expresiones distintas de una experiencia hacen que deje de ser una y la misma, dado que la experiencia expresada es inseparable de la forma verbal de su expresión. Quizá haya que entender así la tesis de Benjamin según la cual “no podemos representarnos en ninguna cosa una completa ausencia de lenguaje” (Benjamin 1970 14), entendiendo el lenguaje humano como un caso particular del fenómeno general del carácter lingüístico de las cosas. Es obvio que Adorno no se compromete con una tesis tan general, y tan teológica, como la que Benjamin sostuvo ya en 1916, pero cuesta entender sin ella su tesis de la *adhesión* del lenguaje al objeto.

Es obvio que la ruptura con la tesis kantiana de la verdad, necesaria y universal, predicada de los juicios sintéticos a priori, entendidos como una sintaxis atemporal deducida de una lógica, la de Aristóteles, igualmente válida de modo intemporal para cualquier entendimiento humano, y su sustitución por la sintaxis propia de los lenguajes empíricos, de muy diferentes familias lingüísticas, exige una nueva formulación de lo que ha de valer como objetividad.

No hay una única sintaxis para todo entendimiento humano posible, lo que elimina la supuesta validez universal de las categorías. Benjamin lo había dicho de forma rotunda: “la tabla de categorías, tal como en general se la propone hoy, deberá ser enteramente revisada” (Benjamin 1970 14). El objeto –y con él la objetividad– pasa a depender del lenguaje concreto que lo expresa, como también la forma de subjetivación se hace culturalmente plural. La adhesión del objeto y la palabra pasa a ser la forma de entender toda la objetividad que cabe esperar de un lenguaje humano de palabras.

La segunda dificultad, ya planteada en el primer texto que he leído, consiste en determinar el sentido preciso en que Adorno habla de objetos y lenguaje formando “una unidad histórica”. El carácter histórico de la objetividad expresada es una consecuencia de esa concepción de la objetividad; pero es una consecuencia constituyente del modo de operar el lenguaje y, con él, de la verdad. El cambio histórico de la forma de expresión es también un cambio histórico de la objetividad inseparable de ella. El desarrollo teórico de ese carácter histórico, sin embargo, parece ocupar menos a Benjamin que a Adorno, lo que está en la base de que este critique a aquel la confusión entre mito y utopía.

Tal vez el texto clave de Adorno a ese respecto sea este:

El lenguaje filosófico que busca la verdad no sabe de signos. La historia toma parte en la verdad a través del lenguaje, y las palabras no son nunca meros signos de lo pensado en ellas, sino que la historia irrumpe en ellas y les confiere su carácter de verdad; la participación de la historia en la palabra determina pura y simplemente la elección de toda palabra, pues en la palabra se unen historia y verdad. (Adorno 2010 336)

Lo que esta teoría del lenguaje abre es una concepción de la verdad y del conocimiento propias de la teoría crítica y frontalmente opuesta al concepto heideggeriano de *historicidad*. El pensamiento de la “historicidad” piensa la historia a través de un concepto formal y carente de contenido concreto, y se refugia en la distinción forma/contenido para rehuir ideológicamente la objetividad concreta de las sociedades. Ello afecta de forma directa a la manera de usar el lenguaje filosófico. En efecto, parece creer que el filósofo, en situación de crisis histórica, tiene la tarea de crear *ex novo* una terminología filosófica que huya de la tradición histórica tanto como del lenguaje propio de la cultura de su propio tiempo. A esta posición de crear un nuevo lenguaje desde la nada, como un nuevo comienzo del pensar, opone Adorno la “unidad histórica” de una objetividad “adherida” al lenguaje. Por eso afirma que “la única comprensibilidad que hoy puede permitirse el lenguaje filosófico es la concordancia fiel con las cosas de las que habla, y el uso fiel de las palabras conforme al nivel histórico de verdad alcanzado en ellas” (Adorno 2010 337). La unidad de lenguaje y objetividad es histórica no como mera constatación de que ambos tienen empíricamente historia, sino porque el filósofo crítico ha de alcanzar “el nivel histórico de verdad alcanzado en ellas [las palabras]”.

Esta exigencia le parece a Adorno particularmente *actual* por cuanto “el filósofo se enfrenta hoy a la descomposición del lenguaje” (Adorno 2010 337). Adorno parece distinguir con rigor la diferencia de crear ante la crisis un lenguaje artístico de vanguardia y la gestación, que se mueve entre la arbitrariedad y la ideología, de una jerga filosófica sin historia.

5 · La concepción crítica del lenguaje en el diálogo con Benjamin

Una consideración atenta de los problemas que ve Adorno en el *exposé* para los *Pasajes*, que Benjamin le envía, transmite la enorme importancia que concede al enfoque dialéctico del que depende la tesis de la imposibilidad de separar el fondo político de la forma lingüística en la elaboración de una teoría crítica del capitalismo del siglo diecinueve. El proceder lingüístico de la teoría crítica no evita en los escritos tempranos de Adorno un claro posicionamiento “materialista”, ni la noción decisiva del “fetichismo de la mercancía”, que aparecen en las sugerencias que hace a Benjamin, tras la afirmación de compartir lo esencial.

“Los dos últimos proyectos tradicionales de la dialéctica” (el de Hegel y el de Marx) convergen, según esto, en borrar la diferencia entre la dimensión material y la epistemológica en el tratamiento de sus temas. Resulta significativo que esa forma de tratarlos sin separación se coloque por encima de la distancia entre el uso idealista (Hegel) y el uso materialista (Marx) de la dialéctica. Y no es menor su peso si puede hacernos pasar por alto la contraposición entre una dialéctica afirmativa y otra negativa. Haciendo desaparecer la exterioridad del método y el objeto del pensar, de forma coherente con la eliminación del dualismo materia/forma, el lenguaje se convierte en el lugar en que se funden, al tratar un problema filosófico, el conocimiento y su objeto al que no queda otra vía de acceso. Al criticar la confusión a que da pie el análisis de Benjamin entre lo arcaico y lo moderno, Adorno afirma: “Entender la mercancía como imagen dialéctica significa entenderla también justamente como causa de su hundimiento y de su “superación” (*Aufhebung*), y no como simple regresión a lo más antiguo” (Adorno 1998 115). La noción “dialéctica” ha de esclarecerse, sin duda, para permitir que cumpla todas estas condiciones. Pero para Adorno es irrenunciable si hemos de evitar la “catástrofe” de fundir en una sola alegoría el mito de una edad dorada en los orígenes y el de una emancipación redentora situada en el futuro. La objeción a Benjamin es que no proporciona claridad conceptual suficiente para evitar que se fundan la “redención” y la “regresión”. Para localizar ese riesgo es necesario precisar el sentido de la tesis, enunciada en el *exposé* y compartida por ambos, “*Chaque époque rêve la suivante*”.

La discrepancia de Adorno se centra en la concepción del tiempo subyacente, dado que “en torno a esta frase cristalizan todos los temas de la teoría de la imagen dialéctica que me parecen fundamentalmente criticables, y concretamente por su carácter *no dialéctico*” (Adorno 1998 112). La discrepancia se produce en torno a la concepción dialéctica del tiempo histórico, indispensable para distinguir entre el momento del origen y el de la emancipación, que comparten las dialécticas afirmativas de Hegel y Marx, pero obviamente no un Benjamin poco sensible a la lógica evolutiva del proceso histórico. Puede tratarse de un efecto de la negativa a considerar el tiempo como un orden con alguna lógica propia y, entonces, deriva del camino elegido para salir de Kant sin asumir una dialéctica de la historia. Es bien conocido el texto de las *Tesis de filosofía de la historia* en que Benjamin contrapone la noción de “tiempo-ahora” como instante decisivo al “tiempo homogéneo y vacío” que supone el historicismo, al que se opone: “El historicismo plantea la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico plantea una experiencia con él que es única” (Benjamin 1982 189). La distinción entre el paraíso perdido originario y el instante de la redención difiere si es concebida como parte de un tiempo dialécticamente ordenado –y entonces tiene sentido que opongamos “regresión” frente a “progreso”, o que entendamos el instante de plenitud como un acontecimiento que no está lógicamente vinculado a la historia como proceso unitario.

La oposición binaria entre la lógica de un tiempo del progreso y un tiempo del acontecimiento sigue dejando de lado el orden dialéctico de los fenómenos al entenderlo como asimilable a la concepción de un tiempo vacío propio de *cualquier* teoría del progreso. Pero, además del equívoco que Adorno señala, Benjamin deja de lado el hecho de que la dialéctica, en cualquiera de sus dos versiones, es una lógica de la producción de lo nuevo, que establece un orden en un tiempo no “homogéneo y vacío”.

De ese momento que confrontamos entre ambos pensadores hay que señalar algunos cabos sueltos en ambos planteamientos. Benjamin deja abierta la cuestión, por justificada que esté en la coyuntura histórica de 1940, de proponer una concepción de la historia como un proceso con sentido, que permita entender la conexión que establece entre “el materialista histórico” y el instante “mesiánico” que, siguiendo el concepto de “conmemoración”, tomado en préstamo a la Thora, tiene prohibido escrutar el futuro, aunque

“no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío” (Benjamin 1982 191), afirma.

Por su parte Adorno, al dialogar con las dos tradiciones de la dialéctica, y asumir el concepto de “superación” de las contradicciones para no caer en el “infierno” de la no distinción entre el momento mítico y el momento revolucionario, adopta una posición no sostenible por la dialéctica negativa que acabará teorizando. El dilema que así se plantea permanece sin resolver, y la teoría crítica basada en *Dialéctica negativa* prescinde de una filosofía de la historia.

Ese carácter inconcluyente, abierto si se quiere, no impide que la reflexión de Adorno haya aportado elementos de los que no es posible prescindir. Volveré para ocuparme de ellos a los sentidos implícitos que, según él, tiene la tesis “*Chaque époque rêve la suivante*” y lo que aporta a la comprensión del vínculo entre la acción presente y lo que acaezca en el futuro. De ello depende, en buena medida, la noción de ‘imagen dialéctica’ como epicentro de su modo de ejercer la teoría crítica.

Como si tratara de responder a una pregunta que siempre se planteó Scholem acerca de cómo articuló Benjamin su proximidad a la Kabala con su marxismo, Adorno ofrece su propia versión al afirmar que el trabajo de su amigo falla al usar la noción de la *imagen dialéctica* de forma que “no solo se ve amenazada la fuerza inicial del concepto, que era de carácter teológico, [...] se pierde también ese movimiento social en cuyo nombre usted sacrifica la teología” (Adorno 1998 112).

Es claro que Adorno no ve contraposición entre el origen teológico y el contenido sociológico que Benjamin busca teorizar al analizar como imagen dialéctica el fetichismo de la mercancía como gramática profunda de los Pasajes parisinos del siglo XIX. El problema estriba en que Benjamin concibe “la imagen dialéctica como un contenido de consciencia, aunque este sea colectivo” (Adorno 1998 12).

Descartando la posibilidad de la noción de inconsciente colectivo propia de Jung, la objeción de Adorno se entiende como un rechazo de lo que, en términos hegelianos, llamaríamos *la mala subjetividad*, que se convertiría en el escenario para la crítica del fetichismo de la mercancía. Y su argumento adquiere aquí contundencia al señalar que “el concepto de imagen dialéctica no puede obtenerse a partir de ella, sino que la inmanencia de la conciencia,

en tanto que “*intérier*”, es en sí misma la imagen dialéctica para el siglo diecinueve en tanto que alienación” (Adorno 1998 113). A pesar de lo que comparten, el debate sobre la imagen dialéctica pone de manifiesto dos zonas de argumentos en conflicto potencial, que escenifica la divergencia entre Benjamin y Adorno. Si la conciencia es el escenario del análisis, se produce una confusión entre la interpretación analítica del sueño, y la imagen dialéctica que construye el teórico crítico para descifrar una sociedad alienada. Adorno señala el problema recordando a Benjamin el capítulo segundo de su *Kierkegaard*. En esa confusión, la imagen dialéctica habría perdido la consistencia económica y social del fenómeno que analiza. Y también habría perdido su estatuto teórico que ha de evitar “la separación entre la cuestión «material» y la cuestión «epistemológica»” (Adorno 1998 112). Hasta ese punto la siente inseparable del lugar asignado al lenguaje en la construcción filosófica.

Es cierto que la noción de dialéctica que Adorno usa atiende a dos dimensiones de la tradición: el carácter no separable del contenido del saber y su forma, que hereda directamente el *descubrimiento* por Hegel de la dialéctica como lógica de la experiencia, y la perspectiva de Marx en el uso de nociones como la ya señalada “superación” a la que ahora se añade la de “alienación”. Y, como segundo rasgo, su modo de entender la forma como una cuestión de estatuto lingüístico de la crítica y, más en concreto, de la forma en que este construye en constelación imágenes y conceptos:

la imagen dialéctica no debería trasladarse, pues, a la conciencia bajo la forma de sueño, sino que el sueño debería exteriorizarse mediante la construcción dialéctica, comprendiéndose a la vez la inmanencia misma de la conciencia como una constelación de lo real. (Adorno 1998 113)

La reflexión sobre el tipo de lenguaje implicado en esa construcción de una constelación, del que sabemos que comporta una articulación entre el lenguaje del arte y el del concepto, ha de buscarse inmediatamente en el segundo capítulo del *Kierkegaard* de Adorno.

Una observación, para acabar, dirigida a un desarrollo ulterior: El acto de dar con la clave para descifrar propio de la *Deutung* basta, según Adorno, para disolver el enigma, que es el propósito de la interpretación filosófica.

En esa dirección trabaja el lenguaje de la obra de arte como escritura cifrada expresiva de una realidad que produce sufrimiento. Pero el arte puede diluir la distinción filosófica entre teoría y práctica, tal como la recoge el modelo del psicoanálisis. Aun cuando la prioridad marxiana de la práctica, como señala Adorno ya en “Actualidad de la filosofía”, no sea reductible a la política, tampoco se agota en la actividad de descifrar lo inconsciente. En cualquier caso, es una de las tareas abiertas para el desarrollo actual de la teoría crítica.

6 · Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Kierkegaard. Construcción de lo estético. Obra completa 2.* Madrid: Akal, 2006.
- Adorno, Theodor W. *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa 1.* Madrid: Akal, 2010.
- Adorno, Theodor W. *Lecciones sobre dialéctica negativa.* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2020.
- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. *Correspondencia 1928-1940.* trad. J. Muñoz y V. Gómez. Madrid: Trotta, 1998.
- Benjamin, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos.* Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I.* Madrid: Taurus, 1982.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán.* trad. y eds. J.F. Ivars y V. Jarque Barcelona: Península, 1988.
- Benjamin, Walter. *La metafísica de la juventud.* Barcelona: Paidós, 1993.
- Hamann, J.G. “La metacrítica sobre el purismo de la razón pura”, eds. A. Maestre, y J. Romagosa. *¿Qué es Ilustración?* Madrid: Tecnos, 1993.
- Hamann, J.G. *Memorables reflexiones socráticas y otros textos.* Madrid: Guillermo Escolar, 2021.
- Schlegel, Friedrich. *Ideas con las anotaciones de Novalis.* Valencia: Pretextos, 2011.
- Vidal, Vanessa. *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte.* Valencia: PUV, 2021.

Estudios.



Sujeciones difusas: sobre la estandarización actual de los individuos.

Fuzzy subjections: on the current standardization of individuals.

Brais González Arribas¹

Universidad de Vigo, España

Recibido 20 abril 2023 · Aceptado 23 septiembre 2023

Resumen

En este artículo se plantea un análisis de las “sujeciones difusas”, sintagma que refleja una serie de operaciones de subjetivación, de configuración y monitoreo de la población que estandarizan a los individuos y orientan su comportamiento. Para ello, se asume el análisis clásico sobre las técnicas de disciplina y las estrategias securitarias de Foucault y se amplía a través del estudio de ciertas ideas del transhumanismo y de la gestión digital de las sociedades, que amenazan con producir estructuras antidemocráticas. Se concluye la necesidad de controlar ambos vectores para salvaguardar la autonomía de la ciudadanía y garantizar la democracia.

Palabras clave: Sujeción; Normalización; Antropotécnicas; Transhumanismo; Dataracria.

Abstract

This article proposes an analysis of "fuzzy subjections", a syntagm that reflects a series of operations of subjectivation, configuration and monitoring of the population that standardize individuals and guide their behaviour. To this end, the classic analysis of Foucault's disciplinary techniques and securitarian strategies is taken up and expanded through the study of certain ideas of transhumanism and the digital management of societies, which threaten to produce anti-democratic structures. It concludes the need to control both vectors in order to safeguard the autonomy of citizenship and guarantee democracy.

Keywords: Subjection; Standardization; Anthropotechnics; Transhumanism; Dataracry.

1. brais.gonzalez.arribas@uvigo.es

1 · Introducción: Ontología de la actualidad, nuevas tecnologías y antropotécnicas

Una de las maneras más afortunadas para expresar el papel de la filosofía en la época contemporánea es la que sugiere que ha de desenvolver una ontología de la actualidad, término acuñado por Michel Foucault (2007 69) pero difundido por Gianni Vattimo para referirse a la reflexión que ayuda a comprender la complejidad del mundo en que vivimos, estando atenta y siendo capaz de anticipar y someter a crítica aquellos procesos sociales emergentes — sean estos económicos, políticos o ideológicos— e innovaciones tecnológicas que dependiendo de su fuerza o alcance puedan llegar a provocar cambios tan importantes como para dar lugar a un quiebre o brecha civilizatoria (Vattimo 42).

En ese sentido, a la filosofía como ontología de la actualidad le corresponde localizar los nuevos movimientos culturales que posean una eventual incidencia práctica, sobre todo si esta es explosiva, revisar la adecuación y consistencia de sus fundamentos teóricos, indagar en sus posibles efectos sociales y reflexionar tanto sobre los dilemas éticos que plantean como sobre las oportunidades que se abren, sobre sus ventajas y sus riesgos, con el fin de orientar las conductas y los códigos normativos, que permitan optimizar sus posibles beneficios y minimizar sus peligros, ayudando a paliarlos o, en el mejor de los casos, a eliminarlos.

Es evidente que el desenvolvimiento de las NBIC² y su creciente grado de convergencia e integración, el desarrollo y creación de nuevas y cada vez más sofisticadas tecnologías, así como el potencial que se vislumbra en las “antropotécnicas”³, abren un espacio de posibilidades transformativas, de

² Acrónimo que reúne a la Nanotecnología, las Biotecnologías —como la biología sintética o la genética—, las Infotecnologías —como las ciencias de la computación, la inteligencia artificial y la robótica— y la Cognotecnología —como las neurociencias y las ciencias de la cognición—.

³ Término utilizado por Peter Sloterdijk para referir al conjunto de prácticas que intentan optimizar la capacidad de los individuos para afrontar sus deficiencias corporales o mentales y encarar su condición mortal y que en el contexto contemporáneo están vinculadas al desarrollo de las ciencias de la vida y las nuevas tecnologías (Sloterdijk 2001).

oportunidades y riesgos, muy amplio, siendo factible que se traduzcan en una alteración de las estructuras sociales que definen el contexto cultural vigente.

La paulatina digitalización de la existencia y la dependencia que los nuevos dispositivos electrónicos es capaz de crear, la importancia creciente de los algoritmos que se basan en la información proporcionada y acumulada en el *big data* para la toma de decisiones tanto a nivel social como individual, el desarrollo de la inteligencia artificial y la construcción de máquinas y autómatas de creciente autonomía, así como el biomejoramiento del ser humano a través de la incorporación de injertos, prótesis o implantes digitales y mecánicos o por medio de la alteración del código genético, en un nivel germinal y no solo somático, traerán consigo importantes modificaciones en las sociedades del futuro pero también en la evolución del ser humano, y no sólo entendido desde la óptica de la producción de individuos o subjetividades, sino desde una estrictamente biológica, ya que la propia condición humana se verá afectada por ellas.

La cantidad y el impacto cualitativo de los efectos que las tecnologías citadas pueden llegar a producir en un futuro a corto-medio plazo convierete al análisis de esta cuestión en uno de los asuntos cruciales de nuestro contexto actual⁴. Lo que está en juego, dicho sin ambages, es por una parte la posibilidad de emergencia de una nueva especie transhumana —la cual puede ser producto de la manipulación genética o de la conversión del ser humano en un híbrido entre entidad orgánica y cibernética o *cyborg*— y por otra, la de que sistemas de computación basados en macrodatos puedan lle-

⁴ Los otros problemas más graves en la actualidad están asociados con el capitalismo desarrollista desaforado y tienen que ver con la distribución ineficiente y desigual de los recursos —que causa hambre, desnutrición y enfermedad—, con los que poseen un carácter medioambiental —como el cambio climático, la pérdida de biodiversidad, la deforestación, la acidificación del suelo y del agua o la contaminación a gran escala de los ecosistemas— y con el control de pandemias causadas por nuevos agentes infecciosos, como desgraciadamente ha quedado demostrado con la propagación de covid-19. Este último asunto también está ligado al modo de producción capitalista, en la medida en que la desregulación en el sector agroindustrial, la concentración de población en grandes urbes industriales y la facilidad en la circulación de productos y personas a escala global, son los factores que mejor explican el contacto con cepas víricas hasta ahora desconocidas y su rápida difusión mundial (Wallace o Malm).

gar a controlar nuestras vidas de un modo tan invasivo que ni la autonomía personal ni la soberanía democrática posean sentido alguno (Ippolita 74–82).

Lo cierto es que los ideales defendidos por el transhumanismo, la corriente ideológica que con más entusiasmo sostiene que el progreso de la humanidad depende del desarrollo de las NBIC y de las antropotécnicas, conectan muy bien con gran parte de los valores y reglas que definen la economía de mercado, con su competitividad y eficiencia, con su búsqueda continua de mejora y de crecimiento medido en términos de plusvalor (More 2003). Si bien es cierto que en el propio interior del movimiento transhumanista co-existe una alternativa cada vez más amplia de cariz socialdemócrata y con una base moral sustentada en la ética de la justicia de John Rawls⁵, partidarios de la imposición de límites morales y restricciones legales al desarrollo biológico, es difícil abstraerse de la *hybris* que destilan el transhumanismo y la sociedad del control técnico y digital de la existencia y el mesianismo salvífico que gran parte de sus planteamientos trae asociado.

De estos peligros han advertido autores desde diversas disciplinas y con procedencias ideológicas opuestas. Desde el conservadurismo de Francis Fukuyama a la socialdemocracia laxa de Jurgen Habermas o Michael Sandel, pasando por el ecofeminismo de Maria Mies y Vandhana Shiva, o el decrecentismo de Jorge Riechmann se plantean objeciones de diversa índole al transhumanismo. Los conservadores de raíz cristiana discuten su soberbia, ya que el objetivo principal que lo define es la alteración de la especie humana, la cual, en tanto que, hecha a imagen y semejanza de Dios, posee un carácter sagrado (Fukuyama o Pouliquen). Los neomodernos consideran que la emergencia de un futuro humano aumentado amenaza los grandes ideales ilustrados que permiten la justicia y la equidad social. El advenimiento de una nueva especie transhumana pone en serio peligro la igualdad, pues este

⁵ Transhumanistas de reconocido prestigio y con influencia en el interior del movimiento como Nick Bostrom (2003) o James Hugues han criticado el carácter anarcoliberal e individualista que lo caracterizaba en sus primeras etapas. En cambio, abogan por el reconocimiento de los problemas sociales que puede conllevar el desarrollo desregulado de la mejora humana y proponen que la equidad social sea el valor principal que dirija el biodesarrollo. Este planteamiento, que era ya decisivo en el clásico de la ética genética de Buchanan, Brock, Daniels y Wikler *From chance to choice*, en castellano *Genética y justicia*, es contemplado en la actual Declaración Transhumanista, la cual puede consultarse en <https://www.humanityplus.org/the-transhumanist-declaration>.

homo mejorado, con cualidades distintas y superiores respecto de los *sapiens*, podría acabar imponiendo su jerarquía a los no biomejorados. También la libertad puede quedar seriamente dañada, ya que la alteración genética y somática faculta la fabricación artificial de los cuerpos y las subjetividades, imponiendo una excesiva determinación sobre la descendencia y convirtiendo a los seres humanos en productos manufacturados (Sandel). Finalmente, lo neomodernos consideran que no cabe hablar de fraternidad en un contexto en donde coexistan dos especies distintas (o tres, o más, llegado el caso) de homínidos. Una situación así dificultaría la convivencia y la existencia de una sociedad democrática equitativa e igualitaria (Habermas). Por su parte, las críticas “eco” se centran en la desmesura del proyecto transhumanista, en la arrogancia que destila y en el mesianismo tecnológico que promueve. Muestran además la contradicción interna en que se sostiene, pues el éxtasis del antropocentrismo humanista puede conducir a la desaparición de la especie humana, subsumida y superada por un neohumano que la aniquile (Riechmann). Además, sitúan el acento de su crítica en el carácter salvífico que le otorgan a la tecnología y la desnaturalización del ser humano que esto acarrea, lo que produce que esté cada vez más alejado de los ecosistemas de los que forma parte (Mies y Shiva).

Son muchas, pues, las cuestiones polémicas y los dilemas éticos que cabe tratar al analizar al transhumanismo y la sociedad *silicolonizada*, según el neologismo introducido por Èric Sadin (2018), aunque en este artículo intentaremos centrarnos en el modo en que por medio de estas ideas novedosas es posible que se instalen y desplieguen una serie de operaciones que definan un nuevo espacio global indeterminado, inespecífico, pero así mismo homogeneizador y disciplinario. Y precisamente a esto es a lo que denominamos “sujeción difusa”, al establecimiento de un paradigma con vocación universalista, transcultural y transhistórico que estandariza a los individuos de un modo inadvertido, haciéndoles creer que están consiguiendo la autonomía, el autodesarrollo e incluso la emancipación por medio de mecanismos que en realidad los están uniformizando.

La pregunta que cabe plantear a continuación es relativa al modo por el cual se extiende la maquinaria normalizadora y los objetivos que persigue, si bien estos últimos parecen cristalinos. Se trata de analizar las operaciones y estrategias que se desarrollan y ejecutan para implementar sistemas de

gestión de lo social que faciliten su gobierno y que contribuyan a otorgar solidez a sus jerarquías. Para la consecución de tal estabilidad es fundamental tener bajo control tanto a los individuos en su singularidad como a la población en su conjunto, para lo cual se requiere llevar a cabo una serie de estrategias que operen en el acondicionamiento de las subjetividades y en la administración de los procesos por los que estas se articulan y gestionan su vida en común. Cobra así sentido la implementación de una serie de procedimientos de tecnología social cuyo fin es la prevención de los conflictos o su desarrollo controlado, la anticipación y localización de la disidencia y, si es posible, su completa erradicación. Para esto último es decisivo trabajar en el origen e impedir su emergencia, sometiendo a control los mecanismos que la hacen factible, los procesos diferenciales de conformación de las subjetividades y las acciones políticas alternativas que puedan llegar a proponer o llevar a cabo. Estas tecnologías del poder se articulan conforme a las categorías biopolíticas analizadas por Michel Foucault, primero desde un enfoque disciplinario y posteriormente desde otro securitario (2009 y 2008), que tuvieron un complemento decisivo en el examen de las sociedades del control realizado por Gilles Deleuze, y que en los últimos años han utilizado una amplia diversidad de pensadores —entre los que cabe destacar a G. Agamben, T. Negri o R. Esposito— para la comprensión y explicación del modo de configuración y articulación de las sociedades contemporáneas, existiendo un cierto consenso en que en el contexto actual los sujetos están sometidos a métodos de instrucción y de vigilancia casi insuperables que las tecnologías del biodesarrollo y las digitales no hacen sino potenciar.

2 · La homologación de la subjetividad

De acuerdo con Michel Foucault, las técnicas disciplinarias supusieron una reorientación de la instrucción del individuo por medio de la intimidación y el abuso del castigo físico, en la que el cuerpo era el objeto de diversas mortificaciones, haciendo uso en cambio de una serie de procedimientos definidos por un carácter más pedagógico que punitivo (Foucault 2009 14,0-14,3). Si el daño corporal significaba tanto una venganza contra el delincuente como una advertencia hacia todo aquel que tuviese la intención de infrin-

gir las normas, en el modelo disciplinario se trata de orientar la conducta e irla paulatinamente corrigiendo hasta ajustarla a un canon establecido. En este proceso juegan un papel decisivo las nascentes ciencias humanas, encargadas de elaborar los criterios metodológicos de instauración de los códigos normativos que han de interiorizar las subjetividades y de legitimar a las instituciones sociales que los ejecutan, caso de la escuela, la cárcel, la fábrica, el ejército o el psiquiátrico. Todas ellas agentes de socialización bajo cuya disciplina las identidades de los sujetos se modelan conforme asumen la norma y rechazan, a la vez, lo que la contradice o excede.

No obstante, si en principio se podría pensar que los esfuerzos de la instrucción disciplinaria se dirigen exclusivamente a la forja del carácter y al cincelado de los atributos psíquicos, teóricas como Judith Butler llaman la atención sobre la importancia que se le otorga en ella igualmente a la escultura de los cuerpos (Butler). La asignación del sexo y del género es un caso ejemplar de su construcción por medio de prácticas externas que se ajustan a regulaciones disciplinarias, aparentando que la adscripción a un sexo o a un género u otro es fruto del libre y natural desarrollo material del cuerpo y de la personalidad. En cambio, el cuerpo sexuado se edifica por medio de una acción performativa que inscribe una cierta reglamentación en él, quedando así determinado por el poder jurídico-legal.

Pues bien, con el biomejoramiento es posible avanzar un paso más allá, ya que el forjado artificial del cuerpo permite una penetración total de un agente externo modelador. La capacidad para manipular artificialmente los genes de un embrión no sólo con fines curativos o preventivos — paliando posibles deficiencias o patologías genéticas — sino con el objetivo de seleccionar determinados atributos o potenciarlos, concede la posibilidad de la elección de bebés a la carta diseñados en laboratorio. Este hecho supone que el nivel de determinación e intromisión de los progenitores sobre las cualidades de sus hijos pueda llegar a ser muy elevado, lo cual no sólo es moralmente discutible⁶ sino que además abre la puerta a la paulatina homogeneización de

⁶ Los transhumanistas (Savulescu) sostienen que la selección y modificación genética de embriones es legítima en la medida en que todos los padres y madres desean lo mejor para sus hijos, por lo que al igual que los educan de la mejor manera posible deben dotarles de sus mejores atributos genéticos. Los bioconservadores (Sandel), en cambio, argumentan que el amor por un hijo se expresa aceptando sus cualidades, ya que es un

la especie humana, al ser previsible que los rasgos seleccionados respondan al canon estético hegemónico.

Sin embargo, el nivel óptimo de la normalización requiere de la aceptación voluntaria de los individuos a que esta se lleve a cabo. La culminación del paradigma disciplinario y de control se cumple cuando los procedimientos represivos para la orientación de la conducta se reducen lo máximo posible, hasta casi desaparecer, al ser reproducidos por el individuo en su interior, adoptándolos como propios y repitiéndolos en su comportamiento. El enderezamiento y encauzamiento de la subjetividad es exitoso cuando acepta los códigos normativos que la atraviesan, identificándose con el sistema de valores, de reglas y de aspiraciones socialmente instituidas, y no solo porque se comprometen personalmente con ellos, sino también por su disposición a convertirse en agentes de su difusión por medio de la educación de las nuevas generaciones.

Frente al carácter negativo del paradigma que une disciplina y control —en los que prima la prescripción, la instrucción reglada, la punición como procedimiento corrector y la combinación entre supervisión y vigilancia—, el dominio desde la positividad se logra bien a través de la obediencia acrítica, y de ser crítica esta nunca es tan profunda como para llegar a ser subversiva, bien por medio de la colonización del deseo del individuo, de modo que la voluntad de este coincide con el proyecto socialmente hegemónico. Este último caso, es reconocible en un tipo de subjetividad que el propio Foucault ya anticipara en *El nacimiento de la biopolítica*, que tiene su correlato en el ámbito socio-económico actual y que ha sido analizado por diversos pensadores en años recientes, como Maurizio Lazzaratto o Byung-Chul Han.

Esta nueva subjetividad, el “individuo-empresa”, emerge en la era de la globalización económica, poseyendo unas cualidades que se ajustan a la perfección a los valores propios del sistema (Lazzaratto 43). El “empresedor”, que supera al *homo oeconomicus* del liberalismo más tradicional —donde se concibe al ser humano como un agente racional, egoísta y cuyas decisiones se basan en la lógica del cálculo de costes y beneficios—, basa su

don y no un producto de fábrica que se pueda diseñar artificialmente. Además, resaltan que las antropotécnicas invasivas expresan a la perfección los excesos de la razón instrumental, y su afán de someter y controlar la totalidad de lo existente, incluso la vida de los seres humanos del futuro.

identidad en la creencia de que su formación en tanto que persona depende de la acumulación de aptitudes y conocimientos que le faculten para competir de un modo óptimo en el contexto social, el cual es interpretado precisamente en términos de una contienda en la que triunfan aquellos que están cualificados, fracasando quienes no lo están. Más allá de la dinámica perversa del sistema, que incita a evaluar las propias cualidades en términos económicos y que responsabiliza a cada individuo de sus logros o fracasos particulares, abstrayéndose de los aprioris socioeconómicos que los determinan, es destacable la concepción fuerte del “yo” en la que este paradigma se sostiene, siendo en él central el imperativo de la positividad que nos pide que “lleguemos a ser quiénes somos”, idealizando al ego como un atleta hipermotivado que busca inagotablemente su autorrealización (Han 18).

La idea de una humanidad susceptible de continua mejora por medio de la manipulación genética y el uso de tecnologías, tal y como la concibe el transhumanismo, casa perfectamente con el modelo recién descrito. No puede extrañar que, desde la perspectiva neoliberal, que por ejemplo defiende Robert Nozick, sea razonable la existencia de una suerte de “supermercado genético” que permita que los progenitores puedan elegir libremente las características biológicas que desean para sus hijos, bajo el argumento de que al ser biomejorados estarán dotados de las mejores cualidades posibles para alcanzar el éxito en una sociedad definida por la competencia y la búsqueda de la máxima eficacia (Nozick). En el campo del transhumanismo, los extropianos de Max More son los máximos representantes de esta idea; para ellos, la biomejora es un efecto de la continua exigencia de optimización fruto de la extensión de la sociedad de la competencia a todos los ámbitos culturales (More 2013 13). Sin embargo, este mismo argumento es usado por algunos de sus críticos (Pouliquen 51-52) quienes, aceptando que el transhumanismo es un reflejo más de la cadena de innovación, inversiones, búsqueda de la plusvalía y ansia de crecimiento continuo que instala la cultura capitalista como paradigma civilizatorio hegemónico, enfatizan la explotación de los cuerpos que se esconde en la búsqueda de una excelencia que no es posible alcanzar nunca. El ansia por llevar al ser humano a un nivel superior, liberándolo de las cadenas físicas propias de su naturaleza, en realidad oculta un tipo de alienación voluntaria respecto de las lógicas expansivas propias del capitalismo globalizado. Como indica Michael Sandel:

El transhumanismo es una forma de responder a las exigencias de rendimiento y perfección impuestas por una sociedad competitiva. Es esta exigencia de rendimiento y perfección la que anima la revuelta contra lo recibido. (Sandel 47)

Por eso, y desde esta perspectiva, el transhumanismo no sería tanto un movimiento rupturista e innovador sino el mayor grado de expresión de la explotación que el ser humano realiza de sí mismo. Lo cual se refleja a la perfección en la idea de Nozick a la que se aludía líneas atrás: si en el futuro se extiende una raza de seres humanos genéticamente modificados bajo ciertos parámetros (que responderían probablemente al canon estético hegemónico) será porque los individuos así lo quieren, por lo que las empresas que proporcionan tales servicios no serían culpables de ofrecer el producto que el comprador desea adquirir.

De este modo no importa tanto si en una nueva etapa del neoliberalismo se produce un repliegue en relación con algunos de los principios que lo definen en su estado actual. La reconversión de la economía producto de eventos estructurales, como la nueva revolución tecnológica que acarrea su paulatina digitalización o la extensión creciente del trabajo automatizado, o de otros más coyunturales, como los provocados por la pandemia de covid-19, o conflictos armados que puedan producirse en distintos lugares del planeta, que causen eventualmente la relocalización industrial, la aparición de nuevos aranceles o la dificultad para la circulación de personas y mercancías, no importa tanto como la pervivencia de una estructura psíquico-ideológica que continúe conformando las subjetividades adaptándolas al modelo del capitalismo del emprendimiento y a los valores que lo sostienen: continua mejora, utilidad y eficiencia medidos en estrictos términos de rentabilidad económica.

3 · Gestión de poblaciones y datacracia

La concepción del sujeto como “emprendedor” o el “ser humano-empresa” se complementa con un sistema de gobernación que ya no tiene en cuenta solamente a los sujetos en su individualidad, sino que los inscribe en un

marco mayor que los integra, la población, hasta el punto de que se vuelve aceptable el desvío de ciertos individuos en relación con el cumplimiento de la norma siempre que su número sea marginal y posean una capacidad insignificante de subvertir el orden.

Es cierto que la idea de desenvolver técnicas de gestión de la población no es ni mucho menos novedosa, y que una amplia diversidad de pensadores se han ocupado de realizar una crítica de tal modelo, señalando sus peligros y analizando los medios utilizados para conseguir la docilidad de la ciudadanía en un contexto donde deben mantenerse intactos los principios esenciales del liberalismo. Es decir, el gobierno de la población debe producirse de modo que esta perciba y sienta que está adoptando las decisiones libremente y que la soberanía popular no ha sido suprimida. En este contexto, en el que es necesario mantener un adecuado equilibrio entre la libertad individual y la administración orientada, es donde las técnicas de gobernanza se vuelven más sutiles y audaces, requiriendo de una versatilidad capaz de ajustarse a las fluctuaciones de una sociedad ideológicamente voluble.

No es necesario incidir en las principales tesis sobre los mecanismos de difusión de la ideología, del dominio sobre las representaciones, las creencias, los valores, los deseos o el lenguaje que esta intensifica y que favorece la conducción ordenada de los individuos, a pesar de que no esté de más tener en cuenta la manera en que se genera y circula hoy en día no sólo a través de los canales tradicionales sino por medio de las plataformas digitales y las redes sociales (Zuboff). Tampoco lo es insistir en la capacidad que posee la propaganda, ahora revestida de noticias tendenciosas o directamente falsas, para tergiversar los acontecimientos, confundir al ciudadano y manipularlo para que acepte e incorpore determinados sesgos cognitivos que le lleven a tomar decisiones y adoptar conductas que a veces incluso van en contra de sus propios intereses (Amorós); o en la que tiene la publicidad tanto para impulsar la identificación con los productos que se poseen como para generar la insatisfacción ante los ya poseídos que conduzca al apetito por adquirir otros nuevos, alimentando el ciclo de producción y consumo de mercancías del que se nutre el circuito económico en el capitalismo (Latouche 26).

Ni siquiera es novedosa la idea, que pretendemos resaltar y en la que nos vamos a detener a continuación, de que se produce una gobernanza óptima de la población cuando se instituye una sociedad emplazada, que es el tér-

mino que utilizan Gianni Vattimo y Santiago Zabala para definir aquella en la que lo que “no pasa nada” (Vattimo y Zabala 26), en la que el acontecimiento ha sido neutralizado y la historia congelada⁷, aún a costa de rebajar hasta hacer perder su significado las nociones de autonomía, política o democracia. Este modelo de gobierno securitario o policial, si seguimos conceptualmente a Michel Foucault (2008) o a Jacques Rancière (2006a), se configura en torno a dos ejes procedimentales. En primer término, adopta técnicas que permiten la supervisión continuada de la ciudadanía y, en segundo, desarrolla un sistema de gobernanza basado en el cálculo estadístico, cuyo valor radica en la supuesta neutralidad que guía las decisiones adoptadas y que las sitúa más allá de los intereses particulares o partidarios “demasiado humanos”. Se trata de dos ideas que están entrelazadas, ya que la inspección de la ciudadanía permite el recabado de datos, que una vez que son analizados en términos estadísticos se usan para la toma de decisiones políticas y de gestión de los recursos. Además, ambas son dependientes o están ligadas al desarrollo de las nuevas tecnologías digitales (Sadin 2020 153-164).

Efectivamente, el poder modular capaz de ajustar sus dinámicas —de modo que no se sobrepasen los umbrales que pongan en riesgo real las estructuras socio-económicas que facilitan la pervivencia de las jerarquías— requiere de un conocimiento profundo de los fenómenos sociales proporcionado por la supervisión continua de la población y la recogida masiva de información acerca de ella (Tascón y Coullaut 11-14). Además de los procedimientos panópticos ya conocidos, fijos y centralizados, la aparición de las herramientas digitales ha proporcionado nuevos medios para su ejecución. Es cierto que, bajo la justificación de ofrecer protección y seguridad, se siguen utilizando mecanismos de vigilancia directa de los individuos, como el

⁷ Cabe señalar el relativo fracaso de este modelo ante la crisis provocada por la pandemia de la enfermedad covid-19 —e incluso del conflicto en territorio ucraniano—. Relativo porque, por una parte, ha quedado patente la debilidad de los modelos de previsión utilizados para gestionar la política económica y sanitaria global y quizá la imposibilidad de anticipar cada uno de los eventos capaces de alterar el transcurso normal de los sucesos, lo que en último término ejemplifica la constitutiva vulnerabilidad humana (Coccia); no obstante, por otra, la crisis abierta por la pandemia, puede ser usada como una excusa para impulsar medidas aún más invasivas en la libertad y la privacidad de las personas, normalizando medidas excepcionales para la biovigilancia y la restricción de movimientos (Agamben).

control visual de amplias áreas espaciales por las que circula una gran cantidad de personas — caso de núcleos comerciales, aeropuertos o pabellones donde se realizan conciertos, espectáculos o eventos deportivos —; sin embargo, el gran salto cualitativo se produce con los sistemas de biovigilancia digitales, ya que los dispositivos electrónicos, las aplicaciones móviles y los sitios web, además de permitir la localización instantánea del individuo y el rastreo de sus movimientos, son capaces de recoger, distribuir y almacenar gran cantidad de información personal que sirve para la monitorización de la ciudadanía. Y si bien en muchas ocasiones esta información es entregada de modo voluntario⁸, la amplitud de las operaciones que se realizan por medio de la red digital y la práctica obligación de hacer uso de ellas en los ámbitos laboral, burocrático o bancario, facilitan la invasión de la privacidad y el recabado masivo de datos personales⁹.

El paradigma securitario en su estado actual de desarrollo complementa los sistemas de biovigilancia con el uso de tecnologías digitales para la conformación de macrobases de datos y de sistemas automáticos para su procesamiento. El empleo de la estadística y del cálculo cuantitativo como método de gobernanza alcanza su nivel más avanzado con la investigación tecnocientífica, capaz de idear algoritmos computerizados que manejan cantidades masivas de información y cuyos modelos predictivos son aplicables a cualquier ámbito de cosas, automatizando la toma de decisiones y haciéndola pasar por neutra y objetiva. Como señala Éric Sadin, la inteligencia algorítmica se alimenta de todas partes y se modula en tiempo real, y está destinada

8 La emergencia de las diversas redes sociales, de plataformas digitales de servicios o de aplicaciones de contacto que operan como sitios web ha hecho posible que los contenidos utilizados para la supervisión de la ciudadanía sean proporcionados deliberadamente por esta. La publicación de los gustos, las preferencias, las impresiones y las simpatías personales a través de comentarios y *posts* en redes sociales, en medios de comunicación o en las aplicaciones de valoración de lugares y servicios, han convertido en públicos ámbitos que en el pasado pertenecían a la esfera privada, susceptibles de ser utilizados por corporaciones o instituciones estatales para, bajo la apariencia de ofrecer servicios personalizados, monitorizar a las personas (Ippolita 67).

9 En otras ocasiones la invasión de la privacidad se realiza gracias a una cierta ingenuidad del usuario web, que confía en que las redes sociales o las aplicaciones gratuitas son inexpugnables e inaccesibles desde el exterior, o por su desinterés sobre el funcionamiento de programas-espía, caso de las omnipresentes *cookies*, cuya función es recabar datos personales con fines esencialmente publicitarios (Peirano 185-187).

a encuadrar el curso de las cosas, a reglamentar o fluidificar las relaciones con los otros, con el comercio, con nuestro propio cuerpo, en otros términos, a contribuir a que la marcha de cada fragmento de lo cotidiano sea configurado de la manera más adecuada, como se estuviera distribuida o supervisada por un demiurgo inmanente-electrónico. (Sadin 2017 25)

Además, el gobierno algorítmico de la población favorece los objetivos del capitalismo globalizado, al convertir todo fenómeno en dato y todo dato en mercancía. Por medio de esta dinámica se fomenta la emergencia de un nuevo paradigma tecnoliberal en el que lo técnico, lo económico y lo político están íntimamente alineados, conformando un poder soberano que a la vez que administra de un modo preciso a la ciudadanía mercantiliza las cosas y gestiona ordenadamente los recursos.

Sin embargo, en el plano político la administración digital de la sociedad supone la cancelación de la democracia y la deslegitimación de la soberanía ciudadana. La definitiva victoria del sistema policial sobre el político se produce en el marco de un sistema que configura y legitima un autoritarismo digital, dónde la toma de decisiones se basa en la capacidad de análisis de los sistemas de procesamiento de información inteligentes y automatizados. Esta nueva política de las descripciones supera incluso el sueño tecnocrático del gobierno de los sabios tan enraizado en nuestra cultura desde Platón, pues a la objetividad del conocimiento técnico se le suma la fría neutralidad del algoritmo. El tecnocapitalismo propone una nueva modalidad de despotismo ilustrado, en el que las resoluciones para “el beneficio del pueblo que no cuentan con el pueblo” son tomadas por automatismos que manejan macrodatos y cuya capacidad de computación se sitúa muy por encima de las capacidades del individuo o de la inteligencia colectiva que se pueda llegar a conformar en sociedad, la cual siempre, se arguye, está marcada por prejuicios personales, sesgos cognitivos, intereses particulares y, en definitiva, por ideología. Por ello, la automatización a gran escala de la toma de decisiones constituye la máxima aspiración de la experticia, pero supone el derrocamiento de la democracia¹⁰.

10 Aunque es cierto que detrás de las decisiones algorítmicas se esconde la programación elaborada por seres humanos, con sus intereses e ideología propios —de modo que sea lícito enunciar la pregunta ¿quién decide lo que decide un algoritmo?— el objetivo principal que da sentido al desarrollo de la IA es el de diseñar sistemas expertos que

En la *datacracia* que caracteriza a la utopía tecnoliberal gobiernan los sistemas digitales (Norte Sosa 43) la política se convierte en una cuestión técnica de cálculo de posibilidades y gestión de riesgos, teniendo las decisiones la apariencia de ser neutrales por ser obtenidas mediante la computación estadística, lo cual elude a la vez la oportunidad de que exista alternativa alguna.

4 · Conclusión

Precisamente, el elemento último que se ha enunciado en el epígrafe anterior constituye el auténtico peligro de las sujeciones difusas que hemos analizado a lo largo del presente artículo: su capacidad para bloquear el acaecimiento de lo que pueda causar algún tipo de disidencia, ya sean las subjetividades diferenciales que se resisten a los procesos de normalización establecidos, de carácter cultural o físico (aunque hemos visto que ambos están enlazados), ya lo sean acontecimientos disruptivos que se sitúan fuera del cálculo y que en tanto que imprevisibles puedan desestabilizar el orden y las jerarquías asentadas.

No obstante, y a pesar de que es relativamente sencillo caer tanto en la alteración de la especie con fines biomejorativos, en la búsqueda de una optimización de las cualidades humanas o en el aumento y enriquecimiento de su experiencia, o en la tentación algorítmica, y creer que la gestión automática de los recursos y de un modelo social administrado tecnológicamente puede ser una solución a problemas que la política “humana” no ha sabido

puedan programarse a sí mismos, mejorando sus carencias a partir del ensayo/error y aprendiendo por medio de la gradual acumulación de información en sus bases de datos. Elaborar máquinas que pueden aprender, que pueden inventar, que pueden tomar decisiones por sí mismas, sin intervención ni control humano. Como señala José Ignacio Latorre (132-142), la idea es que estos automatismos paulatinamente vayan sustituyendo las acciones humanas que puedan automatizarse, así los coches autónomos o los médicos artificiales, que ya están en proceso de desenvolvimiento en la actualidad, son solo pasos previos a proyectos más ambiciosos, como la configuración de autómatas que ejerzan la función de empresarios, políticos o jueces artificiales, capaces de gestionar las infraestructuras, de controlar las enfermedades, de prevenir el crimen, de organizar los métodos de producción y de eliminación de los residuos, de impartir justicia y en general, de realizar predicciones sobre el futuro que permitan la optimización de los recursos.

resolver, para no vaciar de todo las nociones de autonomía o emancipación es necesario denunciar e intentar resistirse a los procesos normalizadores, de diseño, monitoreo y de biovigilancia, que fijan a las subjetividades, que determinan el paradigma de percepción desde el que se interpreta lo sensible, que construyen sus cuerpos —amenazando en un futuro inmediato con literalmente fabricarlos con tecnologías de biodesarrollo— y que restringen su capacidad creativa orientando sus gustos y su deseo.

Además, para que aún sea posible hablar de soberanía, de política y democracia, es obligado desafiar los sistemas de gobernanza basados en modelos predictivos, descriptivos y con apariencia de objetividad. Modelos que plantean la estabilidad del paradigma instituido por medio del pensamiento único y acrítico, aunque este se escude en sistemas de computación digitales, que no solo descalifican las capacidades humanas, sino que eluden la posibilidad de gestionar el conflicto y el antagonismo entre distintos regímenes de percepción de realidad, que es lo que diferencia a un sistema policial de otro que efectivamente pueda considerarse político (Rancière 2006b 18). Solo la posibilidad de lo indecible (Derrida 2014) del fuera del cálculo, del acontecimiento disruptivo (Derrida 2003) que no se deja encuadrar como resultado de un problema computacional, hace posible la existencia de sistemas políticos en los que el individuo, y por extensión la ciudadanía, tiene auténtica capacidad de decisión sobre aquello que sucede. Por eso, la democracia requiere como condición de posibilidad el constituirse como un modo de gobernanación que se sitúa en el exterior de la clausura impuesta por la previsibilidad del gobierno técnico, sea humano, tecnológico o digital.

En tal sentido, cabe afirmar que la asunción del conflicto y de la tensión producto del impulso del pensamiento disidente como claves del actuar político son un escudo protector, si bien débil, contra los poderes disciplinario y securitario propios de las sujeciones difusas. La emergencia del pensamiento diferente y creativo, capaz de situarse más allá de la frialdad del cálculo formal y de la lógica administrativa e instrumental, y su promoción es la vía que permite hablar aún de apertura histórica, haciendo posible, en definitiva, que la tecnología no sea solo una herramienta de control del ser humano sino una vía que contribuya al efectivo desarrollo de su bienestar.

5 · Fuentes bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *A che punto siamo? L'epidemia como politica*. Macerata: Quodlibet, 2020.
- Amorós García, Marc. *Fake news: la verdad de las noticias falsas*. Barcelona: Plataforma, 2018.
- Bostrom, Nick. "Transhumanist values. Ethical Issues for the 21st Century". Adams, F. (ed.). *Philosophical Documentation*. Center Press, 2003.
- Bostrom, Nick. "In defense of posthuman dignity". *Bioethics*, 19 (3), (2005): 202-214.
- Bostrom, Nick. "The future of humanity". Berg Olsen, J. K., Selinger, E., & Riis, S. (eds.). *New Waves in Philosophy of Technology*. New York: Palgrave MacMillan, 2009. 186-215.
- Bostrom, Nick y Savulescu, Julian, (eds.). *Mejoramiento humano*. Zaragoza: Teell, 2017.
- Buchanan, Allen y otros. *Genética y justicia*. Madrid: Cambridge University Press, 2003.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Coccia, Emmanuelle. "La Tierra puede deshacerse de nosotros con la más pequeña de sus criaturas". *Capitalismo y pandemia*. Filosofía Libre, 2020. 119-125.
- Deleuze, Gilles. "Control y devenir y "Post-scriptum para las sociedades de control". *Conversaciones*. Valencia: Pretextos, 1995. 235-255.
- Derrida, Jacques. *Papel máquina*. Madrid: Trotta, 2003.
- Derrida, Jacques. *Posiciones*. Madrid: Pre-textos, 2014.
- Foucault, Michel. *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 2007.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal, 2008.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México DF: Siglo XXI, 2009.
- Foucault, Michel. *El nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal, 2012.
- Fukuyama, Francis. *Our posthuman future: consequences on the biotechnology revolution*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- Habermas, Jürgen. *El futuro de la naturaleza humana. ¿Hacia una eugenesia liberal?* Barcelona: Paidós, 2001.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014.

- Hugues, James. *Citizen cyborg*. Cambridge: Westview press, 2004.
- Ippolita, Ídolos. Madrid: Enclave de libros, 2016.
- Latorre, José Ignacio. *Ética para máquinas*. Barcelona: Ariel, 2019.
- Latouche, Serge. *Pequeño tratado del decrecimiento sereno*. Barcelona: Icaria, 2009.
- Lazzaratto, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- Malm, Andreas. *Coronavirus, cambio climático y guerra social*. Madrid: Errata naturae, 2020.
- Mies, Maria y Shiva, Vandana. *Ecofeminismo*. Barcelona: Icaria, 2014.
- More, Max. *Principles of extropy*. Version 3.11. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20130513045930/http://www.extropy.org/principles.htm>, 2003.
- More, Max. "The philosophy of transhumanism". More, Max & Vita-More, Natascha (eds.). *The transhumanist reader*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. 3-18.
- Norte Sosa, José. *Big data. Comunicación y política*. Madrid: Kier, 2020.
- Nozick, Robert. *Anarquía, estado y utopía*. Madrid: Innisfree, 2015.
- Peirano, Marta. *El enemigo conoce el sistema*. Madrid: Debate, 2019.
- Pouliquen, Tanguy Marie. *Transhumanismo y fascinación por las nuevas tecnologías*. Madrid: Rialp, 2018.
- Rancière, Jacques. *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006a.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM, 2006b.
- Riechmann, Jorge. *¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista?* Madrid: Catarata, 2016.
- Rifkin, Jeremy. *El siglo de la biotecnología*. Barcelona: Crítica, 1999.
- Sadin, Éric. *La realidad aumentada*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.
- Sadin, Éric. *La silicolonización del mundo*. Buenos Aires: Caja negra, 2018.
- Sadin, Éric. *La inteligencia artificial o el desafío del siglo*. Buenos Aires, Caja negra, 2020.
- Sandel, Michael. *Contra la perfección. La ética en la era de la ingeniería genética*. Barcelona: Marbot, 2007.
- Savulescu, Julian. *¿Decisiones peligrosas?: Una bioética desafiante*. Barcelona: Tecnos, 2012.
- Sloterdijk, Peter. *Normas sobre el parque humano*. Madrid: Siruela, 2001.

- Tascón, Mario y Coullaut, Arantza. *Big data y el internet de las cosas*. Madrid: Catarata, 2016.
- Vattimo, Gianni. *Adiós a la verdad*. Barcelona: Gedisa, 2010.
- Vattimo, Gianni y Zabala, Santiago. *Comunismo hermenéutico*. Barcelona: Herder, 2012.
- VVAA. "Transhumanist declaration". More, Max & Vita-More, Natascha (eds.). *The transhumanist reader*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. 54-55.
- Wallace, Robert. *Big Farms Make Big Flu: Dispatches on Influenza, Agribusiness, and the Nature of Science*. New York: Monthly Review Press, 2016.
- Zuboff, Soshana. *La era del capitalismo de la vigilancia: la lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Barcelona: Paidós, 2020.

La concepción de lo humano en la contraposición Descartes–Montaigne. Apuntes sobre el primer párrafo del Discurso del método.¹

The Conception of Human Being in Descartes and Montaigne. Notes on the First Paragraph of the *Discourse on Method*.

Víctor Palacios Cruz²

Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo (Chiclayo, Perú)

Recibido 31 mayo 2023 · Aceptado 25 julio 2023

Resumen

En Montaigne, el yo es producto de la pluralidad y no existe separado de la naturaleza. En Descartes, por el contrario, la “voz de la razón” justifica una soledad que renuncia al cuerpo, a los sentidos y a la voz de los demás. Según Montaigne, el saber se busca en permanente relación con el mundo, sin la expectativa de una certeza absoluta que superaría nuestra pequeñez natural. Según Descartes, la investigación individual es más segura que aquella en la que varios intervienen. Sin embargo, la diferencia entre ambos pensadores no se limita al plano del conocimiento. Tiene en realidad raíces biográficas y, sobre todo, responde a dos

Abstract

In Montaigne, the self is the product of plurality and it does not exist separated from nature. On the contrary in Descartes, the “voice of reason” justifies a lonesomeness which renounces to the body, the senses and the voices of others. According to Montaigne, knowledge is sought in permanent relationship with the world, without the expectation of an absolute certainty that would exceed our natural smallness. According to Descartes, the individual research is safer than one in which several individuals intervene. However, the difference between both thinkers is not delimited for the plane of knowledge only. Actually, it

¹ Este artículo ha sido escrito como parte de las labores investigación ordinarias en el Departamento de Filosofía y teología de la Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo (Chiclayo, Perú).

² victorhpc@hotmail.com

visiones de la condición humana profundamente contrapuestas.

Palabras clave: Descartes; Montaigne; Conocimiento; Condición humana; Filosofía moderna.

has biographical roots and, above all, responds to two profoundly opposed views of the human condition.

Keywords: Descartes; Montaigne; Knowledge; Human Condition; Modern Philosophy.

1. Introducción

Este trabajo propone una interpretación del primer párrafo del *Discurso del método* de Descartes (publicado en 1637), sin duda uno de los documentos más importantes e influyentes en la historia de la filosofía. Un ejercicio planteado desde la referencia a algunas variables biográficas de su autor, así como a su época en que coinciden la decadencia de la cultura medieval, importantes descubrimientos geográficos y culturales, la influencia silenciosa de la imprenta y los estragos de las guerras de religión dentro y fuera de Francia.

Asimismo, es también una lectura guiada por el inevitable contraste con *Los ensayos* de Montaigne, obra que sostiene una actitud abierta a la diversidad de ideas desde la aceptación de la finitud humana y la bienvenida de la interrelación, frente a todo lo cual el cartesianismo se contraponen expresamente como la aspiración a un saber indubitable y definitivo que, de paso, elimine la fuente de todos los conflictos mundanos, a través de la conducción de una inteligencia absuelta de su vínculo tanto con los sentidos cuanto con los testimonios del prójimo.

La imagen muy difundida, y no por trillada desprovista de fundamento, del proyecto cartesiano como una “lucha desesperada para salir del escepticismo de Montaigne”, según escribió hace mucho tiempo Etienne Gilson (114) o como una réplica a *Los ensayos*, según Descombes (Navarro 2007 29) — aun cuando se limite a una contraposición específicamente *epistemológica*— prevalece aquí sobre el tópico igualmente común que cree ver en la preferencia de Montaigne por el retiro personal el acto de una renuncia al mundo, como en Horkheimer (30), o la discutible afirmación de su similitud con el encierro de la razón que propone Descartes, como en Todorov (140).

La diferencia que va a destacarse en esta exposición estriba en que el retiro montaigniano no entraña ninguna desconexión con la exterioridad y es, en todo caso, una circunstancia concebida para compensar el trajín de

la vida pública así como para acompañar los últimos años de su existencia, según cree el propio Montaigne. En tanto que la soledad cartesiana, más que tratarse de un aislamiento físico, consiste en la delimitación del escenario —la razón individual envuelta en sí misma— donde ha de ocurrir, sin interferencias ni contaminaciones, la construcción de una ciencia que no vuelva a caer nunca más como había caído la cultura medieval.

Como sostuvo Stephen Toulmin hace un tiempo (y de un modo que nada luego ha vuelto esencialmente cuestionable): Montaigne y Descartes “coincidieron en que el primer paso para alcanzar la sabiduría se hallaba en el autoexamen”; sin embargo “su individualismo los llevó por derroteros distintos”. En Descartes se advierte la sensación de que “todo individuo, en cuanto sujeto psicológico, está (por así decir) atrapado dentro de su propia cabeza”; en tanto que Montaigne “había escrito en cuanto individuo, pero suponiendo siempre que su experiencia era característica de la experiencia humana en general” (74).

Finalmente, este texto se atiene a la convicción de que representar la razón como un poder sustraído a sus condiciones personales y mundanas encausa un rumbo solitario que, en su exclusión de otras fuentes de conocimiento, se expone sin remedio al dogmatismo, al idealismo y aun a la locura, en contraste con la conveniencia de una reconciliación con la fragmentariedad connatural a la mirada humana como el mejor pretexto para una búsqueda solidaria e intercultural —especialmente conveniente en nuestro tiempo—, según muestran numerosos pasajes de *Los ensayos* de Montaigne.

La paradoja de nuestro tiempo en que una globalización comercial y tecnológica, al tiempo que la universalización del acceso a Internet, no coinciden precisamente con un proceso de convivencia y apertura a la disparidad de discursos y culturas, sino que, por el contrario, parece haber puesto en evidencia y aun exacerbado variadas formas de provincianismo y polarización, permite ver en el planteamiento comunicativo y cooperativo de la búsqueda del saber según Montaigne lecciones de un interés renovado y oportuno para el presente.

2 · La igualdad de una sola razón

El *Discurso del método* de Descartes, cuyo subtítulo añade: “para conducir la razón e investigar la verdad de las ciencias”, comienza de un modo calculadamente amable:

El buen sentido (*bon sens*) es la cosa mejor repartida del mundo, pues cada cual cree estar tan bien provisto de él, que incluso los más descontentadizos en cualquier otra cosa, no suelen apeteecer más del que ya tienen. (1999a 4)

Y en seguida agrega:

la facultad de juzgar bien y de distinguir lo verdadero de lo falso, que es lo que propiamente se llama buen sentido o razón (*raison*), es por naturaleza igual (*naturellement égale*) en todos los hombres. (*Id.*)

Después de Gutenberg y la multiplicación de los libros, con el consiguiente incremento del hábito de leer a solas y en silencio, más dispuesto a una actitud comprensiva y crítica, cualquier autor escribía imaginando lectores más atentos y escrupulosos, como el propio Fernando de Rojas se resignó a reconocer en 1499 en la segunda versión de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*: “cortar a medida de todos pertenece solo a Dios”, y “no faltarán nuevos detractores a esta adición” (11-15).

Con la temprana advertencia de que no se estima más capaz que su lector, Descartes crea una rápida sensación de cercanía con él. Complicidad que posiblemente aprendió de la “Carta al lector” de *Los ensayos* donde Montaigne pide al lector no perder su preciado tiempo con este libro, pues su único contenido era él mismo (5-6); además, según repite a lo largo de su obra, el mismo Montaigne afirma no ser capaz de ofrecer sabiduría alguna a nadie que viniera a pedírsela (186-187).

Con los años, cualquier lector de buena fe comprueba la rectitud de sus palabras al encontrarse con una aceptación prácticamente entusiasta de su ignorancia como una carencia en realidad inherente a todo ser humano. Condición feliz porque en ella solo “veo una variedad y profundidad infinitas” (1606); es decir, la búsqueda interminable y la garantía del asombro constante. Esto es, para decirlo evocando uno de sus mayores placeres personales, el gozo de ir siempre a caballo, siempre en movimiento y al encuentro de las cosas y del prójimo.

Por su parte, Descartes fue un lector precoz a causa de una enfermedad respiratoria que hizo creer a su familia que moriría pronto, y que lo obligó a una infancia de encierros y precauciones —lo que recuerda a las cuarentenas de la crisis sanitaria mundial provocada por el coronavirus en 2020—, privado de la intemperie y los juegos con otros niños, a lo que se sumó una pérdida aún más grave que, sin embargo, no comparece en *Discurso del método*: la muerte de su madre a un año de haber nacido él.

Esa soledad se volverá recurrente en su camino, no obstante algunas etapas de disipación juvenil en París. En este mismo texto cuenta que, como soldado durante una campaña, “no encontraba” entre sus pares “conversación alguna que me distrajera” (1999a 15), desdeñoso del contacto con un público ajeno a su oficio.

Durante su estancia en Amsterdam, describe las pláticas de la gente común a su paso como rumores de bosques, murmullos de arroyos o desiertos (Grayling 60–61 y Todorov 140), de modo que disfrutando de un anonimato indiferente al entorno hallará en la muchedumbre extranjera una protección para sus vagabundeos pensativos (Descartes 1999a 43), para esas ensoñaciones que la tradición asociará al cuadro de una estufa que caldea el permanente invierno en que discurre la filosofía cartesiana, que es la filosofía de una razón que se retrae y busca cobijo en sí misma.

Por lo demás, como confirma la correspondencia con Isabel de Bohemia (1999b 25), Descartes mostraba modales gentiles y afables en su relación con otras personas. Aunque es cierto que la cortesía puede ser a veces una delicada estrategia para preservar la distancia conveniente.

En suma, como la obra de un experto en soledad el *Discurso del método* está escrito desde la previsión del comportamiento de otras soledades, la de los lectores a través de los cuales la imprenta contribuyó a la formación de

una conducta cuestionadora que terminará, luego, reclamando sus derechos en la sociedad como libertad de conciencia y como rebeldía con la que discutir cualquier autoridad filosófica, política y eclesiástica. Es este derrotero histórico el que luego quiso ver en la “duda metódica” el gesto simbólico que presentó a Descartes, en palabras de Hegel, como un “héroe del pensamiento” (Mèlich 130).

A todo esto, que el *Discurso del método* se abra con una declaración de la semejanza entre todos los hombres parece una reacción hacia una época en que se acababan de descubrir sociedades tan distintas de la europea a través de las incursiones de españoles, franceses y portugueses en el Nuevo Mundo, narradas por cronistas y viajeros. Esas idiosincrasias por las que Montaigne se interesó al punto de reunir en un gabinete en su castillo objetos procedentes de una etnia brasileña, los Tupinambá, y de escribir una defensa de los caníbales frente a un estupor occidental que le parecía, más bien, cubierto de hipocresía sabiendo que en su propio país, durante las guerras de religión, se habían cometido las mayores atrocidades a la hora de provocar el sufrimiento de otros (273). Conflictos que, por cierto, se convirtieron luego en una guerra continental en la que el propio Descartes participó como mercenario.

Por todo ello, anteponer la igualdad esencial de los mortales cae bien en este contexto en que el descubrimiento de otras culturas coincide con las querellas entre protestantes y católicos. Sin embargo, como ha enseñado con dureza el trágico siglo XX, la aparente benevolencia de esta enunciación puede ocultar un reverso inesperado y oscuro.

En primer lugar, fundamentar esa igualdad en la posesión de la misma razón, como luego repite Descartes en su *Discurso* —“es la única cosa que nos hace hombres y nos distingue de los animales” (1999a 5)— es reducir drásticamente la humanidad a una sola dimensión de la que, además, el filósofo da una versión interesada y parcial, una racionalidad lógico-deductiva y matemática que no se corresponde precisamente con la riqueza y variedad de la inteligencia humana, que la investigación posterior nos ha permitido reconocer (cuánto más luego de la llamada teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner y los aportes de la neurociencia reciente). Una función que, más aún, no puede dissociarse de su relación con los sentidos, el cuerpo, el lenguaje y, en general, la continua interacción con el espacio, la cultura y nuestros semejantes.

De cualquiera manera, la igualdad que parece haber concebido Descartes en el *Discurso del método* es, en rigor, el producto de una abstracción antropológica incluso peligrosa por las derivaciones potencialmente inhumanas a las que puede conducir.

Un apunte tangencial: sostengo que el concepto de “inteligencia artificial” es cuestionable. Solo separada de la unidad compleja y viva que es cada humano, la inteligencia puede ser vista como una aptitud reproducible por máquinas y algoritmos. Pero entonces se trataría de otro tipo de capacidad sustraída a su condición original. Un entramado de carne y de interacción con el medio que, desde la óptica cartesiana, sería por el contrario una injerencia perturbadora en el desempeño de una mente que, como se ve en el primer párrafo del *Discurso*, él presenta como una facultad autónoma y superpuesta a nuestra imperfecta naturaleza.

Ciertamente, concentrar lo humano en la razón comporta una reducción que, sin embargo, ha sido parte de una larga tradición griega y medieval en que el poder intelectual —“que vuela como el viento”, decía Sófocles (258)— ha honrado a nuestra especie y se ha descrito como aquello que nos encumbra y separa del resto de los vivientes. Desde hace un tiempo sabemos que la traducción medieval “animal racional”, muy recurrida por la Escolástica, supuso una restricción de su sentido original en la *Política* de Aristóteles que, en rigor, significa más exactamente “animal capaz de discurso” (1998 47-48).

Al respecto, fue significativa hacia los años noventa la contribución del estudioso del cerebro humano Antonio Damasio, al considerar la operatividad del pensamiento como indesligable incluso de la vertiente de las emociones, capaces de influir tanto en el desarrollo del conocimiento cuanto en la toma de decisiones. De ello trató su famoso ensayo *El error de Descartes*.

Más recientemente, por los estudios de Lakoff y Johnson, sabemos que siendo el pensamiento ineludiblemente una expresión verbal, “nuestro sistema conceptual es un producto del tipo de seres que somos y la manera en que interactuamos con nuestros ambientes físico y cultural” (152).

Es cierto que en el último de los libros publicado en vida por Descartes, el *Tratado de las pasiones* —con la salvedad importante de que fue escrito a instancias de las dificultades que tuvo para satisfacer las preguntas y objeciones que le planteó Isabel de Bohemia en su correspondencia acerca de las

relaciones cuerpo-mente (40-41)—, el filósofo francés parece ceder admitiendo que las pasiones “fortalecen y hacen durar, en el alma, los pensamientos” (2002 146), sin embargo la concepción dualista a la cual pertenece esta explicación impide rehabilitar del todo una concepción más unitaria o integral del ser humano. De hecho, el recurso de la hipótesis de la glándula pineal como órgano que actúa como puente entre el alma y los cambios biológicos (transmitidos a través de los “espíritus animales”) (127) termina por refrendar la descripción fundamentalmente mecanicista del cuerpo y de todos sus estados y modificaciones que domina a lo largo del *Tratado de las pasiones*.

3 • Contra la diversidad de pensamientos

El caso es que también Michel de Montaigne celebró la igualdad de todos los mortales, una actitud manifiesta en él de muchos modos, por ejemplo en la elección de la célebre cita de Terencio, “soy humano y nada de lo humano me es ajeno”, inscrita en el techo de su biblioteca a la altura del escritorio, y tomada sin duda en un sentido que no se restringía al de la igualdad en la posesión de la misma facultad intelectual.

Pero, considerando que *Los ensayos* no son un tratado sistemático y sí, más bien, una colección de divagaciones amenas de aparente incoherencia y un desarrollo veleidoso, más parecido al curso de una conversación —según dice Hennig, el simulacro de una larga conversación con el añorado amigo Etienne de la Boétie, muerto años antes (24,8)—, es entendible que Montaigne nunca dé una precisión, peor aún una definición, de qué es lo que nos hace iguales a otros, y que, en lugar de ello, se dedique empeñosamente a mencionar las mil y un evidencias de que lo que era bueno en otro tiempo ahora no lo es, y de que lo que es bello en tal lugar es lo contrario en otra latitud.

Sea como sea, es justamente la aceptación implícita de esta igualdad la que explica que Montaigne reciba con una inusual cordialidad los testimonios de cualquier procedencia a través de su placer declarado por los libros, los viajes y la conversación (1377-1380). Todos los juicios y modos de vida tienen valor, incluso la inagotable multiplicidad de nuestra especie es la mejor escuela para formar el carácter, como dice en *Los ensayos* al presentar la visita

de otros países como necesaria para la educación de los niños (*Ibid.* 1451). La finalidad más auténtica del viajar, agrega, no es ver otros lugares con el solo ánimo de la curiosidad, sino más bien “aprender las tendencias y costumbres de esas naciones, y rozar y limar nuestro cerebro con el de otros” (*Ibid.* 194).

Pues bien, es esta celebración de la variedad del mundo la deducción que en el *Discurso del método* no se sigue inmediatamente de su propia declaración sobre la igualdad de todos. Opuestamente dice Descartes:

Por lo tanto, la diversidad de opiniones (*la diversité de nos opinions*) no proviene de que unos sean más racionales que otros, sino tan solo de que dirigimos nuestros pensamientos por caminos diferentes, y no tenemos en cuenta las mismas cosas. (1999a 4-5)

Hay que decir que una observación como esta tendría sentido si concierne únicamente al ámbito de una racionalidad pura como la de las matemáticas, pero es obvio que el método cartesiano anhelaba servir como medio para la obtención de un saber pleno y universal que abarcara y unificara a todas las disciplinas. De modo que, en definitiva, la “diversidad de opiniones” es, para Descartes, la evidencia de un extendido mal empleo del llamado “buen sentido”, un hecho preocupante para combatir precisamente el cual propondrá un conjunto de reglas que han de ser las mismas para todos, precisamente porque las cabezas son todas idénticas entre sí.

Por consiguiente, en Descartes la igualdad de los humanos — que es en sustancia la igualdad de la razón — no da lugar a una actitud de receptividad y legitimación de todos los puntos de vista humanos, sino, por el contrario, a una postura condenatoria del disenso y la pluralidad. Incluso entraña la ilusión de que todos, usando rectamente la razón con la inestimable ayuda del método cartesiano, llegaremos un día a una unanimidad en nuestros juicios.

Un horizonte que, a todo esto, resulta inquietante delante de los brotes nacionalistas del siglo XXI que recuerdan a los no tan lejanos totalitarismos europeos, que aspiraban a la imposición de una única visión de la historia y el universo; pero también, delante de una sociedad neoliberal mercantilista a la que, parecidamente, nada le resultaría más favorable para la marcha

ininterrumpida de sus procesos que la homogeneidad instantánea, si no de las opiniones, sí al menos de los deseos de los consumidores.

Dice, al respecto, Byung Chul-Han:

Lo que hoy impera no es una uniformidad de «todos los demás igual que los demás» que caracteriza al uno impersonal. Dicha uniformidad deja paso a la diversidad de opiniones y opciones. La diversidad solo permite diferencias que estén en conformidad con el sistema. (2017 48)

A todo esto, la periodista Anne Applebaum escribió, en un breve ensayo dedicado a la reciente emergencia de corrientes nacionalistas y autoritarias, un apunte interesante: “las personas se sienten atraídas por las tendencias autoritarias porque les molesta la complejidad. Les disgusta la división; prefieren la unidad” (106). De ahí que “una avalancha de diversidad —de opiniones, de experiencias...— les enfade. Entonces buscan soluciones en un nuevo lenguaje político que les haga sentir más seguras y protegidas” (*Id.*).

De otro lado, creer que todas las mentes han de arribar a las mismas conclusiones en cualquier tiempo y lugar con el simple uso del mismo procedimiento, como propone Descartes, revela la influencia de una concepción mecanicista de la razón que, por cierto, el autor del *Discurso del método* replicará después en su estudio —*El tratado del hombre*— sobre la anatomía humana, a la que compara con fuentes de agua, relojes mecánicos y molinos de viento (2002 32–33, 101–102).

Concepción que Leibniz, filósofo y activo diplomático, llevará todavía más lejos, como explica Toulmin, en su búsqueda de una “lengua universal”, en concreto un sistema lógico de caracteres “capaz de expresar todos nuestros pensamientos” (147). Una máquina de razonar inspirada en este sistema permitiría dirimir las disputas humanas, y quizá de ese modo aseguraríamos —según Leibniz— que las desavenencias no engendren animadversiones y pleitos como los que alborotaron a la Europa de los siglos XVI y XVII.

Es divertida, pero también sugerente la parodia que hace Jonathan Swift del soñado invento leibniziano en *Los viajes de Gulliver* cuando, durante la estancia de su personaje en Balnibarbi, se le muestra un dispositivo mecánico del tamaño de una habitación, hecho de “manillas y taquitos de

madera” (417-418), por medio del cual hasta el más inepto podía obtener una buena ciencia “con la mínima necesidad de ingenio o estudio”. (¿Cómo las apps de nuestras pantallas electrónicas? ¿Cómo los algoritmos para cualquier usuario de ChatGPT)

Como observa Toulmin, “una cosa es perfeccionar un instrumento y otra muy distinta garantizar que solo se empleará de una manera justa, virtuosa y racional” (153). El problema es que, añade, “todos se proponen «purificar» las operaciones de la razón humana descontextualizándolas; es decir, divorciándolas de situaciones históricas y culturales concretas” (*Ibid.* 153).

Cómo negar, por cierto, que la representación cartesiana de la inteligencia como una operatividad rectilínea idéntica a “las demostraciones de los geómetras” (1999a 26) ha debido entusiasmar a quienes, como los transhumanistas —en su rama *dataísta* más aún—, profesan en los últimos años la esperanza de que el humano pueda ser convertido en una especie de entidad digital y por tanto inmaterial, a salvo al fin de la enfermedad, el error y la muerte, al lograr supuestamente traducir lo humano a la sola racionalidad y esta, a su vez, a una conectividad lógica perfectamente transferible a algoritmos (Tapia 177).

Por cierto, esta “diversidad de opiniones entre los filósofos” que Descartes deplora, se compara más adelante en el *Discurso* con la heterogeneidad de costumbres que las gentes practican llevadas por el ejemplo y la imitación (1999a 13), sin el filtro del juicio y la reflexión según él.

Es la misma fatalidad que Kant condenará en su *Crítica de la razón pura*, a fines del siglo XVIII, al lamentar que la suerte de la filosofía (“un campo de batalla”) no haya sido la misma que la de las ciencias físicas (18-19). Y es, ante todo y como descubrió hace mucho Etienne Gilson, el mismo tenor de la introducción a las *Obras matemáticas* del Padre Christopher Clavius, un astrónomo y matemático muy leído en las escuelas de la Europa de inicios del siglo XVII, y donde se dice:

Las disciplinas matemáticas demuestran y justifican con las más sólidas razones todo lo que traen a discusión, de forma que verdaderamente engendran ciencia y expulsan por completo todas las dudas de la mente del estudiante. Difícilmente puede

decirse esto de otras ciencias, donde la mayor parte del tiempo el entendimiento queda incierto y en duda sobre el valor exacto de sus conclusiones, tantas son las opiniones y tan discutidos sus juicios. (Gilson 117-118)

Ciertamente, el hechizo de los números es, cuando menos desde los pitagóricos y el propio Platón, legendario en la historia de la cultura. En el siglo XIX Edgar Quinet escribió:

Cuando vi que esta ecuación funcionaba y se resolvía a sí misma, por así decirlo, entre mis manos y estallaba en una infinidad de verdades todas igualmente indiscutibles, igualmente eternas, igualmente resplandecientes, creí poseer el talismán que me abría la puerta de todos los misterios. (16-17)

El detalle es que las matemáticas pueden permitirse esta envidiable exactitud y la subsecuente inmutabilidad de sus resultados, debido a que tratan con objetos que no son sino artificios y abstracciones, es decir maravillosas irrealidades. El orden matemático, más allá de la fascinación que provoca, es un refugio humanamente atractivo para escapar de la contingencia y el azar de este mundo, y también, como escribió Ernesto Sabato en el prólogo de *Hombres y engranajes*, para dejar de escuchar “a los humanos y sus confusas contiendas” (12).

Las matemáticas aparecieron, pues, en un momento oportuno en el itinerario intelectual de Descartes, una vez declarado el desencanto que le producía la “diversidad” de los maestros, los libros y los pueblos, y en un tiempo de transición y transformaciones en todos los órdenes de la existencia. Desde luego, y como insinuó Arendt, ellas son la mejor aliada para una subjetividad que pretende su rigurosa autonomía:

La única capacidad que es “independiente de la experiencia como lo es del pensamiento, es la capacidad de razonamiento lógico cuya premisa es lo evidente por sí mismo (...) la verdad de

que dos y dos son cuatro no puede ser pervertida ni siquiera por las condiciones de la soledad absoluta. Ésta es la única «verdad» fidedigna en la que pueden apoyarse los seres humanos una vez que han perdido su garantía mutua, el sentido común, lo que los hombres necesitan para experimentar y vivir y conocer su camino en un mundo común». (1998 704-705)

4 · La igualdad como coartada de la soledad de la razón

Efectivamente, la igualdad esencial de todos en virtud de la razón se convierte en el *Discurso del método*, sobre todo en el segundo capítulo, en la coartada perfecta para defender a continuación la estricta individualización de la búsqueda del saber.

Dice, por ejemplo:

No existe tanta perfección en obras compuestas de muchos elementos y realizadas por diversos maestros como en aquellas ejecutadas por uno solo. (1999a 16)

Después:

Es casi imposible que nuestros juicios sean tan puros y sólidos como lo habrían sido si, desde el momento de nacer, hubiéramos dispuesto del pleno uso de nuestra razón y nos hubiéramos guiado exclusivamente de ella. (*Ibid.* 18)

Y más adelante:

mi propósito no ha sido nunca otro que intentar reformar mis propios pensamientos y construir sobre un terreno que sea enteramente mío. (*Ibid.* 20)

Es casi un estribillo: la influencia del prójimo es perniciosa y todo intercambio compromete la pureza de la razón. La universalidad de la mente humana, en suma, se convierte para Descartes en la excusa perfecta para justificar una búsqueda totalmente alejada de la discusión y la reciprocidad —más allá del conocido intercambio epistolar que el filósofo sostuvo con algunos de sus contemporáneos—, así como completamente al margen del suministro de los sentidos (*Ibid.* 45), descritos posteriormente como producto de la pasividad de la mente (1984 118) y anclados en una corporalidad tajantemente separada del alma, que Descartes insiste en describir como una homogénea *res cogitans*.

En el *Discurso del método* escribe:

Yo soy “una sustancia cuya esencia o naturaleza no es sino pensar, y que, para existir, no necesita de lugar alguno ni depende de cosa alguna material. De manera que este yo, es decir, el alma por la cual soy lo que soy, es enteramente distinta y, aunque el cuerpo no existiese, el alma no dejaría de ser todo lo que es”. (1999a 46-47)

Y después en las *Meditaciones metafísicas*:

No soy este conjunto de miembros llamados cuerpo humano; no soy un aire delicado y penetrante repartido por todos los miembros (...). ¿Qué soy, pues? Una cosa que piensa. ¿Qué es una cosa que piensa? Es una cosa que duda, entiende, concibe, afirma, niega, quiere, no quiere y, también, imagina y siente. (2006 130-131).

Dicho de otro modo, la universalidad de la Razón con mayúscula se convierte en el pretexto para demarcar la introspección de la razón con minúscula, esa subjetividad que la trayectoria de la modernidad irá afirmando como el auténtico lugar del yo, de la creación de las artes y el saber. El “santuario de lo interior”, lo llamaba el poeta Novalis (106), para referirse a las

delicias de la lectura en silencio; una comunión con lo eterno, añade por su parte Schlegel, no estropeada por “el ruido de los labios” (113).

En mi opinión, la escultura de Auguste Rodin *El pensador* es involuntariamente o no un reflejo del ideal cartesiano, contrario a la representación clásica de la búsqueda del saber como la obra de una vida en comunidad, visible en los diálogos de Platón y en el fresco *la Escuela de Atenas* de Rafael Sanzio (1510-1512), como también en el llamado mosaico de los filósofos, del siglo I después de Cristo, descubierto entre las ruinas de Pompeya. Una búsqueda comunitaria que el propio Aristóteles reconoció en su *Metafísica*:

nadie puede alcanzar dignamente la verdad, ni yerra por completo, sino que cada uno dice algo acerca de la Naturaleza; individualmente no es nada, o es poco, lo que contribuye a ella; pero de todos reunidos se forma una magnitud apreciable. (1998 84)

Aquí es donde tengo la sospecha de que actúan sobre Descartes, precoz lector, no solo la seducción matemática, sino también la duración del efecto atrapante de un enclaustramiento bien provisto de libros. Todo un tópico poco después de Gutenberg, en que mientras algunos como Robert Burton advierten que el exceso de estudio produce melancolía (146) y Cervantes que el abuso de los libros lleva a la locura (30-31), otros testimonian el consuelo y el regocijo que les produce la compañía de los autores.

A propósito, dicen unos versos de Quevedo: “retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos” (99). Un siglo antes, en una carta de 1513 a Francesco Vettori, cuenta Maquiavelo que, al final de una agotadora jornada, entra en su biblioteca, se atavía dignamente y lee a los amados autores antiguos que contestan sus consultas: y “durante cuatro horas de tiempo no siento tedio alguno, olvido todo afán, no temo la pobreza, no me asusta la muerte: me transfiero del todo en ellos” (134). Sin olvidar, desde luego, la importancia desesperada que Lutero concede a la lectura privada de la Biblia en la búsqueda de una manifestación divina que

la naturaleza humana, depravada por el pecado original, no merecía por sí misma.

Sin embargo, en la paz de estos encierros bien abastecidos de volúmenes persiste todavía la herencia de otros tiempos en que, ante la escasez de los impresos, la gente común escuchaba leer a otros y, cuando se permitía el lujo de tener en sus manos un ejemplar, lo leía en voz alta. Es decir, la lectura a solas discurría como una analogía de la lectura en compañía.

Pero, con el tiempo, la privacidad del lector dará paso a una de sus consecuencias más decisivas: el descubrimiento de la propia voz que, con la libertad de no tener que escuchar a otros y sin la presión de tener que memorizar sobre la marcha algo que ya se posee en un impreso, empezará a modular su propio parecer. Pessoa lo diría después certera y brevemente: “leo y me abandono, no a la lectura, sino a mí mismo” (426).

El autor del *Discurso del método* es un antiguo lector maravillado por los libros que, luego de descubrir su propia voz en la soledad de su lectura —aquella que luego llamará “la voz de la razón”—, dice adiós para siempre a los autores, es decir a quienes tiempo atrás le habían ayudado a encontrarla y, con ello, a encontrarse a sí mismo.

4 · Una soledad fortificada e inmune

En definitiva, defraudado por la enseñanza en la escuela donde estudió, donde se le prometió que se volvería docto y sabio (1999a 7); desencantado por las contradicciones que presentaban las ciudades que conoció en sus viajes por Europa (*Ibid.* 12-13), Descartes concluye lo inexorable:

“Aprendí a no creer nada con demasiada firmeza de todo lo que se me había persuadido únicamente por el ejemplo y la costumbre, y así me liberaba poco a poco de muchos errores que pueden ofuscar nuestra luz natural (*lumière naturelle*) y hacernos menos aptos para escuchar la voz de la razón (*entendre raison*)” (*Ibid.* 13-14).

Una razón que puede permitirse trabajar fiándose solo de sí misma, apartada del suministro de los libros y de cualquier interlocutor, en la seguridad además de que esa razón —idea característicamente escolástica, a todo esto— es una hechura divina, dotada asimismo de ideas innatas. Ideas que, desde luego, la eximen de la necesidad de indagar fuera de sí misma.

Ciertamente qué sencillas y poderosas las metáforas en el lenguaje de Descartes. “Luz natural”, en el entendido de que la palabra “luz” es antigua como imagen del conocimiento, y “natural” quiere decir “lo ya nacido con nosotros” que, aclara el *Discurso del método*, no ha hecho más que enturbiarse en sus relaciones con el mundo (un anuncio de la teoría del “buen salvaje” de Rousseau, según la cual la bondad humana se desvirtúa por el contacto con la civilización).

En seguida dice: “escuchar la voz de la razón” (o “escuchar la razón” en una traducción más literal del francés original). Una expresión cuidadosa, por cierto, porque es propiamente lo inverso de “hablarse uno a sí mismo”, que tendría más bien la arbitrariedad propia de la divagación individual. Por el contrario, se trata de limitarse a prestar atención a un dictado interior, a un mensaje ya existente, lo que implícitamente confiere autoridad al objeto de lo escuchado. Dice Byung-Chul Han: “la voz representa a menudo una instancia superior, una trascendencia. Suena desde *arriba*, desde lo *totalmente distinto*” como si se tratara de una “*exterioridad interior*” (2017 88-89).

Una situación parecida, en parte, a la libre interpretación de la Biblia durante la lectura a solas en que, según el luteranismo, el Espíritu Santo habla al lector y suplanta su alma inapta para la adquisición de la verdad. Con la salvedad de que Descartes no habla de una subjetividad dependiente del contacto con un libro, por sagrado que este sea. No habla tampoco de un ponerse a la espera de un contenido sobrenatural, puesto que es del todo innecesario considerando que éste ya está inscrito en una razón dotada de ideas innatas.

Únicamente se trata de acallar todo en torno para poder percibir esa voz superior, desperdiciar la esfera cristalina de la individualidad de las intromisiones de lo exterior. El posterior rechazo de los sentidos, en la cuarta parte del *Discurso del método* —reiterado en las *Meditaciones metafísicas* (2006 120)— será un desenlace previsible que despejará el terreno para el advenimiento del “*cogito ergo sum*”, el “pienso, luego existo”, presunta pri-

mera verdad de su sistema, obtenida en la autoconciencia de una razón que discurre sin el concurso de ninguna experiencia.

La comprensible sensibilidad de nuestro tiempo condicionado por la reciente experiencia de una pandemia, que impuso en su primera etapa la práctica de la cuarentena y la distancia social como formas de esquivar el contagio causado por la proximidad humana en los espacios compartidos, no puede dejar de ver en esta ruptura de la razón cartesiana con el cuerpo y con los demás, como la determinación de un encierro que cree alcanzar a solas la inmunidad anhelada, es decir, una autosuficiencia basada en la presunción de tratarse de una privacidad abastecida (“luz natural”) con todo lo necesario para la obtención de una ciencia que nos convierta, finalmente, en “dueños y poseedores de la naturaleza” (1999a 85).

Decía, a propósito, Merleau-Ponty: no existen verdades en un “interior humano”. Es más, “no hay hombre interior, el hombre está en el mundo” y “es en el mundo que se conoce” (11). En el mismo sentido, Pierre Gas-sendi —por cierto, uno de los corresponsales de Descartes más críticos con sus ideas (Velásquez 119-120)— planteó dos distintas observaciones a esta soledad racional no tienen desperdicio:

Diréis «solo soy mente», pero seamos sinceros, y decidme con franqueza: ¿el mismo sonido de vuestras palabras no procede de la sociedad en que habéis vivido? Y, puesto que dicho sonido procede de vuestra relación con otros hombres, ¿no procede el significado de ese sonido del mismo origen? (Mumford 2011 132-133)

Es preciso que os examinéis a vos mismo como si fuese una cuestión de química, de manera que podáis revelarnos el interior de vuestra sustancia. Y cuando lo hayáis hecho así, nos tocará examinar si sois mejor conocido que ese cuerpo, cuya naturaleza nos manifiestan tan claramente la anatomía, la química, tantas artes diferentes y tan diversas experiencias. (Velásquez 2020 121)

Si, por lo demás, citando a Wittgenstein, “el lenguaje es el vehículo del pensamiento” (2015 239) y el “pensar no es un proceso que pueda separarse del hablar” (*Ibid.* 243), la sola lengua en que está escrito el *Discurso* —en la que hay una concurrencia de multitudes y de herencias— destierra por completo la viabilidad real del solipsismo cartesiano. Todo ello sin tener que recurrir, faltaba más, a la contemporánea teoría de la muerte del autor preconizada por Roland Barthes.

Por supuesto, las críticas a la pretensión de construir una ciencia, más aún completa, a partir de una razón recluida en sí misma, se sucedieron con posterioridad a Descartes. Cuenta el recordado historiador de la ciencia Paolo Rossi que el propio Leibniz contrapuso a ello una ecuménica “república de los espíritus”.

El progreso real del género humano nace del propio pasado de la ciencia y debe ser rechazada la ambición de aquellos que desprecian a los demás «como si, por sí solos, pudieran realizar gran cosa». (1970 126)

En realidad, en palabras de Leibniz, “un hombre es bien poca cosa si se le compara con la unión de muchos hombres” (*Id.*). Por su parte, Isaac Newton escribió:

Explicar la totalidad de la naturaleza es una tarea demasiado difícil para un solo hombre, e incluso para una sola época. Es infinitamente mejor hacer poco, pero con certidumbre, y dejar el resto para quienes hayan de venir después, en vez de explicar todas las cosas por medio de conjeturas sin garantizar ninguna cosa (Westfall 299).

Frente a todo ello, el retiro de Montaigne a su castillo, y a la torre donde pasaba horas leyendo y escribiendo dentro de su biblioteca, confunde en mi opinión a muchos intérpretes llevándolos a ver en ese hábito la misma soledad dentro de la cual Descartes circunscribió la ejecución de su proyecto,

cuando en realidad se trata de dos temperamentos y dos rumbos filosóficos profundamente contrapuestos.

Más allá del aislamiento imprescindible para la producción intelectual, el estar a solas es únicamente una *condición* que se frecuenta y una deseable circunstancia de trabajo en el autor de *Los ensayos*; mientras que en Descartes la soledad —aun en medio de un gentío como prueban sus cartas desde Amsterdam— es una *posición* permanente y prescriptiva de su pensamiento.

Que *Los ensayos* contengan, además, abundantes citas de autores griegos y latinos, así como alusiones incluso a la palabra de los campesinos de sus tierras con quienes alterna a diario; y que, en fin, su autor haya escrito allí que “un hombre honesto es un hombre mezclado” (1470), confirman suficientemente que su “individualidad” se encuentra en las antípodas de la perspectiva cartesiana.

Por otra parte, en Montaigne la igualdad derivada de nuestra finitud común supone, en primer lugar, una alerta sobre los peligros de la arrogancia —“enemiga pendenciera de la verdad” (1606)— y, después, una invitación a salir, a reunirse con lo diferente a través de la lectura, la charla y el viaje, como se repite, sin ningún temor por la discrepancia, pues “si alguien me contraría, no despierta mi ira sino mi atención” (1380), y más aún en la certeza de que la búsqueda del saber es una empresa afortunadamente interminable: “hemos nacido para buscar la verdad, el mundo es solo una escuela de indagación” y “la cuestión no es quién llegará a la meta, sino quién efectuará las más bellas carreras” (1385).

La apertura a la diversidad en Montaigne está muy unida, por supuesto, a la conciencia de la provisionalidad del juicio terreno (185), en tanto que en Descartes el rechazo de la pluralidad es un requisito *sine qua non* para alcanzar un saber exhaustivo que elimine para siempre nuestras desavenencias, en el afán de emular una mirada omnisciente, una subjetividad absoluta para la cual —gracias al cuidadoso seguimiento del método— no habrán verdades “tan alejadas de nuestro conocimiento a las que, finalmente, no podamos llegar ni tan ocultas que no podamos descubrir” (1999a 26-27).

En términos pictóricos, se diría que Descartes es más afín al arte de un Jan Van Eyck que, contrariando el desenfoque natural de la vista humana, procura una nitidez y una exactitud implacables en cada centímetro cua-

drado de cuadros como *El matrimonio Arnolfini* (1414) y otros. A diferencia de un Rembrandt que, en la misma época del filósofo francés, prefiere la imprecisión, el claroscuro y hasta las manchas del pincel sobre la superficie consiguiendo con ello, sin embargo, una inesperada y superior exactitud psicológica en sus retratos y autorretratos.

El proyecto cartesiano de una única ciencia indeclinable —escarmen-tada por la debacle de la cultura medieval— y en el interior de una razón parapetada, con el respaldo de su origen divino, hace imaginar una claridad uniforme sin pliegues, como la transparencia a la que aspira nuestra era digital, en que —como dice Byung-Chul Han— vivimos bajo la potencia de una retina absoluta para la cual el mundo es el reino de “lo numérico y lo igual” (2019 30), y en el que la ansiedad por la aprobación, y la acción de algoritmos que en las redes sociales proporcionan una confirmación de las propias ideas, nos ha vuelto “ciegos para lo distinto” (2017 40 48-49).

Un futuro insípido que, sin embargo, en el tiempo de Descartes, como insiste Toulmin, debió parecer una “vía de salida a las contradicciones doctrinales que habían estado en el origen de las guerras de religión” (100).

Lo que abre otro frente de contraposiciones con Montaigne. Decir que “ninguna creencia me ofende”, “cualquier cielo me va bien” (1452), y sobre todo la declaración de que somos presuntuosos al creer que es posible darle a nuestros juicios de barro la consistencia de aseveraciones absolutas, sugieren que para el autor de *Los ensayos* las guerras no se evitan violentando las cabezas para volverlas idénticas entre sí, como réplicas de un mismo modelo, sino aceptando lo diverso y escuchando al otro con interés, antes que mostrando un disgusto por nuestras muy terrenales discrepancias.

Siendo todos finitos, defectuosos nuestros instrumentos de conocimiento (Montaigne 97), la paz solo puede edificarse sobre la variedad y la inconstancia de nuestras opiniones. Como le pasó a Lutero, pretender que Dios avale la conciencia solitaria es, contraproducentemente, exponernos a que la sociedad sea un campo minado que estallaría a la mínima fricción provocada por la coexistencia de ciudadanos convencidos cada uno de tener de su lado la última palabra.

Pero, en un tiempo de confrontaciones abierto a lo sorprendente e inabarcable, ahora tanto como a inicios de la Edad Moderna, un proyecto ambicioso de certeza y seguridad, como el cartesiano, tiene sin duda mucho

más atractivo que una aceptación montaigniana del cambio y de la libertad. En una época de cambios culturales bruscos y diversos, propuestas metafísicas como la que anuncia Descartes, aunque no llegara a consumir lo que anunciaba, transmiten, como dice Joan-Carles Mèlich, una cierta “tranquilidad”: son como

Palacios suntuosos en los que todo encaja, en los que cualquier pregunta obtiene respuesta, una respuesta libre de vacilaciones, de dudas y de ambigüedades. (42)

A diferencia de Descartes, Montaigne solo ofrece el planteamiento de una vida como movimiento perpetuo, como transformación permanente (*Ibid.* 89).

Sin embargo, es necesario observar que una razón desgajada del cuerpo, del mundo y de nuestros semejantes como la que se halla en el punto de partida del cartesianismo se enfrenta, como demostró Arendt, a la posibilidad de caer en la ficción y la fantasía, si observamos que en un estado de solipsismo “el pensamiento se vuelve ilimitado, pues ya no le molesta nada del exterior” (2000 30). Un destino de idealismo nada ajeno a una posición dogmática, puesto que, como observa Elias Canetti: conforme más riguroso y compacto es un pensamiento “más distorsionada es su visión del mundo” (153). En efecto, un pensamiento que se exige ante todo coherencia consigo mismo procura una mayor lealtad con sus propios contenidos antes que con las evidencias de los hechos y las señales del mundo cuyo conocimiento se propone.

En último término, semejante divorcio con la realidad impondría una sucesión de justificaciones que prácticamente instalaría la autorreferencia en un perfecto estado de locura. Al menos, en la locura tal como la describía agudamente Chesterton:

Todos los que han tenido la desgracia de hablar con personas sumidas en la locura o al borde de ella, saben que su principal característica es la horrible claridad con que ven todos los detalles y relacionan una cosa con otra en un mapa mental

más complicado que un laberinto. Si uno discute con un loco, lo más probable es que salga perdiendo; su inteligencia es mucho más rápida porque no tropieza con el obstáculo del buen juicio. No le entorpecen el sentido del humor, la caridad ni las mudas certezas de la experiencia. Es tanto más lógico por haber perdido ciertos afectos de los cuerdos. De hecho, la frase con que por lo común se define la locura induce a cierta confusión. No es que el loco haya perdido la razón, sino que lo ha perdido todo menos la razón. (22)

5 · Conclusión

Es llamativo que la máxima aspiración a la certeza suponga, en el *Discurso del método*, la absolutización de una subjetividad descrita como el movimiento rectilíneo de una razón no interferida por los sentidos ni por la opinión del prójimo, amparada en la autonomía del modelo matemático; en contraste con un Montaigne que declara la imperfección de nuestros medios naturales de conocimiento así como la volubilidad de nuestro parecer, sin embargo compensada por la felicidad de poder recabar los más variados retazos del mundo a través de la lecturas, las conversaciones y los viajes; es decir, en el ejercicio del trato con el otro.

Ignoro si todos nos sentimos como pensadores situados la mayor parte del tiempo en una serena cotidianidad montaigniana puntuada de arrebatos cartesianos. Pero estoy convencido de que si lo nuestro es la filosofía, por tanto el amor al saber, el interés por la verdad y la lealtad al mundo, no podemos aceptar los sacrificios que exigen planteamientos como los de Descartes para alcanzar una ciencia presuntamente simple y ficticiamente completa desde una racionalidad altiva y solitaria, desasida de la carne y del mundo (“descontextualizada”, diría Toulmin). Por consiguiente, clamorosamente abstracta, inhumana e irreal.

Con lo cual, el punto principal de contraposición entre el *Discurso del método* y *Los ensayos* no estriba solo, como ha señalado la tradición, en una diferenciación *epistemológica*: el racionalismo con pretensiones de saber absoluto y definitivo en Descartes frente al escepticismo de un Montaigne que denuncia la precariedad y la variabilidad del juicio humano. Esa diferenciación

es más profunda, es sobre todo *antropológica*, en el sentido de la subjetividad trazada por uno y otro, más allá de que ambos jamás formulen semejante concepto.

En Descartes se traza una subjetividad autárquica, separada, homogénea y ensimismada, en tanto que en Montaigne vislumbramos una más bien enraizada en la amplitud, la amplitud diversa y cambiante del mundo y del propio cuerpo (si bien este aspecto no ha sido explícitamente contemplado en este trabajo).

En suma, no nos vendría nada mal volver a la conducta montaigniana de una reconciliación con la innegable pequeñez de nuestra condición frente a una inmensidad compleja y plural, dos riberas nada inmutables que, sin embargo, logran abrazarse en las distintas ceremonias de la pluralidad. Es decir, a través del encuentro y el intercambio.

6 · Bibliografía

- Applebaum, Anne. *El ocaso de la democracia. La seducción del autoritarismo*. Barcelona: Debate, 2020.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- Arendt, Hannah. *Rahel Varnhagen. Vida de una mujer judía*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1998.
- Aristóteles. *Política*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Canetti, Elias. *Apuntes II*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- Chesterton, Gilbert K. *Ortodoxia*. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Damasio, Antonio. *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Destino, 2011.
- Descartes, René. *Discurso del método*. Madrid: Tecnos, 1999a.
- Descartes, René. *Correspondencia con Isabel de Bohemia y otras cartas*. Barcelona: Alba Editorial, 1999b.

- Descartes, René. *Discurso del método / Meditaciones metafísicas*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- Descartes, René. *Tratado de las pasiones / El tratado del hombre*. Madrid: Alianza, 2002.
- Descartes, René. *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Gilson, Etienne. *La unidad de la experiencia filosófica*. Madrid: Rialp, 1998.
- Grayling, Anthony C. *Descartes. La vida de René Descartes y su lugar en su época*. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Han, Byung-Chul. *La expulsión de lo distinto. Percepción y comunicación en la sociedad actual*. Barcelona: Herder, 2017.
- Han, Byung-Chul. *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Barcelona: Herder, 2019.
- Hennig, Jean-Luc. *De la amistad extrema. Montaigne y La Boétie*. Barcelona: Ariel, 2016.
- Horkheimer, Max. *Teoría crítica*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tusquets, 2007.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2017.
- Maquiavelo, Nicolás. *Epistolario 1512-1527*. México: FCE, 2015.
- Mèlich, Joan Carles. *La sabiduría de lo incierto. Lectura y condición humana*. Barcelona: Tusquets, 2019.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1997.
- Montaigne, Michel de. *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Mumford, Lewis. *El pentágono del poder. El mito de la máquina II*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2011.
- Navarro R., Jesús. *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*. Madrid: FCE, 2007.
- Novalis. *Enrique de Ofterdingen*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 2002.
- Rossi, Paolo. *Los filósofos y las máquinas. 1400-1700*. Barcelona: Labor, 1970.
- Rossi, Paolo. *El nacimiento de la ciencia moderna en Europa*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Quevedo. Francisco de, *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Rojas, Fernando de. *La celestina*. Barcelona: RBA, 2000.

- Sabato, Ernesto. *Hombres y engranajes*. Buenos Aires: La Nación, 2006.
- Schlegel, Friedrich. *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1994.
- Sófocles, *Las siete tragedias*. México DF: Porrúa, 2007.
- Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Switf, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Tapia, Carlos, coord. *De forma et vita. La arquitectura en la relación de lo vivo con lo no vivo*. Sevilla: Athenaica, 2020.
- Todorov, Tzvetan. *El jardín imperfecto. Luces y sombras del pensamiento humanista sobre la globalización*. Barcelona: Paidós, 2011.
- Toulmin, Stephen. *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Barcelona: Península, 2001.
- Velásquez Z, Soledad A. “La naturaleza de las entidades matemáticas. Gasendi y Mersenne: objetores de Descartes”, *Dianoia. Revista de filosofía* 84 (2020): 111-133.
- Westfall, Richard S. *Isaac Newton. Una vida*. Madrid: Folio y ABC, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos, 2015.

Por una cultura raciovitalista, deportiva y festival. Cien años de *El tema de nuestro tiempo* de Ortega y Gasset.

For a ratiovitalist, sporting and festival culture. One hundred years of Ortega y Gasset's *El tema de nuestro tiempo*.

Antonio Gutiérrez-Pozo¹

Universidad de Sevilla, España

Recibido 17 junio 2023 · Aceptado 17 septiembre 2023

Resumen

En *El tema de nuestro tiempo* Ortega responde filosóficamente al nuevo tiempo que está naciendo desde comienzos del s. XX. La época anterior, la modernidad, ha estado dominada por el binomio formado por el idealismo culturalista y la comprensión economicista de la vida como trabajo. Esta cultura moderna opone razón y vida. Por eso ha entrado en crisis, porque no es capaz de llegar al corazón de los seres humanos ni de orientar la existencia. En *El tema de nuestro tiempo* Ortega presenta una cultura de la razón vital basada en la síntesis entre lo cultural y lo vital, y en la comprensión de la vida como deporte y fiesta. Solo una cultura que se mantiene en permanente contacto con la vida podrá orientar la existencia. La razón vital comprende la realidad y el conocimiento como perspectiva.

Palabras clave: Ortega y Gasset; Vida; Raciovitalismo; Modernidad; Cultura

Abstract

In *El tema de nuestro tiempo* Ortega responds philosophically to the new time that has been emerging since the beginning of the twentieth century. The previous epoch, modernity, has been dominated by the binomial formed by culturalist idealism and the economicist understanding of life as work. This modern culture opposes reason and life. That is why it has entered into crisis, because it is not capable of reaching the heart of human beings or of orienting existence. In *El tema de nuestro tiempo* Ortega presents a culture of vital reason based on the synthesis between the cultural and the vital, and on the understanding of life as sport and party. Only a culture that remains in permanent contact with life will be able to orient existence. Vital reason understands reality and knowledge as perspective.

Keywords: Ortega y Gasset; Life; Ratiovitalism; Modernity; Culture.

1. agpozo@us.es

1 · Introducción: un libro de su tiempo. El estado de la cuestión

Ortega publicó *El tema de nuestro tiempo* [TNT en adelante] en 1923 a partir de unos trabajos previos. Él mismo advierte que “la primera parte de este libro [caps. I-VI] contiene la redacción, un poco ampliada de la lección universitaria con que inauguré mi curso habitual en 1921-22” (TNT 559)¹. El origen de la obra reside en la conciencia orteguiana del profundo cambio histórico que se está produciendo desde principios del s. XX. Hay que estar a la altura del mismo y la única respuesta posible será filosófica. Entre 1917-21 la producción filosófica de Ortega baja y se centra más en la política y el periodismo (Lasaga 2003 58s). Ahora bien, “la política es una de las funciones más secundarias de la vida histórica, en el sentido de que es mera consecuencia de todo lo demás”, mientras que, debido al carácter fluido del pensar, que lo hace especialmente sensible a las variaciones históricas, “en el puro pensamiento es donde imprime su primera huella sutilísima el tiempo emergente” (TNT 570). TNT será el fruto de la conciencia histórico/filosófica que toma Ortega de su tiempo. El libro hay que entenderlo, primero, como culminación provisional de su proyecto filosófico más personal, iniciado hacia 1912-13 y que tiene en *Meditaciones del Quijote* de 1914 su primera gran expresión; y segundo, en conexión con la publicación de *Revista de Occidente*, cuyo primer número es de 1923 y que representa “la empresa cultural más íntima y de mayor fortuna” de las que emprendió Ortega (Lasaga 2003 64). Tanto el libro como la revista nacen de la voluntad orteguiana de ser fiel filosóficamente al desafío que implica el nuevo tiempo.

El estado de la cuestión interpretativa de TNT nos va a permitir aclarar nuestra posición respecto de otras líneas hermenéuticas. La obra de Julián Marías representa la dirección interpretativa en clave más venerativa y considera que Ortega, provisto de una precoz originalidad, poseía ya hacia 1910 la intuición básica de toda su filosofía, obtenida además de forma totalmente personal. Por tanto, TNT, como el resto de textos, consiste en la manifestación explícita del pensamiento que fusiona razón y vida y que está ya *in nuce* en *Adán en el paraíso* de 1910. TNT, según Marías, equivaldría entonces a una

¹ Las obras de Ortega y Gasset se citan mediante siglas explicadas en ‘Referencias’.

suerte de traducción conceptual de la temprana intuición personal que tuvo Ortega en 1910 (Marías 1973 112-119, 290ss). TNT no representaría esencialmente ninguna novedad en la filosofía orteguiana pues solo desplegaría lo que ya estaba oculto, latente en su germen inicial de pensamiento. Estamos en desacuerdo con este planteamiento de robinsonismo filosófico. Ortega no es un pensador aislado que se forja a sí mismo y que propone una verdad radicalmente original. Más bien, su pensamiento se forja en diálogo creativo con muchas fuentes, pero especialmente con el kantismo y luego —y sobre todo— con la fenomenología husserliana y la filosofía de Nietzsche (Silver 1978, 17-30; Cerezo 1984 191ss). Más tarde, desde la década de los treinta, Ortega entrará en diálogo con Heidegger. Por otra parte, José Luis Villacañas enseña que la superación del idealismo, núcleo de la filosofía del tiempo naciente, es un logro del nietzscheano Ortega de los años 20 y especialmente de TNT, como si *Meditaciones del Quijote*, obra todavía lastrada de idealismo, y TNT no fuesen parte del mismo proceso (Villacañas 2023 403, 505ss). Para Villacañas, TNT supone el verdadero giro personal filosófico de Ortega, frente a su filosofía anterior, lastrada de neokantismo.

No compartimos tampoco esta última posición que comprende al Ortega de 1914 como un neokantiano. Resulta evidente, por una parte, que Ortega es consciente de la novedad histórica y filosófica de su tiempo desde *Meditaciones* y de que realmente en ese libro inicia su alejamiento del idealismo y su adopción de la razón vital como método alternativo. Prueba de ello es que en 1915 habla del “sistema de la razón vital” (SIS 479). El proyecto orteguiano contra el idealismo y clave del nuevo tiempo consistirá esencialmente en la reunión de la razón y la vida, de lo cultural/reflexivo y lo espontáneo/vital, y esta fusión será el concepto central de TNT. Por otra parte, afirmar que en *Meditaciones* Ortega no había abandonado el idealismo como argumento para sostener su diferencia con TNT, donde supuestamente lo habría conseguido, es una tesis errónea puesto que el propio Ortega comprende más tarde que, aunque su liberación del idealismo comenzó en 1914, no lo consigue de verdad hasta los años treinta con la idea de la vida humana en sentido biográfico y como realidad radical. Por tanto, como indica Cerezo (1984 49), TNT, “más que variación del planteamiento, es una profundización”. Dentro de aquel proyecto de síntesis que representa la razón vital, TNT profundiza al subrayar la vida como poder creativo. TNT por tanto es una

continuación en clave más vitalista o nietzscheana de la obra anterior desde *Meditaciones* de 1914. La idea de vida pesa más en TNT que en *Meditaciones*, pero no se puede decir que Ortega sea un pensador kantiano entre 1914 y 1920, pues ya en esos años ha entendido la razón como función vital. Lo que sí hace Ortega en TNT es pasar de esta comprensión antitrascendental de la razón de 1914, a elevar la vida a principio y razón. A partir de los treinta, esta profundización antidealista llevará a Ortega al descubrimiento de la vida biográfica como realidad radical. En TNT, a nuestro juicio, Ortega insiste en su dirección personal y antitrascendentalista de la fenomenología como defensa de la racionalidad, pero, al tiempo, pretende fusionarla con la vitalidad nietzscheana, pero sin que ello vaya —en clave nihilista— en detrimento de la razón y de la verdad. En este sentido, como fusión de lo fenomenológico/racional y lo nietzscheano/vitalista, TNT representa la fundamentación de la ‘razón vital’.

2 · Pensador de viaje

TNT presupone que la vida histórica posee una racionalidad interna. Es un proceso en el que los hechos no se suceden de forma contingente, sino que cada uno causa al siguiente según una *lógica*. El pasado preforma el presente y éste el futuro. En el fondo de este orden se encuentra lo que Ortega llama “sensibilidad vital” o “sensación radical ante la vida”, el “fenómeno primario en historia” (TNT 562). Dicha sensibilidad es el fundamento de la vida humana: “Lo que pensamos y hacemos es resultado y fruto de un clima sentimental que traemos al mundo” (PMR 626). Cada momento histórico consiste en una determinada forma esencial de sentir la existencia y de ella, en virtud de una necesidad psicológica, surgirá la siguiente. Así es la razón que rige la historia. Ni es el espíritu hegeliano ni la infraestructura económica marxista. Esta sensibilidad vital varía temporalmente. La “vida varía profundamente de época en época”, de modo que “el sentimiento radical de vida es diferente en épocas distintas y por ello varían sus ideas, artes, política, industria etc” (PMR 626). Y varía siguiendo un ritmo generacional. De ahí la relevancia del concepto de generación, verdadera modulación de la evolución histórica. Ortega reemplaza la tradicional noción de sujeto trascendental por la de generación (cf. Villacañas 2023 458). Ahora bien, la sensación radical

que rige la historia consiste verdaderamente en un destino, misión, vocación o tema propuesto en cada circunstancia histórica. Decir que “cada generación representa una cierta altitud vital” (TNT 564) significa decir que la sensación radical vigente plantea a cada generación histórica un tema —un destino—. Cada época, cada generación, son una tarea por realizar. La vida histórica las llama destinalmente a realizarse cumpliendo su misión. Ahora bien, las generaciones son libres tanto para ser fieles a su vocación y cumplir la misión —tema— que la vida histórica les propone, como para desertar de ellas y traicionarlas. Pero quien desobedece su imperativo histórico fracasa vitalmente, no llega a ser lo que verdaderamente es, lo que está llamado a ser.

Como cualquier ser humano, Ortega existe en una circunstancia. Por fuerza es un pensador de su tiempo, pero lo que le define es que filosofa conscientemente desde él. Lejos de pensar en abstracto, Ortega es un pensador ‘de’ y ‘desde’ su circunstancia. Dado que llama ‘modernidad’ a la época anterior a la suya, Ortega se califica “nada moderno y muy s. XX” (NM 165). En tanto pensador que piensa su tiempo posterior al moderno, la posmodernidad de Ortega solo tiene un significado literal, ya que en ningún momento abandona la fe ilustrada —y moderna— en la razón (Molinuevo 2002 91). Lo que pretende TNT es, afirmada la razón, incorporarle la vida: la razón vital. Lo primero que encuentra al pensar su circunstancia es que “en toda Europa, pero muy especialmente en España, es la actual una de estas generaciones desertoras” (TNT 566). A su juicio, la Europa de principios de siglo, en vez de desplegar su tema y vivir hacia el futuro, desoye su vocación histórica y prefiere seguir viviendo del pasado, como si existiese todavía sobre la sensación radical vital anterior. Pero Ortega cree que ha habido una transformación en los sótanos de la existencia europea, que la sensibilidad vital ha cambiado de orientación, de modo que los europeos de su generación de espíritu vanguardista y alerta están llamados a verificar una novedosa misión histórica y vivir hacia el futuro. “Nuestra época no es la que acaba ahora, sino la que ahora empieza”, escribe (TNT 562). Ortega atiende el imperativo histórico de su época y trabaja para el tema de su tiempo. Toda su filosofía está animada por la conciencia de cambio y transformación hacia un nuevo mundo. Ortega es consciente de que su época es un tiempo auroral. La cultura anterior está vitalmente muerta y estamos ante un nuevo tiempo que exige una filosofía a la altura. Hay “síntomas de una profunda transformación en las ideas, senti-

mientos, maneras, instituciones”, y por eso “adquiere mayor urgencia este afán por conocer *por dónde va el mundo*” (PRO 529). No se puede comprender su filosofía sin representarse a Ortega como un pensador de viaje, en tránsito desde un tiempo histórico viejo a otro naciente. Su pensamiento combina lo sistemático y lo histórico de forma indisoluble. Entender desde dónde y hacia dónde va el mundo, o sea, entender el tema de su tiempo, es el gozne articulador de su filosofía de la razón vital. La ruina de un tiempo viejo y el advenir de una nueva época produce incertidumbre, caos y desorientación. De ahí la necesidad de claridad: “¡Claridad, claridad, demandan ante todo los tiempos que vienen!” (PRO 530). Vivir “cara a cara con la honda realidad contemporánea” (PRO 529), pensar su propio tiempo, constituye, según Ortega, “uno de los rasgos esenciales de *nuestro tiempo*” (RVA 815). Este es el origen de TNT, que es comprendido por Ortega no solo como su libro, como su pensamiento individual, sino más bien como el pensamiento de su generación.

3 • Crisis de la modernidad

A diferencia de su propia generación, vuelta de espaldas a su misión histórica, Ortega está resuelto a obedecerla, a leer los signos de la época que germina y acometer el destino que la historia plantea. El resultado filosófico de esta fidelidad a su perspectiva es TNT, que, de acuerdo con el cambio de sensibilidad radical, representa el viraje que implica la razón vital. Este giro intelectual expresa la transformación existencial y cultural que reclama el destino europeo. Para Ortega la cultura raciovitalista que está en ciernes no solo tiene valor histórico, no es algo meramente justificado por la propia historia. Además, posee un valor objetivo porque representa la solución a la crisis cultural y vital de la modernidad. Solo se comprende la cultura raciovitalista si se comprende la crisis moderna que la antecede y la exige, “la crisis más radical de la historia moderna” (TNT 600). No se entiende TNT sin la “fuerte conciencia de crisis epocal” que le constituye (Molinuevo 2002 104). En qué consiste la crisis moderna, la “honda crisis que atraviesa Europa” desde finales del s. XIX, el “momento más grave de toda su historia” (ESP 426). La enfermedad europea y, por tanto, española presenta dos aspectos del mismo problema. Por un lado, “en Europa hoy no se desea” (ESP 426). Esto significa que hay “falta de ilusiones vitales”, de “grandes

proyectos de vida futura capaces de incendiar la fantasía y hacer batir los corazones” (SEI 8s). Este es “el síntoma más elocuente de la hora actual”, sostiene Ortega, “la ausencia en toda Europa de una ilusión hacia el futuro” (ESP 426). La ausencia de proyectos no solo desactiva el deseo. Supone, por otro lado, que la cultura moderna no propone ideales — fines — que arrebatan y, por ello, la vida europea está desorientada: “El hombre de Occidente padece una radical desorientación, porque no sabe hacia qué estrellas vivir” (TNT 607).

La modernidad es una cultura con muchos medios, pero “no sabe qué realizar” y, por eso, va “a la deriva” (RM 398). Al ser humano moderno le falta verdadero deseo, “no sabe qué querer” (QUI 414). La función vital del ideal es excitar e entusiasmar la vida. Para Ortega, “el ideal es una función vital, un instrumento de la vida (...) un órgano constituyente de la vida” (EPI 729s), de manera que la “vida es imposible sin ideal”, pues “vivir es ser excitado” (EPI 730). Ortega considera que no hay vida humana sin ideales, que sin ellos no funciona, porque necesita orientación. Pero si el ideal es una función vital y no hay ideales que exciten, entonces la vida europea que debe producirlos está bajo mínimos, le falta energía deseante. Antes que los ideales, “lo que había fracasado es su [de los europeos] vitalidad” (TNT 587), que es de carácter descendente. La desorientación, desamparo y vacío que padece la vida moderna europea la convierte en presa fácil del economicismo y el utilitarismo. Sin ideales eficaces, la vida europea moderna ha estado dominada por la mentalidad del trabajo y el interés. Aunque aparentemente opuestos, idealismo y utilitarismo representan las dos caras complementarias de la crisis de la cultura moderna.

La causa de la crisis moderna ha sido la no aceptación del equilibrio real que existe entre cultura o espíritu y espontaneidad, entre razón y vida. Ortega afirma que “el fenómeno vital humano tiene dos caras — la biológica y la espiritual —”, de modo que “la vida debe ser culta, pero la cultura tiene que ser vital” (TNT 584). Aunque la vida humana posee estas dos dimensiones, en la modernidad, “en Europa han llegado a plena diferenciación, disociándose hasta el punto de constituir dos polos antagónicos” (TNT 589). Además de su vertiente intelectual, este enfrentamiento sin solución ha marcado la existencia moderna. Ortega declara que “toda la gracia y el dolor de la historia europea provienen, acaso, de la extrema disyunción y antítesis a que se

han llevado ambos términos” (TNT 590). Debido a la discordia establecida entre estos dos poderes sin reconciliación posible, la cultura moderna ha desembocado bien en “el absolutismo racionalista —que salva la razón y nulifica la vida—”, bien en “el relativismo, que salva la vida evaporando la razón” (TNT 577). Ortega ha conocido de cerca las consecuencias de esta divergencia radical. En el neokantismo de Natorp y Cohen ha experimentado el idealismo culturalista que ha depreciado la vida, y en Unamuno el tragicismo que resulta de la lucha eterna entre el corazón y la cabeza. A ellos se refiere y especialmente a Unamuno, cuando en 1914 advierte que “esta oposición, tan usada hoy por los que no quieren trabajar, entre la razón y la vida es ya sospechosa. ¡Como si la razón no fuera una función vital y espontánea del mismo linaje que el ver o el palpar!” (MQ 784).

4 · Culturalismo y desprecio de la vida

La actitud dominante en la modernidad ha estado marcada por el idealismo. La modernidad es *básicamente, según Ortega*, idealismo. La tesis idealista, escribe, ha sido “dueña de la cultura durante toda la Edad Moderna” (QF? 320). “Toda la filosofía moderna es idealismo”, añade (K 267). El idealismo está en la base de aquella injusta y trágica discrepancia, en suma, de la crisis moderna cultural y existencial. Por ello, “la nueva filosofía -y la nueva vida- solo puede tener un lema: superación del idealismo” (K 267). Ortega estima que su época “necesita, desea superar la modernidad y el idealismo”, que “la superación del idealismo es la gran tarea intelectual, la alta misión histórica de nuestra época, *el tema de nuestro tiempo*” (QF? 334. Cf. Zamora 2002 224). A juicio de Ortega, el idealismo moderno consiste esencialmente en afirmar, por una parte, que “a la conciencia solo le son dados sus estados subjetivos o ideas”, y, por otra, que “valen más los ideales que las realidades. Los ideales son esquemas abstractos donde se define cómo deben ser las cosas” (K 268). Entonces, el idealismo moderno es racionalismo, ya que éste consiste en “invertir la misión del intelecto, incitando a éste para que, en vez de formarse ideas de las cosas, construya ideales a los que éstas deben ajustarse” (NVR 724). Si las cosas se reducen a ideas, a estados subjetivos, entonces esos ideales son productos del sujeto. Puede decirse que la modernidad es

idealismo y/o subjetivismo: “La idea de la subjetividad es el principio básico de toda la Edad Moderna” (QF? 313). De ahí que Ortega confesase que “tengo la convicción de haber sido el subjetivismo la enfermedad del s. XIX” (PRG 9). La cultura moderna ha sido el resultado de un sujeto idealista, aislado y abstracto, cuya actividad ha consistido en dictaminar, desde su pura razón y al margen de las cosas, cómo debe ser lo real. Ha puesto la cultura en el lugar de la realidad vital: “Ciencia, moral y arte -la cultura- ha pretendido suplantar la realidad” (GCG 702).

Pero esto es justamente el culturalismo, la versión del idealismo que subyace a la crisis moderna. La cultura en la modernidad valía por sí: “Ciencia, arte, justicia, eran cosas que parecían bastarse a sí mismas” (TNT 607). No solo eso, es que era el “supremo valor venerado” (TNT 599). La cultura moderna sustituye a la vida porque se la había divinizado: “El culturalismo es un cristianismo sin Dios” (TNT 599). Ortega percibe que “la época anterior a la nuestra se entregaba de una manera exclusiva y unilateral a la estimación de la cultura, olvidando la vida” (TNT 610). En esa situación, “la mayoría de la humanidad europea vivía para la cultura” (TNT 607). La modernidad en consecuencia deprecia la vida, que “carece de valores inmanentes” y “solo puesta al servicio de la cultura adquiere peso estimativo y dignidad” (TNT 599). Ya en 1914 sostuvo Ortega que en la modernidad “la vida individual quedó relegada, como si fuera una cuestión poco seria e intrascendente”, porque “todas nuestras potencias de seriedad las hemos gastado en la administración de la sociedad, en el robustecimiento del Estado, en la cultura social (...) en la ciencia” (MQ 755). Así, “ponía sus cinco sentidos y toda su atención en la política, economía, ciencia; solo una cosa había en que no paraba mientes, solo una cosa hacía sin intención y a la diablo. Vivir” (PMR 627). Ciertamente, “de nada nos ocupamos menos que de esa vida nuestra” (APV 294). Educados en ese desdén hacia la vida, “nos hubiera parecido frívolo dedicar una parte de nuestras mejores energías a organizar en torno nuestro la amistad, a construir un amor perfecto, a ver en el goce de las cosas una dimensión de la vida que merece ser cultivada” (MQ 755). Ortega sugiere que en la modernidad “lo que se nos ha enseñado a estimar más [cultura] no nos interesa suficientemente”, y “se nos ha enseñado a despreciar [vida concreta] lo que nos interesa más fuertemente” (IPB 229). Sin valer por sí, la vida solo vale supeditada a valores ultravitalistas, como camino para alcan-

zarlos. La modernidad localizaba el valor de la vida fuera de ella, “solo se hace valiosa como instrumento y substrato de ese ‘más allá’ cultural” (TNT 600). Con Nietzsche, para quien los valores superiores menosprecian la vida, Ortega entiende que el culturalismo ha invertido el orden natural y ha primado la cultura y sus valores, subordinándoles la vida. Esto es lo que llama *ironía de Sócrates*, “el intento de desalojar la vida espontánea para suplantarla con la pura razón”, de manera que “lo que no somos espontáneamente —la razón pura— viene a sustituir a lo que verdaderamente somos —la espontaneidad—” (TNT 591). La depreciación moderna de la vida es tal que las actividades culturales no eran apreciadas por el culturalismo “sino en la medida en que han sido desintegradas del proceso de la vitalidad que las engendra” (TNT 599). La cultura moderna vale en tanto se desvincula de la vida que la produce. Contra ella, Ortega cree que en su tiempo nace una nueva cultura volcada sobre la vida: “Múltiples signos anuncian que los hombres van a corregir este olvido y aplicarán sus mejores esfuerzos a hacer de sus propias vidas un edificio lo más perfecto posible. Se inicia una nueva forma de la cultura ... la vida como arte” (PMR 627). Frente a la inversión socrática y culturalista, TNT invierte lo invertido para devolver la vida al primer plano y supeditarle la cultura. Esta es “la ironía irrespetuosa de Don Juan” (TNT 593) que, según Ortega, anticipó esta cita de Nietzsche: “Todo lo que hoy llamamos cultura, educación, civilización, tendrá que comparecer un día ante el juez infalible Dionysos” (TNT 593. Cf. Nietzsche 1980 128).

De acuerdo con el espíritu moderno que enfrentaba razón y vida, y preocupado por la cultura mientras margina la vida, el sujeto trascendental constituye una cultura objetivamente intachable, pero abstracta. Ahora bien, según Ortega, “no basta que una idea científica o política parezca por razones geométricas verdadera para que debamos sustentarla. Es preciso que, además, suscite en nosotros una fe plenaria” (TNT 585s). Que algo sea perfecto objetivamente no lo legitima para ser ideal, pues “para que algo sea un ideal no basta que parezca digno de serlo por razones de ética (...) ha de tener ese don de encantar y atraer nuestros nervios” (EPI 731). La cultura moderna se ha centrado en la objetividad y ha pospuesto la subjetividad vital. De ahí su insuficiencia. Olvidada la vida real, lo subjetivo concreto, la modernidad ha construido ideales perfectos, pero son “ideales exangües y como lejanos, faltos de adherencia sobre nuestra individualidad”, que “nos dejan fríos,

no irrumpen dentro de nosotros, no nos arrebatan” (IPB 228). Esa cultura no nos absorbe y, por tanto, no nos hace felices. El conjunto de ideales modernos será “objetivamente verdadero, pero es subjetivamente falso” (IPB 229), vitalmente ineficaz. Existe una enorme distancia e inadecuación entre nuestro interior y nuestros ideales, que por ello difícilmente pueden cumplir su tarea orientadora. La modernidad idealista y abstracta ha abandonado la principal misión de la cultura: volver sobre la vida de la que ha surgido para educarla y orientarla. En el fondo de esta crisis de desorientación Ortega encuentra una crisis de la razón, que se ha reducido con el racionalismo a razón pura, una razón que legisla la vida real mediante decretos, desatendiendo sus peculiaridades. Por eso sus ideales, elaborados al margen de lo real, carecen de poder orientador. Al contrario, Ortega enseña que “el ideal de una cosa, lo que una cosa debe ser, no puede consistir en la suplantación de su contextura real, sino en el perfeccionamiento de ésta” (ESP 487). Por eso, su filosofía —y especialmente TNT— surge del “afronte valeroso de la crisis de la razón” moderna (Cerezo 1993 167). La respuesta de TNT ni es quedarse en la pura razón ni volverse hacia el escepticismo, sino salvar la razón evitando el racionalismo e integrándola en la vida, o sea, una crítica de la razón vital. Solo esta razón reformada y vital reorientará la existencia, porque parte de la aceptación del ser de la vida: “Pensar no es querer que las cosas sean de una cierta manera. Pensar es todo lo contrario: querer que las cosas sean como son” (SH 697).

5 • La vida como creatividad

Ortega considera que su generación ha cambiado de sensibilidad respecto de la vida, que ahora pasa a ocupar el primer plano que antes había ocupado injustamente el pensar: “Muy lejos nos sentimos hoy del dogma hegeliano, que hace del pensamiento sustancia última de toda realidad” (MQ 785). En verdad, la razón pura “es tan solo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria” (TNT 592). Anuncia que su tiempo descubre el valor inmanente de la vida y, en consecuencia, trae consigo una cultura que propone un ensayo novedoso: “Consagrar la vida, que hasta ahora era solo un hecho nulo y como un azar del cosmos, haciendo de ella un principio y un derecho” (TNT 594). Se trata de “vivir deliberadamente para la vida”, de “ver qué pasa

si en lugar de decir *la vida para la cultura*, decimos *la cultura para la vida*” (TNT 595, 600). Ensayar esta misión es el tema de su tiempo. A ella responde TNT, culminación de esta nueva sensibilidad, fundando filosóficamente el valor de la vida por sí, ya que no necesita contenidos fuera de ella para tener valor y sentido. Ahora bien, ¿qué es la vida? Ortega asume en 1923 la tesis principal de 1914, “la vida es el texto eterno” (MQ 788), el fundamento radical de todo significado cultural, pero ahora destaca que la vida es creatividad y, como tal, origen de la cultura. En la primera parte de TNT, Ortega presenta la vida como una actividad que atiende a necesidades y que, para satisfacerlas, debe someterse a la objetividad. Así, el pensar es una “función vital (...) nace como necesidad vital”, pero “no puedo pensar con utilidad para mis fines biológicos, si no pienso la verdad”, pues un pensar que “nos presentase un mundo divergente del verdadero, nos llevaría a constantes errores prácticos” (TNT 579s). Los valores culturales nacen como utilidades vitales y subjetivas, aunque también son objetividades independientes, de modo que “son cosas que valen por sí mismas, y no solo en la medida en que son útiles a la vida” (TNT 582). Ortega confiesa que nunca pensó que “la verdad sea un simple proceso de adaptación a fines prácticos”, y que la meta de TNT “se resume en el ensayo de armonizar el carácter trascendente, ultrabiológico de la verdad con el carácter inmanente, biológico del pensamiento” (DEB 669).

A partir del capítulo VII Ortega entiende la vida como vida ascendente, impulso creativo generoso y lujoso, libre energía deseante. Vivir es vivir más, ser “cada vez más vida” (TNT 604). En esta distinción entre “vida ascendente y vida descendente, vida lograda y vida malograda”, escribe, “ha sido Nietzsche el sumo vidente” (TNT 603s). La vida que no crece, que no desea, no es auténtica vida: “Poca es la vida si no piafa en ella un afán formidable de ampliar sus fronteras. Se vive en la proporción en que se ansía vivir más” (DA 860). La vida en forma, ascendente, es, según Ortega “brinco e innovación” (APV 312). Encuentra “en la innovación, en la invención, el síntoma más puro de la vitalidad” (APV 310s). La vida fracasada, descendente, no crea, se limita a lo dado y no desea. Por eso el deseo es, para Ortega, “la función vital que mejor simboliza la esencia de todas las demás”, porque consiste en “una constante movilización de nuestro ser hacia más allá de él” (TNT 601). Esto es esencialmente la vida, energía lujosa creativa y deseante, ni necesidad ni utilidad. La vida según Ortega se mueve en el reino de la libertad que surge

del entusiasmo interior, no en la imposición o la obligación, provengan del deber kantiano o de la necesidad material. Para él, “siempre es más fecunda una ilusión que un deber”, y por eso “la gran cuestión no es un nuevo sistema de deberes, sino un nuevo programa de apetitos” (GAL 130). Pero hay algo más en esta energía vital. Ortega cita a Simmel para asegurar que “la vida consiste en ser más que vida; en ella, lo inmanente es un trascender más allá de sí misma” (TNT 581). Para Simmel, “la esencia más íntima de la vida es su capacidad de ir más allá de sí misma”, de manera que la vida “es *más-vida y más-que-vida*” (Simmel 1950 25, 124). El más vivir que constituye la esencia de la vida la lleva a ir más allá de ella hacia las objetividades culturales. Decir que la vida es crear equivale a decir que su inmanencia es trascenderse. “La vida es el hecho cósmico del altruismo, y existe solo como perpetua emigración del Yo vital hacia lo Otro” (TNT 601), sentencia Ortega.

Paradójicamente, el carácter altruista de la vida es, a juicio de Ortega, la causa del culturalismo, que segrega la cultura de la vida. Como la vida es trascender hacia lo que no es ella, el culturalismo pensó que lo valioso era aquello hacia lo que trascendía y no el propio trascender. Aunque realmente “no son los valores trascendentes quienes dan un sentido a la vida, sino, al revés, la admirable generosidad de ésta, que necesita entusiasmarse con algo ajeno a ella”, a pesar de ello, “al notar que no se puede vivir sin interesarse por unas u otras cosas, han creído que lo interesante eran estas cosas y no el interesarse mismo” (TNT 601s). El error culturalista ha sido centrarse en lo creado —la cultura y sus valores—, en vez de reconocer que el crear —la vida viviente— era lo más relevante, ya que sin él no habría cultura. El culturalismo ha olvidado la dimensión creativa u organizante de la vida, y ha primado la vida creada u organizada, la vida ya hecha. Ha creído que la cultura es una cosa que ya está ahí, omitiendo que es algo hecho y mantenido por la altruista creatividad vital. Aunque el culturalismo lo haya olvidado, “la cultura y la civilización son una creación del hombre salvaje y no del hombre culto y civilizado” (QUI 407s). Por eso divinizó la cultura como “poder autónomo frente a la vida” y minimizó la vida (Cerezo 1984 48). Pero Ortega aclara que este fenómeno moderno de “alienación cultural” (Cerezo 1984 49) se debe al propio altruismo vital: “Llega un momento en que la vida misma que crea todo eso se inclina ante ello, se rinde ante su obra y se pone a su servicio” (TNT 587). El resultado es que la cultura se cosifica, deviene algo

extraño y contrapuesto a la propia vida que la produjo, que ahora alienada, supeditada a la “cultura sustantivada y autonomizada como un mundo en sí” (Cerezo 2023 18). Ya en 1914 Ortega se rebeló contra esta comprensión idealista de la cultura como un “mundo aparte y suficiente” respecto de la realidad vital, pues verdaderamente lo sustancial es la vida y la cultura es su creación subordinada: “Solo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar” (MQ 812s). La cultura no es sino la propia vida trascendiéndose a sí misma y volviendo reflexivamente sobre ella, o sea, algo inseparable de la vida y no una cosa independiente. La cultura nace de la vida y a ella retorna como comentario del eterno texto vital (MQ 788).

Ortega considera que lo único que se puede hacer para defenderse del culturalismo moderno es educar y cultivar la vida creativa que produce la cultura, porque ha sido justamente su olvido lo que ha facilitado la cosificación e idolatría de la cultura. TNT es el fundamento filosófico de una reforma de la cultura para que ésta sea consciente de su dependencia de la vida. En efecto, “la cultura solo pervive mientras sigue recibiendo constante flujo vital de los sujetos”, y “cuando esta transfusión se interrumpe, y la cultura se aleja, no tarda en secarse y hieratizarse” (TNT 587s), que es lo que ha pasado en la modernidad culturalista. La cultura moderna se ha anquilosado por falta de riego vital, lo que, a su vez, se debe al desinterés que ella misma ha mostrado por la vida. Por eso ha descuidado la dimensión de deseo y creación. Ortega reclama un giro pedagógico anticulturalista: “No es lo más urgente educar para la vida ya hecha, sino para la vida creadora. Cuidemos primero de fortalecer la vida viviente, la *natura naturans*” (QUI 406). Frente a quien cree que “el ideal de la cultura es cortar las amarras que nos mantienen sujetos a las fuerzas elementales”, Ortega asegura que “toda cultura que no quiera anquilosarse, secarse y morir cuidará de conservar franca la comunicación con las energías subterráneas de lo precultural” (ALE 708). Anima a “desconfiar de la cultura ya hecha y fomentar la cultura emergente” (TNT 588). Es mejor tener inventiva para crear que limitarse a disponer de las cosas ya dadas. La educación se ocupa más de adaptarnos a lo que hay en vez de desarrollar nuestra capacidad de innovación. Solo la promoción de la vitalidad ascendente e innovadora puede “evitar que la cultura se hieratice y se absolutice como una nueva religión secular” (Cerezo 2023 22).

6 · La vida como deporte y fiesta

Pero la naciente valoración autónoma e independiente de la vida en el tiempo de Ortega, ¿implica acaso que aquellos valores que el culturalismo había elevado y enfrentado a la vida ya no valen? ¿Es que el nuevo tiempo ha dejado de creer en ellos? No. A diferencia de Nietzsche, la comparecencia ante el tribunal de la vida ya no supone para Ortega menoscabo de la razón ni de los valores culturales. Quiere evitar a toda costa que la cultura se convierta, como ocurre en Nietzsche, en una ficción sin objetividad que se justifica por su utilidad vital. Ortega afirma la vida y, al tiempo, “quedan intactos los valores de la cultura” (TNT 611). El valor autónomo de la vida no impide la objetividad de los valores culturales que constituyen su contenido, porque la vida ya no es mera voluntad de poder, energía sin fin, sino que su esencia inmanente es trascender hacia ellos. La vida es *para sí* y, en tanto que tal, *para otro*. Aquella inversión donjuanesca de Ortega no supone volver a la ingenuidad primigenia salvaje y abrazar la irracionalidad; reprime la pretensión de soberanía de la razón y la cultura, pero “no niega la razón” (TNT 593). El enemigo de TNT es el culturalismo, el racionalismo, no la cultura ni la razón. En suma, declara Ortega, los valores siguen valiendo, “seguimos creyendo, solo que de otra manera y como a otra distancia”, es decir, “los valores de la cultura no han muerto, pero sí han variado de rango” (TNT 607, 610). TNT enseña que en el nuevo tiempo los valores valen, pero su relación con ellos —desde otra perspectiva no culturalista— es distinta. Su actitud hacia la cultura ha cambiado porque ha surgido un nuevo valor, la vida, que invierte la tradicional jerarquía culturalista. La cultura es valiosa, pero ya no es el centro de la existencia, que es la vida. Contra su idolatría, los valores valen relativamente a la vida, subordinados a ella.

Este cambio se debe al “nuevo modo de sentir la existencia”, el “sentido deportivo y festival de la vida” (TNT 608). La sensibilidad vital radical anterior se fundaba sobre el modelo del sujeto burgués, el *homo oeconomicus*, que entiende la vida en clave económica como trabajo y ganancia, como “esfuerzo obligado, impuesto por determinadas finalidades” (TNT 608). Trabajo es toda actividad impuesta por la necesidad y busca la utilidad. Por ello, no es estimable por sí y recibe su valor de la necesidad a la que sirve. El trabajo vale por sus resultados, no por *él* mismo. El deporte significa lo con-

trario, “el impulso libérrimo y generoso de la potencia vital” (TNT 609), el esfuerzo no impuesto, libre e inutilitario consecuencia del “rebasamiento de la interna abundancia” (QUI 416), el lujo vital que ha faltado en la existencia europea. Como esfuerzo que surge libre y espontáneamente de la energía interior, como regalo, la innecesaria actividad deportiva vale por sí misma y no por su obra. Ahora bien, el deporte va acompañado de la fiesta, la alegría y el goce, pues “una vida que encuentra más interesante y valioso su propio ejercicio que esas finalidades (...) dará a su esfuerzo el aire jovial, generoso y algo burlón que es propio al deporte” (TNT 609). Si “el s. XIX tiene el amargo gesto de día laborioso”, con el nuevo tiempo deportivo “disminuirá el gesto triste del trabajo”, porque “hoy la gente parece dispuesta a dar a la vida un aspecto imperturbable de día feriado” (TNT 609).

Ahora bien, la vida como trabajo y la vida como deporte no son para Ortega dos meros modos de entender la existencia que se suceden históricamente, pues “vida propiamente hablando es solo la de cariz deportivo”, que es “primaria y creadora” (ODE 707). Ciertamente, “la vida cuando es sana es rebose de sí misma” (BRI 406), ser más, vivir más. En cambio, “la necesidad por sí misma no es creadora, no amplía la vida, no inventa” (REA 750). En efecto, “el trabajo no crea propiamente” pues consiste en responder a necesidades buscando entre nuestras posibilidades el medio para satisfacerlas, “pero ese repertorio de posibilidades fue formado”, de modo que “hay un crear previo” (SDV 833). Así, “la vida fue primero una pródiga invención de posibilidades y luego una selección entre ellas” (ODE 708). Ese crear es siempre deporte, luego la utilidad —que no inventa— aprovecha lo creado. Por tanto, deduce Ortega, “cuanto vale algo sobre la tierra no es obra del trabajo”, sino que “ha nacido como espontánea eflorescencia del esfuerzo superfluo y desinteresado”, y así “la cultura no es hija del trabajo sino del deporte” (QUI 427). “A las obras verdaderamente valiosas solo se llega por mediación de este antieconómico esfuerzo”, escribe, de manera que ciencia, arte, política, moral y religión son “los sublimes resultados del deporte” (TNT 609). Recordemos que la cultura nace del salvajismo, de la vida primaria sana, ascendente. Esta vida, para la que —rebotante de alegre energía— crear es regalar, “hará sus espléndidas creaciones como en broma y sin darles gran importancia” (TNT 609). El espíritu jovial que anima la vida deportiva la aleja de la amarga seriedad y de la triste dignidad. Esto es lo que

permite que los valores por ella creados sigan valiendo y que creamos en ellos, pero de otro modo, sin santificarlos e idolatrarlos por encima de la vida.

7 · Conclusión: hacia el perspectivismo

La raíz de la crisis moderna europea era la oposición irresoluble entre espontaneidad y cultura, entre vida y razón. Contra ella, Ortega advierte que “la sensibilidad de la época que ahora comienza se caracteriza por su insumisión a ese dilema” (TNT 577). La cultura *posmoderna* naciente en el s. XX ni es racionalista antivitalista, ni es relativista vitalista y enemiga de la razón. Para ella, estos extremos significan una mutilación inadecuada, irrespetuosa con el carácter integrador del fenómeno vital humano. Aspira a la reconciliación de los que parecían enemigos irreconciliables. Este es el tema de su tiempo, restablecer la síntesis, unir lo vital y lo cultural, tiempo y eternidad, sujeto y verdad, para que la cultura vuelva a orientar la existencia. Así lo comprendió también Gadamer (1985 88): “En tanto enseñó a penetrar la vitalidad con racionalidad y a reconocer la razón en lo viviente, Ortega ha leído correctamente los signos del s. XX”. Ortega funda la vida como principio sustancial sin disolver la verdad y la razón. Esta fusión de razón y vida es el sentido último de la crítica de la razón vital que representa TNT (PGDD 128n). En 1914 basaba esta síntesis en la vida como texto eterno y la cultura como su comentario, mientras que en TNT lo hace sobre la idea de origen nietzscheano de la vida como creatividad que trasciende su inmanencia biológica hacia la racionalidad y la objetividad. No obstante, Ortega no quedó satisfecho con esta fundación de la síntesis de la razón vital. Le pareció demasiado vitalista. Solo así se explica que a partir de los años treinta ensayara otro modo de síntesis desde una idea biográfica de vida como realidad radical. Según Ortega, “vivir es el modo de ser radical: toda otra cosa y modo de ser lo encuentro en mi vida”, y además en ella, en *mi vida*, “todo lo demás es y es lo que sea para ella, lo que sea como vivido” (QF? 345). Las cosas son en la vida de cada uno y son lo que son en ella. La biografía es lo que da razón (vital o biográfica) de todo ser, convirtiéndose en horizonte último de comprensión. La vida humana es fenómeno metafísico y hermenéutico. Ortega pasa de la razón como función vital trascendente a la vida biográfica como razón de todo lo que hay.

Ortega salva la objetividad de los valores culturales (verdad, belleza, bien) sin abrazar el absolutismo racionalista, y el papel del sujeto vital concreto evitando el relativismo y el irracionalismo. Ahora bien, mediar entre lo subjetivo y lo objetivo es el sentido de su teoría de la perspectiva. La verdad, p. e., es objetiva, no depende del sujeto y su pensar que “es un fenómeno real que se produce en el tiempo. Sus leyes son históricas. La verdad obedece a leyes absolutas, insumisas a toda condición de tiempo y lugar” (DEB 669). Pero sí depende de él el descubrimiento de una parte de la verdad, que es lo máximo que seres finitos como nosotros podemos conseguir. Ortega enseña que “no hay perspectiva absoluta (...) el punto de vista de la eternidad es ciego, no ve nada, no existe” (EIN 647s). No hay sujeto trascendental, solo perspectivista: “El punto de vista individual me parece el único desde el cual puede mirarse el mundo” (VP 162). Por eso nadie ve las cosas en su pura realidad, ‘la’ verdad. Solo vemos condicionados desde nuestra circunstancia, lo que implica que solo hay perspectivas relativas. Pero esto no significa renunciar a la verdad y abandonarse al relativismo escéptico, porque, contra el racionalismo, lo subjetivo y circunstancial ya no son obstáculos para llegar a la verdad, sino nuestro único medio para alcanzarla (cf. Cerezo 1993 170). Significa que solo podemos acceder a una verdad parcial, pero verdadera y exclusiva, pues “donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. Somos insustituibles, somos necesarios” (VP 163). *La verdad* solo puede ser la suma de todas las verdades finitas y perspectivistas, porque el “ser del mundo es una perspectiva” (MQ 756), es decir, que “el mundo visible es de tantas maneras como sean las formas de verlo” (SIS 524). No hay otra verdad absoluta que esa. No hay más que limitaciones (sujetos concretos perspectivistas), y solo desde la integración de lo limitado y condicionado se puede llegar a lo ilimitado e incondicionado. La razón vital de TNT es filosofía con conciencia de limitación. Saberse limitado es el método para abrirse a otras perspectivas limitadas y superar la propia limitación. Frente a cualquier pretensión de poder absoluto y excluyente, el perspectivismo orteguiano muestra que la verdad de cada uno no es la verdadera, que hay otras con derecho a participar en la conversación. Como fundamento epistemológico-metafísico del liberalismo y método para el reconocimiento del pluralismo universal, este perspectivismo enseña la exclusión de toda exclusión.

8 · Referencias

- Cerezo, Pedro. *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Ariel, 1984.
- Cerezo, Pedro. “La razón histórica en Ortega”, en Mate, Reyes (ed.), *Filosofía de la historia*. Madrid: Trotta, 1993, 167-191.
- Cerezo, Pedro. “Tres paradigmas del pensamiento español contemporáneo”. *Maestros de pensamiento en la España del s. XX*. Madrid: Guillermo Escolar, Madrid, 2023, 15-51.
- Gadamer, Hans-Georg. “W. Dilthey y Ortega y Gasset: un capítulo de la historia intelectual de Europa”. *Revista de Occidente*, 48-49 (1985): 77-88.
- Lasaga, José. *José Ortega y Gasset. Vida y filosofía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Marías, Julián. *Ortega. Circunstancia y vocación*, t. II. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- Molinuevo, José Luis. *Para leer a Ortega*. Madrid: Alianza, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie, Kritische Studienausgabe*, Band I. München: De Gruyter, 1980.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Madrid: Taurus-Fundación Ortega y Gasset, 2004-2010. Siglas y volúmenes:
- ALE: “Los alemanes y lo infrahumano” (1924), III.
- APV: “Azorín: primores de lo vulgar” (1917), II.
- BRI: “Brindis en Pombo” (1922), III.
- DA: *La deshumanización del arte* (1925), III.
- DEB: “El deber de la nueva generación argentina” (1925), III.
- EIN: “El sentido histórico de la teoría de Einstein” (1923), III.
- EPI: “Epílogo al libro *De Francesca a Beatrice*” (1924), III.
- ESP: *España invertebrada* (1921-22), III.
- GAL: “Galápagos, el fin del mundo” (1926), IV.
- GCG: “Generación contra generación” (1924), III.
- IPB: “Ideas sobre Pío Baroja” (1916), II.
- K: *Kant. Reflexiones de un centenario* (1924), IV.
- MQ: *Meditaciones del Quijote* (1914), I.
- NM: “Nada moderno y muy s. XX” (1916), II.

- NVR: “Ni vitalismo ni racionalismo” (1924), III.
 ODE: “El origen deportivo del estado” (1924), II.
 PGDD: *Pidiendo un Goethe desde dentro* (1932), V.
 PMR: “Para un museo romántico” (1921), II.
 PRG: “Prólogo” a *Personas, obras, cosas* (1916), II.
 PRO: “Propósitos” (1923), III.
 QF?: *¿Qué es filosofía?* (1929), VIII.
 QUI: “El Quijote en la escuela” (1920), II.
 REA: “Las reacciones utilitarias” (1920), VII.
 RM: *La rebelión de las masas* (1930), IV.
 RVA: “Revés de almanaque” (1930), II.
 SDV: “El sentido deportivo de la vitalidad” (1924), VII.
 SEI: “Sobre una encuesta interrumpida” (1926), IV.
 SH: “El sentido histórico” (1924), III.
 SIS: *Sistema de la psicología* (1915), VII.
 TNT: *El tema de nuestro tiempo* (1923), III.
 VP: “Verdad y perspectiva” (1916), II.
 Silver, Philip W. *Fenomenología y razón vital. Génesis de ‘Meditaciones del Quijote’*. Madrid: Alianza, 1978.
 Simmel, Georg. *Intuición de la vida. Cuatro capítulos de metafísica*, trad. José Rovira. Buenos Aires: Nova, 1950.
 Villacañas, José Luis. *Ortega y Gasset: una experiencia filosófica española*. Madrid: Guillermo Escolar, 2023.
 Zamora, Javier, *Ortega y Gasset*. Barcelona: Plaza & Janés, 2002.

Aproximaciones.



Obstáculos en la evaluación de descanalización fenotípica como modelo etiológico alternativo para el aumento en la incidencia de diabetes tipo 2 en población argentina.¹

Obstacles in the evaluation of phenotypic decanalization as an alternative etiological model for the rising incidence of type 2 diabetes in Argentinian population.

María Alejandra Petino Zappala²

Universidad de Buenos Aires (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina)

Santiago Benítez Vieyra³

Instituto Multidisciplinario de Biología Vegetal (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Guillermo Folguera⁴

Universidad de Buenos Aires (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina)

Recibido 20 diciembre 2022 · Aceptado 6 mayo 2023

Resumen

En este trabajo, en base a análisis realizados en población adulta argentina que vinculan patrones de salud a nivel poblacional con una hipótesis de la biología evolutiva, buscamos poner en evidencia las limitaciones y problematizar

Abstract

In this work, based on data analyses conducted in Argentinian adult population that link health patterns at the population level with a hypothesis from evolutionary biology, we seek to highlight the limitations and problematize some

1 Esta investigación no recibió financiamiento específico. MAPZ es receptora de una beca posdoctoral de CONICET. SBV y GF son miembros de la Carrera de Investigador Científico de CONICET.

2 mapz@ege.fcen.uba.ar

3 santiagombv@gmail.com

4 guillefolguera@yahoo.com.ar

algunos de los supuestos y enfoques de la epidemiología “clásica” para explicar condiciones complejas no transmisibles como, en este caso, la diabetes tipo 2. Asimismo, a través de este análisis cuestionamos la adopción acrítica y descontextualizada de criterios diagnósticos y categorías desarrolladas de acuerdo a intereses particulares e impuestas través de relaciones desiguales de poder.

Palabras clave: Diabetes; Epidemiología; Epistemología; Determinantes Sociales de la Salud.

of the assumptions and approaches that “classical” epidemiology uses to explain complex noncommunicable conditions such as, in this case, type 2 diabetes. We also use this alternative analysis to question the uncritical and decontextualized adoption of diagnostic criteria and categories crafted according to particular interests and imposed through inequality in power relations.

Keywords: Diabetes; Epidemiology; Epistemology; Social Determinants of Health.

1 • Introducción¹

Comprender cómo se conceptualizan la salud y la enfermedad requiere indagar en los modelos etiológicos, los factores considerados, las metodologías utilizadas y cómo son elaboradas las explicaciones desde las disciplinas biomédicas. Tales campos son, al igual que otros, afectados por relaciones de poder que resultan en el privilegio de ciertos puntos de vista, discursos y nociones de lo que constituye evidencia válida (Santos, 2003²; Foucault, 2000; Krieger, 2001), por lo que la reflexión epistemológica acerca de la salud debería incorporar dichos factores históricos y sociales. Este análisis permitiría entender cómo se trazan los límites de “lo patológico” y las maneras de delinear las intervenciones en los individuos y poblaciones, así como cuáles enfoques o acercamientos quedan relegados (Almeida Filho, 1992; Arredondo; Canguilhem; Mendoza Zapata et al.; Menéndez; Foucault, 1994) en problemáticas multicausales de importancia creciente para la salud pública. En particular, y dada la persistente situación de desigualdad episté-

¹ Los tres autores participaron de la conceptualización y diseño del trabajo así como de la escritura del manuscrito. Los análisis estadísticos fueron realizados por MAPZ y SBV. Todos los autores aprobaron el presente manuscrito y se responsabilizan por su contenido.

² Este trabajo fue escrito y enviado previamente a que se conocieran las denuncias contra el autor por abuso y “extractivismo intelectual”.

mica entre países centrales y periféricos, en que los saberes y experiencias son universalizados y “exportados” desde los primeros hacia los segundos (Santos, 2003; Santos, 2009), resulta de interés este abordaje desde el contexto latinoamericano para aproximarnos a problemáticas que afectan a la región y han sido mayormente estudiadas desde la perspectiva de la ciencia occidental moderna a través de la epidemiología “clásica”.

Según la Organización Mundial de la Salud (2021), la diabetes es una de las condiciones no transmisibles de mayor preocupación para la salud pública a nivel global. En la Argentina se considera una de las causas más importantes de muerte y pérdida de calidad de vida (González et al.). La diabetes de tipo 2, su forma más frecuente, suele describirse como la resistencia del cuerpo a la acción de la insulina, que genera niveles crónicos altos de glucosa en sangre y favorece la aparición de infartos, neuropatías, fallas renales, problemas de visión, así como otras complicaciones para la salud. Uno de los puntos derivados de los resultados de las Encuestas Nacionales de Factores de Riesgo (ENFR), realizadas en Argentina en población urbana, es el aumento de autorreporte de la enfermedad durante las últimas dos décadas (INDEC, 2019a), por lo que investigar los factores que afectan a la probabilidad de desarrollarla es de interés para el desarrollo de políticas públicas. Por ese mismo motivo, y dado que la conceptualización de la enfermedad incide en los modelos que informarán la decisión de criterios diagnósticos, políticas de prevención y tratamiento, consideramos importante caracterizarlos desde una perspectiva crítica.

El abordaje para la detección de un caso sospechoso se basa típicamente en el nivel de glucemia en sangre en ayunas, restringido a un rango acotado en la mayoría de las personas, aunque los criterios para la definición de fenotipo “patológico” son controversiales (Linari; Perner, 2013; Perner, 2014). Actualmente, organizaciones internacionales como la *American Diabetes Association* y la OMS han fijado los valores “normales” de glucemia en ayunas entre 70 y 100 mg/dL. Desde los años ‘70 la tendencia es a reducir este rango “normal”. Junto a la introducción de la “prediabetes”, un “prediagnóstico” que avala la intervención farmacológica, se ha dado una creciente medicalización de personas previamente consideradas sanas (Perner, 2013): un diagnóstico de diabetes o prediabetes suele implicar la cronicidad del tratamiento o de comportamientos preventivos para la reducción del riesgo

(Iriart). Estos lineamientos son de adopción heterogénea en la región y han sido discutidos (Perner, 2013). Aún así, los diagnósticos y las políticas preventivas se basan mayormente en el modelo etiológico dominante que, si bien en términos de discurso acepta la multicausalidad en el desarrollo de una patología, direcciona y/o restringe las explicaciones hacia los factores y las intervenciones a nivel individual, focalizando la responsabilidad en las personas (Menéndez; Schramm). De esta manera, se eliminan el entramado social y las relaciones de poder de las explicaciones de la dolencia o el malestar, a la vez que se bloquean ciertas conceptualizaciones de los procesos de salud, enfermedad, atención y prevención que involucran estos factores como nexos causales.

En América Latina, diversos análisis epidemiológicos se realizaron para estimar la incidencia de diabetes y detectar “factores de riesgo” buscando grupos en los que su prevalencia sea mayor. Estos análisis identificaron características como la edad, el sexo, la región geográfica, el nivel de ingresos y el nivel educativo (Ferrante et al.; Fleischer y Diez Roux; Koch et al.; Marchionni et al.; Moura et al.; Slimel et al.). Sin embargo, a pesar de que se suele reconocer a las variables socioeconómicas como relevantes para tal susceptibilidad, se las suele ver como una propiedad del individuo sin considerar su contexto histórico, político y social (De Maio). La individualización del riesgo surge y se retroalimenta del enfoque de la epidemiología de “caja negra” en que se identifican factores que luego aparecen descontextualizados y “deshistorizados”, con relaciones difíciles de reconocer. Ello dificulta comprender cómo los factores sociales son experimentados, incorporados (*embodied*, Krieger [2001]) y cómo intervienen en los procesos de salud y enfermedad; frecuentemente se confunden de factores de estilo de vida con los de naturaleza socioeconómica, ocultando patrones de vulneración (Susser y Susser; Urquía). Aunque algunos trabajos han llamado la atención sobre factores socioeconómicos, la marginalización, la exclusión y otras formas de violencia (Carruth y Mendenhall; Díaz-Perera et al.; Domínguez Alonso; Hirsch y Alonso; Quiñonez-Tapia et al.; Vieco Gómez y Abello Llanos), sigue primando el enfoque de riesgo “individualizado” para caracterizar los patrones de incidencia de diabetes y otras patologías multifactoriales. En consecuencia, los acercamientos más recomendados en salud pública para su prevención son los de promoción de estilo de vida “saludable”, asumiendo

do que existe entre el Estado y los individuos un “pacto sanitario” en que estos son responsables de llevar hábitos adecuados mientras que el rol del Estado se limita a incentivar o controlar (Schramm). La invasión de estos imperativos en la vida cotidiana y el surgimiento de un mercado de “lo saludable” potencian el “deber moral” de autocuidado que estructura rutinas y relaciones sociales (Jauho). Por otro lado, el concepto de riesgo individual es también problemático pues funciona como un facilitador de la medicalización y la intervención farmacológica en individuos considerados en riesgo y “prediagnosticados” (Perner, 2013).

En la región las políticas públicas contra la diabetes consisten mayormente en campañas preventivas de difusión de información sobre hábitos saludables (dieta, actividad física, consumo de sal, alcohol o tabaco) por parte de las instituciones oficiales, incluso cuando los organismos reconocen la importancia de factores socioeconómicos y hacen hincapié en el rol de las inequidades en materia de salud (OPS y OMS; RACS). Esto sucede al asumirse que el efecto negativo de los indicadores socioeconómicos se debe a la falta de información o capacidad de incorporar hábitos saludables en la vida diaria (ver, por ejemplo, INDEC, 2019a). Las políticas implementadas coinciden con lo propuesto a nivel global por instituciones como la OMS (2016, 2021) y en particular, con las políticas de ajuste macroeconómico y las reformas impuestas por organismos internacionales en países latinoamericanos (Paim y Almeida Filho; Santos, 2017).

En Argentina, aún cuando no siempre se adoptan de forma homogénea las pautas de organizaciones internacionales (Perner, 2013), las políticas públicas contra la diabetes siguen los lineamientos mencionados. Aunque se reconoce la asociación entre incidencia y factores de tipo socioeconómico, las políticas preventivas se centran en la modificación de hábitos individuales, con programas de tipo informativo (Ministerio de Salud de la Nación). Su éxito se evalúa en parte a través de los indicadores relevados en las ENFR, la principal herramienta de recopilación de datos para enfermedades no comunicables en el país (INDEC, 2019a). Esta encuesta se realiza periódicamente por el Ministerio de Salud de la Nación y el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC) según un diseño estandarizado de la OMS que recaba información sobre factores de riesgo comportamentales, metabólicos, procesos de salud y prácticas preventivas con el objetivo de “efectuar

diagnósticos epidemiológicos, facilitar el proceso de toma de decisiones y evaluar el impacto de las políticas públicas” (p. 17). Para la ENFR realizada en 2018 se calculó por primera vez un “score de predicción” a 10 años de desarrollo de diabetes tipo 2 basado en algunas de las variables relevadas: edad, índice de masa corporal, contorno de cintura, actividad física diaria, consumo de frutas y verduras, hipertensión, historia personal o familiar de diabetes. Mediante este indicador, el informe estima en 20% la proporción de la población con riesgo alto o muy alto de desarrollar diabetes de tipo 2 en 10 años (INDEC, 2019a).

En este trabajo buscamos problematizar la forma en que se conceptualiza las diabetes desde la epidemiología clásica y señalar cómo las herramientas disponibles en nuestro país dirigen a ese tipo de análisis y obstaculizan el desarrollo de otros modelos etiológicos, formando un circuito de retroalimentación en que algunos factores son sistemáticamente omitidos. Para ello retomamos un trabajo previo realizado en base a la ENFR de 2018 en que pusimos a prueba una hipótesis que vincula las condiciones ambientales estresantes, incluyendo los factores socioeconómicos, con la aparición de patrones fenotípicos en la glucemia en sangre a nivel poblacional (AUTORES). Con ello, buscamos realizar dos críticas: en primer lugar, a las conceptualizaciones privilegiadas de la diabetes y las políticas públicas centradas en factores individuales; en segundo lugar, a cómo el enfoque dominante acerca de las enfermedades no transmisibles direcciona las explicaciones y la producción de conocimiento. Mostraremos las dificultades que encontramos en esta experiencia para hacer visibles las limitaciones metodológicas, los sesgos o supuestos de la epidemiología clásica, y reflexionaremos sobre los obstáculos para superar el enfoque centrado en el riesgo individual y para incorporar variables sociales sin reducirlas a un mero condicionante del estilo de vida.

1 · 2 · La hipótesis de descanalización fenotípica

En este trabajo tomamos como punto de partida un modelo alternativo que explica el mecanismo por el que en algunos grupos aumenta la prevalencia de enfermedades complejas a través del fenómeno de descanalización fenotípica. Este modelo tuvo gran importancia para la biología evolutiva del desarrollo (Gibson; Lewontin y Levins, 2000; Lewontin y Levins, 2007). Según

autores de ese ámbito, la canalización fenotípica es un fenómeno esperable en características bajo fuerte selección estabilizadora que surgiría en poblaciones sujetas por períodos prolongados de tiempo a ciertas condiciones ambientales relativamente estables (Flatt). A causa de la selección y fijación de ciertas variantes genéticas, el fenotipo se mantendría en las cercanías del valor óptimo adaptativo para ese ambiente. De este modo se establecen o fortalecen en los individuos de esa población mecanismos que hacen robustos algunos parámetros fenotípicos frente a ligeras variaciones del medio. Si las condiciones ambientales se mantienen relativamente constantes en el tiempo, la mayoría de los individuos se desarrollarán en un rango fenotípico acotado para el carácter en cuestión, disminuyendo la variabilidad a nivel de la población (Flatt; Gibson y Lacey; Schmalhausen). Cuando los individuos son sometidos a condiciones estresantes (ambientes inusuales, extremos, fuera del rango en que dicha población se ha encontrado en su historia evolutiva reciente) se esperan perturbaciones en las redes de interacciones que mantienen la robustez fenotípica, generándose fenotipos “extremos”. A nivel poblacional, aumentaría la variabilidad, un fenómeno descrito por Schmalhausen (1949).

Este proceso fue propuesto por distintos autores para explicar la prevalencia elevada de enfermedades multifactoriales en algunas subpoblaciones humanas (Gibson; Gibson y Lacey; Himmelstein et al.; Lewontin y Levins, 2000). La principal predicción de esta hipótesis es que en ambientes estables, algunas características se presentarán en la mayoría de los individuos en un rango acotado de valores (fenotipo canalizado), con pocos individuos presentando valores extremos o “patológicos”. Por el contrario, en una población sometida a condiciones inusuales o estresantes, se espera una mayor dispersión fenotípica y un porcentaje mayor de fenotipos extremos, que podrían repercutir en la salud y calidad de vida (Figura 1).

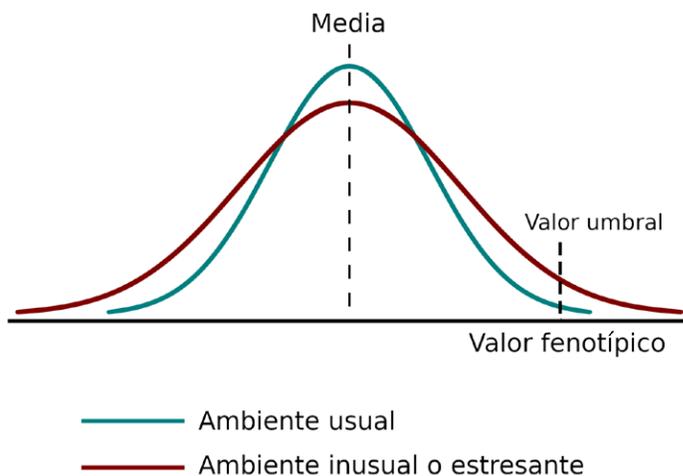


Fig. 1. Representación de la descanalización fenotípica.

Distribución esperada para un fenotipo canalizado (celeste) y descanalizado (rojo). La mayor variabilidad fenotípica se corresponde con una mayor proporción de valores atípicos o “patológicos” (excediendo un umbral).

Lewontin y Levins (2007) propusieron que en poblaciones actuales esta descanalización sería fundamentalmente causada por inequidades sociales y/o económicas sistemáticas. Este enfoque, a diferencia del de la epidemiología clásica, no involucra como principal causal de la enfermedad la factibilidad de mantener hábitos saludables (aunque considera que ésta es desigual en distintos sectores sociales), sino que la exclusión propiamente dicha puede definir patrones de variabilidad fenotípica y de susceptibilidad a enfermedades multifactoriales. Según los autores, el estrés acumulado a lo largo de la vida debilita los mecanismos fisiológicos de homeostasis en todas las personas, pero algunos grupos sufren una mayor exposición sistemática a circunstancias estresantes fuera de su control (Himmelstein et al.). Una sobrecarga persistente sobre los mecanismos de estabilización fenotípica implica un deterioro más rápido, perdiendo su capacidad de amortiguar las variaciones ambientales a edades más tempranas. La inestabilidad laboral o de otro tipo, una posición social considerada subalterna, la violencia simbó-

lica, la vulneración de derechos y libertades, una menor capacidad de mitigar cambios ambientales, y las dificultades de acceso a un estilo de vida digno, incluyendo una alimentación saludable y a la posibilidad de realizar actividades de esparcimiento, constituirían estímulos estresantes (Himmelstein et al.; Levins y Dunn; Lewontin y Levins, 2007). Estos factores, usualmente persistentes, podrían implicar un desarrollo y homeostasis menos robustos de los individuos y, por lo tanto, una mayor prevalencia de fenotipos extremos en grupos vulnerables, o ya efectivamente “vulnerados” (Cunha y Garrafa).

El nivel de glucosa es una de las variables que se encuentra bajo una estricta regulación fisiológica. De aplicarse la hipótesis de la descanalización fenotípica a esta característica para explicar patrones poblacionales de hiperglucemia, podríamos predecir que las diferencias en la variabilidad para la glucemia en sangre deberían estar asociadas a los cambios en alguna variable explicativa. No se espera necesariamente que los grupos con mayor variación fenotípica presenten mayores medias de glucemia en sangre, pero sí una mayor proporción de valores extremos (tanto por encima como también posiblemente por debajo del rango “típico”). De cumplirse estas predicciones, se desprendería como corolario la escasa utilidad de predecir valores individuales de glucemia: un patrón de descanalización implica que personas en condiciones similares tendrán valores muy diferentes de glucemia. La variabilidad es una propiedad emergente que puede verse a nivel de grupo, por lo que las metodologías utilizadas deberían orientarse a enfoques poblacionales, en contra de la tendencia actual de la epidemiología a la reducción.

En cuanto a las políticas públicas, un resultado favorable a la hipótesis de descanalización por factores socioeconómicos mostraría la importancia de garantizar a todos los individuos un estilo de vida digno y estable, incluyendo el acceso a recursos y comportamientos para amortiguar variaciones ambientales (Himmelstein et al.; Lewontin y Levins, 2007). En este sentido, políticas centradas en erradicar desigualdades resultarían más efectivas que las campañas de promoción de estilos de vida saludables, y evitarían desplazar las responsabilidades en materia de salud del Estado a los ciudadanos (Menéndez; Schramm). Tal viraje requeriría repensar las explicaciones etiológicas y revertir la tendencia hacia la “individualización” fomentada por valores e ideologías dominantes, que dirigen las investigaciones y las

políticas hacia el comportamiento o la genética, y más recientemente la epigenética o la microbiota, en detrimento de modelos multinivel e investigaciones transdisciplinarias que incluyan dinámicas sociales (Almeida Filho, 1992; Almeida Filho, 2006; Friese y Prainsack; Waggoner y Uller; Marteleto).

2 · Métodos

2 · 1 · Datos

Para este trabajo utilizamos datos de la ENFR realizada en Argentina en 2018. La base de datos consiste en variables medidas en 25.208 personas adultas de todas las provincias seleccionados al azar en un muestreo probabilístico; se encuentra accesible en <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Institucional-Indec-BasesDeDatos-2>. En un subgrupo aleatoriamente seleccionado en zonas urbanas se midieron por primera vez indicadores bioquímicos, como el nivel de glucemia en sangre en ayunas. De estos datos, retuvimos los casos con registros completos para glucemia en ayunas y las variables explicativas seleccionadas (ver Nota metodológica), resultando en una muestra de 4.115 personas. Se incluyen características individuales, como edad o sexo, indicadores socioeconómicos (donde el ingreso permite ver la situación inmediata mientras que el nivel educativo máximo podría ser un indicador de diferencias socioeconómicas de largo plazo), y variables del estilo de vida como el nivel de actividad física o características de la dieta. Un resumen de estas covariables se ofrece en la Tabla adicional 1.

Dada la utilización de datos públicos y anonimizados el protocolo no requirió aprobación por un Comité de Ética.

2 · 2 · Nuevas variables

Dado que la edad está descrita como un factor importante para la susceptibilidad a la hiperglucemia y diabetes de tipo 2 (Boyns et al.; Fletcher et al.; INDEC, 2019a) generamos una variable categórica correspondiente a los valores Promedio, Atípico y Extremo según lo predicho para la edad (AUTORES). Categorizar a los valores individuales que se desvían del promedio

estimado para la edad en ambas direcciones permite evaluar la descanalización fenotípica de la glucemia teniendo en cuenta la edad.

En cuanto al ingreso mensual del hogar, generamos cuatro grupos: A (ingreso mayor o igual 40.000 pesos argentinos), B (entre 40.000 y 20.000), C (entre 20.000 y 10.000) y D (menor a 10.000). A causa de los procesos inflacionarios en el país, es relevante aclarar que la línea de indigencia reportada para una familia de dos personas adultas y dos menores en Buenos Aires era en ese contexto de 10.122 pesos argentinos, correspondientes en ese momento a aproximadamente 280 dólares estadounidenses (INDEC, 2018). En este sentido, de los cuatro grupos de ingreso (A, B, C y D), una familia tipo en el grupo D podría ser considerada como indigente.

Finalmente, los coeficientes de variación para la glucemia fueron calculados como s/\bar{x} , siendo s y \bar{x} los estimadores del desvío estándar y la media para cada grupo.

2 · 3 · Análisis estadísticos

Los análisis estadísticos en que se basa este trabajo han sido detallados previamente (AUTORES), pero mencionaremos aquellos que son de importancia para el análisis actual. En dicho estudio buscamos evitar la creación arbitraria de grupos en función de las variables explicativas relevadas, motivo por el que en lugar de generar categorías de análisis resumimos la información original en un espacio multivariado con un Análisis de Componentes Principales. De esta forma generamos nuevas coordenadas que ordenan y sintetizan la información demográfica, socioeconómica y de hábitos individuales; cada una de las variables originales tiene un peso y dirección particular en cada nuevo eje. Los individuos pueden visualizarse gráficamente en ese sistema de coordenadas, de forma de poder “mapear” patrones de glucemia relativos a las variables originales. Ello también permite verificar de forma analítica si estos grupos ocupan regiones diferenciadas dentro este espacio utilizando análisis de la varianza. Por otro lado, con los valores originales de glucemia en ayunas calculamos un “desvío estándar móvil”, es decir, una medida de variabilidad local en el “vecindario” de cada individuo en el espacio multivariado (Petino Zappala et al.). Los individuos en un vecindario son similares en cuanto a sus variables individuales y socioeconómicas

(a falta de información geográfica, este vecindario se utiliza para caracterizar a los individuos, pero la disposición puede no coincidir con la cercanía de las personas en términos geográficos). Evaluando la variabilidad local en este espacio se podrían detectar regiones de alta variabilidad, una herramienta que utilizamos para detectar evidencia de descanalización fenotípica y verificar si se la puede asociar a las variables relevadas.

Finalmente, realizamos un test de independencia para determinar si las personas con valores promedio, atípicos o extremos de glucemia se distribuían en las distintas categorías de ingreso y nivel educativo de forma independiente. Los resultados de dichos análisis, publicados detalladamente en un artículo previo (AUTORES), serán resumidos en función de su relevancia para el presente trabajo.

3 • Resultados

En primer lugar, generamos un espacio multivariado utilizando un Análisis de Componentes Principales sintetizando la información de las variables “predictoras”. Retuvimos los primeros 8 componentes, correspondientes a un 81.1% de la varianza total correspondiente a las variables explicativas (Tabla adicional 2). El primero, correlacionado en mayor medida con las variables de Ingreso y Máximo nivel educativo alcanzado (por la persona entrevistada y por jefe o jefa de hogar), representaría en parte la situación socioeconómica del grupo familiar. No observamos en los dos primeros componentes un peso importante de variables de hábitos; éstas correlacionaron en mayor medida con los ejes 3 y 4, que describirían en parte el estilo de vida.

3 • 1 • Variabilidad para la glucemia

Ya generado el espacio multivariado, comprobamos analíticamente que los tres grupos para el nivel de glucemia (Promedio, Atípico o Extremo según la edad) ocupaban distintas regiones del espacio multivariado, es decir que alguna(s) de las variables “explicativas” afectarían la probabilidad de presentar valores extremos de glucemia. Al graficar los grupos verificamos en el Componente 1 un desplazamiento del grupo con valores extremos hacia la región caracterizada por menores ingresos y nivel educativo. Los tres

grupos se encuentran solapados en el resto de los componentes generados (Figura adicional 1). Este patrón no cambia de forma apreciable al remover los individuos con diagnóstico de diabetes o en tratamiento para controlar sus niveles de glucemia (Figura adicional 2).

Para profundizar en el análisis calculamos el desvío estándar móvil para la glucemia en ayunas según la posición de cada individuo en el espacio multivariado en relación a las personas en su “vecindario”. Así confirmamos un gradiente asociado al primer componente (Figura 2 a), con menor variabilidad local de glucemia para las regiones asociadas a un mayor poder adquisitivo y mayor nivel educativo de la persona entrevistada y jefe o jefa de hogar. No observamos patrones claros en los siguientes componentes (Figura 2 b, Figura adicional 3).

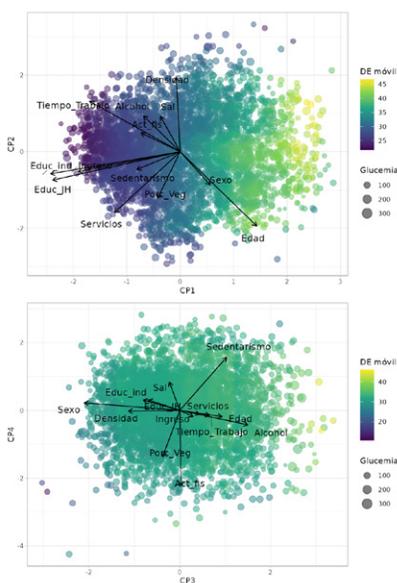


Fig. 2. Desvío estándar móvil para la glucemia en ayunas
Gráfico para los componentes 1 y 2 (a) y 3 y 4 (b) del Análisis de Componentes Principales; el tamaño del punto indica el nivel de glucemia en ayunas del individuo (mg/dL) y la escala de color el desvío estándar móvil (mg/dL), una medida de variabilidad local.

Estos resultados son consistentes con una descanalización fenotípica de la glucemia relacionada a una vulneración socioeconómica, en particular bajos ingresos y nivel educativo, con valores de glucemia más heterogéneos para las personas con dichas características que al comparar en grupos de mayor nivel socioeconómico.

3 · 2 · Glucemia por ingreso y nivel educativo

Para explorar más detalladamente la asociación entre variabilidad para la glucemia, el ingreso y nivel educativo, hicimos un análisis por categorías y verificamos que dentro del grupo de mayores ingresos y nivel educativo hubo mayor frecuencia de individuos con valores cercanos al promedio y menor frecuencia de valores atípicos o extremos con respecto a lo esperado si la glucemia fuese independiente de estas variables. Lo inverso ocurre para los grupos de menores ingresos y bajo nivel educativo (Figura adicional 4).

Otro indicador de descanalización sería el coeficiente de variación de la glucemia, que permite comparar a los grupos por su variabilidad independientemente de los valores medios. Este estimador también aumentó al disminuir el ingreso (Figura 3). Los resultados sugieren una relación compleja con el nivel educativo: para personas de ingresos medios (B y C) observamos mayores diferencias en la variabilidad de la glucemia dependiendo del nivel educativo que para el grupo de menores ingresos. En estos casos para un mismo grupo de ingresos, un mayor nivel educativo se relaciona con menor variabilidad para la glucemia.

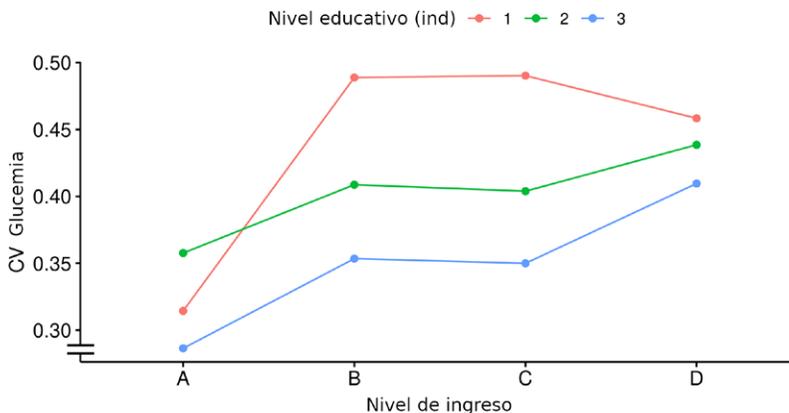


Fig. 3. Coeficientes de variación para la glucemia.
 Coeficientes de variación para la glucemia en ayunas para cada combinación de nivel de ingreso y nivel educativo alcanzado.

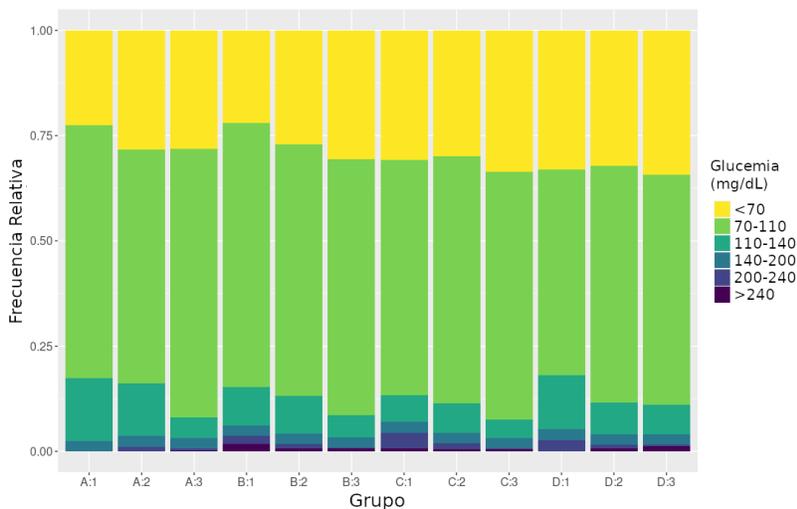


Fig. 4. Niveles de glucemia por grupo.
 Frecuencia relativa de individuos para cada nivel de glucemia en todas las combinaciones de ingreso y nivel educativo.

Esta mayor variabilidad se evidencia como una mayor proporción de niveles extremos de glucemia (altos y bajos) en los grupos con menores ingresos y/o menor nivel educativo (Figura 4).

3 · 3 · Interpretación

Los resultados que expusimos fueron consistentes con las predicciones de la hipótesis detallada en la Introducción, según las cuales esperábamos observar una mayor variabilidad para la glucemia en sangre en relación con alguna(s) de las variables explicativas. Este aumento estuvo asociado a factores socioeconómicos: el ingreso mensual del grupo familiar y el nivel de instrucción máximo del individuo encuestado y jefe o jefa de familia. Dichas variables se asocian en la población analizada a una mayor varianza local para la glucemia en sangre, pero su relación sería compleja, como se observa en la Figura 3. Esta situación podría deberse a la diferencia entre indicadores de vulneración de corto y largo plazo (ingreso y nivel educativo respectivamente). Por otro lado, la variabilidad en la glucemia parece independiente de las variables de hábitos individuales, aunque cabe aclarar que, según las personas entrevistadas, la adopción de estos hábitos está en parte condicionada por factores como el ingreso y la disponibilidad de tiempo libre (INDEC, 2019a). En este sentido, que no se haya detectado asociación entre la variabilidad para la glucemia y estos comportamientos no descarta que puedan incidir en sus valores medios, ni que otras variables no relevadas afecten los patrones observados.

4 · Discusión

Aquí nos propusimos argumentar sobre las ventajas de un modelo etiológico alternativo para la diabetes de tipo 2, que según nuestro conocimiento no había sido puesto a prueba para esta patología, y también visibilizar los obstáculos para evaluarlo.

4 · 1 · Ventajas

Esta hipótesis que plantea a la descanalización fenotípica de la glucemia en ayunas como explicación de los patrones de prevalencia de diabetes de tipo 2 podría proveer un marco para estudios epidemiológicos con enfoque pluralista que superen algunas de las objeciones a los modelos etiológicos “clásicos”, dado que permite establecer relaciones no deterministas entre factores sociales e individuales (según son experimentados) con patrones a nivel poblacional.

Algunas ventajas que encontramos por sobre los modelos “tradicionales” residen en la independencia de criterios diagnósticos “universales” y descontextualizados en los que la industria farmacéutica ha tenido gran influencia y que significan una creciente patologización y medicalización de las personas (Perner, 2013). De hecho, permitiría detectar grupos vulnerados independientemente del desarrollo de una patología, pues de acuerdo al mecanismo propuesto, una mayor variabilidad fenotípica en estos grupos indica un deterioro en los procesos de homeostasis a nivel individual, es decir que la salud de los individuos ya ha sido efectivamente vulnerada.

Por otro lado, la posibilidad de integrar factores en distintos niveles representa otra ventaja sobre los enfoques de “caja negra”, en tanto permite considerar a los individuos como inmersos en una red de interacciones con dinámicas particulares en que pueden entrar tanto factores de naturaleza social y sistemática como las formas particulares de vivirlos e incorporarlos a la corporalidad (Krieger, 2014). Dicho análisis debería complementarse con otros enfoques y metodologías, como mencionaremos más adelante. De hecho, si bien la variabilidad fenotípica detectable por este modelo es una propiedad de grupo, es también un emergente de disminuciones en la robustez fenotípica individual, fenómeno que explicaría la baja capacidad predictiva de los algoritmos para modelar la glucemia individual: este estado de vulneración implicaría simultáneamente una mayor probabilidad de alcanzar tanto valores fenotípicos extremos altos como bajos.

Adicionalmente, aquí evitamos la creación de agrupamientos *a priori*, estáticos y posiblemente arbitrarios. Este enfoque permite una consideración más pormenorizada de las interacciones entre factores y la “desambiguación” de variables que se confunden al colapsar factores de tipo individual y

socioeconómicos. Además, la existencia de una teoría y un mecanismo propuesto permite en cierta medida superar la descontextualización y dehisitorización de los análisis privilegiados actualmente en epidemiología y que guían las políticas públicas en la región.

4 · 2 · Obstáculos y limitaciones

Nos interesa ahora resaltar las dificultades encontradas, algunas inherentes al tipo de hipótesis que pusimos a prueba. En primer lugar, fue necesario contar con mediciones de la/s variable/s de interés que permitan estimar la variabilidad fenotípica; estos muestreos pueden resultar costosos o lógicamente complicados al escalar el tamaño muestral o en condiciones particulares, impidiendo o dificultando relevar algunos grupos. En este caso las mediciones bioquímicas sólo se realizaron en una fracción aleatoria del total de personas encuestadas, excluyendo localidades con menos de 150.000 habitantes (INDEC, 2019b), lo que limita la extrapolación de los resultados.

Asimismo, aunque la ENFR de 2018 fue útil para evaluar la hipótesis, se trata del único conjunto de datos abiertos con tales características relevado por el Estado Argentino hasta la fecha, demostrando la falta de datos públicos disponibles para investigación. De hecho, no se hubiese podido realizar este análisis con las ENFR previas ni con otros datos disponibles que sólo categorizan las personas en sanas o enfermas (INDEC, 2019a). Además de representar una pérdida de información, tal criterio direcciona hacia una epidemiología basada en categorías (como ya mencionamos, controversiales) y obstaculiza enfoques que analicen de otra forma la variabilidad fenotípica.

Por otro lado, destacamos la falta de variables que caractericen adecuadamente la situación socioeconómica, como la estabilidad laboral y habitacional o las horas de trabajo no pago. La información detallada de localización geográfica podría haber sido de utilidad para complementar los datos disponibles, facilitando la búsqueda de grupos de mayor homogeneidad en las condiciones de vida, incluyendo el tipo de vecindario, exposiciones ambientales, u otros factores no relevados en la encuesta e incluso posiblemente desconocidos para los y las encuestados/as.

En este sentido la dependencia de encuestas estandarizadas, basadas en factores que son considerados “de riesgo” según la epidemiología tradi-

cional, significa un obstáculo relevante para evaluar modelos alternativos. El tipo de encuesta estructurada dirige a un análisis en el que la experiencia o las propiedades del grupo social deben ser inferidas en caso de que resulten de interés. Según la bibliografía disponible y los análisis previos realizados en base a encuestas semejantes, la situación suele resolverse restringiendo las explicaciones a los factores individuales, específicamente al estilo de vida. Así, aún cuando se encuentran asociaciones entre la incidencia de una patología y variables como el nivel de ingreso, el modelo etiológico dominante las atribuye a diferencias en la adopción de hábitos saludables. Esto a su vez alimenta las políticas y narrativas centradas en lo individual así como la categorización en “grupos de riesgo” basados en estos factores, o el “score de predicción” de la ENFR 2018 mencionado en la Introducción. Pese a que el ingreso, el nivel educativo alcanzado y el acceso a la salud aparecen en los informes oficiales como asociados a la incidencia de la patología, no forman parte de la explicación etiológica adoptada ni son factores considerados específicamente en las políticas públicas (INDEC, 2019a). Esto resulta en el traslado de la responsabilidad a la esfera individual, una de las principales críticas a la epidemiología tradicional desde otras corrientes, incluyendo a la salud colectiva latinoamericana (Breilh; Paim y Almeida Filho). Así, puede pensarse en una retroalimentación entre las políticas, los datos y las herramientas para el análisis en que se refuerzan ciertas formas de comprender la salud y la enfermedad, creando patrones particulares de conocimiento y desconocimiento.

Distintos autores han argumentado además acerca de los peligros de la “importación” de lógicas científicas moldeadas en función de contextos e intereses particulares que han adquirido una pretensión de universalidad (Santos, 2009). Tal forma de comprender a los procesos que condicionan la salud y enfermedad refleja claramente una situación de fragmentación disciplinar y de privilegio de los modelos reduccionistas. Las explicaciones y categorías de la enfermedad que se basan en estas lógicas ignoran las realidades sociales e históricas de cada comunidad, pues por su naturaleza éstas no son concebidas como relevantes. Esto explica que para la epidemiología clásica, y en las instancias mencionadas en la Introducción que pudimos encontrar en la región, estos factores sean omitidos o bien no se consideren causales sin la intermediación del estilo de vida.

En este sentido, Murphy (p. 9) destaca que cualquier disciplina o tradición epistemológica, cuando no es confrontada con alternativas, moldea la percepción del mundo y limita lo que es cognoscible, las problemáticas identificables y las explicaciones concebibles o aceptables. En epidemiología ello se refleja en que las herramientas (relevamientos y análisis estadísticos) son diseñadas en función de las explicaciones etiológicas privilegiadas, retroalimentando dichas concepciones. Así se obstaculizan, con o sin intención, formas alternativas de concebir la salud.

4 · 3 · Propuestas para abordajes alternativos

Hemos fundamentado las limitaciones de los análisis estadísticos basados en encuestas como la aquí utilizada, y cómo la forma en que éstas se diseñan direcciona los modelos y explicaciones, pero también reconocemos su utilidad como punto de partida para enfoques que integren otras metodologías. Por ejemplo, de detectar patrones a nivel poblacional, con entrevistas y análisis cualitativos se podría caracterizar las experiencias particulares de individuos y comunidades (Almeida Filho, 1992). De hecho, la experiencia de cada persona en su contexto forma parte del modelo etiológico analizado (Lewontin y Levins, 2007) y varios modelos etiológicos alternativos al clásico destacan factores como estrés psicosocial, marginalización, desplazamiento forzado, distinto tipo de violencias (Carruth y Mendenhall; Domínguez Alonso; Hirsch y Alonso; Vieco Gómez y Abello Llanos), así como el rol de la industria alimenticia y su interacción con la vulnerabilidad socioeconómica (Martínez; Page-Pliego). Estos factores podrían ser analizados desde la búsqueda de patrones locales de variabilidad, pero no son rutinariamente evaluados en relevamientos masivos y la metodología posiblemente debería adaptarse al contexto de cada comunidad. En este sentido enfatizamos que en este trabajo no buscamos factores ni leyes “universales” que determinen los procesos de salud y enfermedad, aunque los paralelismos entre nuestros resultados y los de otros análisis indicarían que las desigualdades en el ingreso y acceso a la educación están asociados en diversos contextos con inequidades en salud y con patrones particulares de susceptibilidad (Krieger, 2012).

Estos enfoques requieren trabajo transdisciplinario, comprendiendo la salud como resultado de interacciones contextualizadas dentro de sistemas socio-ecológicos (Lounsbury y Mitchell) en contraposición a los análisis epidemiológicos de naturaleza estática, que no incluyen los modos de vida, invisibilizan las relaciones dialécticas entre lo biológico y social (Breilh; Krieger, 2012), y no consideran las particularidades y necesidades regionales. En este trabajo buscamos evitar la adopción acrítica de criterios, metodologías y terminologías definidos en otros contextos que resguardan ciertos intereses, fomentados o impuestos a través de relaciones desiguales de poder (Breilh; Paim y Almeida Filho; Schramm). Creemos además que la reflexividad sobre las condiciones en que se inscriben los distintos modelos etiológicos y sus consecuencias prácticas debe ser parte de un abordaje integral y verdaderamente transdisciplinario (Marteletto; Ribeiro y Miraldi).

4 · 4 · Modelos etiológicos y políticas públicas

Pese a las dificultades enumeradas, destacamos la utilidad del modelo etiológico de descanalización fenotípica para proponer modificaciones en las políticas de prevención de la diabetes en el contexto argentino. Si resultados similares se mantuvieran, dichas políticas deberían enfocarse en erradicar desigualdades estructurales, ofrecer estabilidad y favorecer la inclusión para garantizar a todas las personas un nivel de vida digno. Así, una concepción alternativa del mecanismo de la enfermedad permite una crítica a las políticas de promoción de hábitos saludables, que responsabilizan a los individuos sin tener en cuenta que son rutinariamente vulnerados en su salud. Estas propuestas son similares a las de otros autores, como Marmot, quien destaca el estrés asociado a la injusticia social y la importancia de los recursos materiales, así como del empoderamiento y la agencia. Himmelstein et al. (1990), tras encontrar patrones de descanalización fenotípica para la presión sanguínea, recomiendan la protección integral de las comunidades afectadas, incluyendo recomponer lazos sociales protectores y garantizar el acceso a recursos para compensar cambios ambientales y “descargar” la presión sobre el sistema fisiológico. Las políticas de tipo social, dirigidas a la inclusión y reparación de injusticias y no únicamente a prevenir enfermedades, podrían

tener efectos más significativos en la salud considerada de forma integral y a la vez impactar en la incidencia de patologías como la diabetes de tipo 2.

5 · Bibliografía

- Almeida Filho, Naomar. *Epidemiología sin números: una introducción crítica a la ciencia epidemiológica*. Organización Panamericana de la Salud, 1992.
- Almeida Filho, Naomar. «Complejidad y transdisciplinariedad en el campo de la salud colectiva: evaluación de conceptos y aplicaciones». *Salud Colectiva*, vol. 2, n.º 2, 2006, pp. 123-46.
- Arredondo, Armando. «Análisis y reflexión sobre modelos teóricos del proceso salud-enfermedad». *Cadernos de Saúde Pública*, vol. 8, n.º 3, septiembre de 1992, pp. 254-61. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1590/S0102-311X1992000300005>.
- Boyns, D. R., et al. «Oral Glucose Tolerance and Related Factors in a Normal Population Sample. I. Blood Sugar, Plasma Insulin, Glyceride, and Cholesterol Measurements and the Effects of Age and Sex». *British Medical Journal*, vol. 1, n.º 5644, marzo de 1969, pp. 595-98. PubMed, <https://doi.org/10.1136/bmj.1.5644.595>.
- Breilh, Jaime. «La epidemiología crítica: una nueva forma de mirar la salud en el espacio urbano». *Salud Colectiva*, vol. 6, abril de 2010, pp. 83-101. SciELO, <https://doi.org/10.1590/S1851-82652010000100007>.
- Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Siglo Veintiuno editores, 2011.
- Carruth, Lauren, y Emily Mendenhall. «Social Aetiologies of Type 2 Diabetes». *BMJ*, vol. 361, abril de 2018, p. k1795. www.bmj.com, <https://doi.org/10.1136/bmj.k1795>.
- Cunha, Thiago, y Volnei Garrafa. «Vulnerability: A Key Principle for Global Bioethics?». *Cambridge Quarterly of Healthcare Ethics*, vol. 25, n.º 2, abril de 2016, pp. 197-208. Cambridge University Press, <https://doi.org/10.1017/S096318011500050X>.
- De Maio, Fernando G. «Understanding chronic non-communicable diseases in Latin America: towards an equity-based research agenda». *Globa-*

- lization and Health, vol. 7, octubre de 2011, p. 36. *PubMed Central*, <https://doi.org/10.1186/1744-8603-7-36>.
- Díaz-Perera, Georgia, et al. «Subpoblaciones con perfiles epidemiológicos y de riesgo singulares en La Habana, Cuba: diabetes, hipertensión y tabaquismo». *Revista Panamericana de Salud Pública*, vol. 32, julio de 2012, pp. 9-14. *SciELO*, <https://doi.org/10.1590/S1020-49892012000700002>.
- Domínguez Alonso, Emma. «Desigualdades sociales y diabetes mellitus». *Revista Cubana de Endocrinología*, vol. 24, n.º 2, agosto de 2013, pp. 200-13.
- Ferrante, Daniel, et al. *Encuesta Nacional de Factores de Riesgo 2009: evolución de la epidemia de enfermedades crónicas no transmisibles en Argentina. Estudio de corte transversal*. 2011, p. 8.
- Flatt, Thomas. «The Evolutionary Genetics of Canalization». *The Quarterly Review of Biology*, vol. 80, n.º 3, septiembre de 2005, pp. 287-316. *PubMed*, <https://doi.org/10.1086/432265>.
- Fleischer, Nancy L., y Ana V. Diez Roux. «Inequidades en enfermedades cardiovasculares en Latinoamérica». *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Publica*, vol. 30, n.º 4, octubre de 2013, pp. 641-48.
- Fletcher, Barbara, et al. «Risk Factors for Type 2 Diabetes Mellitus». *The Journal of Cardiovascular Nursing*, vol. 16, n.º 2, enero de 2002, pp. 17-23. *PubMed*, <https://doi.org/10.1097/00005082-200201000-00003>.
- Foucault, Michel. «The Birth of Social Medicine». *Essential Works of Michel Foucault, 1954-1984*, vol. Vol 3: Power, New Press, 2000. www.academia.edu, https://www.academia.edu/5413490/Foucault_Birth_of_Social_Medicine.
- Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. Vintage Books, 1994.
- Friese, Carrie, y Barbara Prainsack. «What Is the Relation between Facts and Values in Biological Science?: Biology in Society». *Philosophy of Science for Biologists*, editado por Tobias Uller y Kostas Kampourakis, Cambridge University Press, 2020, pp. 255-74. *ResearchGate*, <https://doi.org/10.1017/9781108648981.014>.

- Gibson, Greg. «Decanalization and the Origin of Complex Disease». *Nature Reviews Genetics*, vol. 10, n.º 2, febrero de 2009, pp. 134-40. www.nature.com, <https://doi.org/10.1038/nrg2502>.
- Gibson, Greg, y Kristine A. Lacek. «Canalization and Robustness in Human Genetics and Disease». *Annual Review of Genetics*, vol. 54, n.º 1, 2020, pp. 189-211. *Annual Reviews*, <https://doi.org/10.1146/annurev-genet-022020-022327>.
- González, Lorena, et al. «The Burden of Diabetes in Argentina». *Global Journal of Health Science*, vol. 7, n.º 3, mayo de 2015, pp. 124-33. *PubMed Central*, <https://doi.org/10.5539/gjhs.v7n3p124>.
- Himmelstein, David U., et al. «Beyond Our Means: Patterns of Variability of Physiological Traits». *International Journal of Health Services*, vol. 20, n.º 1, enero de 1990, pp. 115-24. *SAGE Journals*, <https://doi.org/10.2190/BKDL-N7DB-BDW8-DPYY>.
- Hirsch, Silvia, y Valeria Alonso. «La emergencia de la diabetes en una comunidad tapiete de Salta: género, etnicidad y relaciones con el sistema de salud». *Salud Colectiva*, vol. 16, septiembre de 2020, pp. e2760-e2760. revistas.unla.edu.ar, <https://doi.org/10.18294/sc.2020.2760>.
- INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos). 4° Encuesta Nacional de Factores de Riesgo: Resultados definitivos. 2019a, p. 277, https://www.indec.gov.ar/ftp/cuadros/publicaciones/enfr_2018_resultados_definitivos.pdf.
- INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos). 4° ENFR. Nota técnica. Factores de expansión, estimación y cálculo de los errores de muestreo. 2019b, p. 66.
- INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos). Valorización mensual de la canasta básica alimentaria y de la canasta básica total. Gran Buenos Aires Cifras estimadas a noviembre de 2018. 2018, p. 6, https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/canasta_12_18.pdf.
- Iriart, Celia. «Medicalización, biomedicalización y proceso salud-padecimiento-atención. Perspectivas y debates desde las ciencias sociales en Argentina y el sur de América Latina». *Medicalización, salud mental e infancias*, TeseoPress, 2018.
- Jauho, Mikko. «Patients-in-Waiting or Chronically Healthy Individuals? People with Elevated Cholesterol Talk about Risk». *Sociology of Health*

- & *Illness*, vol. 41, n.º 5, 2019, pp. 867-81. *Wiley Online Library*, <https://doi.org/10.1111/1467-9566.12866>.
- Koch, E., et al. «Impact of Education, Income and Chronic Disease Risk Factors on Mortality of Adults: Does “a Pauper-Rich Paradox” Exist in Latin American Societies?» *Public Health*, vol. 124, n.º 1, enero de 2010, pp. 39-48. *PubMed*, <https://doi.org/10.1016/j.puhe.2009.11.008>.
- Krieger, Nancy. *Epidemiology and the People's Health: Theory and Context*. 1. issued as paperback, Oxford University Press, 2014.
- Krieger, Nancy. «Theories for Social Epidemiology in the 21st Century: An Ecosocial Perspective». *International Journal of Epidemiology*, vol. 30, n.º 4, agosto de 2001, pp. 668-77. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.1093/ije/30.4.668>.
- Krieger, Nancy. «Who and What Is a “Population”? Historical Debates, Current Controversies, and Implications for Understanding “Population Health” and Rectifying Health Inequities». *The Milbank Quarterly*, vol. 90, n.º 4, diciembre de 2012, pp. 634-81. *PubMed*, <https://doi.org/10.1111/j.1468-0009.2012.00678.x>.
- Levins, Richard, y Mary Lee Dunn. «Whose Scientific Method? Scientific Methods for a Complex World». *NEW SOLUTIONS: A Journal of Environmental and Occupational Health Policy*, vol. 13, n.º 3, noviembre de 2003, pp. 261-74. *SAGE Journals*, <https://doi.org/10.2190/Q4TN-Q9U2-ER56-3T1R>.
- Lewontin, Richard., y Richard Levins. *Biology under the influence: dialectical essays on ecology, agriculture, and health*. Monthly Review Press, 2007.
- Lewontin, Richard, y Richard Levins. «Schmalhausen's law». *Capitalism Nature Socialism*, vol. 11, n.º 4, diciembre de 2000, pp. 103-08. *Taylor and Francis+NEJM*, <https://doi.org/10.1080/10455750009358943>.
- Linari, María Amelia. «La evidencia publicada y las transformaciones en el abordaje de la diabetes». *Salud Colectiva*, vol. 10, n.º 2, agosto de 2014, pp. 279-81. *revistas.unla.edu.ar*, <https://doi.org/10.18294/sc.2014.306>.
- Lounsbury, David William, y Shannon Gwin Mitchell. «Introduction to Special Issue on Social Ecological Approaches to Community Health Research and Action». *American Journal of Community Psychology*,

- vol. 44, n.º 3-4, diciembre de 2009, pp. 213-20. *PubMed*, <https://doi.org/10.1007/s10464-009-9266-4>.
- Marchionni, Mariana, et al. *Enfermedades crónicas no transmisibles y sus factores de riesgo en Argentina: prevalencia y prevención*. Banco Interamericano de Desarrollo, 2011, p. 173, <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/Enfermedades-cr%C3%B3nicas-no-transmisibles-y-sus-factores-de-riesgo-en-Argentina-prevalencia-y-prevenci%C3%B3n.pdf>.
- Marmot, Michael. «The Health Gap: The Challenge of an Unequal World». *The Lancet*, vol. 386, n.º 10011, diciembre de 2015, pp. 2442-44. www.thelancet.com, [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(15\)00150-6](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(15)00150-6).
- Marteleteo, Regina Maria. «Informação, saúde, transdisciplinaridade e a construção de uma epistemologia social». *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 12, n.º 3, junio de 2007, pp. 576-79. *DOI.org (Crossref)*, <https://doi.org/10.1590/S1413-81232007000300007>.
- Martínez, Fernando Guerrero. «Morir de azúcar en los Altos de Chiapas». *Pueblos y Fronteras digital*, vol. 16, n.º 28, 2021, p. 8.
- Mendoza Zapata, Juana Guadalupe, et al. «La producción científica cualitativa sobre padecimiento en personas con diabetes en América Latina». *Revista Científica de Enfermería (Lima, En Linea)*, vol. 10, n.º 3, 3, julio de 2021, pp. 114-32.
- Menéndez, Eduardo L. «Estilos de vida, riesgos y construcción social. Conceptos similares y significados diferentes». *Estudios Sociológicos*, vol. 16, n.º 46, 1998, pp. 37-67.
- Ministerio de Salud de la Nación. *Materiales para población*. 2021, <https://bancos.salud.gob.ar/bancos/materiales-para-poblacion>.
- Moura, Erly Catarina, et al. «Prevalence and Social Distribution of Risk Factors for Chronic Noncommunicable Diseases in Brazil». *Revista Panamericana De Salud Publica = Pan American Journal of Public Health*, vol. 26, n.º 1, julio de 2009, pp. 17-22. *PubMed*, <https://doi.org/10.1590/s1020-49892009000700003>.
- Murphy, Michelle. *Sick building syndrome and the problem of uncertainty: environmental politics, technoscience, and women workers*. Duke University Press, 2006.

- Organización Mundial de la Salud. *Reporte Global Sobre Diabetes*. 2016, p. 88, <https://www.who.int/publications-detail-redirect/9789241565257>.
- OPS, OMS (Organización Panamericana de la Salud, y Organización Mundial de la Salud). *Diabetes*. 2021, https://www3.paho.org/hq/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=4475&Itemid=40610&lang=es.
- Page-Pliego, Jaime Tomás. «Refresco y diabetes entre los mayas de Tenejapa, San Cristóbal de Las Casas y Chamula, Chiapas». *LiminaR*, vol. 11, n.º 1, junio de 2013, pp. 118–33.
- Paim, Jairnilson Silva, y Naomar Monteiro de Almeida Filho. *La crisis de la salud pública y el movimiento de la salud colectiva en Latinoamérica*. 1999. repositorio.ufba.br, <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6060>.
- Perner, Mónica Serena. «Respuesta a la carta “La evidencia publicada y las transformaciones en el abordaje de la diabetes”». *Salud Colectiva*, vol. 10, n.º 2, 2, agosto de 2014, pp. 281–83. [revistas.unla.edu.ar, https://doi.org/10.18294/sc.2014.307](https://doi.org/10.18294/sc.2014.307).
- Perner, Mónica Serena. «Transformaciones En El Abordaje de La Diabetes: Análisis de Las Evidencias Científicas Publicadas Por Dos Sociedades Científicas (1980–2010)». *Salud Colectiva*, vol. 9, n.º 3, 3, diciembre de 2013, pp. 373–89. [revistas.unla.edu.ar, https://doi.org/10.18294/sc.2013.192](https://doi.org/10.18294/sc.2013.192).
- Petino Zappala, María Alejandra, et al. «Phenotypic Decanalization Driven by Social Determinants Could Explain Variance Patterns for Glycemia in Adult Urban Argentinian Population». *Scientific Reports*, vol. 12, n.º 1, 1, junio de 2022, p. 10865. [www.nature.com, https://doi.org/10.1038/s41598-022-15041-9](https://doi.org/10.1038/s41598-022-15041-9).
- Quiñonez-Tapia, Francisco, et al. «Los wixáritari con diabetes mellitus y sus vínculos con la enfermedad: desde la aparición del síntoma hasta una primera explicación». *Salud Colectiva*, vol. 15, junio de 2019, p. e1856. [SciELO, https://doi.org/10.18294/sc.2019.1856](https://doi.org/10.18294/sc.2019.1856).
- RACS (Red de Atención Comunal de Salud). *Manual para el abordaje integral de la diabetes y la obesidad*. 2020, <https://www.paho.org/es/documentos/manual-para-abordaje-integral-diabetes-obesidad-red-atencion-comunal-salud>.

- Ribeiro, Fábio, y Juliana Miraldi. «Bourdieu, Reflexivity, and Scientific Practice». *Configurações. Revista Ciências Sociais*, n.º 29, 29, junio de 2022, pp. 111-30. [journals.openedition.org](https://doi.org/10.4000/configuracoes.15157), <https://doi.org/10.4000/configuracoes.15157>.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Crítica de la razón indolente: contra el desperdicio de la experiencia*. Desclee de Brouwer, 2003.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo Veintiuno ; Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2009.
- Santos, Boaventura de Sousa. «Constitución y hegemonía. Luchas contra la dominación global». *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 136, diciembre de 2017, p. 13. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i136.3527>.
- Schmalhausen, Ivan Ivanovich. *Factors of evolution: the theory of stabilizing selection*. The Blakiston Co, 1949.
- Schramm, Fermin. «A saúde é um direito ou um dever? Autocrítica da saúde pública». *Revista Brasileira de Bioética*, vol. 2, n.º 2, diciembre de 2006, pp. 187-200.
- Slimel, M. R., et al. «Epidemiología de la diabetes en Argentina». *Avances en Diabetología*, vol. 26, n.º 2, abril de 2010, pp. 101-06. www.elsevier.es, [https://doi.org/10.1016/S1134-3230\(10\)62006-6](https://doi.org/10.1016/S1134-3230(10)62006-6).
- Susser, M., y E. Susser. «Choosing a Future for Epidemiology: I. Eras and Paradigms». *American Journal of Public Health*, vol. 86, n.º 5, mayo de 1996, pp. 668-73. [PubMed](https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/), <https://doi.org/10.2105/ajph.86.5.668>.
- Urquía, Marcelo Luis. *Teorías dominantes y alternativas en epidemiología*. EDUNLa, 2019.
- Vieco Gómez, Germán F., y Raimundo Abello Llanos. «Factores psicosociales de origen laboral, estrés y morbilidad en el mundo». *Psicología desde el Caribe*, vol. 31, n.º 2, agosto de 2014, pp. 354-85.
- Waggoner, Miranda R., y Tobias Uller. «Epigenetic determinism in science and society». *New Genetics and Society*, vol. 34, n.º 2, abril de 2015, pp. 177-95. *Taylor and Francis+NEJM*, <https://doi.org/10.1080/14636778.2015.1033052>.

Vorbereitung zur gemeinschaftlichen Andacht / Preparación para la misa en comunidad. J. G. Fichte.

Traducción de **Nazahed Franco Bonifaz**¹

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Recibido 4 febrero 2023 · Aceptado 23 octubre 2023

1 · Introducción

Los versos que a continuación se traducen se encuentran en: Fichte, Johann Gottlieb; *sämtliche Werke* 8, p. 463; herausgegeben von I. H. Fichte. La presente traducción es la primera versión que se ofrece al castellano.

La palabra *Pfleger* significa “cuidador”, sin embargo, se ha preferido usar “pastor”. Esta palabra resalta de mejor manera los elementos filosófico-religiosos que integran y fundan al poema: I) la *resurrección* después de la muerte o de la vida sensible y natural, posible a través del remedio al mundano desfallecimiento y dirigida hacia la apertura de una vida infinita y absolutamente potente. II) La figura del que enseña la vida absoluta, el *adoctrinante* del pueblo poseedor de preceptos sistemáticos e intuiciones incondicionadas, quien mediante la palabra —que al fracasar en el pronunciamiento del *logos*—, reclama e invita a la acción performativa e interna de cada uno de nosotros con vistas a una vida bienaventurada.

La palabra *Erquickung* se traduce primero como “fortalecimiento renovador”, y después como “reanimaros”, aunque también podría haberse optado por “remanso” [*remansum*]. I) Primero como petición del *fatigado*

¹ nazahed@hotmail.com

o del pueblo que clama no solamente un “reposo” o un “descanso”, pero tampoco sólo un “alivio”, porque el “remedio” de la pesadumbre no necesariamente lleva a la vida que la comunidad quiere lograr, a la vida gloriosa. Puede haber, en efecto, falsos alivios al cansancio de la vida natural, como las doctrinas dogmáticas. Por este motivo, se trata de una comunidad que implora el brote de algo que les otorgaría más que un refugio y la cura de la pesada carga de la mundanidad sensible. Más que la súplica de un “refrigerio”, se apunta a una fuerza interna que renovaría las fuerzas ya menguadas, o sea, a un “fortalecimiento resurrecto” y “renovador”. II) En segundo lugar, se traduce como una exhortación de paz y bendición por parte de los *pastores*, es decir, como una invitación al “detenimiento” de la pesadumbre terrenal a partir de la “reanimación” de fuerzas ya debilitadas. De esta manera, es probable que el primer uso de *Erquickung* pierda el sintagma de la canción litúrgica, pero en cambio precisa filosóficamente la renovación de la vida natural a través de su propia *muerte*. Con ello, la *resurrección* del espíritu finito vendría a significar, por principio y como preparación a la anhelada bienaventuranza, la tendencia a una vida infinita en un espacio y una comunidad, no obstante, siempre finitos.

Por otra parte, la palabra *quellen* [perteneciente a la frase *Ob uns hier Erquickung quille*] que refiere a la “fuente” se traduce como “infundir”, pues concierne al “fortalecimiento renovador” de una comunidad esperanzada que suplica la “transmisión” del “brote” de algo como causa de nuevas fuerzas.

Es claro que la rima de la versión original en alemán no se mantiene en la traducción. Con esto se pierde la rima consonante octosilábica. La decisión de evitar traducir al menos con rima asonantada se funda en la pretensión de mantener un determinado balance conceptual entre los sintagmas litúrgicos y el concepto filosófico, y en tratar de evitar sinonimias estéticas a costa de aquel balance, así como modificaciones sintácticas y morfológicas innecesarias.

Vorbereitung zur gemeinschaftlichen Andacht

Die Gemeinde.

Müde von des Lebens Leiden,
Müder von des Lebens Freuden,
Flüchten wir in eure Stille,
Ob uns hier Erquickung quille.
Frohseyn ist uns nie gelungen,
Wie wir eifrig auch gerungen,
Und wir sind des Treibens müde,
Suchen Ruhe, wünschen Friede.

Die Pfleger.

Kommt Belad'ne zur Erquickung,
Kommt Erschöpfte zur Entzückung!
Neue Stärke soll die Matten
Ueberschwänglich überschatten;
Nur dass draussen ihr versenken
Wollet euer Thun und Denken,
Abthun euer altes Streben,
Sterben ab dem eig'nen Leben.

Die Gemeinde.

Und was habt ihr uns zu geben,
Zum Ersatz für unser Leben?

Die Pfleger.

Solch' ein Leben, das gegründet
In sich selber, nimmer schwindet,
Nimmer wandelt, selbst sich gnüget.

Dieses hier euch offen lieget.
Aber nur von euch geschieden
Geht ihr ein in seinen Frieden!

Preparación para la misa en comunidad

La comunidad.

Cansados de los penares de la vida,
y aún más cansados de sus placeres,
nos refugiamos en vuestro silencio,
con la esperanza de que se nos infunda fortalecimiento renovador.
Nunca hemos logrado la bienaventuranza,
por mucho que nos esforzáramos;
y cansados ya de las faenas,
buscamos descanso y deseamos la paz.

Los pastores.

¡Venid, apesadumbrados, a reanimaros!
¡Venid, exhaustos, a deleitaros!
Una nueva fuerza eclipsará
con su efusividad los desfallecimientos,
sólo con que al entrar os deshagáis
de vuestros quehaceres y pensares,
os desprendáis de vuestras viejas ambiciones,
y muráis en la que hasta ahora fue vuestra vida.

La comunidad.

¿Y qué tenéis para darnos
a cambio de nuestras vidas?

Los pastores.

Una vida que, siendo en sí misma
su propio fundamento, nunca mengua,
nunca muda, y se basta a sí misma.
Esto es lo que aquí se os ofrece.
¡Pero sólo si renunciáis a vosotros
mismos entraréis en su paz!

Ciencia y política pública: ¿qué papel juegan las pruebas científicas? (Primera parte). Naomi Oreskes.

Naomi Oreskes¹

Universidad de California, Estados Unidos

Traducción de **María de los Ángeles Pérez del Amo^{2, 3}**

Universidad Complutense de Madrid, España

Recibido 21 mayo 2023 · Aceptado 3 octubre 2023

1 · Introducción

El corazón de la reciente crítica al medioambientalismo sostenida por Bjørn Lomborg se basa en sostener que muchas de las afirmaciones del movimiento medioambientalista no están probadas y, por lo tanto, no brindan una buena base para una política pública sensata. El debate actual, tal y como él argumenta en *The Skeptical Environmentalist*, se basa “más en el mito que en la verdad (Lomborg, 2001, p. 32)”⁴. Todos queremos que nuestros puntos

¹ noreskes@ucsd.edu

Profesora Henry Charles Lea de Historia de la Ciencia y Profesora Afiliada de Ciencias Planetarias y de la Tierra en la Universidad de Harvard.

² maripe32@ucm.es

³ Nota de la traductora: Este artículo fue publicado originariamente en la revista *Environmental Science & Policy* 7 (2004) 369–383, *Science Direct*, editorial Elsevier.

Agradezco a la autora el permiso concedido para la realización de esta traducción, así como los consejos y correcciones facilitadas a lo largo de este proceso.

En esta traducción se han mantenido las palabras en cursiva introducidas por la autora con el fin de enfatizar o señalar algunos términos concretos.

⁴ Debo señalar que creo que gran parte de lo que dice Lomborg es cierto (o al menos acepto que lo sea): la evidencia *estadística* de mejoras en muchos aspectos cuantitati-

de vista se basen en algo verdadero, y muchos de nosotros recurrimos a la ciencia para proporcionar esa verdad. Pero la verdad no siempre conviene, y pocas veces conviene a todos, generando incentivos para la manipulación y tergiversación de la información. Lo cual es particularmente evidente en el ámbito de la política ambiental.

Lomborg nos asegura que todos están *a favor* del medio ambiente —al igual que todos están a favor de la paz mundial y contra el hambre— pero esta sencilla afirmación enmascara el hecho de que muchas personas e instituciones, particularmente en el occidente industrializado, tienen un interés personal en mantener el *statu quo*. La modificación ambiental es un efecto de la actividad económica y social; la preservación, la conservación y la mitigación significan inevitablemente costos pecuniarios, o de oportunidad, para algunos individuos, grupos o naciones. Las demandas de intervención engendran la oposición de aquellos que podrían esperar asumir estos costos. Cada vez más, esta oposición adopta la estrategia de atacar, impugnar o cuestionar la ciencia relacionada con la preocupación por el medioambiente (Herrick y Jamieson, 2001).

En los últimos años, se ha vuelto común que los defensores informados del *statu quo* argumenten que la información científica pertinente a una reivindicación medioambiental es incierta, poco confiable y, fundamentalmente, no comprobada. La falta de pruebas se utiliza entonces para negar las demandas de acción. Pero la idea de que la ciencia alguna vez podría proporcionar pruebas sobre las cuales basar la política pública es un malentendido

vos de la vida humana para la mayoría de las personas es muy fuerte. En otro lugar he criticado el trabajo del Club de Roma y he argumentado en contra de las predicciones del fin del mundo realizadas por los científicos (Oreskes y Belitz, 2001; Oreskes y Le Grand, 2003). Sin embargo, el análisis estadístico no logra abarcar razones de peso para la protección ambiental, como: morales, estéticas, filosóficas y emocionales. Un mundo sin elefantes sería un lugar empobrecido, y el aumento de la cubierta forestal total no necesariamente aumenta el número de lugares donde pueden vivir los elefantes. Si bien Lomborg es explícito a la hora de escribir desde la perspectiva de las necesidades y expectativas humanas (Lomborg, 2001, p. 11), creo que los humanos no tenemos derecho a borrar otras especies del planeta, ni siquiera nosotros, que actualmente habitamos este mundo, tenemos derecho a degradar o destruir recursos que pueden agregar valor a la vida de los humanos en el futuro. Desde esta perspectiva, los argumentos de Lomborg son, en el mejor de los casos, parciales.

(o una tergiversación) de la ciencia y, por lo tanto, del papel que la ciencia podría desempeñar en la política. Salvo en los casos más triviales, la ciencia no produce pruebas lógicamente indiscutibles sobre el mundo natural. En el mejor de los escenarios, la ciencia produce un consenso sólido basado en un proceso de investigación que permite un escrutinio, reexamen y revisión continuos.⁵

2 · En un mundo perfecto...

El deseo de Lomborg de una política pública basada en la verdad se puede reformular como una visión de cómo se enmarcaría e implementaría la política en un mundo perfecto. En este mundo perfecto, los científicos recopilan hechos, los políticos desarrollan políticas públicas basadas en esos hechos, los legisladores aprueban leyes para implementar estas políticas y las agencias gubernamentales hacen cumplir las leyes, muy probablemente a través de regulaciones basadas en el mismo tipo de hechos. Debido a que las leyes, políticas y reglamentos se basan en la verdad, funcionan y nuestros problemas se resuelven: de manera eficiente, eficaz y económica. Más sutilmente, podríamos decir que la ciencia nos brinda una comprensión más confiable del mundo natural y, por lo tanto, brinda la mejor base posible para la política pública sobre temas relacionados con este mundo natural.

Esta ha sido la justificación histórica para el asesoramiento científico en el gobierno, una tradición que en los Estados Unidos se remonta al menos a la Comisión de Pesca de EE. UU., establecida en 1871 para determinar las causas de la disminución de las capturas de peces en Nueva Inglaterra y sugerir remedios apropiados (Allard, 1978; McEvoy, 1986; Smith, 1994). Esto proporcionó la justificación para la creación de la Academia Nacional de Ciencias y el Consejo Nacional de Investigación, así como para la gran expansión de la ciencia en la posguerra y la inclusión de científicos como

⁵ Se podría seguir una taxonomía de niveles de verdad científica, siguiendo el modelo legal de diferentes estándares para el derecho penal y civil. Si bien esto podría ser útil, es poco probable que la historia de la ciencia se ajuste a una taxonomía ordenada de este tipo. En cualquier caso, tal intento estaría más allá del alcance de este artículo, cuyo propósito es simplemente sugerir que las demandas de “certeza” y “prueba” están exigiendo algo imposible e innecesario.

asesores políticos en el gobierno de los Estados Unidos (Dupree, 1957). Sigue siendo la justificación actual para oficinas y organizaciones, como el Comité Asesor Científico del Presidente y la Oficina de Ciencia y Tecnología de la Casa Blanca (Kevles, 1978; Snow, 1960; Price, 1962, 1965; Smith, 1990). Esta perspectiva también ha sustentado varias iniciativas científicas en apoyo al desarrollo de políticas públicas, como el Programa Nacional de Evaluación de Precipitaciones Ácidas de EE. UU. en la década de 1980 y el Panel Intergubernamental sobre Cambio Climático (Herrick y Sarewitz, 2000; Miller y Edwards, 2001). Así, hoy en día, una respuesta política común a un problema ambiental se basa en establecer una agencia, programa o iniciativa científica para investigarlo.

Si bien existen otros tipos de respuestas políticas, es cierto que los problemas ambientales *pueden* formularse como preguntas científicas. En parte esto se debe a que a menudo la ciencia establece el problema *en cuanto* problema. ¿Quién de nosotros sabría que existe el calentamiento global sin evidencia científica al respecto? ¿Quién sabría que la atrazina podría afectar el esperma de los anfibios? ¿Quién sabría que hay MTBE en las aguas subterráneas? Incluso si fuéramos granjeros octogenarios en Nueva Inglaterra llevando almanaques meteorológicos y notando que los inviernos parecían volverse más templados, ¿cómo sabríamos que se trata de un fenómeno global y cómo identificaríamos el aumento de CO₂ atmosférico como la causa probable? Las preguntas sobre peligros casi siempre requieren datos científicos para definir el peligro como un peligro (en lugar de ser parte de la vida cotidiana) y evaluar su prevalencia cuantitativa, aunque no necesariamente su significado cualitativo para los individuos. Entonces nos encontramos planteándonos preguntas como: ¿Se está calentando el globo terráqueo? ¿Están colapsando las poblaciones de peces debido a la sobrepesca? ¿Es necesaria la biodiversidad para la estabilidad de los ecosistemas? ¿Los productos químicos antropogénicos en el medioambiente causan cáncer? ¿Las sustancias químicas que imitan las hormonas interrumpen los procesos endocrinos en los animales?

Estas preguntas invitan a respuestas, y los actores recalcitrantes pueden presentarse como escépticos que exigen pruebas. En parte por esta razón, muchos científicos han llegado a la conclusión de que su tarea es proporcionar la prueba que la sociedad necesita, a través de mejores modelos climáticos, mejores índices de biodiversidad, mejores estimaciones de la

temperatura del océano, etc. (ver, por ejemplo, Levitus et al., 2000; Jackson y Johnson, 2001; Canham et al., 2003). Siguiendo este planteamiento, una vez que los tengamos, sabremos qué acción tomar y cuándo tomarla. Por supuesto, todos sabemos que las ciencias nunca brindan pruebas absolutas, sin embargo, recurrimos a la investigación científica para proporcionar la aproximación más cercana a la prueba que podemos obtener. Miramos a la ciencia para que nos diga si un problema es real y, de ser así, qué hacer al respecto.

La dificultad es esta: la prueba no juega el papel en la ciencia que la mayoría de la gente piensa que juega (o debería jugar), y por lo tanto no puede jugar el papel en la política pública que exigen los escépticos. En este artículo, exploro tres ejemplos en el nexo entre la ciencia, la prueba y/o la política: uno, un ejemplo en el que los científicos forjaron un consenso con éxito a pesar del hecho de que no se habían cumplido los estándares de prueba expresados anteriormente; dos, un ejemplo en el que los formuladores de políticas públicas forjaron con éxito un consenso a pesar de las incertidumbres y desacuerdos reconocidos por algunos expertos; y tres, un ejemplo de científicos que trataron de proporcionar una demostración convincente de un efecto medioambiental, pero fueron vilipendiados por los medioambientalistas en el intento. A través del estudio de los ejemplos encontrados en las disputas pasadas, tal vez podamos obtener una apreciación más realista de lo que la ciencia puede y no puede hacer para ofrecer ayuda en cuestiones propias de la política pública.

3 · De la deriva continental a la tectónica de placas: ¿la prueba del movimiento de los continentes?

Cuando Alfred Wegener propuso la deriva continental en 1912 como una teoría unificadora de las ciencias de la tierra, también proporcionó abundante evidencia de ello (Wegener, 1912, 1915, 1924, 1929). Además del obvio «rompecabezas» sobre el ajuste de los continentes, los datos de la paleontología, la estratigrafía y la paleoclimatología sugirieron fuertemente que los continentes estuvieron unificados, luego se separaron y derivaron a sus configuraciones actuales. Aunque hubo críticas sobre los detalles de los datos por parte de algunos especialistas, a grandes rasgos esta evidencia fue ampliamente

aceptada como fáctica por los científicos de la tierra, y ha sido utilizada por otros científicos para respaldar marcos explicativos alternativos (Marvin, 1973; Le Grand, 1988; Oreskes, 1999). A pesar de la aceptación generalizada de la mayor parte de la evidencia y la discusión generalizada por la teoría, la deriva continental generalmente se consideraba no probada. ¿Qué hubiera constituido la prueba?

La propia respuesta de Wegener fue la medición directa del movimiento continental. Su inferencia sobre la deriva fue abductiva —los fenómenos observados serían los esperados si la deriva continental fuera cierta— pero la resistencia de muchos geólogos llevó a Wegener a concluir que el razonamiento indirecto era insuficiente. Se necesitaba una prueba directa. Necesitaban ver cómo sucedía este fenómeno. Afortunadamente, las mediciones geodésicas en Groenlandia parecían revelar una deriva hacia el oeste, y Wegener planeó tomar más mediciones en un viaje de regreso en 1929–1930. Lamentablemente murió en esa expedición (Greene, 2004).

La conclusión de Wegener no fue idiosincrática; otros también creían que la medición directa de los movimientos continentales constituía la prueba definitiva. En 1926, un grupo de científicos internacionales organizó la Operación de Longitud Mundial⁶ para probar o refutar la deriva continental midiendo distancias intercontinentales a través de tiempos de transmisión de ondas de radio. Si bien los científicos involucrados fueron admirablemente pacientes, después de una década los resultados aún no eran concluyentes (Oreskes, 1999; Dick, 2003). Posteriormente, los acontecimientos políticos mundiales hicieron imposible que siguieran trabajando en ello.

A finales de la década de 1950, la cuestión sobre los movimientos de la corteza terrestre volvió a ser examinada. A mediados de la década de 1960, la tectónica de placas se convirtió en la teoría unificadora de las ciencias de la tierra, y los continentes en movimiento se convirtieron en un hecho científico establecido. A principios de la década de 1970, los libros de texto habían sido reescritos en el marco de la tectónica de placas y se estaban publicando tratados históricos (Cox, 1973; Le Pichon et al., 1973; Hallam, 1973; Frankel, 1979, 1982, 1987; Laudan, 1980). La tectónica de placas, de este modo, fue aceptada por los científicos como cierta, pero ¿fue probada? No por el estándar exigido en el debate anterior.

⁶ Traducido del término “Worldwide Longitude Operation” utilizado por la autora.

Al igual que la evidencia de la deriva continental, la evidencia de la tectónica de placas fue indirecta. Esta se basó en el magnetismo de las rocas terrestres, mostrando que los continentes habían alterado sus posiciones con respecto a los polos magnéticos, igualmente se apoyó en mediciones magnéticas marinas, que fueron coherentes con la creación de una nueva corteza en las dorsales oceánicas y con su desplazamiento lateral. Y también consistió en la realización de mediciones sísmicas, cuyos resultados fueron congruentes con las grandes losas de la corteza terrestre que se mueven hacia afuera desde las dorsales oceánicas y hacia abajo de los continentes en las zonas de subducción. Nuevamente, las inferencias relevantes fueron abductivas: estos fenómenos se observarían si la tectónica de placas fuera cierta, y serían muy difíciles de explicar si no lo fuera. Finalmente, los datos se volvieron tan abundantes y los patrones tan claros que nadie dudó de que *era* cierto. Pero los científicos de la década de 1960 no tenían pruebas más directas de los movimientos continentales que las que tenían en la década de 1920.⁷

Pero ¿cuándo *lograron* los científicos de la tierra finalmente medir de forma directa el movimiento continental? Casi 20 años después. A mediados de la década de 1980, la interferometría satelital de muy larga línea de base⁸ hizo posible medir las distancias entre diferentes puntos de la Tierra con gran precisión y detectar pequeños cambios en estas distancias a lo largo del tiempo. En 1985-1986, una serie de artículos informaron de los resultados, y la conclusión general fue que la deriva de los continentes ahora estaba probada (Christodoulidis et al., 1985; Clark et al., 1985; Kerr, 1985; Herring et al., 1986). Teniendo en cuenta todo esto, se podría argumentar que durante 20 años los científicos de la tierra usaron, enseñaron y creyeron en la verdad fundamental de la tectónica de placas sin «pruebas» de que las placas se estaban moviendo. ¿Se equivocaron al hacerlo? ¿Era esto mala ciencia? Por supuesto que no. La evidencia de la tectónica de placas fue lo suficientemen-

⁷ Algunos podrían afirmar que las bandas magnéticas en el fondo del mar constituían una evidencia directa, porque se podían calcular las tasas de propagación a partir del patrón de reversiones. Pero esto todavía no es una medición directa de los movimientos, es una medición de bandas magnéticas, de las cuales se deducen las tasas de dispersión.

⁸ Traducido de la terminología inglesa: Very Long Baseline satellite Interferometry (VLBI)

te abrumadora como para no requerir la medición directa del movimiento continental.

La tectónica de placas, de este modo, no fue probada por los defensores de la Operación de Longitud Mundial a través del estándar propuesto, sin embargo, cumplió con los estándares de los científicos de la tierra en la década de 1960, quienes forjaron un consenso a su alrededor. Los geodesistas de la década de 1980 recibieron relativamente poca atención por su trabajo, puesto que habían “probado” lo que en ese momento ya todos sabían (Oreskes y Le Grand, 2003, p. 406).

Dado que los científicos son prácticamente unánimes a la hora de afirmar que la formulación de la tectónica de placas fue uno de los grandes avances de la ciencia de la tierra propia del siglo XX, parece claro que la ciencia no requiere de una prueba —ni en el sentido de una detección o medición directa, ni en el sentido de sentido de certeza o unanimidad— para avanzar. La ciencia puede proceder y procede sobre la base de pruebas indirectas e inferencias abductivas, siempre que las pruebas y las inferencias sean aceptables para los expertos y científicos pertinentes. En el campo de las ciencias de la tierra y del medio ambiente, en el que los experimentos controlados rara vez son posibles, por lo general se procede de este modo. En el caso de la tectónica de placas, cuando se obtuvieron las mediciones directas, ya eran superfluas; la comunidad ya había logrado el consenso. Los datos satelitales fueron interesantes y satisfactorios, pero desde la perspectiva del avance de la ciencia, no fueron especialmente importantes.

Ahora imaginemos que la deriva continental hubiera sido relevante para una cuestión propia de la política pública. Inmediatamente podemos observar cómo los defensores del *statu quo* podrían haber insistido en que los datos eran indirectos y que la teoría no había sido probada. Además, podrían haber encontrado científicos prominentes que apoyasen este punto de vista. Incluso en las décadas de 1970 y 1980, hubo algunos casos atípicos bien conocidos, como los distinguidos geofísicos Sir Harold Jeffreys y Gordon J.F. MacDonald, quienes rechazaron rotundamente el movimiento lateral de los continentes, y el geólogo de Tasmania, S. Warren Carey, quien en la década de 1950 había organizado una investigación sobre continentes móviles

basada en el marco alternativo de una Tierra en expansión, el cual defendió esta visión hasta su muerte (Oreskes y Le Grand, 2003; Munk et al., 2004).⁹

Si uno hubiera buscado lo suficiente, incluso podría haber encontrado a alguien que estuviera esperando específicamente medidas cuantitativas directas de los movimientos de las placas; tales escépticos podrían haber sido sacados a relucir para demostrar que la teoría era incierta. Si hubiera estado en juego el dinero o la celebridad, es muy probable que se hubieran generado más escépticos. Después de todo, como señaló Thomas Hobbes hace siglos, los hombres discutirán sobre las reglas de la geometría si les interesa hacerlo (Hobbes, 1969; véase también Shapin, 1994, p. 224).

¿Deberían los científicos de la tierra haber esperado a que estos individuos obstinados estuvieran convencidos? ¿Debería aplazarse la implementación de nuestra hipotética política pública? Por supuesto que no: el conocimiento científico no se desarrollaría si se aplicaran estándares tan severos. De hecho, fue precisamente esta característica a la que Thomas Kuhn atribuyó la naturaleza progresiva de la investigación científica: que los científicos, a diferencia de los artistas o los humanistas, forjan un consenso estable ignorando los valores atípicos y siguiendo adelante (Kuhn, 1962; véase también Latour, 1987).

Este experimento mental deja claro que el estándar apropiado para juzgar la ciencia no es ni la prueba, ni la certeza, ni la unanimidad, sino un consenso amplio y firme de los expertos relevantes en el campo. La razón es simplemente esta: el conocimiento científico es el consenso intelectual y social de expertos afiliados, que se basa en el peso de la evidencia empírica disponible y se evalúa de acuerdo con metodologías aceptadas. Si sentimos que una cuestión política merece ser informada por el conocimiento científico, entonces no tenemos más remedio que preguntar, ¿cuál es el consenso de los expertos sobre este tema? Si no hay consenso de expertos —como fue el caso entre los científicos de la tierra sobre el movimiento de los continentes antes de finales de la década de 1960— entonces tenemos un caso para seguir investigando. Si hay un consenso de expertos —como lo hay actualmente

⁹ La teoría de la Tierra en expansión continúa siendo una opción vigente para un pequeño número de científicos de la tierra, quienes rara vez incluyen sus puntos de vista en los libros de texto estándar, pero han producido volúmenes propios. Un ejemplo reciente es Scalera y Karl-Heinz (2003).

sobre la realidad del cambio climático antropogénico (Oreskes, 2004)— entonces tenemos un caso para avanzar con la acción relevante.¹⁰

Otro punto debería ser evidente a estas alturas: no existe una definición objetiva e irrefutable de lo que constituye una prueba científica, ni un criterio atemporal sobre el cual los científicos hayan forjado un consenso. En diferentes momentos, en diferentes lugares y entre diferentes comunidades de profesionales, los científicos se han adherido a diferentes estándares de demostración y argumentación y han forjado un consenso por diversos medios. Lo que algunos científicos de la tierra exigieron en la década de 1920, otros se contentaron con vivir sin ello en la década de 1960. A lo largo de la historia de la ciencia se pueden encontrar historias similares (Galison, 1997; Maienschein, 1991a, b; Pickering, 1984; Rudwick, 1985). De este modo, exigir que los científicos satisfagan alguna noción abstracta de “prueba” es ir en contra de la evidencia histórica sobre cómo ha procedido la ciencia.

4 · Rachel Carson y Primavera silenciosa

En 1962, Rachel Carson publicó uno de los libros de ciencia y naturaleza más vendidos de todos los tiempos: *Primavera silenciosa* (Carson, 2002). Publicado por entregas en *The New Yorker*, llamó mucho la atención sobre el impacto ambiental producido por el uso generalizado de pesticidas, especialmente el DDT. Los historiadores han sugerido que *Primavera Silenciosa* fue para el medioambientalismo lo que la “Cabaña del Tío Tom” fue para el abolicionismo: una chispa para una nueva conciencia sobre el medio ambiente, que,

10 El problema sobre el modo en el que determinamos el consenso basado en la opinión científica está más allá del alcance de este artículo, aunque no más allá del alcance de la sociología de la ciencia en general. Nótese, también, que me estoy refiriendo al consenso de expertos en la evaluación del conocimiento técnico, en cuestiones como: si existen placas tectónicas, si la estructura de doble hélice explica adecuadamente las propiedades de la molécula de ADN, o si la base teórica para el enlace global observado en los patrones de temperatura y aumento de CO₂ atmosférico es convincente. El consenso sobre qué hacer con cualquiera de estos asuntos es otro dominio, que se extiende mucho más allá de los límites de la experiencia técnica (ver Wynne, 1992). Mi argumento sería que de ninguna manera debe leerse como una guía para el consenso forzado, ya sea en ciencia o política (Pielke, 2001)

finalmente, logró la prohibición del uso de DDT en Estados Unidos (Wang, 1997). Pero, aunque Carson era científica —bióloga marina del Servicio de Pesca y Vida Silvestre de EE. UU.— su trabajo fue duramente criticado por varios colegas científicos.

Los críticos de Carson se quejaron de que sus afirmaciones eran en gran parte circunstanciales, que su evidencia era anecdótica y sus conclusiones exageradas. La acusaron de realizar un escrito más emocional que científico, donde jugaba con los miedos, incluido el miedo a la lluvia radiactiva, que no tiene nada que ver con el DDT (Graham, 1970; Dunlap, 1981; Lear, 1992; Wang, 1997). Estos críticos estaban conformados por químicos que trabajaban en laboratorios de investigación corporativos y en el Departamento de Agricultura de EE. UU., por epidemiólogos y expertos en el control de enfermedades, científicos de los alimentos e incluso por el Comité de Control de Plagas y Relaciones con la Vida Silvestre de la Academia Nacional de Ciencias. *Primavera Silenciosa* fue recibido negativamente en varias revistas, incluidas la *Chemical and Engineering News* y la revista *Science*. Emil Mrak, Rector de la Universidad de California en Davis y Profesor de Ciencias de la Alimentación, testificó ante el Congreso de los EE. UU. que la conclusión de Carson de que los pesticidas estaban “afectando los sistemas biológicos en la naturaleza y eventualmente podrían afectar la salud humana [era] contraria al cuerpo actual de conocimiento científico” (Wang, 1997).

En algunos aspectos, las críticas tenían razón. El libro de Carson se basó en gran medida en informes de casos que no estaban respaldados por un análisis estadístico amplio, y se basó en el miedo: miedo a lo que sucedería si continuábamos con actitudes y acciones imprudentes, y el miedo invocado en el título del libro, basado en un mundo sin canto, sin belleza y, en última instancia, quizás sin vida. Pero *Primavera silenciosa* no fue escrito como un artículo científico para ser publicado en una revista arbitrada; fue escrito como un libro popular, de hecho, como una polémica. No se pretendía convencer a expertos científicos, se pretendía llegar y motivar a los ciudadanos comunes. En este sentido, Carson logró su objetivo de forma espectacular. Ella no era mala científica, y era una escritora brillante (Lear, 1992).

A principios de la década de 1960, se habían realizado pocos estudios sistemáticos de los efectos ambientales acumulativos generados por el DDT, en parte porque la inmediatez del contexto militar en el que se demostró por

primera vez su eficacia había oscurecido los problemas de seguridad a largo plazo. Durante la Segunda Guerra Mundial, algunos científicos gubernamentales advirtieron sobre los peligros del DDT, pero debido a que esta sustancia era considerada tecnología militar, los estudios relevantes fueron en su mayoría clasificados y pocas personas conocían sus resultados. Después de la guerra, las consideraciones sobre seguridad se dejaron de lado en gran medida, ya que el DDT fue aclamado como un producto químico milagroso y su desarrollador, Paul Müller, recibió el Premio Nobel de medicina o fisiología por su uso en el control de enfermedades (Russell, 1999). En cualquier caso, la regulación de pesticidas existente se basaba en asegurar la eficacia y controlar los residuos en los alimentos, no en el impacto ambiental, y los estudios militares del DDT no se ocuparon de los peligros para los diferentes ecosistemas naturales. Además, en cualquier situación en la que un problema no haya sido ampliamente reconocido, el reconocimiento inicial inevitablemente involucrará anécdotas, informes de casos y evidencia circunstancial.

Pero las anécdotas no son necesariamente falsas, y el trabajo de Carson también se basó en su lectura de una creciente literatura científica. Estos estudios documentaron la acumulación de evidencia de efectos nocivos. Carson estaba informando al público de lo que muchos científicos estaban viendo en su trabajo diario y publicando en revistas especializadas. Gran parte de su discusión se basó en artículos publicados por biólogos especializados en la vida y el entorno silvestre, que habían sido testigos de los efectos que ella ahora resumía. Quizás por esta razón, Carson recibió el firme apoyo de muchos miembros de la comunidad científica, en particular de los biólogos. Los oceanógrafos, que la habían conocido a través de su libro anterior, *El mar que nos rodea*, también, en su mayoría, la apoyaron.

En 1962, el presidente John F. Kennedy decidió que las circunstancias justificaban una revisión de la política ambiental del gobierno. El Comité Asesor Científico del Presidente (PSAC)¹¹ revisó el tema. Según el historiador Zuoyue Wang, los científicos del comité se comprometieron a examinar el problema de manera considerada y a «tomar medidas reales para comprender y controlar los efectos del uso de estos pesticidas». (Wang, 1997, pág. 145).

11 De la terminología inglesa: President's Science Advisory Committee.

En mayo de 1963, solo un año después de la publicación de *Primavera silenciosa*, PSAC emitió un informe con el título: «Uso de pesticidas» (President's Science Advisory Committee, 1963). El informe contrasta notablemente con los documentos comparables de nuestra época, tanto por su brevedad como por su claridad. Con solo 23 páginas, reconoce francamente los compromisos involucrados en todas las actividades humanas y respalda, en principio, el uso de pesticidas que han sido «notablemente efectivos... a la hora de facilitar tanto el control de los insectos vectores de enfermedades como la producción sin precedentes de alimentos, piensos y fibra ... [El] uso de pesticidas debe continuar si queremos mantener las ventajas que ahora resultan del trabajo de los productores de alimentos bien informados, así como de los responsables del control de enfermedades» (1963, p. 1). El informe no es de ninguna manera contracultural: no contiene una crítica general a la industrialización, al capitalismo o a la vida estadounidense. Reconoce que hay intereses legítimos en ambos lados del debate.

Sin embargo, los panelistas sintieron que los pesticidas podrían estar haciendo más daño que bien. “El uso adecuado no es simple”, escribieron, y los pesticidas también pueden ser “tóxicos para plantas y animales beneficiosos, incluido el hombre” (1963, p. 1). Cada vez había más señales de que así era, con base al rápido aumento en el uso, la creciente resistencia en las poblaciones de plagas y los residuos de pesticidas persistentes en los alimentos, la vida silvestre y los tejidos adiposos de las personas en EE. UU. y Europa. Los pesticidas parecían estar en todas partes y “aunque permanecen en pequeñas cantidades, su variedad, toxicidad y persistencia están afectando los sistemas biológicos de la naturaleza y eventualmente pueden afectar a la salud humana”. La preocupación por los efectos adversos “ya no se limitaba a los ciudadanos de las áreas afectadas o a los miembros de grupos de intereses especiales” (1963, p. 4).

Estos expertos señalaron que su tarea era difícil ya que consistía en contrastar beneficios rápidos y obvios con riesgos sutiles a largo plazo. Además, su tarea se vio entorpecida por una multitud de incertidumbres. Estos incluyeron la brecha entre los datos sobre la exposición aguda (cuyos riesgos no fueron discutidos) y los efectos crónicos; la falta de información sobre los efectos sinérgicos; y el hecho de que los datos existentes probablemente no informaban sobre los efectos adversos, ya que la mayoría de los médicos

no estaban bien equipados para reconocer el envenenamiento subagudo por pesticidas. Además, la mayoría de los datos disponibles involucraban animales, en lugar de humanos. Estos experimentos en animales de laboratorio mostraron que pequeñas dosis pueden causar daño hepático, pero “los mecanismos que conducen a estos efectos son desconocidos” (1963, p. 12).

A pesar de estas incertidumbres, dichos expertos respaldaron ampliamente las preocupaciones de Carson y pidieron un mayor control del uso de pesticidas. La evidencia del daño a la vida silvestre fue clara y convincente, concluyeron, incluso en casos de “programas llevados a cabo exactamente como se planeó” (1963, p. 10). Los programas de control de plagas habían producido daños colaterales significativos a las aves y los peces, como la pérdida de “[un] año entero de producción de salmones jóvenes... en el río Miramichi en New Brunswick en 1954, y nuevamente en 1956”, y la pérdida de petirrojos “después de la fumigación contra la enfermedad del olmo holandés en ciertas comunidades de Wisconsin y Michigan” (1963, p. 11). Al igual que Carson, el comité PSAC aceptó estos informes de casos como evidencia legítima de daño, que con el tiempo podría extenderse a las poblaciones humanas. De hecho, notaron que era probable que los animales salvajes revelaran los efectos de la bioacumulación antes que los humanos, porque el suministro de alimentos humanos estaba regulado.

Si bien no descartaron la perspectiva de futuras mejoras tecnológicas y científicas, como un mayor uso del control biológico de plagas y variedades mejoradas de cultivos resistentes, el grupo concluyó a favor de la acción inmediata para restringir el uso de pesticidas:

Precisamente porque los pesticidas químicos están diseñados para matar o alterar metabólicamente algunos organismos vivos como objetivo, son potencialmente peligrosos para otros organismos vivos... El grupo está convencido de que debemos comprender más profundamente las propiedades de estos químicos y determinar su impacto a largo plazo en los sistemas biológicos, incluido el hombre. Las recomendaciones de los especialistas están dirigidas hacia estas necesidades y hacia un uso más juicioso de pesticidas o métodos alternativos de control de plagas, en un esfuerzo por minimizar los riesgos y

maximizar las ganancias. Reconociendo plenamente que los pesticidas constituyen solo una faceta del problema general de la contaminación ambiental, pero con la convicción los peligros derivados de su uso, dictamos un fortalecimiento rápido de las medidas provisionales hasta el momento en que hayamos realizado un programa integral para controlar la contaminación ambiental. (President's Science Advisory Committee, 1963, p. 4)

Este grupo de expertos hizo numerosas recomendaciones específicas: la reevaluación de algunos pesticidas que ya estaban en el mercado y una mayor rigurosidad en la aprobación de los nuevos; mayores poderes de ejecución para la FDA (la Administración de Alimentos y Medicamentos¹² en EE. UU.); transferencia de autoridad para abordar los pesticidas no alimentarios del Departamento de Agricultura al Departamento de Salud, Educación y Bienestar (HEW¹³); y la participación del Secretario de Interior... “en la revisión de todos los registros que puedan afectar a los peces y la vida silvestre” (1963, p. 18). Una vez fuera transferida la autoridad, el HEW debería asumir la tarea de realizar estudios integrales de exposiciones ocupacionales y medioambientales, e implementar programas de monitorización para el aire, el agua y el suelo. Finalmente, todo el programa federal de pesticidas debería revisarse con la consideración de que algunos programas federales de control de plagas “deben ser modificados o terminados”. Los “mecanismos actuales” para evaluar los programas de control de plagas, concluyeron, “son inadecuados” (1963, p. 20).

Como era de esperar de un grupo de expertos científicos, también recomendaron más estudios, como un complemento a la acción política. A medida que se aprendiera más, se podrían modificar las acciones —lo que hoy llamaríamos gestión adaptativa, aunque el panel no etiquetó su estrategia, tal vez considerándola de simple sentido común. En particular, recomendaron más estudios sobre productos químicos alternativos, así como estudios para el control de plagas sin productos químicos; estudios sobre la toxicidad

¹² Traducido del inglés: Food and Drug Administration (FDA).

¹³ Siglas de la terminología inglesa: Health, Education, and Welfare (Salud, Educación y Bienestar).

en el ser humano, especialmente sobre los efectos crónicos y reproductivos; estudios sobre sinergias y potenciación de los efectos de los pesticidas de uso común entre sí y con fármacos de uso común como sedantes, tranquilizantes y analgésicos. Y pidieron financiación para todo esto, señalando que los programas federales estaban sesgados financieramente hacia el uso de pesticidas: “Aproximadamente 20 millones de dólares se asignaron a programas de control de plagas en 1962, pero no se proporcionaron fondos para estudios de campo concurrentes sobre los efectos en el medioambiente” (1963, p. 22).

Finalmente, el grupo exigió una aplicación más estricta de las leyes existentes y mejoras en los mecanismos para evaluar las afirmaciones de seguridad emitidas por los fabricantes. Anteriormente, no se requería que los fabricantes proporcionaran detalles sobre cómo probaban sus propios productos, “y la FDA no tenía poder de citación para solicitar testimonios que no se ofrecieron voluntariamente [en el proceso de registro]... Después de revisar los datos en los que se basan las tolerancias, el grupo concluye que, en ciertos casos, la evidencia experimental es inadecuada... Los expertos creen que todos los datos utilizados como base para otorgar el registro y establecer las tolerancias deben ser publicados, permitiendo así que las hipótesis, la validez y confiabilidad de los datos estén sujetas a una revisión crítica por parte del público y la comunidad científica” (1963, p. 17). Con un aumento de este tipo de estudios, mientras se establecen regulaciones más estrictas, Estados Unidos podría y debería lograr una “reducción ordenada del uso de pesticidas persistentes” (1963, p. 20).

Hasta aquí abordamos lo que hizo el PSAC, pero es igualmente digno de mención lo que no hizo: el comité no tomó partido, pero tampoco titubeó. Los miembros reconocieron valores legítimos en ambos lados del problema —mejorar el suministro de alimentos humanos, proteger el medio ambiente no humano— y no despreciaron a ninguno. Enmarcaron su problema dentro de un contexto antropocéntrico sin disculpas, pero admitieron la importancia del dominio no humano y, en última instancia, recomendaron acciones que sintieron que equilibraban estos dominios de preocupación contrastantes.

El PSAC nunca afirmó que los peligros de los pesticidas persistentes fueran “probados”, “demostrados”, “ciertos” o incluso bien entendidos; simplemente concluyeron que los datos disponibles eran adecuados para mostrar que se estaban produciendo daños, lo que justificaba cambios en

el patrón de uso de pesticidas. También señalaron que las preocupaciones ambientales más allá de estos pesticidas en realidad podrían ser más serias, pero no usaron esto para desviar la atención del problema del que se les acusaba. Se tomaron en serio la idea de que las alternativas a los pesticidas, así como el control biológico de plagas, podrían ser eficaces. No desdeñaron tales alternativas, y no acusaron a Carson y sus partidarios de albergar una agenda oculta. Finalmente, no permitieron que la falta de comprensión científica de los *mecanismos* existentes detrás del daño de los pesticidas les impidiera aceptar la evidencia *empírica* de estos efectos. Pidieron más estudios, pero no usaron la incertidumbre como justificación para la inacción. Se hizo política; se tomaron medidas. Si el grupo estuvo «en lo correcto» en todas sus conclusiones y si la política pública adoptada fue «correcta» es un asunto de retrospectiva evaluativa —y el juicio de uno dependerá en parte de los propios compromisos de valor— pero correctas o incorrectas, estas acciones contrastan con las estrategias actuales de demora por motivos de incertidumbre científica.

Una cuestión interesante a tener en cuenta es dónde colocaron los miembros del PSAC la carga de la prueba y por qué. El informe del comité invocó explícitamente el estándar retórico de la duda razonable (siguiendo sus palabras) y colocó la carga de la prueba sobre quienes argumentaban que los pesticidas persistentes eran seguros. En su conclusión, el uso de un pesticida debe ser restringido o desaprobado si existe una “duda razonable” sobre su seguridad (1963, p. 20). Al hacer esta elección, implícitamente invocaron un estándar normativo: negar el privilegio al statu quo y responsabilizar a los fabricantes de los pesticidas. Sin una investigación más detallada, no es posible decir qué argumentos guiaron su pensamiento, pero el uso de la frase legal «duda razonable» sugiere que pueden haber sido guiados por los marcos legales existentes, como la histórica ley federal de Alimentos, Medicamentos y Cosméticos. (1938), que colocó la carga de la prueba en los fabricantes para demostrar la seguridad de sus productos, y la Enmienda Miller (1954), que amplió el alcance de la Ley a los pesticidas.¹⁴

14 En este sentido, el cargo del PSAC fue quizás menos ambiguo que los cargos de algunos comités asesores en la actualidad: un marco legal existente colocó la carga de la prueba sobre los fabricantes para demostrar la seguridad y eficacia de sus productos. No está claro cuál podría ser un caso paralelo hoy en día en el ámbito del cambio climático

El informe del PSAC ayudó a impulsar el proceso legislativo. En los años siguientes, el gobierno de los EE. UU. aprobó un conjunto de leyes, como la Ley para la Limpieza del Aire¹⁵ (1970), y estableció una serie de agencias, como el Instituto Nacional de Ciencias de la Salud Ambiental¹⁶ (1969), diseñadas para abordar problemas ambientales, que culminó con el establecimiento de la Agencia de Protección Ambiental de EE. UU.¹⁷ (1970) (Graham, 1970). En 1972, 10 años después de la publicación de *Primavera Silenciosa*, se prohibió el uso generalizado de DDT en los Estados Unidos (Dunlap, 1981; Lear, 1992; Wang, 1997; Environmental Protection Agency, 2003).

Sea esta la decisión “correcta” o “incorrecta”, es un claro ejemplo de política pública implementada sobre la base de un conocimiento científico que no estaba probado ni era seguro, pero que reflejaba un consenso de opinión científica experta. El PSAC estaba compuesto por nueve científicos prominentes de los Estados Unidos, que escucharon el testimonio de otros expertos destacados. Si bien estos últimos no fueron unánimes en sus puntos de vista, el informe del PSAC reflejó la evaluación del comité sobre el peso de la opinión científica relevante. Este peso apoyó la prohibición del DDT. Esto no quiere decir que nadie se opusiera a la prohibición, todo lo contrario, o que no haya algunas personas hoy en día que continúen cuestionando su sabiduría, las hay. Simplemente muestra que la política pública informada se implementó sobre la base de un consenso de expertos científicos relevantes, un consenso que fue aceptado por los políticos con la autoridad para actuar en consecuencia, y con el cual el público en general parece haber estado satisfecho.

Nuestro análisis, por supuesto, podría profundizar más. En particular, sería bueno comprender mejor cómo el presidente Kennedy, así como Eisenhower antes que él y Johnson y Nixon después, crearon un grupo de especialistas que fue ampliamente aceptado tanto por científicos como por miembros del Congreso de los dos principales partidos políticos como un punto de vista experto, legítimo, no partidista y relevante. El hecho de que

global.

15 Traducido del nombre original: Clean Air Act.

16 Traducido del nombre original: National Institute for Environmental Health Sciences.

17 Traducido del nombre original: US Environmental Protection Agency.

esto sucediera podría refutar la afirmación hecha por Daniel Sarewitz (en este volumen) de que “tal vez hay algo en la ciencia que se presta a ser politizado”. Más bien, sugiere la necesidad de un análisis de las circunstancias históricas bajo las cuales los científicos han sido aceptados como árbitros de información independientes, efectivos y confiables. En la década de 1960 esto sucedía con frecuencia, pero hoy ya no. ¿Qué ha cambiado?

Incluso sin un análisis histórico tan profundo, podemos señalar que el PSAC hizo una recomendación, basada en lo que se aceptó entonces y aún aparece en retrospectiva como el consenso de la opinión científica experta, a pesar de cierta disidencia abierta e incertidumbre reconocida. La política pública que resultó tuvo éxito en abordar las preocupaciones del público, y no se basó en una noción abstracta de prueba, ni en una demanda de certeza, sino en el peso de la opinión científica y la preocupación del público. Este puede no ser el principio estable y rápido que algunas personas quieren, pero es la realidad de cómo las cosas pueden funcionar en la práctica, al menos en las condiciones adecuadas. Cómo crear y mantener tales condiciones es un tema para otro artículo (y tal vez para otro académico).

5 · Diferentes expertos sopesan la evidencia de manera diferente

La comunidad científica estaba dividida sobre las afirmaciones de Carson, al igual que los científicos de la tierra anteriores estaban divididos sobre las de Wegener. En el caso de la deriva continental, la división era en parte geográfica: los científicos que vivían, viajaban o trabajaban en el hemisferio sur, donde la evidencia empírica era más sólida, tenían más probabilidades de aceptarla que los que no. En el caso del DDT, la brecha se ponderó a lo largo de divisiones disciplinarias e institucionales: biólogos, oceanógrafos, el Departamento del Interior y el PSAC generalmente apoyaron las preocupaciones de Carson, mientras que los químicos, los científicos de los alimentos y los científicos propios del Departamento de Agricultura de EE. UU. en general no lo hicieron.

Este es un patrón común en los debates científicos: los especialistas de diferentes lugares y de diferentes campos sopesan la evidencia de manera diferente (ver también Sarewitz, 2004). En otro lugar he argumentado que

los científicos tienen afinidades y chauvinismos epistemológicos, basados en su educación y formación, en sus afiliaciones y lealtades personales y en su perspectiva de la filosofía de la ciencia (Oreskes, 1999, pp. 51-53). Estas preferencias y prejuicios afectan la forma en que los científicos sopesan la evidencia, con una tendencia a dar mayor peso a la evidencia que se siente cercana; la «cercanía» se experimenta física, social y epistemológicamente.¹⁸ Como dijo una vez el sismólogo Charles Richter: “A todos nos impresiona más el tipo de evidencia con el que estamos más familiarizados”. (Richter, 1958; véase también Oreskes, 1999). Las afinidades epistemológicas se pueden encontrar en cualquier debate, no solo en los políticamente cargados, pero adquieren un fervor adicional cuando el debate científico se vierte en la

18 Mi argumento aquí es diferente al de Harry Collins, quien ha argumentado que “la certeza sobre los fenómenos naturales tiende a variar inversamente con la proximidad al trabajo científico” (porque quienes están más cerca del trabajo saben exactamente lo que está mal en él) y Donald McKenzie, propone un canal de certeza en el que las personas que están muy cerca del trabajo científico son escépticas por las razones que expone Collins, mientras que las que están muy lejos de él son escépticos porque pueden estar alienadas de él o trabajar en contra de él. Por lo tanto, la mayor certeza se encuentra entre aquellos que entienden, apoyan o usan el trabajo, pero que en realidad no están directamente involucrados en producirlo (ver MacKenzie, 1990, pp. 371-372). Si bien estoy de acuerdo en que este tipo de factores a menudo están en juego, mi argumento es diferente: cuando se trata de evaluar evidencia contradictoria, las personas tienden a confiar en la evidencia del tipo que ellos y sus colegas cercanos han dedicado sus vidas a obtener, en parte por razones sociales, y en parte porque tienen una afinidad intelectual, estética o ética por ese tipo de trabajo científico, lo que ayuda a explicar por qué eligieron realizar ese tipo de investigación en primer lugar. A menudo estos compromisos son tanto afectivos como epistémicos. A los científicos de campo *les gusta* el trabajo de campo, les gusta estar al aire libre y al sol, y también creen que es más probable que de esta forma hallen las verdades fundamentales sobre el mundo natural, por complicado que sea. Por el contrario, los científicos de laboratorio disfrutan al trabajar en su entorno, construyendo y modificando en su escala, y, del mismo modo, creen que producen conocimiento de mayor especificidad y rigor que la ciencia de campo. Si bien Collins tiene razón en que tales científicos están bien ubicados para saber qué es lo que está mal en una investigación en particular, pueden estar igualmente seguros de que las dificultades son menores y pronto se resolverán. Los científicos también pueden elegir una línea particular de investigación porque se alinea con sus compromisos normativos: (los biólogos de campo se preocupan por la naturaleza, los economistas se preocupan por la gestión eficiente de los recursos monetarios), en cuyo caso son propensos a defender su trabajo fuertemente (de forma implícita) en un terreno normativo.

arena pública, y añaden una dimensión extra cuando están en juego intereses financieros o políticos.

En retrospectiva, los intereses extra-epistémicos identificados en los críticos de Carson son obvios —muchos tenían vínculos con la industria de los pesticidas— por lo que podríamos descartarlos como seguidores de esa industria. Pero eso sería un error, porque oscurecería el hecho de que *todos* los debates involucran compromisos subyacentes, y la claridad requiere abordar esos compromisos. Al igual que Mrak, muchos de los críticos de Carson eran científicos de los alimentos dedicados a un suministro alimentario grande y costoso. Al igual que Bjørn Lomborg, no se avergonzaban de valorar las necesidades humanas inmediatas por encima de las preocupaciones ecológicas a largo plazo. Los críticos históricos de Carson, por lo tanto, se alinean conceptualmente con Lomborg hoy, quien es explícito en que su enfoque consiste en “[c]ontar las vidas [humanas] perdidas a causa de diferentes problemas” (Lomborg, 2001, p. 11).

De hecho, los críticos de Carson la acusaron de indiferencia por el destino humano, escribiendo con la melodía de la canción popular, “Reuben, Reuben,”

**Hambre, hambre, ¿estás escuchando?
¿Las palabras de la pluma de Rachel?
Palabras que, tomadas al pie de la letra,
colocan la vida de las aves «por encima de la de los hombres».
(Lear, 1992)¹⁹**

Lomborg implícitamente hace la misma crítica a los medioambientalistas actuales, colocando su valoración casi exclusivamente en los humanos. Al considerar únicamente a los humanos —en lugar de a las plantas, los animales o incluso la Tierra como un todo— él reconoce “una suposición

19 Traducido de la canción original:

Hunger, hunger, are you listening,
To the words from Rachel's pen?
Words which taken at face value,
place lives of birds 'bove those of men' (Lear, 1992).

central en mi argumento: que las necesidades y los deseos de la humanidad representan el quid de nuestra valoración del estado del mundo... [E]l foco siempre estará en la evaluación humana” (Lomborg, 2001, p. 11).

(...)

La Segunda Parte aparecerá en el próximo número de *Thémata Revista de Filosofía*.

Reseñas bibliográficas.



Parra Bañón, José Joaquín.
Noé en imágenes.
Arquitecturas de la catástrofe.
Girona: Atalanta, 2022, 388 pp.

César Rina Simón¹

Universidad de Extremadura, España

Índice; Moluscos bivalvos (antes de la lluvia y de la destrucción); I. Definición de Noé; II. Noé en doce escenas; III. Noé en sus escenarios; Jonás en Nínive (epílogo).

Ésta es la historia del primer arquitecto de la humanidad, expuesta en forma de mito en la Biblia y presente en otras cosmogonías de diversos lugares del mundo. Es también la historia de un nuevo tropiezo, de una nueva caída y una nueva redención, rueda sumamente importante en el relato judeocristiano que empapa nuestros imaginarios culturales y se extiende hasta hoy en forma de narrativas de la decadencia y la regeneración de la nación, de la economía, de los valores, etc. Nos contamos el pasado, pese a la secularización y la ciencia, a partir de una sucesión de auges y caídas, de momentos de esplendor truncados por el “pecado” —en el sentido moral cristiano— o por la “desviación” —en el sentido secular patriótico—. Esto hace del mito de Noé, como señalara Joseph Cambell, algo que va más allá de su supuesta historicidad o su carga metafórica. Noé es una pieza más en ese cúmulo de caídas y redenciones que comenzaría con Adán y Eva. A este arquitecto “náutico” Dios le da una segunda oportunidad para redimir la humanidad. La aprovecha, se salva junto a su familia pero en su condición humana vuelve a tropezar en la misma piedra, en este caso en la de la moral. Noé lo celebra —esta parte del relato mítico es bastante menos conocida, si bien Parra Bañón le dedica una amplia atención—, se embriaga de vino y

¹ cesrina@unex.es

se duerme desnudo. Y el problema es que uno de sus hijos, Cam, lo ve. Sem no lo hace, y esto marca una distinción de la humanidad entre un pueblo elegido por su relación con la moral y otro condenado por el pecado original de ver, de curiosear en la desnudez del padre. Unos elegidos y otros condenados. La historia vuelve a su punto de partida. En las siguientes páginas de la Biblia Dios lanzará su furia y destruirá Sodoma y Gomorra. Si Eva comió de la manzana, Noé bebió de la uva fermentada. Nuevamente Dios se enfada y comienza un nuevo período de expiación de los pecados humanos. Podría mandar otro diluvio pero cuenta con otros recursos. Esta es la historia del Antiguo Testamento que es a la vez la historia del pueblo de Israel y que culmina en el Nuevo Testamento y en la forma de entender el tiempo, su linealidad o su ritmo cíclico, en los territorios en los que se impusieron alguna de las “religiones del libro.”

La historia de Noé ha perdurado en el tiempo por su inclusión en el Génesis que, por su carácter narrativo y mitológico es, sin lugar a dudas, el libro que más ha influido en la temporalidad, la memoria y los imaginarios judeocristianos. Pero también ha tomado forma gráfica, se ha imaginado, representado, grabado y pintado de múltiples formas, atendiendo a los criterios artísticos de cada contexto pero también transformando el relato, priorizando unos acontecimientos sobre otros y trasluciendo un pensamiento de época proyectado en este relato bíblico. En el libro de Parra Bañón, las referencias a las imágenes aparecen numeradas y son fácilmente localizables gracias al color negro de las páginas que las contienen. En este sentido, libro requiere, junto a la lectura, un ejercicio de atención contemplativa. Lo transmitido solo se comprende entrando en las imágenes, que no complementan al texto sino que actúan como otro texto. Cada una de las pinturas o grabados reproducidos muestra sutiles diferencias en el tratamiento de los acontecimientos, de los personajes. Apenas unas líneas en un libro sagrado, como muestra Parra Bañón, pueden generar infinitas posibilidades de representación. A esto se dedica el capítulo 2: mostrar cómo a partir de doce simples escenas se pueden representar horizontes culturales tan dispares. Esto sucede por la écfrasis propia de la Biblia y otros textos mitológicos, que significa el equilibrio entre “las descripciones prolijas como las sucintas” (p. 90), lo que otorga al artista un papel fundamental en la configuración iconográfica y abre un espacio de indeterminación en el que proyectar su horizonte cultural a partir del diluvio

y del arca. El autor lo documenta en el papel de Noé, que hasta el siglo XVII es el de un obrero pero que a partir de entonces se hace arquitecto “se aleja de la artesanía, de la manufactura, y se ocupa de la ideación y del proyecto, de armonizar la orquesta de los numerosos peones que empiezan a parecer en escena” (p. 126). Es decir, Noé se hace artista, como se han hecho artistas los pintores el siglo anterior. También, arquitecto. En esta época comienza el arca a navegar sobre mares embravecidos. Aparece la tormenta, Dios se valentona a partir del Renacimiento.

José Joaquín Parra Bañón, catedrático en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, rinde homenaje en este libro al primer arquitecto de la historia, al primer relato conocido de construcción de un edificio que aparece en la Biblia, al primer constructor. Y este recorrido lo hace a través de las funciones de Noé, de sus acciones. Obedece, construye, edifica, embarca, flota, navega mira, desembarca, sacrifica, se embriaga y se desnuda. Cada uno de estos actos tiene su traslación artística. Porque el arca, como señala certeramente el autor, no es un barco, es una casa. Flota y navega, pero es una casa. Según el propio relato bíblico, Dios le ordena que tenga “trescientos codos” de longitud, cincuenta codos” de anchura y “treinta codos” de altura, con puerta, tres pisos y una ventana para que el cuervo pueda salir a buscar los cadáveres de los pecadores y la paloma coja una rama de olivo seca que constate el final del diluvio. Noé, al salir del arca, lo primero que hace es montar un ara de sacrificios. Dios ha destruido el mundo pero no está satisfecho, manda hacer más sacrificios. Los animales del arca tienen una función más sacrificial que de supervivencia de la especie. En este relato mítico también surge el arcoíris, regalo de Dios a los hombres en señal de un pacto que volverá a quebrarse rápidamente. El arca, la primera construcción y la única que sobrevive al diluvio, es continuada en los capítulos siguientes del Génesis por la mejora del conocimiento técnico y arquitectónico que lleva al ser humano a construir la Torre de Babel y nuevamente enfadar a Dios, iniciándose de nuevo la rueda de castigos y redenciones. Noé también aparece como agricultor, seguidor de Caín, su coincidencia con las etapas climáticas y el neolítico son llamativas. Sale del arca y comienza a trabajar la tierra. Para desarrollar sus teorías sobre las diversas lecturas del mito de Noé y de sus funciones arquitectónicas, Parra Bañón se apoya en una excepcional selección de imágenes que arrancan en el siglo XII. El análisis

visual y el ensayo, abordado en su conjunto, aportan cauces interpretativos novedosos sobre las funciones de las imágenes y los relatos y demuestran cómo nuestros imaginarios culturales son el resultado del cruce de textos e imágenes, de su hibridación y constante mutación y adaptación a lo interpretativo y a lo representativo.

Si bien Noé forma parte de la memoria del cristianismo, como señala el autor, no preside altares, ni catedrales ni cuenta con tradición escultórica. Ni siquiera se le venera ni se sabe si finamente subió al cielo. Que sea una de las figuras más conocidas del Antiguo Testamento se debe a su conversión en imagen y a la plasticidad de su relato. Por esto mismo sí ha sido ampliamente representado en Biblias ilustradas, en tratados de arte y en paredes de palacios renacentistas y barroco. El recorrido icnográfico desplegado en *Noé en imágenes* explica cómo el mito trasciende de la palabra y se hace imagen, es decir “es trasplantado a la realidad: este ir y venir continuo del verbo a la imagen en el que se extravían las fuentes y se contaminan los materiales.” El análisis de Parra Bañón no sigue un orden cronológico, sino que es el relato bíblico el que actúa como hilo conductor.

Por último cabe destacar el soporte material del libro, en tapa dura, con papel fotográfico y con 182 ilustraciones históricas sobre Noé y el diluvio publicadas con una calidad excepcional, rastreadas en centenares de archivos de todo el mundo, lo que suponen el compendio más completo, más detallado y de mayor calidad sobre Noé que se puede encontrar. Ya lo hizo Parra Bañón en *Bárbara arquitectura: Bárbara, virgen y mártir* estudiando a Santa Bárbara y su iconografía relativa al rayo y al fuego, en un libro que comparte planteamiento con éste. La existencia de editoriales como Atalanta, tanto por su perfil temático —siempre abriendo puertas hacia horizontes desconocidos que aún perduran en la sociedad de las certezas— como por el tratamiento del libro como objeto de arte, es un regalo para los lectores. El formato y enfoque de la obra es tremendamente original, de difícil clasificación, a medio camino entre el tratado sobre arte y arquitectura, el análisis mitológico y el *divertissement* dieciochesco, todo dentro de un despliegue gráfico y de erudición prácticamente en extinción en el panorama intelectual español.

Le Breton, David. *Marcher la vie. Un art tranquille du bonheur.* París: Éditions Métailié, 2020, 168 pp.

Eugénio Lopes¹

Investigador independente, Portugal

Quando se fala de filosofia, deve-se também falar da pessoa humana. Do mesmo modo, quando se fala de antropologia deve-se igualmente falar do corpo humano, porém, sem se cair em qualquer reducionismo, como se verifica, por exemplo, no materialismo, que defende que a pessoa humana não é nada mais do que o seu corpo, chegando, assim, ao ponto de divinizá-lo. Esta corrente, opõe-se, portanto, a um outro reducionismo, próprio do dualismo, que dissocia ou desconsidera esta componente da pessoa humana em detrimento de uma outra, a mente, como se verifica, por exemplo, no espiritualismo. Ambos os reducionismos comprometem, portanto, a autorrealização de qualquer pessoa humana.

Quando se fala do corpo humano, pode-se, ainda, cometer um outro erro, ou seja, ao abordar-se esta componente pode-se dar um menor enfoque aos membros inferiores em detrimento das suas outras componentes. De facto, com os membros inferiores podemos realizar múltiplas atividades, que são de igual modo importantes para que qualquer pessoa humana possa autorrealizar-se de diferentes modos. Ora, uma dessas atividades é sem dúvida a deslocação, onde um dos seus matizes é o “caminhar”.

Neste sentido, com a edição do livro supracitado, o Antropólogo Francês, David Le Breton, que ao longo de vários anos tem-se também dedicado à investigação de vários temas relacionados com corpo, vem, uma vez mais, mostrar como o caminhar encontra-se estritamente ligado à pessoa humana

¹ lopes_eugenio@hotmail.com

e, neste sentido, de que maneira esta atividade é importante, de diferentes formas, para que nos autorrealizemos de um modo mais profícuo.

Para atingir tal objetivo, o autor dividiu esta sua obra em treze capítulos, que, de uma forma geral, analisam e descrevem o caminhar nas suas três dimensões de tempo: o momento antecipatório da caminhada, a caminhada em si e a recordação da caminhada. Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Meter-se a Caminho”, Le Breton define e contextualiza o caminhar, mostrando, de igual modo, a sua importância para a pessoa humana². Já no segundo, intitulado “A Rota Imaginária”, o autor analisa e descreve os fenômenos que antecedem ao caminhar propriamente dito.

Sucessivamente, no terceiro capítulo, intitulado “O Ritmo”, Le Breton investiga e expõe, como o próprio nome indica, as diferentes formas e intensidades que podemos adotar quando caminhamos. Já no quarto, intitulado “*Homo Caminans*”, o autor mostra como o caminhar faz parte da essência da pessoa humana, analisando, assim, a sua função e importância ao longo dos tempos, em particular durante a pré-história.

Posteriormente, no quinto capítulo, intitulado “Trace o Seu Próprio Caminho”, Le Breton analisa e descreve os vários trajetos e vias que podemos usar e seguir na caminhada, bem como as várias etapas que se verificam quando caminhamos. Já no sexto, intitulado “Os Inconvenientes”, o autor identifica e analisa algumas realidades que podem dificultam o caminhar.

Em seguida, no sétimo capítulo, intitulado “O Caminho”, Le Breton identifica, descreve e analisa alguns caminhos que, ao longo da história, se tornaram famosos pelo facto de acolherem vários caminhantes, em particular o “Caminho de Santiago de Compostela”. Já no oitavo, intitulado “As Grandes Fugas”, o autor investiga e descreve sobretudo o mundo afetivo dos caminhantes.

Continuamente, no capítulo nono, intitulado “As Paisagens Estão Vivas”, Le Breton descreve alguns ambientes com os quais nos podemos deparar ao caminhar. Aqui, o autor também analisa como esses ambientes nos podem afetar, interpelar e, desta forma, promover a nossa contemplação face a eles, permitindo-nos, por sua vez, entrar e conhecer o mundo dos valores, em particular no que diz respeito aos valores estéticos. Já no décimo,

² A tradução dos títulos dos capítulos ao português foi feita por mim.

intitulado, “Entre a Solidão e a Companhia”, o autor dissecar e descreve as diferenças existentes entre o caminhar sozinho e o caminhar acompanhados.

Sucessivamente, no capítulo décimo primeiro, intitulado “Caminhada para Jovens Desterrados”, Le Breton mostra a importância do caminhar sobretudo para as pessoas jovens, bem como, sucessivamente, o seu impacto para as gerações vindouras. Já no décimo segundo, intitulado “Caminhar para Curar”, o autor evidencia de que forma o caminhar pode ser um método terapêutico.

Finalmente, no capítulo décimo terceiro, intitulado “A Melancolia do Regresso”, Le Breton descreve os momentos posteriores à caminhada, bem como o impacto que as caminhadas exercem em nós, sobretudo do ponto de vista espiritual, psíquico e corporal.

Dos vários pontos positivos que se podem encontrar nesta obra, gostaria de salientar os seguintes. O primeiro consiste no facto de David Le Breton mostrar que o caminhar não só é uma atividade essencialmente humana, como também uma das mais antigas e uma das mais benéficas, em vários sentidos. Neste sentido, sobretudo fruto da evolução tecnológica, o autor lamenta que, atualmente, as pessoas estejam a abdicar desta atividade dando, assim, primazia a um estilo de vida bastante sedentário.

Em consonância com o que foi dito, penso que também se destaca na obra que Le Breton tenha analisado e relacionado o caminhar com a história e a cultura, em particular no que diz respeito à pré-história, mostrando de igual modo que o caminhar não só é uma atividade essencialmente humana, mas também uma das mais antigas.

Considero de igual modo interessante que o autor tenha mostrado que o caminhar faz referência à pessoa enquanto tal, na sua totalidade e unicidade. Ou seja, o caminhar pressupõe não só o nosso corpo, em particular os nossos membros inferiores, mas também abarca os nossos sentidos externos (visão, audição, olfato, gosto e tato) e internos (memória e imaginação), a nossa inteligência, a nossa vontade e a nossa afetividade. Nesta linha, considero de igual modo importante que Le Breton tenha evidenciado como o caminhar se relaciona e influencia os nossos sentidos externos e internos, a nossa inteligência, a nossa vontade e a nossa afetividade, criando-se, assim, uma espécie de ‘simbioses’ entre estas entidades.

Desta forma, uma outra particularidade, que se evidencia pela positiva nesta obra, consiste no facto de o autor mostrar que os diferentes lugares e ambientes pelos quais caminhamos podem-nos proporcionar experiências únicas, permitindo-nos, deste modo, apreender e contemplar vários valores, em particular estéticos, ‘impressões’ que inclusive podem perdurar durante toda a nossa vida.

Porém, a importância do caminhar alarga-se também a outros âmbitos, segundo Le Breton. Neste sentido, seguindo o seu pensamento, destaca-se o facto de que o caminhar possibilita ao caminhante conhecer de melhor forma, digamos, a sua ‘condição metafísica’, a realidade onde está inserido e a si mesmo (autoconhecimento). De facto, apesar de o autor não o mencionar, os filósofos da escola aristotélica, eram também denominados de “peripatéticos” (περιπατητικός), que deriva da palavra (περίπατος), que significa passeio, caminhada, pois filosofavam caminhando. Assim, tendo em consideração estes pressupostos, segundo o autor, o caminhar não só pode estar na base de muitas conversões, como também é um meio profícuo para que as pessoas possam, ao longo da caminhada, conhecer e consequentemente dar um sentido às suas vidas.

Nesta linha, considero interessante que o autor tenha mostrado e relacionado o caminhar com os jovens, mostrando de que forma esta atividade é particularmente importante para eles, como também, neste sentido, para a sociedade e as gerações vindouras.

O caminhar também se relaciona com a saúde e a medicina, segundo Le Breton. Ou seja, caminhar não só é terapêutico, do ponto de vista espiritual, psíquico e físico, como também pode estar na base de muitas curas. Neste sentido, considero também relevante nesta obra que o autor tenha relacionado o caminhar com a medicina.

Nesta obra, considero igualmente importante que o autor tenha distinguido o “caminhar sozinho” do “caminhar acompanhado”, mostrando, assim, não só as suas diferenças, mas também as vantagens e as desvantagens de um face ao outro.

Nesta obra, destaca-se também pela positiva a forma como Le Breton descreve os fenómenos que se verificam antes, durante e depois das caminhadas, evitando, assim, focar-se apenas no caminhar propriamente dito.

Recorrendo a este método, penso que o autor enriqueceu a sua análise que teceu ao caminhar.

Nesta linha, considero relevante que o autor tenha mostrado que o caminhar faz referência não apenas a uma componente objetiva como também a uma componente subjetiva. De facto, caminhamos por vários motivos, com diferentes intensidades e ritmos, em diferentes lugares e ambientes, sob diversos estados de alma, por diferentes tempos, etc. De igual modo, a ‘impressão’ que a caminhada deixa no caminhante, varia de pessoa para pessoa.

Um outro ponto que considero que se destaca pela positiva na obra consiste no facto de Le Breton ter recorrido, em algumas partes das obras, aos testemunhos de várias pessoas, conhecidas ou inclusive desconhecidas pelos leitores, fundamentando, assim, as suas ideias.

Considero de igual modo interessante nesta obra que Le Breton tenha também analisado e descrito, historicamente falando, alguns caminhos que, cronologicamente, se tornaram famosos pelo facto de acolherem vários caminhantes, localizados em diferentes áreas geográficas e que apresentam algumas diferenças entre si.

Sucessivamente, considero de igual modo importante que o autor tenha relacionado o caminhar com a ética. Ou seja, devido ao facto de o caminhar ser essencialmente importante para a pessoa humana, Le Breton considera que a forte implementação e adoção tecnológica tem vindo a dificultar esta prática, promovendo, assim, por exemplo, o sedentarismo, algo que pode ser avaliado desde o ponto de vista ético.

Finalmente, tendo o autor estabelecido um diálogo entre várias áreas científicas, penso que esta obra sobressai também pelo facto de poder ser do interesse de vários leitores, das mais variadas áreas de investigação, tais como filósofos, sociólogos, educadores, psicólogos, médicos, políticos, etc., podendo, desta forma, dar respostas positivas em tais áreas, possibilitando, assim, o seu avance e desenvolvimento.

Num período onde, muitas das vezes, verifica-se uma má conceção do corpo humano; num período onde reina o sedentarismo, fruto da ‘invasão’ tecnológica, que faz com que não se use e exercite muito os nossos membros inferiores, que são de igual modo importantes para que qualquer pessoa humana possa autorrealizar-se, penso que este livro de David Le Breton prima pelo facto de procurar não só desmistificar alguns erros antropológicos,

como também de reimplementar a prática da caminhada, a fim de ajudar o leitor a autorrealizar-se de uma forma mais profícua. Neste sentido, se me é permitido, gostaria de uma vez mais encorajar o autor a continuar com os seus temas de investigação como tão bem tem habituado os seus leitores até hoje.

Antón Moreno, Miguel.
La memoria de Borges: lectura,
símbolos y ficción. Madrid:
Punto de vista editores,
2023, 229 pp.

Alberto Wagner Moll¹

Universidad Pontificia Comillas de Madrid, España

Jorge Luis Borges es un autor que, desde que alcanzó fama mundial con sus poemas, cuentos y ensayos, ha atraído las miradas de múltiples intelectuales. Esto se debe, fundamentalmente, a que su obra literaria posee una profunda carga metaliteraria, que, a su vez, es metafísica. Así pues, Miguel Antón Moreno se inserta en la tradición ensayística con un volumen en el que afronta las principales cuestiones borgianas.

Estos “problemas de Borges” son divididos en el libro en tres capítulos: “La biblioteca de Borges”, “La filosofía como ficción y viceversa” y “Símbolos: el tigre perdido y reflejado en la margen afilada del tiempo”. Veamos, a partir de los títulos de estos capítulos, que la obra trata de establecer una reflexión sobre las condiciones de la realidad y la ficción partiendo de la literatura del escritor argentino. No es, por lo tanto, una suerte de texto biográfico o un estudio pormenorizado de todas las obras de Borges: este autor es, en definitiva, un trampolín para la especulación filosófica.

Así pues, entendemos que entren en juego múltiples autores, además del protagonista de la obra: desde Luciano de Samósata, mencionado como uno «de los primeros autores conocidos de literatura fantástica» (p. 91) llegando a Foster Wallace y sus reflexiones sobre el cuerpo y la voluntad (p.182). Todos aquellos que son mencionados remiten, sin embargo, de un modo u otro a Borges, piedra angular del texto; se convierten, de esta ma-

¹ awmroma@gmail.com

nera, en posturas tangenciales que permiten apreciar mejor los matices del pensamiento de Borges y del autor del presente libro.

Y es que lo que también diferencia a este libro de los estudios más canónicos es que la divergencia de juicios entre Miguel Antón Moreno y Borges se plasma a lo largo del texto. Frente a la postura que se entrefiera en las obras de Borges, según la cual la realidad sería un modo de la literatura, siendo así que

Para Borges, habitar la eternidad tendría más que ver con disolverse en algo que perdurase en el tiempo mucho más que él mismo. Participar de la literatura, el canon y la biblioteca sería, en su caso, el modo de conseguirlo. (p. 78)

El autor defiende que

ante la pregunta de si puede alguna ficción ir más allá de la (primera) ficción y desconectar su mundo del mundo fáctico, la respuesta es que no. En ninguno de esos ejemplos citados por Borges la ficción logra, por mucho que se aleje multiplicándose, escapar del mundo del que surge. Desde Aristóteles sabemos que la poética no puede despegarse por completo del proceso de mimesis, incluso aunque se reconozca que la verosimilitud puede fundamentarse no en la adecuación sino en un proceso de reconstrucción antitético del mundo fáctico. Plantear que una ficción pudiera separarse del todo del mundo en el que surge solo sería una ficción más. Si la ficción fuera Aquiles, el mundo fáctico sería la tortuga. (p.136)

Así pues, vemos, justa consonancia con la literatura borgiana, que Borges no es tomado como autoridad dogmática, sino como figura literaria para los fines del presente ensayo.

Por lo tanto, lo que nos ofrece aquí Miguel Antón Moreno es una exégesis de la ficción a través de los temas principales de la obra de Borges: La biblioteca, la filosofía y los símbolos.

La biblioteca, expuesta en el célebre cuento de “La biblioteca de Babel”, es el espacio que acoge la infinitud de ficciones, en todas sus formas posibles e imposibles. En tanto que Borges asimila lo ficticio a lo real, esta Biblioteca pasa a ser el universo.

Aquí, Miguel Antón Moreno establece unas disquisiciones oportunas acerca de la distancia y la proximidad entre lo ficticio y lo real, ya que, a pesar de que “Las simulaciones ficcionales constituyen una vía particular de exponer una verdad” (p. 161), no hemos por ello de obviar el hecho de que “La fantasía puede entenderse también como el intento de sustituir la inestabilidad del mundo (consecuencia de los huecos que dejan nuestras creencias) por la solidez de las ideas que produce la imaginación” (140).

Así pues, la Biblioteca puede servir para acoger todas las explicaciones de lo real, pero, si se toman estas por la misma realidad, acabamos cayendo en el olvido de lo real que estas ficciones explicaban.

La ficción, de este modo, cobra un propósito determinado, una relación concreta con la realidad. Cuál sea esta relación depende de qué sea la ficción y de qué sea la realidad. Esta cuestión cae del lado de la filosofía, que Borges consideró siempre un género literario. La pregunta que debe responderse es, entonces, ¿cuál es el lugar de la ficción? Para Miguel Antón,

las ficciones no constituyen el lado irreal de lo real; deben entenderse como las condiciones de posibilidad de la producción imaginativa de otros mundos. Y no tanto de mundos posibles, como los denomina Umberto Eco, sino más bien de mundos imposibles, puesto que, en realidad, mundo posible solo hay uno: el que existe realmente. Lo que puede haber, en todo caso, son mundos imaginables, lo cual no significa que sean posibles, sino que son reales, pero solo como construcción conceptual, formalizada en un texto, una película, una pintura, un videojuego, etc. (p. 162)

La ficción es, entonces, el espacio de creación de mundos conceptuales. Estos conceptos ficticios no existen, por lo tanto, únicamente en las obras artísticas, ya que el ser humano constantemente construye conceptos

que extralimitan el mundo real. La ciencia también está entreverada por la ficción;

Incluso en un mismo momento pueden convivir distintas enciclopedias con postulados contradictorios entre sí. Muchas de ellas, acaso la mayoría, ya han sido refutadas. ¿Se han convertido por lo tanto en ficciones? ¿Puede considerarse ficción una hipótesis falsada? Si, por ejemplo, una narración aconteciese en un mundo posible cuya ley evolutiva respondiera al lamarckismo, asumiendo la herencia de los caracteres adquiridos, ¿constituiría esto una ficción? Y más importante aún: ¿es esto una ficción independientemente de si se inserta en el marco ficticio de una narración literaria, con sus correspondientes convenciones intratextuales y extratextuales? [...] La idea de Karl Popper en *Conjeturas y refutaciones: el desarrollo del conocimiento científico* (1963), según la cual una ley científica, para ser consistente, debe poder ser falsable a través de hipótesis, estaría apuntando hacia la misma dirección. Esas hipótesis mediante las que, según Popper, avanzaría el conocimiento, podrían considerarse también ficciones (aunque de otro tipo), por ser todavía indemostrables, o, por otra parte, al haberse demostrado ya su falsedad. Este tipo de ficción podría denominarse hipotética o científica. En el primer caso, en las que son todavía indemostrables, también interviene la suspensión de la incredulidad, aunque por motivos distintos que en las ficciones artísticas. Aquí esa suspensión de la incredulidad tiene la pretensión de convertirse eventualmente en una afirmación de la credulidad, en el momento en el que lo permitan ciertas demostraciones, dejando de ser por tanto una ficción hipotética para pasar a ser una ley científica, cuyo referente sí se encontraría en el mundo empírico. La suspensión de la incredulidad en este contexto no es voluntaria, depende de demostraciones ajenas a la fe que pueda depositar una persona. Estas serían las ficciones hipotético-operativas. (pp.137-138)

La ficción, por lo tanto, no se basa en la imposibilidad de que lo ficticio se haga real, sino en el hecho mismo de que nace como concepto cuya concordancia con lo real es desconocida o indirecta.

Finalmente, el libro se centra en los elementos particulares de la ficción, los símbolos, que enuncian la relación significativa entre el mundo real y el ficticio. Los símbolos borgianos tratados en *La memoria de Borges* son los felinos, los laberintos, los espejos, los mapas, los cuchillos y los relojes. De todos estos, los laberintos, los espejos y los mapas reflejan la duplicidad borgiana de la ficción, que devora la realidad misma, como en el cuento de Tlön. Por otra parte, los felinos, los cuchillos y los relojes nos hablan de la sutileza peligrosa de la ficción. Así,

Los felinos aparecen, en sus múltiples formas, como una deidad cuya visión descubre una verdad dolorosa: habitar el recuerdo no constituye un tipo de existencia mejor que habitar un presente desdichado. (p. 176)

Los recuerdos, que forman también parte de esas concepciones fuera de la realidad, se convierten en cuchillos o en relojes de arena vaciándose.

Por lo tanto, lo que encontramos en *La memoria de Borges* es una exégesis de la ficción a través de la figura del escritor argentino, pero distanciándose de la mera exposición textual para encontrar las lecciones y el conocimiento acerca de lo ficticio y lo real que su autor nos brinda. Miguel Antón Moreno construye un ensayo que investiga la ficción y que hace uso pleno de la misma hasta sus últimas consecuencias.

Política editorial.

1. Proceso de evaluación doble ciega

Todas las secciones son evaluadas, es decir, el comité editorial decide inicialmente si el artículo es apropiado para la revista. En el caso de los artículos de investigación (Estudios) si no se rechaza, la dirección adjunta elige evaluadores expertos en la materia tratada en el artículo. Y, entonces, el artículo sigue un proceso de evaluación más exhaustivo que se desarrolla del siguiente modo:

a. Evaluación doble

La revisión de cada artículo será realizada por **dos evaluadores** expertos que aconsejarán sobre su publicación.

b. Evaluación ciega

Para asegurar la transparencia, los evaluadores no se conocen entre sí ni tampoco conocen la identidad del autor evaluado.

c. Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

d. Evaluadores/as externos/as

Más del 80% de los evaluadores son externos a la revista y a la Universidad de Sevilla, en su mayor parte son profesores doctores pertenecientes a instituciones internacionales de investigación. Si lo desean, los autores podrán proponer evaluadores externos expertos en la materia. En el caso de las secciones monográficas y de los volúmenes especiales el Equipo editorial y los coordinadores del número podrán proponer evaluadores especializados en la materia de la que se trate. Al final de cada año se publicará una lista con los evaluadores de los números de cada semestre.

2. Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global del conocimiento.

Thémata sigue la política de *Open Access Journal* y se integra en la asociación de revistas que participan en ella a través del *Public Knowledge Project*, iniciativa sin ánimo de lucro de la Facultad de Educación de la Universidad de British Columbia.

Thémata pretende conferir la mayor difusión posible a todo trabajo de suficiente calidad, publicado en cualquier medio de difusión más limitada. De esta manera quedan integrados en un diálogo científico universal abierto investigadores e instituciones que de otra manera quedarían marginadas.

3. Frecuencia de publicación

Thémata Revista de Filosofía tiene una secuencia de publicación semestral, alternando números monográficos (en los que predomina la problemática antropológica y cosmológica) y números misceláneos, que brindan al lector un panorama representativo del rumbo de la filosofía en Europa y América. La revista dedica, así mismo, amplia atención al examen y crítica de las novedades bibliográficas, la edición de textos clásicos inéditos, la creación filosófica y la publicación de elencos bibliográficos especializados.

4. Lenguas

Thémata Revista de Filosofía acepta artículos en castellano, catalán, euskera, inglés, italiano, alemán, portugués y francés.

5. Venta y suscripción

Si desea suscribirse o adquirir algún ejemplar suelto póngase en contacto por email con themata@us.es

6. Exención de responsabilidad

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva *responsabilidad de sus autores*. La Universidad de Sevilla y *Thémata* no se hacen responsables, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

7. Declaración ética sobre publicación y buenas prácticas

La redacción de la revista *Thémata* está comprometida con la comunidad científica para garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publicaciones (COPE) para editores de revistas científicas. Al mismo tiempo, garantiza una adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos, así como la integridad de los mismos. El Comité Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, *Thémata* tiene, como se ha explicitado un sistema de selección de artículos que son revisados por evaluadores externos –dobles y anónimos– con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado. *Thémata* garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación, el anonimato de los evaluadores y de los autores, el contenido evaluado, el informe razonado emitido por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese. De la misma forma, se mantendrá la confidencialidad ante posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

Thémata declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados de la revista si ya se hubieran publicado o no se publicarán. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen los derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

Thémata no cobrará a los autores ninguna tasa por presentación o envío de artículos, ni tampoco cuotas por su publicación.

8. Derechos de autor/a

Las contribuciones que se publican en esta revista están sujetas a los siguientes términos:

a. La Editorial Universidad de Sevilla conserva los derechos patrimoniales (copyright) de las obras publicadas, y favorece y permite la reutilización de las mismas bajo la licencia de uso indicada en el punto 2.

b. Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (texto legal). Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales y se compartan de igual manera; iii) se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.

c. Condiciones de auto-archivo. Se permite y se anima a los autores a difundir electrónicamente las versiones pre-print (versión antes de ser evaluada) y/o post-print (versión evaluada y aceptada para su publicación) de sus obras antes de su publicación. Esto favorece su circulación y difusión más

temprana y con ello un posible aumento en su citación y alcance entre la comunidad académica. Color RoMEO: verde.

9. Políticas de archivo

Las revistas tuteladas por la Editorial Universidad de Sevilla, alojadas en los dominios <https://editorial.us.es/es/revistas> y <https://revistascientificas.us.es>, tienen asegurado un archivo seguro y permanente gracias a la realización automática, por parte del servicio informático de la universidad, de una copia de seguridad de sus contenidos cada 24 horas. Ello permite a todas las revistas electrónicas de la Universidad de Sevilla preservar sus contenidos frente a cualquier posible eventualidad, puesto que en caso de pérdida o corrupción puntual, es factible acudir a las copias de seguridad diarias.

Directrices para autores/as.

1.1. Información que aportar

Los manuscritos deben ser enviados en formato editable (Microsoft Word, RTF o WordPerfect) preferentemente mediante el portal OJS de la revista (Envíos) o al correo themata@us.es (el archivo debe venir identificado con el apellido del/a autor/a).

En la primera página del texto debe incluirse el nombre completo del autor/autora o autores/autoras junto a la siguiente información en su idioma original y en inglés sobre los artículos: el título, un resumen de 100 palabras como máximo y unas 5 palabras clave separadas por punto y coma. Deberán aportar también un breve currículum, con su afiliación y datos de contacto.

En el envío se solicitará también información sobre la fuente de financiación del artículo: agencia financiadora, códigos del proyecto y fechas. El/la autor/a incluirá esta información como agradecimiento a pie de página al inicio, y también se le requerirá en el envío.

1.2. Originalidad

Todos los escritos que se envíen para su publicación en *Thémata. Revista de Filosofía*, tanto artículos, como notas, reseñas, traducciones, etc., deben ser completamente inéditos. Mientras están en proceso de evaluación o de edición no deberán remitirse a ninguna otra publicación. Una vez hayan sido publicados, los autores podrán utilizar sus textos con total libertad, citando siempre su publicación original en *Thémata. Revista de Filosofía*. Muy excepcionalmente, y si los editores y revisores lo consideran oportuno, se podrán publicar artículos ya publicados en otras revistas de escasa difusión, especificándolo en cada caso.

1.3. No identificación de citas propias

Para facilitar su revisión anónima, el/la autor/a debe eliminar toda referencia en el artículo a otras obras y artículos escritos por él mismo –tanto en el texto como en la bibliografía–, o hacerlo de forma que no revele su propia autoría. También deberá omitir la mención a reconocimientos de su participación en proyectos financiados y otros agradecimientos.

2. Formato de las publicaciones

2.1. El texto se enviará en formato DIN A 4, con letra Century Schoolbook cuerpo 12, y con interlineado de 1.5.

2.2. Los artículos (estudios) tendrán una extensión de entre 6.000 y 8.000 palabras (entre 15 y 20 páginas). Los debates y notas contarán con una extensión máxima de 4.000 palabras (entre 5 y 10 páginas). Las traducciones críticas o materiales de investigación y los estudios bibliográficos hasta 8.000 palabras (entre 10 y 20 páginas). El recuento de palabras deberá indicarse al final del texto. El artículo ha de respetar el formato IMRYD (introducción, métodos, resultados y discusión).

2.3. Indicar en el envío si se han usado signos especiales (griegos, hebreos, lógicos, matemáticos). Recomendamos restringirlos al máximo, y en todo caso, enviar los originales en los que aparezca un cierto número de ellos procesados en Microsoft Office y no en otro tipo procesador de texto.

2.4. Los subtítulos han de estar numerados secuencialmente, así: 1. 2. 3., etc. Los títulos de posteriores subdivisiones deben seguir una ordenación numérica, así: 1.1.; 1.2.; 1.3., etc. Por ejemplo:

1. Los últimos comentarios de Tomás de Aquino a Aristóteles
1.1 El comentario al *De caelo*

2.5. Las reseñas bibliográficas deben tener un máximo de 1.800 palabras.

Salvo casos excepcionales, no se aceptarán reseñas de libros con más de cinco años de antigüedad. Las obras recensionadas han de ser primeras ediciones, o bien reediciones con modificaciones sustantivas.

Para evitar conflictos de intereses, es preferible que no estén escritas por personas cercanas al autor del libro recensionado o que hayan colaborado en su edición o diseño. El autor de un libro

recensionado no debe tener ascendente profesional sobre el autor de la reseña, como es el caso de un director de tesis.

3. Referencias bibliográficas

A partir del año 2021 *Thémata Revista de Filosofía* adopta como norma de referencia el formato **MLA**. Se invita a los autores a **garantizar** la originalidad del manuscrito y asegurar un correcto reconocimiento de las referencias bibliográficas mediante las normas de citación exigidas.

El incumplimiento de las normas de citación señaladas supondrá el rechazo de la contribución por parte de la redacción de la revista.

3.1. Referencias bibliográficas al final del texto

Al final de cada texto se incluirá una bibliografía en la que aparezcan todas las obras mencionadas, organizada alfabéticamente por apellidos.

3.1.1. Libros

Los datos deben aparecer en este orden: Apellido del autor, Nombre. *Título del libro* (en cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año.

Zambrano, María. *Islas*. Madrid: Editorial Verbum, 2007.

Para señalar la traducción:

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*, trad. Pilar López de Santamaría. Madrid: Trotta, 2016.

Para señalar la persona al cargo de la edición de otra autoría, debe incluirse después del título del libro:

Wittgenstein, Ludwig. *Obra completa*, ed. Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, 2009.

En obras colectivas con uno o varios editores o coordinadores:

Pérez Carreño, Francisca, ed. *Estética*. Madrid: Trotta, 2013.

Gadamer, Hans-Georg y Gottfried Boehm, eds. *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Si se considera importante señalar el año de la primera edición, deberá ir después del título:

Heller, Ágnes. *Everyday Life*. 1984. Londres: Routledge and Kegan Paul, 2017.

Si el libro tiene 2 ó 3 autores:

Cohnitz, Daniel y Luis Estrada-González. *An Introduction to the Philosophy of Logic*.

Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Más de 3 autores:

- Citando a todos los autores:

Stutts, John P., Sylvia Smith, Henry Cass, y Lisa Round. *History of Linguistics*. Londres: Scribes, 1999.

- O primer nombre de autor más "y otros".

Stutts, John P. y otros. *History of Linguistics*. Londres: Scribes, 1999.

Si se trata de una autoría corporativa:

Centre for Research on Nationalism. *Ethnicity and Multiculturalism. Advancing Multiculturalism, Post 7/7*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

3.1.2. Artículos de revistas

Los datos aparecerán en este orden: Apellido del autor, Nombre. "Título del artículo" (entre comillas), *Nombre de la revista* (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas.

Hernández-Pacheco Sanz, Javier. "El círculo de Jena o la filosofía romántica", *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* 9 (2010): 16-29.

3.1.3. Capítulos de libros

El orden de los datos es el siguiente: Apellido del autor del capítulo, Nombre. "Título del capítulo" (entre comillas). *Título del libro* (cursivas). ed. Nombre del editor /coord. Nombre del coordinador. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas.

Nussbaum, Martha C. "Beyond 'Compassion and Humanity': Justice for Nonhuman Animals". *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, eds. Cass R. Sunstein y Martha C. Nussbaum. Nueva York: Oxford University Press, 2004. 299–320.

3.2. Citas dentro del texto

Las citas o referencias situadas dentro del texto deben aparecer entre paréntesis de la siguiente manera:

3.2.1. La referencia intratextual solo requiere el apellido del autor y el número de la página, sin signos de separación:

(Rancière 108)

Solo se utilizan comas si se señalan páginas no contiguas:

(Arendt 21, 54)

3.2.2. Solo se añade el año cuando existen varias obras del mismo autor. Entre apellido, año y número de página no se incluye ningún signo.

(Ricoeur 1996 28)

3.2.3. Si se citan varias obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se añadirá una letra junto al año para identificarlas. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.

En la Bibliografía final:

Anscombe, Gertrude E. M. *Metaphysics and the Philosophy of Mind: Collected Philosophical Papers, Volume 2*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1991a.

Anscombe, Gertrude E. M. *Ethics, Religion and Politics: Collected Philosophical Papers, Volume 3*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1991b.

En el texto:

(Anscombe 1991a 45) o (Anscombe 1991b 46).

3.2.4. La abreviatura 'cf.', empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.

(cf. Arana 54)

3.2.5. Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce solo el apellido del autor y el año correspondiente:

(Cortina 1986)

3.2.6. Si el apellido del autor se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, solo se escribe el año correspondiente:

Kristeva (1974) defiende que el lenguaje poético tiene efectos dentro de un contexto histórico y económico específico.

3.2.7. Si el nombre del autor está incorporado en el texto se incluye únicamente el número de página (si existen más obras del mismo autor, también el año de la edición):

As Carroll states, "Horrorific creatures seem to be regarded not only as inconceivable but also as unclean and disgusting" (21).

3.2.8. Si se enfatiza una parte de la cita con cursivas resaltadas por el autor del artículo, se escribe dentro del paréntesis y después del número de la página: "énfasis mío":

(Nancy 2007 31, énfasis mío)

3.2.9. Puede utilizarse "ibid." cuando se repita una misma referencia consecutivamente, sin acento, en cursiva y con el número de página: (*Ibid.* 36).

3.2.10. Y también se utilizará "*Id.*" cuando se cite consecutivamente la misma obra y la misma página, en cursiva: (*Id.*).

3.2.11. En el caso de Platón, Aristóteles, Kant, Wittgenstein y otros similares, se utiliza la manera canónica de citación. Por ejemplo:

a) Es lo que Kant denomina la "exposición de la facultad racional práctica" (AA 04 412 23–24)

b) Aristóteles en su *Política* (1259a) describe cómo Tales demuestra que el sabio puede ser útil en la vida práctica.

3.3. Citas textuales

3.3.1. Las citas textuales de más de tres líneas deben aparecer en un párrafo aparte, sin entrecuillar y con un sangrado mayor a la izquierda. En estas citas el punto final ha de ir antes del paréntesis. Por ejemplo:

Originariedad y no-originariedad constituyen la pareja de conceptos a la que recurre Edith Stein:

Originarias son todas las vivencias propias presentes como tales –¿qué podría ser más originario sino la vivencia misma?– Pero no todas las vivencias están dándose originariamente, no todas son originarias según su contenido. El recuerdo, la espera, la fantasía tienen su objeto no como propiamente presente ante sí, sino que sólo lo presentifican. (23-24)

3.3.2. Cuando la cita es de menos de tres líneas puede incluirse dentro del texto, entre comillas. En este caso el punto ha de aparecer detrás del paréntesis:

Por eso dice Hegel que “[...] el individuo es mandado por el espíritu al mundo a buscar su felicidad” (460).

3.3.3. Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles, y simples las que están dentro de la cita:

Como señala Victoria Camps, “El individuo no ‘se hace’ ni puede llegar a ser ‘de algún modo todas las cosas’” (102).

4. Notas al pie

Si se utilizan notas al pie de página, éstas han de ser concisas y seguir las normas de citación señaladas en el apartado 3.

5. Normas de estilo

5.1. Las palabras y expresiones extranjeras han de aparecer en cursiva:

La formulación de Wilde es una *boutade*.

5.2. También aparecerán en cursiva los términos en los que se quiera poner énfasis:

El sujeto *en* lo real y el sujeto *desde* lo real.

Pero si se quiere resaltar un término acuñado o empleado por un autor del que se habla se hará con comillas:

Los “perceptos” de Deleuze remiten a las “ideas estéticas” de Kant.

5.3. Se utilizan corchetes “[...]” para elisiones y acotaciones:

Es la autosuficiencia del buen salvaje, “[...] sin ninguna necesidad de sus semejantes, tanto como sin deseo alguno de perjudicarles, quizá incluso sin reconocer nunca a ninguno individualmente”.

“Paradójicamente, [el arte] tiene que dar testimonio de lo irreconciliable y, sin embargo, tiende a reconciliarse” (251)

5.4. Las comillas siempre han de ir antes de otra puntuación (punto, coma, etc.):

Derrida lo llama el “devenir humano de la piedad”.

5.5. Se debe utilizar la mayúscula inicial para nombrar un período o una corriente:

La Modernidad, Romanticismo, Modernismo, la Restauración.

5.6. Las palabras compuestas que son muy utilizadas deben escribirse sin guion:

Sociocultural, Sociopolítico.

6. Agenda de publicación

Proceso de publicación

6.1. En un plazo habitual de dos meses y medio, el Consejo de dirección comunicará la aceptación o rechazo del artículo, junto con las observaciones o sugerencias emitidas por los evaluadores. En los meses de abril y octubre, el Consejo de dirección selecciona, de entre todos los artículos aceptados, cuáles se incluirán en el número correspondiente que se publica en junio y diciembre de cada año e informarán de ello a los autores.

6.2. Los autores de artículos en vía de publicación recibirán la prueba del texto tras ser maquetado, para su inmediata corrección (máximo dos semanas de plazo). Una vez publicado, podrán adquirir un ejemplar del correspondiente número de la forma que se especifica en la web según disponibilidad e igualmente la separata electrónica de su artículo será colgada en la web en formato pdf.

La recepción de artículos está abierta todo el año. Los números se cierran en abril y octubre. La maquetación y corrección ortotipográfica se realiza en los meses de mayo para el número que sale en junio y de noviembre para el número que sale en diciembre. La impresión y colocación en la web se realiza a finales de noviembre y mayo respectivamente. Todo ello para cumplir, siempre, la periodicidad indicada en tiempo y forma (tanto on-line como en papel).

Si un artículo aceptado en abril o en octubre no se publicara en el número siguiente (junio o diciembre respectivamente) y se destinase a uno posterior, se le comunicaría al autor para que confirmase su aprobación o, en caso contrario, dispusiese del artículo para presentarlo a otras revistas.

7. En caso de error

Los editores no se responsabilizan de los errores que se hayan podido deslizar por no haber seguido estas instrucciones. En caso de tropezar con dificultades de desciframiento, interpretación, formato, etc., requerirán al autor a través del e-mail para que envíe un nuevo archivo, y si en el término de una semana no lo reciben, entenderán que renuncia a la publicación del trabajo.

8. Para garantizar una revisión anónima

Para asegurar la integridad de la evaluación doble ciega, se ha de asegurar que los autores/as y los evaluadores/as desconozcan sus identidades entre ellos. Esto implica que los autores/as, editores/as y evaluadores/as comprueben que se han seguido los siguientes pasos en cuanto a las propiedades del archivo:

1. Los autores/as del documento han eliminado sus nombres del texto, con "Autor/a" y el año que se usa en las referencias y en las notas a pie de página, en vez de el nombre de los autores/as, el título del artículo, etc.
2. En los documentos de Microsoft Office, las identificación del autor/a también debe eliminarse de las propiedades del archivo.

Para **Microsoft 2003** y versiones previas, y versiones de Word de **Macintosh**:

- Seleccione en el menú Archivo: Guardar como > Herramientas (o Opciones en Mac) > Seguridad > Eliminar información personal en las propiedades del archivo al guardar > Guardar.

Para **Macintosh Word 2008** (y futuras versiones)

- En el menú Archivo seleccione "Propiedades".
- En la pestaña Resumen elimine la información identificativa de todos los campos.
- Guarde el Archivo.

Para **Microsoft 2007** (Windows):

- Haga clic en el botón de Office en la esquina superior izquierda de la aplicación Office
- Seleccione "Preparar" en el menú Opciones.
- Seleccione "Propiedades" para el menú Opciones de "Preparar".
- Elimine toda la información de los campos de propiedades del documento que aparecen debajo de menú principal de opciones.
- Guarde el documento y cierre la sección de campos de propiedades del documento.

Para **Microsoft 2010** (Windows):

- En el menú Archivo seleccione "Preparar para compartir".
- Haga clic en el icono "Comprobación de problemas".
- Haga clic en el icono "Inspeccionar documento".
- Desmarque todas las casillas excepto "Propiedades del documento e información personal".

- Ejecute el inspector de documento, el cual realizará una búsqueda en las propiedades del documento e indicará si algún campo de propiedades del documento contiene alguna información.
- Si el inspector de documento encuentra información se lo notificará y le dará la opción de “Eliminar todo”, en la cual tendrá que hacer clic para eliminar todas las propiedades del documento y la información personal.

Para archivos PDF:

- En los PDFs, los nombres de los autores/as también deben ser eliminados de las propiedades del documento que se encuentran debajo de Archivo en el menú principal de Adobe Acrobat.

9. Orden de autoría

En textos de más de un/a autor/a, se informará obligatoriamente sobre el criterio aplicado en el orden de los autores. Los criterios posibles son los siguientes:

1. Por importancia de la contribución: el primer lugar se asigna a la persona que hace la mayor contribución. El orden del resto es decreciente en cuanto a su aportación. Este enfoque es apropiado para publicaciones que informan de los resultados de proyectos de investigación.
2. Por orden alfabético de los apellidos.

Se exigirá asimismo una descripción exacta de las tareas realizadas por cada autor/a en la investigación. Se pretende evitar así, tanto la autoría honoraria (incluir firmantes que no han contribuido), como la autoría fantasma (investigadores con contribuciones sustanciales que no aparecen).

10. Criterios de evaluación

Se valorará el interés del tema; la profundidad e innovación en su tratamiento; el conocimiento del estado de la cuestión; el diálogo con la bibliografía más relevante y actualizada; la unidad, claridad, coherencia, equidad y rigor de la argumentación; la adecuación del título, del resumen y de las palabras clave; la extensión proporcionada del texto y de las notas; y la elegancia formal y literaria.

11. Aceptación o rechazo tras la evaluación

Tras la revisión de los expertos, el comité editorial decide si aceptar sin más el artículo, pedirle al autor que haga las modificaciones recomendadas por los revisores, pedirle al autor una profunda revisión del artículo o rechazar la publicación.

12. Lenguaje inclusivo y no sexista

En todas las contribuciones se garantizará un uso inclusivo y no sexista del lenguaje. Este uso no afecta al carácter masculino o femenino de las palabras, sino a la consideración de una referencia explícita a hombres y mujeres.

Se recogen a continuación algunas propuestas:

- Genéricos reales

Existen sustantivos, ya sean masculinos o femeninos, que designan a mujeres y hombres de forma real:

La persona, la víctima, el ser humano, el alumnado, la población.

- Sustantivos abstractos

Son aquellos términos que se utilizan para aludir al cargo, profesión, rol, etc, independientemente de la persona que lo ostenta:

Dirección, presidencia, autoría, gerencia,...

- Desdoblamientos

Para hacer referencia a un grupo integrado por hombres y mujeres podemos utilizar los dos géneros gramaticales:

Pensadores y pensadoras, padres y madres, hijas e hijos,...

- Las barras
Recomendamos usarlas en la comunicación administrativa (impresos, formularios, fichas, etc.), ya que en los textos académicos resultan excesivamente invasivas.
- Autores/as
- Pronombres y determinantes sin marca de género
Es conveniente evitar el uso de *el/los/aquellos que*, y utilizar en su lugar *quien o quienes*, que incluye de forma económica tanto el femenino como el masculino.
Impensable para quienes...
- Otra forma consiste en emplear, junto a sustantivos de una sola terminación, determinantes sin marca de género, como, por ejemplo, *cada o cualquier* en vez de, por ejemplo, *todos* con el que de nuevo usaríamos el masculino como genérico:
Se implicó a cada agente...
- Omisión del sujeto
En determinadas ocasiones, cuando el sujeto de la oración es un masculino utilizado como genérico, se puede omitir este sujeto y utilizar otros recursos:
 - con formas no personales del verbo:
Hay que firmar al principio y al final de la clase.
 - con estructuras con se:
Se firma al principio y al final de la clase.
 - con formas personales del verbo, usando por ejemplo el verbo en primera persona del plural:
Firmamos al principio y al final de la clase.
- Omisión de determinantes
Hay sustantivos con forma invariable para ambos géneros gramaticales, que si no van acompañados de palabras que les otorgue género, engloban sin problemas tanto a las mujeres como a los hombres. Únicamente con omitir el determinante estamos usando un lenguaje incluyente, como ocurre con
Solicitante, declarante, denunciante, contribuyente, recurrente, representante, estudiante, docente, profesional, joven, avalista, titular, asistente, etc.
- Uso de perífrasis
La perífrasis expresa por medio de varias palabras algo que hubiera podido decirse con menos o con una sola:
Personal sanitario, las personas que ejercen, etc.
- Aposiciones explicativas
Detrás de un sustantivo podemos utilizar una aposición explicativa, que explica algo más sobre el sustantivo:
El objetivo es proporcionar a jóvenes, de uno y otro sexo, una formación plena.

Para más información, consultar: *Manual para el uso no sexista del lenguaje*. Sevilla: Consejería de Empleo, Junta de Andalucía, 2010, disponible aquí.

Aviso de derechos de autor/a

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta Revista son propiedad de *Thémata Revista de Filosofía*, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución “Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional” (CC BY-NC-SA 4.0). Puede consultar desde aquí la [versión informativa](#) y el [texto legal](#) de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.



Declaración de privacidad

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.



Thémata.

Revista de Filosofía

