

VOLUMEN LXXI . SUPL 9 . DICIEMBRE DE 2022

IDEAS Y VALORES

Revista Colombiana de Filosofía



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

IDEAS Y VALORES

Revista Colombiana de Filosofía

VOLUMEN LXXI . JULIO-DICIEMBRE

SUPL 9 . 2022

ISSN 0120-0062 (IMPRESO) • 2011-3668 (EN LÍNEA)

© Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá,

Facultad de Ciencias Humanas,

Departamento de Filosofía

www.ideasyvalores.unal.edu.co

DIRECTOR

Dr. Jorge Aurelio Díaz

Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Carlos Cardona

Universidad del Rosario–Colombia

Dra. María del Rosario Acosta López

University of California–Estados Unidos

Dra. Diana Muñoz

Universidad de San Buenaventura–Colombia

Dr. Luis Eduardo Hoyos

Universidad Nacional de Colombia

Dr. Andrés Páez

Universidad de los Andes–Colombia

Dr. Alejandro Rosas

Universidad Nacional de Colombia

Dra. Ángela Uribe

Universidad Nacional de Colombia

Dr. Fernando Zalamea

Universidad Nacional de Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Peter Baumann

U. Aberdeen–Escocia

Dr. José Luis Bermúdez

Texas A&M University–Estados Unidos

Dra. Giovanna Borradori

Vassar College, N.Y.–Estados Unidos

Dr. José A. Díez C.

Universidad de Tarragona–España

Dr. Eduardo Fermandois

Universidad Católica de Chile

Dr. Miguel Giusti

Universidad Católica del Perú

Dr. Guillermo Hurtado P.

UNAM–México

Dr. Jean-Michel Roy

École Normale Supérieure–Francia

Dr. Marco Ruffino

Universidad Fed. de Río de Janeiro–Brasil

Dr. Pedro Stepanenko

UNAM–México

Dr. Garrett Thomson

College of Wooster–Estados Unidos

Dr. Pablo Pavesi

Universidad de Buenos Aires–Argentina

Dra. Vanessa Lemm

University of New South Wales–Australia

ASISTENTES EDITORIALES

Oriana E López y Sergio Mateo Castro

Universidad Nacional de Colombia

AUXILIARES EDITORIALES

Tatiana Velásquez, Luisa Pamplona y

Ana María Granados

Universidad Nacional de Colombia

RECTORA

Dolly Montoya

VICERRECTOR DE SEDE BOGOTÁ

José Ismael Peña Reyes

DECANO

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

VICEDECANO ACADÉMICO

Víctor Raúl Viviescas

VICEDECANA DE INVESTIGACIÓN

Y EXTENSIÓN

Nubia Yaneth Ruiz Ruiz

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO

DE FILOSOFÍA

Juan José Botero



Todos los documentos publicados en esta revista están protegidos por la licencia CC attribution non commercial no derivatives 4.0 intensional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

La revista publica tres números al año (enero, mayo y septiembre). Se halla indexada en el IBN-Publindex (Minciencias), **Philosopher's Index**, **LATINDEX**, **ULRICH**, **International Philosophical Bibliography** y **Philosophical Documentation Center**. Además, se encuentra en las siguientes bases de datos:


Sistema de Indexación y Homologación
de Revistas Especializadas de CTI
PUBLINDEX (Categoría B)


WEB OF SCIENCE™
CLARIVATE: www.clarivate.com


EBSCO: www.ebscohost.com


SCIELO COLOMBIA: www.scielo.org.co/scielo


REDALYC: redalyc.uaemex.mx


DOAJ: www.doaj.org


DIALNET: dialnet.unirioja.es/

OJS: www.ideasyvalores.unal.edu.co



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
editorial_fch@unal.edu.co
Bogotá D. C., 2022.

Dirección del Centro Editorial:
Rubén Darío Flórez Arcila
Coordinación editorial: Daniel Trujillo
y Julián David Morales
Coordinación gráfica: Michael Cárdenas Ramírez
Diagramación y diseño: Michael Cárdenas Ramírez
Corrección de estilo: Laura Andrea Camacho
Corrección de estilo en inglés: Julián D. Morales

Contacto:
IDEAS Y VALORES
Departamento de Filosofía
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia
Cra 30 n.º 45-03, Bogotá, Colombia,
ed. 224, of. 3044
ideasyvalores@gmail.com



IDEAS y VALORES

Revista Colombiana de Filosofía

VOL. LXXI-SUPL 9-2022

ISSN 0120-0062 (IMPRESO) 2011-3668 (EN LÍNEA)

www.ideasyvalores.unal.edu.co

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

- El arte y lo humano 8-9
CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA

ARTÍCULOS

- La Teoría de la Segunda Naturaleza de Hegel.
El “lapso” del Espíritu 11-31
CHRISTOPH MENKE · UNIVERSITÄT GOETHE -
FRANKFURT AM MAIN - ALEMANIA
TRAD. SANTIAGO REBELLES · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
TRAD. JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
- Dos concepciones de la segunda naturaleza 33-56
GEORG W. BERTRAM · FREIE UNIVERSITÄT -
BERLÍN - ALEMANIA
TRAD. SANTIAGO REBELLES · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
TRAD. JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
- La doble naturaleza del arte y el destino de lo humano 57-73
JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
- ¿Es posible una normatividad autorreflexiva?
Reflexiones acerca de la estética moderna 75-99
VERÓNICA GALFIONE · CONICET / UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
- CÓRDOBA - ARGENTINA
- Adorno, Hamlet y el factor añadido 101-117
ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ · UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA -
CÓRDOBA - ARGENTINA

Hacia una dimensión estética de la crítica. El tiempo de lo bello en las <i>Cartas sobre la educación estética</i> de Friedrich Schiller	119-142
MARIA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ · UNIVERSITY OF CALIFORNIA - RIVERSIDE - ESTADOS UNIDOS. TRAD. TUPAC CRUZ	
Lo social del arte y el arte social en Juan Mas y Pi	143-160
CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN · UNIVERSIDAD DE GRANADA - GRANADA - ESPAÑA	
Protestando contra todo lo que la belleza no es. O ¿por qué es tan bello el mundo?	161-180
MIGUEL GUALDRÓN RAMÍREZ · UNIVERSIDAD DEL NORTE DE TEXAS - TEXAS - ESTADOS UNIDOS	
Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología	181-201
JORDI CARMONA HURTADO · UNIVERSIDAD DE GRANADA - GRANADA - ESPAÑA	
La relación entre el 3 ^{er} conde de Shaftesbury y Johann Georg Hamann. A propósito de Sócrates y el humor	203-224
SANTIAGO REBELLES DEL VALLE · UNIVERSIDAD DE GRANADA - GRANADA - ESPAÑA	

**Materiales que podrá encontrar para
leer en línea o descargar en nuestra página web:**
www.ideasyvalores.unal.edu.co

RESEÑAS

Zúñiga, José Francisco. <i>Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte.</i>	225-234
NAÍM GARNICA · CONICET / UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA – SAN FERNANDO DEL VALLE DE CATAMARCA - ARGENTINA	
Benítez Andrés, Rosa y Fusco, Virginia. <i>Hospitalidad: lo otro y sus fronteras.</i>	235-239
DAVID MUÑOZ SÁNCHEZ · UNIVERSIDAD DE SALAMANCA - SALAMANCA - ESPAÑA	
Vidal, Vanessa. <i>Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte</i>	239-241
IRENE LEÓN TRIBALDOS · UNIVERSIDAD DE SALAMANCA - SALAMANCA - ESPAÑA	



IDEAS Y VALORES

Revista Colombiana de Filosofía

VOL. LXXI-SUPL 9-2022

ISSN 0120-0062 (PRINTED) 2011-3668 (ON LINE)

www.ideasyvalores.unal.edu.co

CONTENT

INTRODUCTION

- Art and the human 8-9
CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA

ARTICLES

- The Theory of the Second Nature of Hegel.
The "Lapse" of the Spirit 11-31
CHRISTOPH MENKE · UNIVERSITÄT GOETHE -
FRANKFURT AM MAIN - ALEMANIA
TRAD. SANTIAGO REBELLES · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
TRAD. JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
- Two conceptions of second nature 33-56
GEORG W. BERTRAM · FREIE UNIVERSITÄT -
BERLÍN - ALEMANIA
TRAD. SANTIAGO REBELLES · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
TRAD. JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
- The dual nature of art and the destiny of the human 57-73
JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA · UNIVERSIDAD DE GRANADA -
GRANADA - ESPAÑA
- Is self-reflective normativity possible?
Reflections on modern aesthetics 75-99
VERÓNICA GALFIONE · CONICET / UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
- CÓRDOBA - ARGENTINA
- Adorno, Hamlet and the added factor 101-117
ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ · UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA -
CÓRDOBA - ARGENTINA

Towards an aesthetic dimension of criticism. The Time of the Beautiful in Friedrich Schiller's <i>Letters on Aesthetic Education</i>	119-142
MARIA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ · UNIVERSITY OF CALIFORNIA - RIVERSIDE - ESTADOS UNIDOS. TRAD. TUPAC CRUZ	
The social of art and social art in Juan Mas y Pi	143-160
CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN · UNIVERSIDAD DE GRANADA - GRANADA - ESPAÑA	
Protesting against everything that beauty is not. Or, why is the world so beautiful?	161-180
MIGUEL GUALDRÓN RAMÍREZ · UNIVERSIDAD DEL NORTE DE TEXAS - TEXAS - ESTADOS UNIDOS	
Non-human agencies in art: Crossroads between Aesthetics and Anthropology	181-201
JORDI CARMONA HURTADO · UNIVERSIDAD DE GRANADA - GRANADA - ESPAÑA	
The relationship between the 3rd Earl of Shaftesbury and Johann Georg Hamann. About Socrates and Humor	203-224
SANTIAGO REBELLES DEL VALLE · UNIVERSIDAD DE GRANADA - GRANADA - ESPAÑA	

**Archives which can be read online
or download from our website:
www.ideasyvalores.unal.edu.co**

REVIEWS

Zúñiga, José Francisco. <i>Aesthetics and hermeneutics.</i> <i>Fundamentals of philosophy of art</i>	225-234
NAÍM GARNICA · CONICET / UNIVERSIDAD NACIONAL DE CATAMARCA – SAN FERNANDO DEL VALLE DE CATAMARCA - ARGENTINA	
Benítez Andrés, Rosa y Fusco, Virginia. <i>Hospitality:</i> <i>the other and its borders.</i>	235-239
DAVID MUÑOZ SÁNCHEZ · UNIVERSIDAD DE SALAMANCA - SALAMANCA - ESPAÑA	
Vidal, Vanessa. <i>This makes no sense.</i> <i>The materialistic interpretation of art</i>	239-241
IRENE LEÓN TRIBALDOS · UNIVERSIDAD DE SALAMANCA - SALAMANCA - ESPAÑA	



EL ARTE Y LO HUMANO

La posición ambigua que ocupa el arte en las sociedades democráticas basadas en el Estado de Derecho (entre su contribución al bien social – heteronomía– y su radical independencia respecto del orden racional, práctico o cognoscitivo –autonomía–) es síntoma de un conflicto profundo que atraviesa nuestra comprensión de nosotros mismos como seres racionales. Atraviesa, también, la tradición filosófica occidental, que soporta esa comprensión racional del ser humano. Podemos ejemplificar ese conflicto en las interpretaciones antagónicas acerca de la *segunda naturaleza* que se pueden extraer de las filosofías de Kant y Hegel: por un lado, la que encontramos en Georg W. Bertram, representante de la tradición analítica, cognitivo-conceptual, racional; por otro, la de Christoph Menke, representante de la tradición crítica adorniana, mimética, dialéctico-negativa. Abrimos el presente volumen con los artículos que ambos autores han dedicado al tema.

Bertram, uniendo sus raíces hermenéuticas y analíticas, propone una transformación de la concepción kantiana recurriendo a motivos del pensamiento de Hegel, para llegar a la idea de que la transformación de nuestra primera naturaleza, no humana, en una naturaleza humana se produce en el interior de la segunda naturaleza. Menke en cambio, como buen representante de la última generación de la escuela de Frankfurt, ve en el concepto, tal y como se encuentra en el pensamiento de Hegel, una instancia crítica que delata la naturaleza ambigua del espíritu. Por un lado, el espíritu necesita realizarse a sí mismo creando una segunda naturaleza como orden de libertad; necesita, por tanto, perderse a sí mismo para realizarse a sí mismo. Por otro lado, esa segunda naturaleza desemboca en un orden de exterioridad. Por lo tanto, existe un constante peligro en la inversión de sí mismo que tiene que realizar el espíritu. Esta es la razón por la que Menke sostiene que el concepto tiene una dimensión crítica: Hegel entiende que esa objetivación que consiste en la posición (*Setzen*) de la segunda naturaleza (el orden institucional, incluyendo la sociedad) siempre corre el peligro de caer en automatismos que impiden la realización de la libertad.

Además, Hegel entendió que el arte, en cuanto que es una de las formas del espíritu absoluto, supone la inversión de la *posición* en la existencia objetiva. Hay, pues, en nuestra *segunda naturaleza* una ambigüedad que se corresponde con la ambigüedad de la posición que ha

llegado a ocupar el arte en nuestro mundo, entre la heteronomía y la autonomía, que es expuesta por José F. Zúñiga en su trabajo e, implícitamente, en el trabajo de Verónica Galfione –una discusión con Menke desde su estética– y en el de Esteban A. Juárez sobre algunas cuestiones de la estética de Adorno.

La ambigüedad entre la autonomía y la heteronomía del arte se refleja muy bien en el resto de trabajos del volumen y forma, por tanto, el hilo conductor que los une: en el de Carmen Rodríguez, que estudia las ideas del español Juan Mas y Pi, emigrado a Argentina, sobre el carácter social del arte y su contribución al perfeccionamiento del ser humano hasta alcanzar un “futuro libre de cualquier tipo de opresión y sufrimiento”; en el de Miguel Gualdrón, quien defiende una concepción paradójica de la belleza –una característica del mundo que debe ser cuidada–, entre la “resistencia decolonial” y la amenaza del “proyecto colonial occidental”; o en el de Jordi Carmona, para quien las antropologías de Lévi-Strauss, Alfred Gell y Viveiros de Castro, unidas a las estéticas de Schiller y Deleuze/Guatarri, *descolonizan* el pensamiento y lo abren a tratar con agencias no humanas en el arte. El trabajo de María del R. Acosta sobre la dimensión estética de la crítica en el pensamiento de Schiller apunta en la misma dirección.

Por último, el artículo de Santiago Rebelles, que cierra el volumen, donde se estudia la influencia de Shaftesbury en Hamann, pretende ser en este contexto una llamada de atención sobre la figura de Sócrates como prototipo de lo humano en su sabia combinación de razón y arte, de sentido común e ironía –y humor– frente a nuestros comportamientos racionales.

Reunimos al final tres reseñas a cargo de Naím García, David Muñoz e Irene León sobre obras del ámbito de la estética publicadas recientemente.

No queremos cerrar esta presentación sin agradecer el apoyo material y espiritual de quienes han contribuido a que este suplemento haya salido adelante, en especial a la *Revista Ideas y Valores* por aceptar la propuesta con entusiasmo, hecho que ha propiciado la posibilidad de un intercambio y colaboración entre la Universidad de Granada y la publicación. ¡Muchísimas gracias!

CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN
Universidad de Granada - Granada - España
carmenrom@ugr.es

JOSÉ F. ZÚÑIGA GARCÍA
Universidad de Granada - Granada - España
jfzuniga@ugr.es



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106740>

LA TEORÍA DE LA SEGUNDA NATURALEZA DE HEGEL

EL “LAPSO” DEL ESPÍRITU



THE THEORY OF THE SECOND NATURE OF HEGEL THE "LAPSE" OF THE SPIRIT

CHRISTOPH MENKE*

Universität Goethe - Frankfurt am Main - Alemania

Traducido por:

SANTIAGO REBELLES**

Universidad de Granada - Granada - España

JOSÉ F. ZUÑIGA***

Universidad de Granada - Granada - España

* christoph.menke@normativeorders.net

** rebellesdelvalle@correo.ugr.es / ORCID: 0000-0002-4051-8029

*** jfzuniga@ugr.es / ORCID: 0000-0002-0082-0266

Cómo citar este artículo:

MLA: Menke, Christoph. “La Teoría de la Segunda Naturaleza. El ‘lapso’ del Espíritu.” Traducido por Santiago Rebelles y José F. Zuñiga. *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 11-31.

APA: Menke, C. (2022). La Teoría de la Segunda Naturaleza. El ‘lapso’ del Espíritu. Trad. Santiago Rebelles y José F. Zuñiga. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 11-31.

CHICAGO: Christoph Menke. “La Teoría de la Segunda Naturaleza. El ‘lapso’ del Espíritu.” Trad. Santiago Rebelles y José F. Zuñiga. *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 11-31.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Mientras que en las concepciones neor aristotélicas de la virtud y la *Bildung* el concepto de *segunda naturaleza* describe la culminación exitosa de la educación humana, Hegel utiliza este término para analizar la naturaleza irremediamente ambigua, incluso conflictiva, del espíritu. El espíritu solo puede realizarse a sí mismo creando (1) una segunda naturaleza como orden de libertad, perdiéndose a sí mismo, o (2) una segunda naturaleza, es decir, un orden de exterioridad, regido por los automatismos inconscientes del hábito. En la segunda acepción del término, *segunda naturaleza* refiere a la inversión de sí mismo del espíritu: la libre exposición del espíritu produce un orden objetivo, incontrolable; segunda naturaleza es aquí un término crítico. Por otro lado, la misma inversión de la libre posición [*Setzen*] en la existencia objetiva es el momento del éxito del espíritu (“absoluto”). El artículo expone esta ambigüedad indecible de la segunda naturaleza y afirma que su aceptación y desarrollo son las condiciones de una comprensión adecuada de la constitución y las formas de la segunda naturaleza.

Palabras clave: G. F. W. Hegel, Espíritu, naturaleza, hábito.

ABSTRACT

While in neo-Aristotelian conceptions of virtue and *Bildung* the concept of “second nature” describes the successful completion of human education, Hegel uses this term to analyze the inevitably ambiguous and even conflictive nature of spirit. Spirit can only realize itself creating (1) a second nature as an order of freedom, losing itself, or creating (2) a second nature –an order of externality, ruled by the unconscious automatism of habit. The second meaning of the term, “second nature” refers to spirit’s inversion of itself: the free enactment of spirit produces an objective order, uncontrollable; “second nature” is here a critical term. On the other hand, the very same inversion of free positing [*Setzen*] into objective existence is the moment of the success of (“absolute”) spirit. The paper exposes this unspeakable ambiguity of second nature and claims that its acceptance and development are the conditions of an adequate understanding of the constitution and forms of second nature.

Keywords: G. F. W. Hegel, Spirit, nature, habit.

Introducción

En la reflexión sobre la virtud en la Antigüedad clásica, el concepto de una “segunda” u “otra” naturaleza sirve para describir el éxito de la educación o inculturación ética (*Bildung*): el proceso educativo (*Erziehung*) ha llegado a buen puerto cuando es capaz de engendrar en el ser humano (que se convierte, así, en miembro de la comunidad ético-política) el hábito de las virtudes como si de “otra naturaleza” se tratase. En la actualidad, diversas variedades de neoaristotelismo ofrecen adaptaciones de este punto de vista clásico. En lo que sigue, quisiera contrastar esto con el examen del concepto de segunda naturaleza emprendido por Hegel –un examen que elabora la irresoluble ambigüedad de la segunda naturaleza–: para Hegel, el concepto de segunda naturaleza marca tanto la cima más alta del espíritu como su lapso más profundo. Al formar una segunda naturaleza, el espíritu se realiza y, a la vez, se aprehende a sí mismo de manera errónea. Comenzaré describiendo la segunda naturaleza como la aprehensión errónea o inversión de sí por parte del espíritu (I); a continuación, en una discusión a todas luces abstracta de la relación entre el espíritu finito y el espíritu absoluto, esbozaré la ambigüedad indecidible de la naturaleza finita (II), y terminaré echando un breve vistazo a las consecuencias de esta comprensión general del espacio lógico que se abre en la segunda naturaleza, entre el espíritu finito y el absoluto, con el objetivo de conocer su constitución y sus formas (III).

I

(i) En Hegel, como en el pensamiento clásico, el concepto de segunda naturaleza tiene su lugar en la teoría de la educación (*Bildung*: maduración, formación, inculturación); el concepto de segunda naturaleza es un concepto pedológico. Desde el célebre análisis en la *Fenomenología del espíritu*, Hegel entiende la educación como la única manera de resolver la paradoja de la liberación en la que el esclavo (o siervo) se ve inextricablemente enredado: la paradoja de que el esclavo solo puede liberarse si ya es libre. La educación resuelve esta paradoja de la liberación dejando que el trabajo produzca al miembro de la sociedad o ciudadano (*Bürger*): en contraposición al esclavo, el ciudadano puede liberarse (en términos políticos) porque ya ha realizado el trabajo (social) para ganar su libertad. Sin embargo, la paradoja de la liberación vuelve a aparecer en la educación, donde el ciudadano puede trabajar para ganar su libertad de la existencia natural solo sometiéndose a la necesidad de la existencia social, al poder de las formas sociales. En efecto, Hegel escribe: “Si alguien es esclavo, su propia voluntad es la

responsable” (RPH 1970; 2017 §57 Z).¹ Pero eso significa que el hecho de que alguien sea esclavo se debe a que *no tiene* voluntad propia; ser esclavo significa tener una voluntad ajena (la del amo). El ciudadano, por el contrario, está sometido a la autoridad de las formas sociales por y con el consentimiento de su propia voluntad. El estatuto del ciudadano, del miembro de la sociedad civil, es el de una “inmadurez autoimpuesta” (Kant 1912 35; 2013 87). La servidumbre en la que vive es verdaderamente “voluntaria”, pues se “esclaviza a sí misma”:² engendra su sujeción a la necesidad de las formas sociales por el propio trabajo que realiza para liberarse de la necesidad de las pulsiones naturales.

¿Cómo podemos entender esto? ¿Cómo entender que los que viven en la servidumbre se esclavizan a sí mismos, que se imponen esta servidumbre, la privación de su libertad, a sí mismos, y voluntariamente, por deseo propio? ¿En qué consiste este “vicio monstruoso” (De la Boétie 2008 43) en el que el libre albedrío se vuelve contra sí mismo? El concepto de segunda naturaleza promete una respuesta para estas preguntas. Mediante la elaboración de este concepto, Hegel intenta comprender cómo, en el proceso de educación, la libertad se convierte en necesidad y la liberación de la existencia natural, en una nueva servidumbre voluntaria.

(2) La teoría de la segunda naturaleza examina el monstruoso vicio de la servidumbre voluntaria, concibiéndolo como un vicio social, como lo monstruoso de lo social. El carácter autoimpuesto de la inmadurez y, por lo tanto, la hipótesis inicial de la teoría de la segunda naturaleza no pueden entenderse mientras se considere al sujeto solo en su relación con la primera naturaleza, ya sea la naturaleza del mundo exterior o la propia naturaleza interior del sujeto. Con esta consideración no se puede salir de la antinomia en la que se vio envuelto Kant cuando intentó aclarar qué es la heteronomía, la falta de libertad o la servidumbre de la voluntad. En sus escritos sobre filosofía moral, Kant distingue “dos puntos de vista” desde los que un ser racional puede considerarse a sí mismo:

Por una parte, en tanto que pertenece al mundo de los sentidos, bajo leyes naturales (heteronomía) y, *en segundo lugar*, como perteneciente al mundo inteligible, bajo leyes que, independientes de la naturaleza, no son empíricas, sino que están fundadas meramente en la razón. (1911 452; 1996 235)

-
- 1 Las referencias serán a los números de sección utilizados en ambas ediciones. “A” indica una cita de “Anmerkung” (Anotación), “Z” una cita de “Zusatz” (Añadido). De vez en cuando, cito las notas manuscritas de Hegel (marcadas con una “N”), que están incluidas en GW, pero no en la traducción española.
 - 2 “La pregunta fundamental es por qué la gente obedece a un gobierno. La respuesta es que tienden a esclavizarse” (De la Boétie 2008 39).

La voluntad es heterónoma cuando opera “bajo leyes naturales”, es decir, cuando es un elemento más en la cadena causal que constituye el orden de la naturaleza. Pero entonces la voluntad *heterónoma* ya no es una *voluntad* en absoluto. Por eso Kant, en su tratado sobre la religión, abandona la construcción dualista de dos puntos de vista y escribe que

[el] fundamento del mal no puede estar en ningún objeto *que determine* el poder de elección por medio de la inclinación, ni en ningún impulso natural, sino que solo puede estar en una norma que el poder de elección mismo -en su uso de la libertad- haga por sí mismo, por ejemplo, en una máxima. (1907 21; 2009 21)

Pero si la libertad de hacer una norma para sí misma define a la voluntad, no puede haber tal cosa como una voluntad no libre, y la estructura de una *inmadurez autoimpuesta* se vuelve ininteligible. Kant abandona el dualismo de los “dos puntos de vista” en el tratado sobre la religión, y por buenas razones, pero este dualismo había definido el concepto de heteronomía en su filosofía moral, por lo que pierde la capacidad de comprender siquiera en qué podría consistir la heteronomía. La “heteronomía” se disuelve en determinación causal sin voluntad o en voluntad sin servidumbre.

El concepto de segunda naturaleza ofrece una salida a esta antinomia kantiana: en lugar de concebir la heteronomía de la voluntad como determinada por los impulsos naturales (lo que la despojaría de los rasgos esenciales de una voluntad), la explica por el *modo de ser de la norma* bajo la cual opera la voluntad, libre de impulsos naturales. El concepto de segunda naturaleza describe cómo esta regla, aunque la voluntad la haya “hecho” para sí misma, adquiere una independencia similar a la de la naturaleza frente a la voluntad, ante la cual se encuentra entonces indefensa: la voluntad heterónoma es esclava de su propia regla, de una regla que ha hecho para sí misma. Así es como Hegel describe el hábito como segunda naturaleza:

Por lo tanto, aunque, por un lado, el hombre se hace libre por el hábito, sin embargo, por otro lado, el hábito lo hace su esclavo. El hábito no es una naturaleza inmediata, primera, dominada por la individualidad de las sensaciones. Es más bien una segunda naturaleza puesta por el alma. Pero no deja de ser una naturaleza, algo puesto que asume la forma de la inmediatez, una idealidad de los seres que a su vez sigue cargando con la forma del ser, consecuentemente algo que no corresponde al espíritu libre. (ENZ III §410 Z)

El concepto de segunda naturaleza pretende describir el fenómeno (y explicar la lógica) de la inversión: algo que la voluntad ha producido libremente para sí misma se invierte y se convierte en un ser

independiente e inmediato al que nosotros –nosotros los ciudadanos o miembros de la sociedad– estamos sometidos.

(3) ¿Qué significa que el espíritu es la “segunda naturaleza”? En su teoría de la vida ética, Hegel lo caracteriza como el significado de que “el hombre es inconsciente de sí mismo” (RPH §144 Z). Forma parte del concepto de espíritu el que la acción sea gobernada racionalmente, que esté basada en razones. Esto implica autoconciencia: el sujeto sabe lo que hace porque sabe por qué hace lo que hace. En la manifestación del espíritu como segunda naturaleza, por el contrario, los seres humanos son “inconscientes de sí mismos” en la medida en que sus acciones no se rigen “por razones” (RPH §147 N). Sin embargo, sus acciones en el espíritu, como manifestación en la segunda naturaleza, no son un proceso puramente causal, determinado externamente. Si lo fuera, no serían acciones; la segunda naturaleza no sería una manifestación del espíritu. La acción inconsciente en el espíritu, como segunda naturaleza, no está meramente gobernada por razones ni meramente determinada por leyes de causalidad. Es un híbrido, un “mecanismo espiritual”:

El mecanismo espiritual, al igual que el material, consiste en que las cosas que en espíritu están relacionadas, permanecen externas entre sí y respecto al espíritu mismo. Un estilo de pensamiento mecánico, una memoria mecánica, el hábito, el modo mecánico de actuar, indican que falta la peculiar ubicuidad y presencia del espíritu en lo que el espíritu aprehende o hace. Aunque su mecanismo teórico o práctico no puede tener lugar sin su autoactividad, sin un impulso y una conciencia, sin embargo, falta en él la libertad de la individualidad y, por no estar manifiesta esta libertad en ese mecanismo, tal acción se muestra como algo meramente externo. (GA 6 410; Hegel 1956 417-18 [Nota de los traductores: traducción española modificada])

El mecanismo del espíritu no puede funcionar “sin su autoactividad” y, sin embargo, la libertad “falta en él”. Esto podría parecer una simple contradicción en los términos: ¿no *consiste* la libertad del espíritu en su autoactividad?

El pasaje sobre el hábito³ en la filosofía del espíritu de Hegel es el primer lugar en el que este se compromete a describir el “mecanismo espiritual” que resolvería esta contradicción que, sin eliminar la tensión, constituye el fenómeno. El término alemán que emplea Hegel, *Gewohnheit*, traduce el griego *hexis* y el latín *habitus*. El hábito, por tanto, no es solo una técnica para hacer frente a las complejidades de la vida cotidiana, sino un complemento de las actitudes reflexivas, cuya formación se recomienda por razones de economía de tiempo;

3 Otro elemento esencial en la teoría del espíritu subjetivo es la teoría de la memoria.

los hábitos, en sentido hegeliano, no son aquello que los sociólogos llaman “rutinas”. Más bien, el hábito es la manifestación primaria de la relación del ser humano con el mundo y consigo mismo en la medida en que esta relación es “artificial”, es decir, adquirida en la educación; el hábito es la forma en la que esta relación aparece por primera vez y permanece vigente como dimensión fundamental de esta.⁴ Las acciones que Hegel ofrece como ejemplos de hábito son tan elementales como mantenerse erguido, ver o pensar: todo lo que los humanos hacen fue primero hábito y será hábito hasta el final; “el hábito es una forma que abarca todas las clases y etapas de la actividad del espíritu” (ENZ III § 410 A). El espíritu comienza en el hombre como hábito y continúa siendo esencialmente hábito.

El hábito, como manifestación primaria del espíritu humano, es una conjunción de elementos incompatibles. Esta constitución híbrida hace que sea difícil “determinar el *concepto* de hábito” (ENZ III §410 Z); de hecho, es “una de las determinaciones más difíciles”, y “en los estudios científicos del alma y la mente, [se] suele pasar por alto” (ENZ III §410 Z). El hábito es híbrido porque, como resultado de la “habituación” corporal de un propósito artificial, es (i) espiritual; y, como conjunción de sus elementos en una necesidad meramente externa, es (ii) mecánico.

(i) El *primer aspecto esencial del hábito* es que en él y a través de él “[se supone que se impone] un propósito subjetivo *dentro de* la corporalidad, que es llegar a ser subyugado y enteramente permeable a ella” (ENZ III §410 A). Los hábitos son capacidades adquiridas por medio de la educación y situadas en el cuerpo. Tener hábitos significa que la “idealidad” del espíritu “se ha instalado de tal manera” en el cuerpo físico (*Körper*), que se convierte así en el cuerpo del sujeto (*Leib*), “*que se mueve en él con libertad*” (ENZ III §410 Z). Esto sucede como consecuencia de la “repetición” y la “práctica” (ENZ III §410). El cuerpo se ha convertido entonces en el “órgano” o “instrumento” del hábito, en un asiento de capacidades: “Así, si quiero actualizar mis objetivos, debo hacer que mi cuerpo físico sea capaz” (ENZ III §410 A). El hábito es la praxis de una transformación ontológica: la habituación convierte el cuerpo, un ser dado o predefinido que determina quién soy y qué hago, en un lugar de posibilidades.

Esta transformación del cuerpo, de lo (pre)dado a la capacidad o posibilidad, refleja el hecho de que los propósitos de los hábitos no están ya ahí por naturaleza. “Mi cuerpo no es por naturaleza apto [para realizar todo lo que he aprendido a hacer habitualmente;] para este

4 En este sentido, el concepto de hábito se vincula con el uso de “segunda naturaleza” como concepto “pedológico” fundamental (cf. Rath 1984 484-94).

servicio mi cuerpo debe primero ser entrenado” (ENZ III §410 z). Un rasgo esencial del hábito, en tanto que resultado de una *transformación* del cuerpo, es el de ser una capacidad artificial, adquirida o espiritual. Esto es evidente en sus propósitos: que el cuerpo se convierta por la fuerza del hábito en una sede de “posibilidades” significa no solo que podemos hacer algo con él; esto también es cierto para las capacidades naturales. Significa que podemos *querer* algo con él: en contradicción con los fines de las capacidades naturales, los fines de los hábitos se “proponen” o se quieren (pues querer no significa tener fines, sino proponerse fines). Eso es lo que significa decir que los propósitos de los hábitos son propósitos del “espíritu”. El término “espiritual” califica no la sustancia de las capacidades habituales, sino su modo de ser. En los hábitos, tenemos nuestros cuerpos como posibilidad porque tenemos sus propósitos como “posibilidades”: lejos de ser dados a nosotros por la naturaleza, son, como propósitos adquiridos, planteados o queridos por nosotros. Los hábitos son “la obra de arte del alma”: son lo que el alma ha hecho de sí misma (ENZ III §411).⁵

(ii) El *otro aspecto esencial del hábito* es que la realización de estos mismos fines puestos y queridos adquiere “la forma de algo *mecánico*, de un *efecto* meramente *natural*” (ENZ III §410 z).⁶ Los hábitos existen solo de tal manera que sus fines son postulados por la habituación y, por tanto, son espirituales. Al mismo tiempo, no obstante, se realizan mecánicamente, como las causas naturales. Hegel explica inicialmente este carácter mecánico del hábito en el sentido de que la realización de los fines no requiere aquí “ningún esfuerzo particular de la voluntad” (ENZ III §411 z). Los fines habituales se realizan por sí mismos automáticamente, sin reflexión ni resolución. Esta explicación del automatismo del hábito, sin embargo, no deja de ser superficial: el carácter mecánico del hábito no consiste meramente en cómo se realiza la acción, sino en cómo la acción y sus propósitos están presentes para el sí mismo del hábito. El mecanismo del hábito es un fenómeno epistemológico, no meramente psicológico.

Como todas las acciones en las que se realiza una posibilidad de comportamiento, las capacidades adquiridas en la práctica se realizan en situaciones. Mientras que las capacidades naturales, por ejemplo, son reacciones instintivas a los desencadenantes del entorno, las capacidades espirituales adquiridas en la práctica se *ejercitan* en una situación. Este ejercicio tiene lugar basándose en la percepción de la situación

5 Dejo de lado aquí el desdoblamiento del hábito en una forma animal y humana, una forma natural y una espiritual. Sobre este punto, véase la extensa y precisa reconstrucción en Malabou 2005, parte I.

6 Cursivas restauradas, según el original alemán.

por parte del sujeto. Al ser perceptiva, la relación con la situación es un elemento *en* la realización de las capacidades espirituales; el acto de percepción en sí mismo es también el ejercicio de una capacidad espiritual. La realización de las capacidades espirituales se relaciona, pues, con la situación en la que tiene lugar, de manera que conocer esta situación forma parte del conocimiento práctico en el que consiste el ejercicio de las capacidades espirituales: el conocimiento sobre lo que hay que hacer en una situación concreta a la luz de las orientaciones universales. El conocimiento práctico en el ejercicio de las capacidades espirituales contiene, pues, dos “niveles” o “estadios” conceptuales diferentes: es conocimiento *de* lo universal *en* lo particular; es conocimiento de lo que es bueno hacer en una situación que tiene una gran variedad de aspectos y determinaciones.⁷ Estos dos elementos –el contenido universal y el objeto particular– “interactúan” en el ejercicio de las capacidades espirituales de tal manera que el conocimiento universal del bien se aplica en –y no *a*–⁸ la percepción de la situación particular.

Este breve recorrido por la estructura del conocimiento práctico nos permite describir lo que constituye la naturaleza mecánica del hábito, a diferencia del conocimiento práctico: en el hábito, la orientación universal *no* “interactúa” con la relación de la situación particular. El hábito no es la aplicación de una convicción universal en la percepción de una situación particular; en el hábito no tiene lugar ninguna aplicación de lo universal en lo particular. Y esto no se debe a que el hábito carezca de contenido universal, sino, por el contrario, a que el hábito solo es –*no* es *sino*– contenido universal. El hábito es mera universalidad:

El universal con el que el alma se relaciona en el hábito es... –en contraste con el universal concreto autodeterminante que solo está presente para el pensamiento puro– solo la universalidad abstracta producida mediante la reflexión a partir de la repetición de muchas individualidades. Solo a esta forma de universal puede llegar el alma natural que se ocupa de lo inmediato y, por tanto, de lo individual. Pero el universal relacionado con las individualidades mutuamente externas es el necesario. (ENZ III §410 Z)

El hábito es hacer siempre lo mismo, la repetición exacta del mismo universal. “Es propio de la esencia de las prácticas meramente habituales que una actuación sea una réplica de sus predecesoras” (Ryle 2002 42). Lo que le falta al hábito en comparación con el ejercicio de las capacidades espirituales, entonces, no es el contenido universal sino, muy por el

7 *cf.* McDowell 1998 69 [“estadios”]. McDowell replantea aquí la estructura del silogismo práctico sin aceptar la habitual separación entre actitudes “apetitivas” y “cognitivas” (*id.* 57-65).

8 Puesto que la percepción de la situación es ella misma la percepción de lo bueno y lo malo, “una percepción de salientes” (*id.* 68).

contrario, la relación perceptiva con lo particular. No hay para o en el hábito ninguna situación que requiera una percepción particular. O la percepción de la situación está en el hábito enteramente determinada por la finalidad, lo particular por lo universal. Con la discusión de Kant sobre la estructura de la voluntad en su tratado sobre la religión, podríamos decir: el yo habituado por la práctica ha “admitido” un propósito nuevo y artificial “en su máxima”, ha hecho de este propósito “una regla universal para sí mismo, según la cual quiere conducirse” (Kant 1907 25; 2009 22), pero el yo del hábito *no aplica* la máxima que ha admitido en su voluntad, ya que “aplicar” significa realizar un universal *en lo particular*. Por haber admitido un propósito en su máxima, el yo del hábito no está determinado ni extrínseca ni intrínsecamente; es libre porque quiere. La voluntad no es precisamente lo que le falta al yo del hábito: solo puede querer, pero no puede percibir.

Como no puede percibir, el yo de la costumbre tampoco posee conocimiento práctico. Es cierto que el yo del hábito siempre sabe exactamente y con certeza lo que debe hacer: exactamente lo que ha hecho hasta ahora. Lo que era y lo que requiere es algo de lo que el yo de la costumbre está seguro. El yo de la costumbre no quiere otra cosa que ser y seguir siendo el mismo. Pero es precisamente por eso por lo que llega a estar internamente dividido. Pues su conocimiento de lo que quiere o debe hacer –nada más que lo que siempre ha hecho– nunca puede ser también un conocimiento de lo que hace ahora, ya que de hecho siempre hace algo diferente. Por la misma razón, su conocimiento de lo que quiere o debe hacer no es un conocimiento práctico, porque el conocimiento práctico se define por la unión del conocimiento y la praxis. El conocimiento práctico significa el conocimiento de la praxis, así como (o sobre la base de) la praxis del conocimiento. Esta unión se desintegra en la certeza del hábito porque el yo del hábito reduce su conocimiento de lo que debe hacer o desea hacer aquí y ahora al conocimiento de lo que hasta ahora siempre había hecho. Ve su praxis como su completa inmersión en series directas e inteligibles de sus propias acciones hasta la fecha. En este sentido, el yo del hábito hace de su praxis un objeto. Su conocimiento de lo que él mismo hace es conocimiento teórico: un conocimiento de las características universales y abstractas que todas sus acciones hasta ahora tienen en común. El hecho mismo de que la autoconciencia del hábito sea el conocimiento teórico de un universal abstracto significa que es también esencialmente ignorancia. El hábito, al igual que la “acción ética”, está “desdoblado en una parte consciente y otra inconsciente”;⁹ dado que la certeza del hábito es el conocimien-

9 De ahí la descripción de Hegel de la inconsciencia esencial de la “acción ética”, que se hace manifiesta en el héroe trágico (cf. 2010b 555). Esta conexión entre el hábito y el

to de los rasgos universales de sus acciones hasta el momento, y dado que el yo del hábito se apoya en estos rasgos universales, conocidos en la observación, como criterio (por tanto, “abstracto”) de sus acciones presentes, el hábito produce con cada acción un *aspecto distinto*, determinado por las circunstancias de la situación que el hábito mismo no puede conocer. En su acción, el hábito se desdobra en algo que conoce –la acción como ejemplificación idéntica de criterios universales derivados de la observación y, por tanto, definidos abstractamente– y algo que desconoce –la acción en su realización en la situación particular–.

En la acción, solo se manifiesta claramente un aspecto de la resolución como tal. Sin embargo, la resolución es *en sí misma* el aspecto negativo que enfrenta a la resolución con un ‘otro’, con algo ajeno a la resolución que sabe lo que hace. (Hegel 2010b 553)

Al actuar desde la certeza de sí mismo carente de situación, el yo del hábito engendra su propia inconsciencia.

Esto define el hábito como un mecanismo del espíritu. El hábito es un mecanismo del *espíritu* porque es un modo de comportamiento en el que se realiza un propósito artificialmente formado y, por tanto, planteado o querido. El yo del hábito, al querer la finalidad de este hábito, también la conoce, pero este conocimiento es como el de un objeto: el conocimiento de una serie completa de acciones que coinciden en rasgos identificados por medio de la abstracción. Lo que el yo del hábito quiere es añadir otro elemento a esta serie que no añade nada a la serie. El criterio del hábito es la identidad capaz de definición abstracta. El hábito es “mecánico” en el modo de su repetición. Porque “repetición” en el hábito significa reproducir un comportamiento que vuelve a mostrar la misma característica. El hábito solo puede lograr esto si no sabe, porque reprime, lo que de hecho hace que el comportamiento sea diferente en cada caso. El yo del hábito no *actúa*.

¿Por qué es así para el yo de la costumbre? Lo que está en juego para el yo del hábito en la reproducción idéntica de su comportamiento es *su propia* identidad. Esta identidad se da al yo del hábito de la misma manera que la serie de acciones habituales: como un objeto con cualidades. La identidad del yo del hábito, pues, es precisamente lo que es extrínseco a ella. “Así soy yo” dice el sujeto en la segunda naturaleza, la “elección, el asentimiento [se] plantea como idéntico a mí” (RPH §147 NJ), “determinado por la naturaleza” (RPH §150). La identidad del yo del hábito es imaginaria: ha llegado a ser, ha sido planteada por el espíritu, y aparece como ser o naturaleza.

.....
orden ético no es meramente externa: el orden ético *es* esencialmente habitual.

II

(1) El concepto de segunda naturaleza describe cómo el espíritu, al distinguirse de la naturaleza, al liberarse del poder determinante de los impulsos naturales, crea un mundo que es, como la naturaleza, ajeno y arbitrario. Si la primera naturaleza de la que el espíritu se libera es un orden que se enfrenta a él como un orden de necesidad, la segunda naturaleza es un orden de necesidad *en* el espíritu: la segunda naturaleza es el espíritu constituido *como* la naturaleza (y no determinado por la naturaleza). Pero como el espíritu es, por su propio concepto, la realidad de la libertad, su autogeneración como (segunda) naturaleza es un acto de autodisimulación o autoinjerencia: el espíritu se presenta a sí mismo *como* la naturaleza; se *invierte* o *pervierte* en la naturaleza. El concepto de segunda naturaleza, pues, es un concepto crítico. Denota una manifestación del espíritu que está en contradicción con su propio concepto. El concepto de segunda naturaleza es un concepto crítico porque “crítica” es la forma de cognición que elabora la contradicción entre un concepto y su realidad, y porque va en contra del concepto de espíritu que sus reglas tomen la apariencia manifiesta de una segunda naturaleza.

Sin embargo, el concepto de segunda naturaleza es un concepto crítico no solo porque denota una manifestación defectuosa del espíritu, sino también porque la *explica* a la vez. El concepto de segunda naturaleza, como el concepto de una *segunda* naturaleza, es un concepto de “verdadera” crítica: como dirá Marx: “muestra la génesis interna” de la manifestación de la naturaleza como manifestación del espíritu; “describe el acto de su nacimiento” (1978 296; 2010 176). La génesis de la segunda naturaleza como manifestación defectuosa del espíritu no se origina en la naturaleza sino en el propio espíritu. La “segunda naturaleza” significa una “repetición de la naturaleza” (Horkheimer y Adorno 1994 71) *en* el espíritu, *contra* el espíritu y *a través* del espíritu. La segunda naturaleza es la naturaleza planteada por el espíritu mismo no *como* mera naturaleza, sino, meramente, *como* naturaleza. En consecuencia, lo que Hegel escribe sobre la primera naturaleza es, propiamente hablando, cierto solo para la segunda naturaleza: que es la “apostasía” o “lapso [*Abfall*]”¹⁰ del espíritu desde sí mismo –pero a través de y en el espíritu mismo, al igual que, citando a Hegel, “Jakob Böhme dice que Lucifer es el primogénito de Dios”–.¹¹ La segunda naturaleza es la otra

10 Para una discusión de la metáfora hegeliana del “lapso” [*Verfallenheit*] del espíritu (en la naturaleza) véase Wolff 1992 69.

11 “Así, también se ha hablado de la Naturaleza como la *autodegradación de la Idea*” (ENZ II § 248 A). Hegel explica además en el añadido: “La naturaleza es lo negativo porque es lo negativo de la Idea. Jacob Böhme dice que el primogénito de Dios es Lucifer” (ENZ II § 248 Z).

y, de hecho, la adversidad del espíritu nacida del espíritu: una expresión de la contradicción del espíritu consigo mismo. El concepto de segunda naturaleza pretende tanto “combatir” (Marx) la caducidad del espíritu como explicarla, es decir, comprender su necesidad.

(2) Tras definir críticamente el hábito como segunda naturaleza –el hábito es “algo *postulado* que asume la forma de la *inmediatez*, y... en consecuencia, algo que no corresponde al espíritu libre”–, Hegel añade la explicación de que es “algo meramente *antropológico*” (ENZ III §410 Z). Que la segunda naturaleza sea algo “antropológico” significa que la autoinversión del espíritu que engendra su manifestación como segunda naturaleza es la ley que rige al espíritu en su apariencia humana. El espíritu, tal como aparece en el hombre, es un espíritu “finito”, y el concepto crítico-genealógico de segunda naturaleza pertenece a la teoría del espíritu finito (y, más precisamente, a sus dos partes: la teoría del espíritu subjetivo y la del espíritu objetivo¹²). Tanto la necesidad de la segunda naturaleza en el espíritu como sus defectos son relativos a la necesidad (y a los defectos) de la manifestación finita y humana del espíritu.

Esto tiene dos implicaciones: implica, por una parte, que el espíritu finito, el espíritu tal como está en el hombre, se rige sin excepción por la ley de su autoinversión en la segunda naturaleza. La mala interpretación de sí del espíritu en su inversión en la segunda naturaleza no es un error evitable; define la finitud del espíritu humano: como espíritu finito, el espíritu no es solo espíritu. En su teoría antropológica de la segunda naturaleza, pues, Hegel no describe otra cosa que la naturalidad irreductible del espíritu finito. Así, la teoría de la segunda naturaleza de Hegel es el comienzo de una revisión materialista –y no una reducción materialista– de la teoría del espíritu.

Pero si la necesidad de la segunda naturaleza en el espíritu y sus defectos son relativos a la necesidad (y a los defectos) de la manifestación finita del espíritu, eso significa también que pensar el concepto de segunda naturaleza incluye la perspectiva de su superación. Como parte de una teoría del espíritu *finito*, el concepto de segunda naturaleza exige nada menos que una teoría del espíritu “absoluto”.

Si Hegel, de acuerdo con lo que Marx llamará “verdadera crítica”, remonta la segunda naturaleza al “acto de su nacimiento” en la autoinversión del espíritu, discierne en el espíritu el fundamento de su propia realidad –defectuosa y finita– como segunda naturaleza. Como acabamos de ver, esto significa, en primer lugar, que la inversión del

12 *cf.* Peperzak 1995 51-66. Ver también Tesla 2008 286-307. El hábito es la manifestación de la segunda naturaleza en el espíritu subjetivo; para una discusión más extensa, ver más abajo la sección II. 3.

espíritu en la segunda naturaleza es un defecto o error que está inscrito en el propio espíritu. Y significa, en segundo lugar (y en sentido contrario), que la inversión del espíritu en la segunda naturaleza es engendrada por el propio espíritu. El espíritu es la base de la “mala comprensión del espíritu”. Sin embargo, el espíritu es también algo más que su malentendido: está, como el fundamento de este malentendido, más allá de su inversión en la segunda naturaleza. Si el espíritu mismo engendra su inversión en la segunda naturaleza, entonces es en esta generación más, y algo más, que el espíritu finito (que *sucumbe* a la inversión en la segunda naturaleza). En consecuencia, la revisión materialista de la teoría del espíritu que parte del concepto de segunda naturaleza de Hegel no equivale a un pesimismo antropológico. Puesto que, en la perspectiva de una crítica genealógica, describir el “acto del nacimiento” de la segunda naturaleza significa explicarlo como la autoinversión del espíritu, el espíritu es siempre más que el espíritu finito.

(3) Por expresar la misma tesis de otra forma: el concepto de segunda naturaleza se sitúa *entre* la teoría del espíritu finito y la del espíritu absoluto. El espíritu finito es el espíritu que se somete a su inversión en la segunda naturaleza, que está sometido a la ley de su autoinversión. El espíritu absoluto, por el contrario, *no* es un espíritu libre de su ley, sino un espíritu cuya propia ley es: el espíritu absoluto es el espíritu que realiza libremente su autoinversión en la segunda naturaleza. La naturaleza segunda que genera es el punto de inversión entre ambos –el indecible entre el espíritu absoluto y el finito–.

Así lo indica Hegel cuando describe la segunda naturaleza como un momento de la “manifestación” del espíritu. “La *sustancia* del espíritu es la libertad” (ENZ III §382), que alcanza la “determinación” en la “*manifestación*” del espíritu: la “determinación y el contenido [del espíritu] es [su] propia revelación” (ENZ III §382). Esta autorrevelación en que consiste el espíritu presenta la siguiente estructura formal:

La *revelación*...¹³ como revelación del espíritu, que es libre... es posición [Setzen] de la naturaleza como su mundo; pero como esta posición

13 La elisión dice: “La *revelación*, que en tanto [es] la idea *abstracta*, es transición no mediada o *devenir* de la naturaleza”. Esta es la forma primera e inmediata en que se revela la idea misma: la transición de la idea abstracta de libertad –o de la libertad *como* idea– a la naturaleza primera, exterior. La idea “abstracta” de la libertad con la que finalizaba la lógica se sometía a una “transición *inmediata*” hacia la naturaleza porque se invertía, sin mediación, en su contrario: la autorrevelación de la idea era la “transformación [Umschlagen] de la Idea en la inmediatez de la realidad exterior e individualizada” (ENZ II §384 Z). La idea inicial y únicamente abstracta de la libertad se enfrenta así al orden extrínseco de la naturaleza en tanto que extrínseco a ella. Hegel distingue a continuación la “revelación del *espíritu*, que es libre” (traducción modificada; énfasis de

[*Setzen*] es *reflexión*, es al mismo tiempo la presuposición [*Voraussetzen*] del mundo como naturaleza independiente. (ENZ III §384)

La automanifestación del espíritu como praxis de la libertad es la generación o producción (*Hervorbringung*) de la naturaleza. Según la explicación que da Hegel de esta determinación general, se refiere tanto a lo que *nosotros* llamamos “naturaleza” como al mundo del espíritu. En relación con la primera, la naturaleza exterior, la automanifestación del espíritu consiste en que se apropia de esta naturaleza como “su mundo”. Al mismo tiempo, la automanifestación del espíritu consiste en engendrar su propio mundo como naturaleza independiente. Así, Hegel describe la automanifestación del espíritu como teniendo lugar por medio de dos operaciones diferentes: en relación con la naturaleza exterior, como una operación de apropiación; y en relación con el mundo propio del espíritu, como una operación de llegar a ser independiente. Sin embargo, correctamente consideradas, estas dos operaciones se realizan a la vez en cualquier acto de la manifestación del espíritu. La autorrealización del espíritu muestra una doble estructura: es una “*posición* de (la naturaleza como) *su mundo*” y una “*presuposición* de la (del mundo como) *naturaleza independiente*”. Aunque Hegel haga hincapié ya sea en este aspecto, ya en el de las dos formas de manifestación del espíritu, ya en la posición, ya en la presuposición –en relación con la naturaleza exterior y en relación con su propio mundo–, ninguna de las dos cosas es posible sin realizar a la vez el otro movimiento. La “presuposición del mundo como naturaleza independiente” debe ser a la vez una *posición*, porque de lo contrario no sería la presuposición de un *mundo*. Y a la inversa, la “posición de la naturaleza como mundo [del espíritu]” debe ser a la vez una *presuposición* porque, de lo contrario, no sería una posición de la *naturaleza*: la posición es la (pre)suposición de algo que es independiente de la posición, del ser.

El doble movimiento de posición [*Setzen*] (“de la naturaleza como *su mundo*”) y de presuposición [*Voraussetzen*] (“del mundo como naturaleza *independiente*”) define el *locus* conceptual de la segunda naturaleza en la autorrealización del espíritu: el concepto de segunda naturaleza denota el ser independiente de lo que ha sido puesto por el espíritu, o el ser-puesto espiritual de lo que es independientemente: “La revelación en el concepto es la creación de la naturaleza [es decir, del espíritu] como su ser” (ENZ III §384). En ella, continúa Hegel, el espíritu se procura a sí mismo “la *afirmación* y la *verdad* de su libertad” (ENZ III §384), pues es aquí donde el espíritu se realiza como lo que es. La posición [*Setzen*] del ser –es decir, la creación

.....
c. M.). Esta autorrevelación del espíritu libre (en contradicción con la autorrevelación de la idea de libertad) es la generación de la segunda naturaleza.

de una segunda naturaleza— es la “afirmación” del espíritu. Entonces, ¿el concepto de segunda naturaleza en Hegel no es un concepto de crítica en absoluto? El concepto de segunda naturaleza es ambas cosas: es un concepto de afirmación y de crítica. En efecto, la “segunda naturaleza” es en Hegel, a la vez, el concepto de la más alta afirmación y de la más profunda crítica, y solo es la una porque es también la otra. No podemos entender la crítica propia del concepto de segunda naturaleza sin la afirmación que lo articula, ni esta última sin la primera.

El concepto de segunda naturaleza es afirmativo porque piensa la unión de posición [*Setzen*] y ser: la libertad realizada en el espíritu y no se enfrenta externamente con el ser natural-independiente; *el espíritu puede poner [Setzen] el ser*. No hay razón más profunda para la afirmación del espíritu que este poder de poner el ser. Por ello, la estructura de la segunda naturaleza —el ser puesta— denota la estructura de lo que Hegel llama espíritu “absoluto”. El espíritu es “absoluto” cuando se manifiesta de tal manera que presupone lo que pone, a la vez, como ser inmediato e independiente:

El espíritu debe volver a desprenderse libremente del mundo; lo que el espíritu ha puesto debe ser captado al mismo tiempo como poseedor de un ser inmediato. Esto sucede en el tercer estadio del espíritu, según el punto de vista del espíritu absoluto, es decir, del arte, la religión y la filosofía. (ENZ III §385)

Así, la creación de una obra de arte es la creación de algo que, en tanto que bello, trasciende su ser meramente creado; o de nuevo: el pensamiento de una idea filosófica es el pensamiento de aquello que, en cuanto verdadero, trasciende su ser meramente pensado. La belleza del arte y la verdad del pensamiento filosófico son los resultados de actos de creación o de pensamiento *e* independientes respecto a estos actos existentes en sí mismos. El espíritu absoluto es esa manifestación del espíritu en la que poner y ser son idénticos porque poner es presuponer [*Voraussetzen*] el ser. El espíritu absoluto *es* la segunda naturaleza.

El poder de poner un ser independiente prueba el carácter absoluto del espíritu. Sin embargo, al ejercer este poder, el espíritu genera necesariamente una realidad que no se corresponde con su concepto: la segunda naturaleza como objeto de crítica. La segunda naturaleza en el sentido crítico del concepto define el espíritu finito. El espíritu finito está determinado por la contradicción entre la realidad del espíritu y su concepto. Ahora podemos describir esta contradicción más precisamente como la incompatibilidad de los dos aspectos que, tomados juntos, constituyen la automanifestación del espíritu: los aspectos de posición [*Setzen*] y presuposición [*Voraussetzen*], o de poner y ser. En

el espíritu finito, poner y ser no coinciden; sus manifestaciones nunca aparecen *a la vez* como puestas por el espíritu *y* como seres independientes. El espíritu finito aparece como la contradicción entre poner y ser. Sin embargo, precisamente en esta apariencia, el espíritu finito presupone la unión de poner y ser que define al espíritu absoluto. Al fin y al cabo, la “segunda naturaleza” en sentido crítico, como lo que define al espíritu finito, significa no solo un ser independiente respecto a lo que el espíritu pone. “Segunda naturaleza” significa también un ser independiente frente a lo que el espíritu pone, un ser que ha sido engendrado *por* los propios actos de posición [*Setzen*] del espíritu. El espíritu puede ser finito, puede invertirse en segunda naturaleza, solo si fue espíritu absoluto, fue generador de segunda naturaleza todo el tiempo.¹⁴ Ser espíritu finito significa haber sido ya espíritu absoluto. Pero, del mismo modo, ser espíritu absoluto significa convertirse (haberse convertido) en espíritu finito. Pues la inversión de la posición [*Setzen*] espiritual libre en el ser independiente que constituye el concepto crítico de la segunda naturaleza está prescrita por su concepto afirmativo, la posición libre del ser independiente: es una posición libre del ser independiente solo si el ser es independiente respecto a la posición; es decir, si la posición libre adquiere independencia de sí misma y se convierte en la necesaria inversión en el ser (un devenir que es en sí mismo igualmente una posición y una inversión).

III

Según el argumento de la sección II, el espacio lógico de la segunda naturaleza se define por el entrelazamiento indisoluble de espíritu finito y absoluto. Esto debe conducir también a una nueva descripción revisada de la estructura interna de la segunda naturaleza. Según el argumento de la sección I, la estructura de la segunda naturaleza se define por el carácter híbrido de “mecanismo espiritual”. He descrito sus dos aspectos diciendo que el hábito como segunda naturaleza es “espiritual” (o libre) en la medida en que es el efecto de un acto de voluntad (o “poner” [*Setzen*]), y que es mecanicista (o no libre) en la medida en que, una vez puesto, se independiza de la voluntad y opera inconscientemente. Sin embargo, el entrelazamiento indisoluble de lo finito y lo absoluto, el espíritu, que define el espacio lógico de la segunda

14 El espíritu que aparece como finito en la alternativa entre poner o ser es, en verdad, según su concepto, el poner *del* ser. El espíritu finito aparece como la antítesis entre el poner y el ser. Pero para poder aparecer como tal, el espíritu finito debe ser la antítesis del poner y del ser y la unión del poner y del ser. La contradicción del espíritu finito consiste en que es a la vez el ser *contra* el poner (o el poner *contra* el ser) y el ser *en virtud de* la posición (o el poner *del* ser). El concepto crítico de “segunda naturaleza” no describe otra cosa que esta doble constelación de poner y ser.

naturaleza, implica que el devenir independiente de lo puesto, la inversión de la posición [*Setzen*] en el ser, es en sí mismo ambiguo: describe tanto la actualización como la caída del espíritu. De esto se deduce que el mismo mecanismo que la teoría crítica del hábito caracterizó como la pérdida de la libertad (como se esbozó en la sección I) es también el mecanismo de la autotransgresión –es decir, la autotransgresión por la que la belleza de una obra de arte se eleva por encima de su mera creación o por la que la verdad de un pensamiento filosófico se eleva por encima del mero acto de pensar–. El mecanismo del hábito por el que se independiza el ser puesto es en sí mismo ambiguo: es la pérdida de la libertad y la transgresión del yo al mismo tiempo (cf. Khurana 2012).

Así pues, una teoría que pretenda hacer justicia a esta ambigüedad indecidible de la segunda naturaleza no puede ser solo una teoría “crítica”. Más bien, la teoría de la segunda naturaleza debe ser a la vez crítica y afirmativa. Para terminar, me gustaría esbozar, de forma un tanto programática, el esquema general de dicha teoría.

Hegel desarrolla la concepción de segunda naturaleza en tres pasos:

1. *La crítica de la segunda naturaleza* como una autoconcepción del espíritu: la regla del hábito se origina en la libertad de la voluntad (encarna un propósito espiritual), pero esta libertad de su origen se pierde en su efecto, en el mecanismo de reproducción de una identidad imaginaria y abstracta.

2. *La genealogía de la segunda naturaleza* como necesidad antropológica: el espíritu finito está sometido a la ley de su autodesconocimiento porque libra una batalla contra las fuerzas de la naturaleza interior que no puede ganar salvo mediante el poder de una segunda naturaleza. (Este paso depende de un argumento de Hegel que no presenté en mi esbozo de su teoría del hábito en la sección I.)

3. *La afirmación de la segunda naturaleza* como autorrealización del espíritu: la libertad del espíritu no se manifiesta en la oposición externa al mundo, sino en la generación del mundo propio del espíritu como naturaleza independiente.

En esencia, la crítica y la afirmación de la segunda naturaleza dicen lo mismo: el espíritu es la generación de (sí mismo como) naturaleza. Ese es el error del espíritu –su lapso– y, sin embargo, también su éxito –su realización–: el error del espíritu es su éxito, y el éxito del espíritu es su error.

¿Cómo entender esta unión de error y acierto, de caducidad y realización, de crítica y afirmación en el concepto de la segunda naturaleza y, por tanto, en el de espíritu? La unión del error y el éxito es una unión dialéctica: la de la identidad y la diferencia.

La *identidad del error y el éxito* en el concepto de segunda naturaleza consiste en esto: que el éxito del espíritu engendra su autoconcepto, y

que el error del espíritu presupone su autorrealización. La identidad de error y éxito implica, pues, una crítica –como dirá Marx: “dogmática”–. La crítica dogmática describe la autocomprensión del espíritu como el devenir independiente de lo que se ha planteado en relación con todo planteamiento. Llega a la conclusión de que el éxito del espíritu debe consistir en un planteamiento libre de todo devenir, independiente de lo que se ha planteado en relación con todo planteamiento. El planteamiento exitoso o libre, dice, es *mero* planteamiento. Ahí radica el dogmatismo de la crítica dogmática: decide entre el error y el éxito separando ambos. Como no comprende su identidad, tampoco comprende correctamente el error o el acierto.

La *diferencia entre el error y el acierto* en el concepto de segunda naturaleza consiste en que su identidad, como identidad dialéctica, no puede expresarse mediante una simple ecuación. En consecuencia, hay una diferencia dentro de la segunda naturaleza: no la diferencia entre el planteamiento y el devenir independiente, sino la diferencia entre el devenir independiente y el devenir independiente: entre el devenir independiente que forma un mecanismo espiritual y el devenir independiente en la creación espiritual, entre la repetición siempre inmutable de las identidades abstractas-imaginarias y la emergencia de la obra fuera y frente a nuestro hacer. La autorrealización del espíritu implica su auto-desconocimiento, lo que significa la *identidad* del error y el éxito en el concepto de segunda naturaleza. Sin embargo, la autocomprensión del espíritu no implica su autorrealización: esa es la *diferencia* en la unión del error y el éxito en el concepto de segunda naturaleza.

El éxito del espíritu no consiste en no cometer ningún error, en hacer las cosas bien; consiste en cometer el error correcto, o acertar con el error.

Bibliografía

- De la Boétie, Étienne. *The Politics of Obedience: The Discourse of Voluntary Servitude*. Translate by H. Kurz. Ludwig von Mises Institute, 2008.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciencia de la Lógica. Segunda parte*. Traducido por Augusta Mondolfo y Rodolfo Mondolfo. Hachette, 1956.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [GA] *Werke in zwanzig Bänden*. Suhrkamp, 1969-1971.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [GA 5] *Wissenschaft der Logik I. Werke in zwanzig Bänden* 5. Suhrkamp, 1969.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [GA 6] *Wissenschaft der Logik II. Werke in zwanzig Bänden* 6. Suhrkamp, 1969.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [RPH] *Grundlinien der Philosophie des Rechts. Werke in zwanzig Bänden* 7. Suhrkamp, 1970.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [ENZ II] *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II [Philosophie der Natur]*. Werke in zwanzig Bänden 9. Suhrkamp, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. [ENZ III] *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III [Philosophie des Geistes]*. Werke in zwanzig Bänden 10. Suhrkamp, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Traducido por Ramón Valls Plana. Alianza Editorial, 2010a.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. Edición de Antonio Gómez Ramos. Abada, 2010b.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fundamentos de Filosofía del Derecho o Compendio de Derecho Natural y Ciencia Política*. Traducido por Joaquín Abellán. Tecnos, 2017.
- Horkheimer, Marx y Adorno, Theodor Wiesengrund. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducido por Juan José Sánchez. Trotta, 1994.
- Kant, Immanuel. "Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Kant's Gesammelte Schriften." *Band vi. Herausgegeben von der Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften*. Reimer, 1907. 1-202.
- Kant, Immanuel. "Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Kant's Gesammelte Schriften." *Band iv. Herausgegeben von der Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften*. Reimer, 1911. 385-463.
- Kant, Immanuel. "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" Kant's Gesammelte Schriften." *Band VIII. Herausgegeben von der Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften*. Reimer/de Gruyter, 1912. 33-42.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Traducido por José Mardomingo. Ariel, 1996.
- Kant, Immanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Traducido por Felipe Martínez Marzoa. Alianza Editorial, 2009.
- Kant, Immanuel. "Contestación a la pregunta: Qué es la Ilustración." *Qué es la Ilustración*. Editado por Roberto R. Aramayo. Alianza Editorial, 2013. 85-98.
- Khurana, Thomas. "Life and Autonomy. On Two Forms of Self-Determination in Kant and Hegel." *The Freedom of Life: Hegelian Perspectives*. Edited by T. Khurana. August Verlag, 2012.
- Malabou, Catherine. *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*. Routledge, 2005.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. "Zur Kritik des Hegelschen Rechtsphilosophie. Kritik des Hegelschen Staatsrechts (§§ 261-313)." *Werke*. Band 1. Dietz, 1978. 201-333.
- Marx, Karl. *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*. Traducido por José María Ripalda. Biblioteca Nueva, 2010.
- McDowell, John. "Virtue and Reason." *Mind, Value, and Reality*. Harvard University Press, 1998. 50-73.
- Peperzak, Adriaan. "'Second Nature': Place and Significance of the Objective Spirit in Hegel's *Encyclopedia*." *The Owl of Minerva* 27 1 (1995): 51-66.

- Rath, Norbert. “Natur, zweite.” *Historisches Wörterbuch für Philosophie*. Band 6. Edited by Hrsg. von J. Ritter y K. Grunder. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. 484-494.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Tesla, Italo. “Selbstbewußtsein und zweite Natur.” *Hegels Phänomenologie des Geistes*. Edited by KlausVieweg and Wolfgang Welsch. Suhrkamp, 2008. 286-307.
- Wolff, Michael. *Das Körper-Seele-Problem. Kommentar zu Hegel, Enzyklopädie (1830)*, § 389. Klostermann, 1992.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v7i1n9Supl.106741>

DOS CONCEPCIONES DE LA SEGUNDA NATURALEZA



TWO CONCEPTIONS OF SECOND NATURE

GEORG W. BERTRAM^{*}

Freie Universität - Berlín - Alemania

Traducido por:

SANTIAGO REBELLES^{**}

Universidad de Granada - Granada - España

JOSÉ F. ZUÑIGA^{***}

Universidad de Granada - Granada - España

^{*} georg.bertram@fu-berlin.de / ORCID: 0000-0002-0082-0266

^{**} rebellesdelvalle@correo.ugr.es / ORCID: 0000-0002-4051-8029

^{***} jfzuniga@ugr.es / ORCID: 0000-0002-0082-0266

Cómo citar este artículo:

MLA: Menke, Christoph. "La Teoría de la Segunda Naturaleza. El 'lapso' del Espíritu." Traducido por Santiago Rebelles y José F. Zuñiga. *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 11-31.

APA: Menke, C. (2022). La Teoría de la Segunda Naturaleza. El 'lapso' del Espíritu. Trad. Santiago Rebelles y José F. Zuñiga. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 11-31.

CHICAGO: Christoph Menke. "La Teoría de la Segunda Naturaleza. El 'lapso' del Espíritu." Trad. Santiago Rebelles y José F. Zuñiga. *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 11-31.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El concepto de segunda naturaleza promete proporcionar una explicación de cómo la naturaleza y la razón se pueden reconciliar. Pero dicho concepto está cargado de ambigüedad: se entiende como aquello que une todas las actividades cognitivas y se concibe como un tipo de naturaleza que puede ser modificada por actividades cognitivas. Se intenta investigar esta ambigüedad distinguiendo una concepción kantiana de otra hegeliana. Se sostiene que la idea de una transformación de un ser de primera naturaleza en un ser de segunda naturaleza, que se encuentra en el corazón de la concepción kantiana, es errónea.

Palabras clave: G. F. W. Hegel, I. Kant, mente, naturaleza, reflexión.

ABSTRACT

The concept of second nature promises to provide an explanation of how nature and reason can be reconciled. But such concept is laden with ambiguity. On the one hand, second nature is understood as what binds together all cognitive activities. On the other hand, second nature is conceived of as a kind of nature that can be modified by cognitive activities. The paper aims to investigate this ambiguity by distinguishing a Kantian conception of second nature from a Hegelian one. It argues that the idea of a transformation from a being of first nature into a being of second nature that stands at the heart of the Kantian conception is mistaken.

Keywords: G. F. W. Hegel, I. Kant, mind, nature, reflection.

El concepto de segunda naturaleza ha tenido una impresionante trayectoria en los últimos años, impulsada en gran medida por su promesa de reconciliar razón y naturaleza. La necesidad de tal reconciliación surge del simple hecho de que, sin ella, todos los intentos de integrar la razón en la naturaleza parecen misteriosos y oscuros. La idea básica que expresa el concepto de segunda naturaleza es que la naturaleza del ser humano consiste en ser racional. Según esta línea de pensamiento, la racionalidad no debe concebirse como algo totalmente distinto de la naturaleza, sino como algo que tiene lugar dentro de la naturaleza. Es importante señalar que la naturaleza en cuestión se malinterpreta si se toma como naturaleza en el sentido de las leyes causales. Más bien hay que concebir la racionalidad como una transformación natural de la naturaleza. De este modo, el concepto de segunda naturaleza parece proporcionar una explicación antidualista de la razón.

Pero ¿qué es la segunda naturaleza? En términos simplificados, la segunda naturaleza es una naturaleza que se desarrolla a partir de las actividades cognitivas. Esto no significa que los seres humanos concretos den vida a esta naturaleza basándose únicamente en sus propias actividades cognitivas. La segunda naturaleza no se establece mediante un conjunto determinado de actividades cognitivas que puedan identificarse. Más bien, está constituida por actividades cognitivas indeterminadas dentro de una tradición histórica específica y funciona como el marco de las actividades cognitivas en general. En este sentido, los seres humanos crecen en medio de una segunda naturaleza: nada de lo que hacen puede llevarse a cabo independientemente de ella.¹

Pero ¿cuál es exactamente el contenido del concepto de segunda naturaleza? Me parece que persiste una ambigüedad fundamental en las explicaciones de lo que es la segunda naturaleza. Por un lado, la segunda naturaleza se entiende como aquello que aglutina todas las actividades cognitivas.² Por otro lado, la segunda naturaleza se concibe como una naturaleza que puede ser modificada por las actividades cognitivas. A primera vista, parece que estas dos explicaciones van de la mano. Uno podría estar tentado a decir que las actividades cognitivas adquieren su inteligibilidad sobre el fondo de la segunda naturaleza y, al mismo tiempo, ellas mismas pueden ser capaces de cambiar este fondo. Pero la armonía no es tan fácil de alcanzar aquí, y la ambigüedad no se elimina simplemente combinando las dos explicaciones. Para eliminar esta ambigüedad, distingo entre dos concepciones de la segunda naturaleza.

- 1 Dentro de la tradición hermenéutica, la propia idea de segunda naturaleza como marco para las actividades cognitivas se ha articulado a menudo con el concepto de mundo (cf. Heidegger 1987 76-86; 97-103 [§ 14, 15, 18]).
- 2 Esta concepción de la segunda naturaleza se ha discutido a menudo en términos de “hábito” (cf. Menke 2013 31-49).

En este artículo, explico estas dos concepciones y argumento por qué una de ellas es más convincente que la otra. Pueden etiquetarse, respectivamente, como las concepciones kantiana y hegeliana de la segunda naturaleza, aunque es importante señalar que ni Kant ni Hegel formularon explícitamente las concepciones de la segunda naturaleza que yo asocio con sus nombres.³ Sin embargo, me gustaría destacar una diferencia crucial que surge si se pretende desarrollar una concepción de la segunda naturaleza a partir de sus respectivas filosofías.⁴ Las concepciones de los dos pensadores sobre cómo entender la reconciliación entre la razón y la naturaleza divergen fuertemente. En lo que sigue, puede parecer que las concepciones que distingo son irreconciliables entre sí y que la concepción hegeliana es claramente superior. Pero no es esto lo que quiero mostrar. Más bien quiero demostrar que el contenido de la concepción kantiana –y la de McDowell, que asocio con ella– debe articularse en términos hegelianos. Las concepciones pueden combinarse entre sí, pero, al fin y al cabo, con fundamentos hegelianos.

La investigación se divide en tres partes. En la primera parte, expongo una concepción kantiana de la segunda naturaleza que, en mi opinión, está mejor representada en la obra de John McDowell, posiblemente el más destacado defensor contemporáneo del concepto de segunda naturaleza.⁵ La segunda parte contrasta la concepción kantiana de la segunda naturaleza con el concepto que asocio con Hegel. Una vez aclarado el contraste, en la tercera parte considero cómo la concepción kantiana podría defender su posición e identifico algunos agujeros importantes en esta defensa. La conclusión explica por qué el mensaje que pretende la concepción kantiana debe articularse en lenguaje hegeliano.

.....
 3 Hay que subrayar esto especialmente, ya que el mismo Hegel, en su así llamada filosofía del espíritu subjetivo, describió los hábitos como la segunda naturaleza del sujeto individual (cf. Hegel 2010a 463-467 [§§ 409-10]).

4 Distinguir entre la concepción kantiana y la hegeliana de la segunda naturaleza implica que la idea de un movimiento continuo de Kant a Hegel, bastante común hoy en día, no está completamente justificada. Una de las interpretaciones más influyentes que dibujan una imagen reconciliadora de este movimiento se encuentra en Pippin 1989.

5 Al afirmar que McDowell defiende una concepción kantiana de la segunda naturaleza, no quiero afirmar que McDowell atribuya una concepción de la segunda naturaleza a Kant. Soy consciente de que McDowell subraya explícitamente que el concepto de segunda naturaleza es precisamente lo que le falta a Kant. Pero esto no significa que McDowell introduzca el concepto de segunda naturaleza en contra de Kant. Más bien, piensa que es necesario decir lo que Kant quiere decir en aquellos lugares en los que falta el concepto (cf. McDowell 1996 99).

La concepción kantiana de la segunda naturaleza

En los últimos años, John McDowell ha desarrollado una influyente concepción de la segunda naturaleza en varios artículos y en su innovador libro *Mente y mundo*. McDowell presenta su concepto como una combinación de temas de las filosofías de Aristóteles, Kant, Wittgenstein, Gadamer y muchos otros. De este modo, sugiere que su concepto de segunda naturaleza está implícitamente respaldado por un consenso significativo dentro de una importante rama de la filosofía occidental, a saber, la hermenéutica (en sentido amplio). Pero ¿se sostiene esto? Evaluar si es así o no exige comprender mejor lo que McDowell quiere decir cuando habla de la segunda naturaleza, lo que creo que puede resumirse a grandes rasgos en tres afirmaciones:

1. Las estructuras conceptuales preceden a las actividades de los seres humanos en general. Todas las actividades humanas se basan en estructuras que los seres humanos no han establecido por sí mismos.
2. Por lo tanto, es necesario que los seres humanos se introduzcan en las estructuras conceptuales mientras maduran. Los seres humanos necesitan ser educados o –como dice McDowell– iniciados en el espacio de las razones.
3. Mediante su iniciación en el espacio de las razones, se produce una transformación: la primera naturaleza a la que pertenece el ser humano cuando nace se transforma en una segunda naturaleza.

Llamemos a (1) el principio precedente, a (2) el principio de iniciación y a (3) el principio de transformación. El principio precedente (1) es el punto más importante que McDowell quiere desarrollar en su concepto de segunda naturaleza. Según este principio, las estructuras conceptuales no son desarrolladas por las actividades de los seres humanos.⁶ Para un usuario de conceptos, las estructuras conceptuales siempre están ahí. Así, para McDowell, la noción decisiva para comprender las estructuras conceptuales no son el pensamiento o la acción, sino la experiencia. La razón es que una explicación adecuada de la experiencia ilumina la apertura constitutiva de los usuarios de conceptos al mundo, en el sentido de que han adquirido capacidades que les permiten captar cómo el mundo los enfrenta a las estructuras conceptuales. Su receptividad está inextricablemente ligada a la conceptualidad; de hecho, es en sí misma una práctica conceptual. De ello se deduce que no hay ninguna frontera que separe los aspectos conceptuales de los no conceptuales de la experiencia. Por eso, McDowell habla de la “ilimitación de lo conceptual” (cf.

6 En esta línea, McDowell criticó la posición pragmatista de Robert Brandom (cf. McDowell 1998a 96-111). Puede entenderse que McDowell afirma que la concepción pragmatista viola el principio anterior.

McDowell 1996. Segunda conferencia). Esta definición de la experiencia es la piedra angular de la afirmación de McDowell de que las estructuras conceptuales no son provocadas por los usuarios de los conceptos, sino que los preceden; dicho de otro modo, la precedencia de las estructuras conceptuales no es temporal, sino lógica, es decir, sigue el orden de la dependencia. Como tales, plantean a los usuarios de los conceptos unas exigencias a las que tienen que atenerse. McDowell articula la idea fundamental que motiva el concepto de segunda naturaleza de la siguiente manera: “La idea es que los dictados de la razón están ahí de todos modos, se abran o no los ojos a ellos...” (McDowell 1996 91). Expresando esta idea de forma programática, escribe: “Buscamos una concepción de nuestra naturaleza que incluya la capacidad de resonar en la estructura del espacio de las razones” (McDowell 1996 109). Segunda naturaleza es el nombre de un concepto que se adhiere a lo que yo llamo “el principio precedente.”

Sin embargo, esto requiere preguntarse cómo los seres humanos pueden realmente, en primera instancia, ser receptivos a una realidad conceptualmente estructurada. McDowell responde a esta pregunta con el principio de iniciación (2): los procesos de educación son esenciales para adquirir una segunda naturaleza. A través de estos procesos, los seres humanos individuales adquieren las capacidades para recibir estructuras conceptuales. Al hacerlo, los seres humanos individuales tienen que ser guiados por otros seres humanos que ya están familiarizados con las estructuras conceptuales establecidas. Así, McDowell explica lo que es la segunda naturaleza de la siguiente manera: “Nuestra naturaleza es en gran medida una segunda naturaleza, y nuestra segunda naturaleza es como es no solo por las potencialidades con las que nacimos, sino también por nuestra educación, nuestra *Bildung*” (McDowell 1996 87). Esta afirmación pone de manifiesto una importante implicación -que McDowell no sostiene explícitamente⁷- del principio de iniciación, implicación que da lugar al principio de transformación (3). Los seres humanos nacen con una primera naturaleza. Tienen capacidades naturales. Al someterse al proceso de educación/iniciación, las capacidades de primera naturaleza de los seres humanos se transforman de tal manera que adoptan una nueva forma, una forma en la que las estructuras conceptuales lo impregnan todo. Dado que la experiencia desempeña un papel fundamental en las explicaciones de McDowell, las capacidades perceptivas son muy adecuadas para dar un ejemplo

7 Charles Larmore y Crispin Wright han criticado a McDowell por no proporcionar una explicación sustancial de cómo funciona la *Bildung*, aunque ellos mismos adoptan dos enfoques muy diferentes de la cuestión (cf. Larmore 2002 193-208; Wright 2002 140-159). Pero creo que McDowell presupone una explicación del funcionamiento de esta, que intento captar con el principio de transformación.

de cómo funciona esta transformación. La implicación de la teoría de la segunda naturaleza de McDowell es que cuando los seres humanos nacen, tienen capacidades perceptivas naturales. Perciben de forma similar a como lo hacen otros animales. Pero una vez que han pasado por el proceso de educación, esto deja de ser cierto. Como resultado de este proceso, las capacidades perceptivas conceptualmente estructuradas pasan a pertenecer a la segunda naturaleza del ser humano. Así pues, la transformación no consiste únicamente en la adquisición de capacidades conceptuales. Consiste en una profunda impregnación de todas las capacidades humanas por las estructuras conceptuales.

Esta breve recapitulación del concepto de segunda naturaleza de McDowell debería ser suficiente para abordar la cuestión de hasta qué punto puede calificarse de kantiano. Dos aspectos son decisivos. En primer lugar, la concepción de McDowell de la segunda naturaleza conlleva la idea de que las estructuras conceptuales impregnan las capacidades cognitivas del ser humano. Ya he subrayado que las capacidades perceptivas desempeñan un papel central en la visión de McDowell. En este sentido, McDowell vuelve a desplegar la explicación kantiana de la intersección entre la sensibilidad y el entendimiento.⁸ Con esa explicación, Kant proporciona el modelo original para una concepción de la segunda naturaleza que sostiene que la segunda naturaleza es un reino completamente permeado por las estructuras conceptuales.⁹ Como hemos visto, la filosofía de McDowell sugiere que esta permeabilidad se logra mediante una transformación de las capacidades de la primera naturaleza. Así, el resultado de la transformación es esencialmente la noción kantiana de sensibilidad, y, viceversa, la noción kantiana de sensibilidad tiene que ser entendida ahora como el resultado de una transformación. En segundo lugar, la concepción de McDowell de la segunda naturaleza está ligada a la idea de que la conceptualidad pertenece al ámbito en el que viven los seres humanos. A pesar de que McDowell argumenta decididamente en contra de la idea de que, mediante sus actividades, los seres humanos establecen estructuras conceptuales, mantiene la afirmación de que la conceptualidad es una parte intrínseca de las actividades humanas. Las estructuras conceptuales propias

8 McDowell comparte la interpretación de que la intersección de la sensibilidad con el entendimiento es lo que Kant defiende en la segunda versión de la deducción trascendental de los conceptos puros del entendimiento (cf. McDowell 2009 90-107).

9 Según una posición influyente en los estudios contemporáneos de Kant (cf. Bauer 215-217; Griffith 193-222), la deducción trascendental de los conceptos puros del entendimiento ha de entenderse como una lección de este tipo. Muestra que las formas puras de la intuición (espacio y tiempo) están determinadas por los conceptos puros del entendimiento. Con esta lectura, Kant concibe la sensibilidad humana de tal manera que sus propias formas están estructuradas conceptualmente.

de la segunda naturaleza solo se actualizan mediante las actividades humanas. Y, por supuesto, las prácticas que actualizan las estructuras conceptuales se establecen mediante la educación: los seres humanos aprenden a responder a razones. Al participar en prácticas consistentes en dar y pedir razones, actualizan las estructuras conceptuales que han heredado.

En resumen, creo que la concepción kantiana¹⁰ considera que la segunda naturaleza es un *logro*, porque sostiene que la segunda naturaleza se reconstituye una y otra vez después de haberse establecido. Y es un logro en un doble sentido, porque lo consigue un colectivo y, al mismo tiempo, cada ser humano individualmente. Obsérvese que no es un logro que los seres humanos realicen sus actividades con el objetivo explícito de influir o crear la segunda naturaleza. La segunda naturaleza es, más bien, lo que los seres humanos establecen de forma natural; no pueden hacer otra cosa. El carácter de logro de la segunda naturaleza se refleja en la forma en que McDowell explica la experiencia. Una vez que un individuo es iniciado en la segunda naturaleza (o, dicho de otro modo: una vez que se constituye como sujeto¹¹), experimenta un mundo conceptualmente estructurado. Al experimentar el mundo de este modo, el sujeto se afirma en sus capacidades de segunda naturaleza, y el mundo se afirma en sus estructuras. De este modo, el sujeto participa en un logro. Según la concepción kantiana, la segunda naturaleza es, pues, autosuficiente en dos sentidos: en primer lugar, es reconstituida por toda práctica perteneciente a ella; y, en segundo lugar, nada puede ocurrir en ella que perturbe su estructura esencial, que es la de la racionalidad. El ámbito de la conceptualidad es, en palabras de McDowell, ilimitado.

La concepción hegeliana de la segunda naturaleza

La concepción kantiana de la segunda naturaleza es convincente, por lo que cabe preguntarse si hay alguna razón para no estar de acuerdo con ella. De hecho, uno tiene la impresión de que la concepción kantiana es la única manera de reconciliar naturaleza y razón. Si se quiere explicar esta conciliación, ¿qué puede ser más convincente que afirmar que la razón pertenece a la naturaleza humana? Y si se quiere explicar el sentido que tiene aquí el concepto de segunda naturaleza, ¿qué podría ser más convincente que afirmar que esta naturaleza es el resultado de

10 Es importante señalar que, en sus escritos antropológicos, Kant proporciona recursos para un relato de la racionalidad como segunda naturaleza que va mucho más allá de lo que he desarrollado aquí con referencia a McDowell. (cf. Wood 2003).

11 McDowell ha argumentado que Davidson descuida el carácter de segunda naturaleza del ser humano y que ello le lleva a ser incapaz de explicar cómo se constituye un sujeto; véase la observación de McDowell en McDowell 2002, especialmente la página 184.

una transformación de la primera naturaleza que tiene el ser humano como mero animal?

Pero es la propia idea de transformación la que provoca algunas dudas. Podríamos calificarlas de dudas hegelianas: según el principio de transformación, la transformación lleva de una naturaleza a otra, de la primera naturaleza a la segunda. Por tanto, la transformación tiene lugar fuera de la segunda naturaleza. Comienza dentro de la primera naturaleza y termina con éxito cuando se alcanza finalmente la segunda naturaleza. Sin embargo, esta imagen de la transformación como un proceso que tiene lugar fuera de la segunda naturaleza es problemática, y el razonamiento de McDowell la hace impensable. McDowell argumenta de forma convincente que no es posible mantener una perspectiva externa sobre el modo en que las estructuras conceptuales se relacionan con las cosas captadas dentro de estas estructuras (McDowell 1996 34 y *passim*). Dicho brevemente, no podemos separarnos a nosotros mismos del mundo en el que vivimos y echar una mirada neutral a cómo las prácticas racionales que llevamos a cabo captan lo que hay fuera de ellas. Esta afirmación de McDowell tiene importantes consecuencias para nuestra comprensión de la transformación que lleva de la primera naturaleza a la segunda. Podemos hacernos una idea de cuáles son esas consecuencias si modificamos la afirmación que atribuí a McDowell en la penúltima frase: no podemos separarnos del mundo en el que vivimos y echar una mirada neutral a la forma en que las prácticas racionales evolucionan a partir de la primera naturaleza del niño, que se encuentra fuera de ellas. La primera naturaleza de la que parte la transformación es una primera naturaleza que se capta desde el ámbito conceptual. Por lo tanto, la idea misma de una transformación que lleva de la primera naturaleza a la segunda naturaleza debe entenderse de forma diferente a como la articula el principio de transformación. La transformación no tiene lugar fuera de la segunda naturaleza, sino dentro de ella. Lo que el kantiano explica en términos de iniciación o educación es un elemento de la propia segunda naturaleza.

La concepción kantiana trata así de combinar dos afirmaciones. Por un lado, sostiene que la segunda naturaleza es una transformación de la primera, una reorganización de las capacidades de un ser natural. En este sentido, McDowell afirma que “los infantes humanos son meros animales” (McDowell 1996 123). A través de la educación, los animales en cuestión se transforman en miembros del espacio de las razones. Por otro lado, la concepción kantiana proclama la imposibilidad de una perspectiva externa sobre las capacidades racionales. Sostiene, pues, que no es posible que los usuarios de los conceptos salgan del ámbito de los mismos y que, por tanto, no es posible evaluar las fronteras del ámbito conceptual.

Pero la tesis de la “ilimitación de lo conceptual” puede ser teóricamente inquietante. Mientras no se pueda acceder a las fronteras del ámbito conceptual, no es posible delimitar claramente qué es ese ámbito. Se puede tener la impresión de que somos fundamentalmente incapaces de obtener una comprensión clara de en qué consiste la racionalidad. Para evitar esta impresión, es tentador desarrollar una distinción que nos permita trazar claramente las fronteras del ámbito de la racionalidad.¹² El principio de transformación hace precisamente esto. Dado que afirma que la transformación se encuentra fuera del ámbito de la segunda naturaleza, implica -en contra de la intención explícita de McDowell- que la segunda naturaleza tiene una frontera. El marco conceptual resultante se basa en la idea de dos ámbitos distintos entre sí.¹³ Hay un reino, el de la primera naturaleza, que el infante humano (como animal) tiene que abandonar, y hay otro reino, el de la segunda naturaleza, al que tiene que llegar. Esta imagen sugiere que, si todo va bien, el infante humano estará al final dentro del segundo reino. Obsérvese que McDowell habla de forma esclarecedora de una “educación decente” (McDowell 1996 82), es decir, una educación que garantice que el segundo reino se alcance de hecho.¹⁴ Pero estos aspectos de la concepción kantiana son profundamente engañosos, pues se basan en la idea de que la transformación tiene lugar fuera del ámbito de la segunda naturaleza. Si nos tomamos en serio la lección de McDowell sobre la imposibilidad de tematizar nuestras capacidades conceptuales desde una perspectiva externa, no podemos aferrarnos a este punto de vista.

12 Esta crítica a la concepción kantiana también podría articularse en el lenguaje de la antropología filosófica: la afirmación de McDowell de que lo conceptual no tiene límites puede tener como consecuencia que la (segunda) naturaleza humana no es firme y estable, sino que queda indeterminada (para una primera e influyente formulación de esta afirmación antropológica cf. Herder 2002, primera parte, segunda sección). Según mi interpretación, McDowell no quiere aceptar esta consecuencia de su posición y por ello se aferra implícitamente al principio de transformación.

13 La idea misma de una transformación de la primera naturaleza en segunda naturaleza se asemeja a la concepción de Kant de la transformación de las cosas en fenómenos y, con ello, a la distinción entre los fenómenos y las cosas en sí mismas. Esto es irónico, ya que McDowell intenta leer a Kant de manera que la distinción entre los fenómenos y las cosas en sí mismas quede desarmada. Pero con el principio de transformación, su propia concepción de la segunda naturaleza parece estar acechada por una distinción similar a la kantiana.

14 Si se toma la transformación en una segunda naturaleza como un proceso dentro de la propia segunda naturaleza, no es importante distinguir una “educación decente” de una mediocre: toda educación debe entenderse como una transformación en el sentido relevante de la palabra.

Estas reflexiones críticas sobre la concepción kantiana pueden convertirse en componentes importantes de una posición diferente al menos de dos maneras. En primer lugar, la concepción de la primera naturaleza que los seres humanos desarrollan debe entenderse como una concepción de la segunda naturaleza.¹⁵ La distinción que establecen los seres humanos es una distinción que se establece en y a través de la segunda naturaleza. Los seres humanos se diferencian de la primera naturaleza y, por tanto, del modo en que se comportan los meros animales, mediante un conjunto de prácticas distintivas. Pero las respectivas descripciones de la primera naturaleza no se dan desde una visión externa. Por el contrario, se dan desde una perspectiva que está inextricablemente anclada en la segunda naturaleza.

Pero lo más importante, en segundo lugar, es que la transformación en cuestión ha de entenderse como una autotransformación. La concepción de la primera naturaleza que los seres humanos desarrollan cuando conciben a sus infantes como meros animales tiene que entenderse como una concepción que mantienen cuando quieren iniciar el proceso de transformación que -así lo creen- llevará al niño a un estado de segunda naturaleza. La iniciación de un niño pequeño en una cultura se basa en la idea contrastada de que no pertenece inicialmente a la segunda naturaleza. Los seres humanos introducen en su concepción de la primera naturaleza su comprensión de cómo funciona o debería funcionar la transformación.¹⁶ Dado que los que se someten al proceso (los infantes humanos) son aquello por lo que se toman a sí mismos los que inician el proceso -a saber, seres humanos-, la transformación en cuestión tiene que entenderse como una autotransformación, es decir, como una transformación de la autoconcepción de lo que es el ser humano.

La idea de esa autotransformación puede ilustrarse considerando el hecho de que los adultos se transforman a sí mismos al iniciar a los

15 La famosa frase de Theodor W. Adorno: “La segunda naturaleza es, en verdad, la primera naturaleza” (“Es ist in Wahrheit die zweite Natur die erste”) puede entenderse así (*cf.* Adorno 124).

16 Explicar cómo la segunda naturaleza se relaciona con y se diferencia de la primera ayuda a comprender mejor que la segunda naturaleza no es una versión más de la primera. Más bien hay que concebirla como algo estructuralmente diferente. Es característico de varias posturas que se apoyan en la idea de la segunda naturaleza que tomen esta naturaleza como estructuralmente isomórfica con la primera naturaleza (*cf.* McDowell 1998b; Pinkard 2012 183-84). Sin embargo, la segunda naturaleza debe entenderse como algo muy diferente a la primera naturaleza desde el punto de vista estructural. La segunda naturaleza es el proceso de determinar constantemente la primera naturaleza y negociar la relación que se tiene con ella.

niños en sus propias prácticas culturalmente específicas. En sus interacciones con los niños, los adultos explican cómo se hace algo, cómo se dice algo, cómo hay que comportarse, etc. Pero las explicaciones dadas no solo se dirigen a los niños. También implican algo sobre la autocomprensión de quienes las dan. Al tematizar sus propias prácticas en sus interacciones con los niños, los adultos obtienen una idea más clara de la forma en que ellos mismos conciben estas prácticas. Es decir, obtienen una idea más clara de lo que es esencial en ellas, su historia, qué elementos de una tradición deben conservarse y cuáles deben abandonarse, etc. De ello se desprende que la iniciación de los niños en la segunda naturaleza debe entenderse como un proceso de reflexión sobre las prácticas que pertenecen a la propia segunda naturaleza. La transformación que tiene lugar no se dirige al niño como mero animal. Se dirige a las prácticas en las que participan tanto los adultos como el niño. Los adultos tematizan estas prácticas en cuanto a sus estructuras, en cuanto a sus justificaciones y en cuanto a muchos otros puntos. Al hacerlo, contribuyen al desarrollo de las prácticas en cuestión. Y contribuyen a su desarrollo en cuanto que participan en ellas. La iniciación del niño está en función de este desarrollo. Así pues, la transformación del niño está en función de una transformación dentro de la segunda naturaleza en general.

En esta línea, nuestra comprensión de la transformación que tiene lugar dentro de la segunda naturaleza tiene que cambiar de forma decisiva: tiene que entenderse como un cambio en la comprensión de uno mismo, en contraposición a un cambio en nuestra comprensión de los objetos. Solo entonces la transformación puede entenderse como algo que pertenece realmente a lo que es la segunda naturaleza. Ya no se entiende como algo que está fuera de la segunda naturaleza, sino como una parte esencial de ella. Según esta nueva perspectiva, la segunda naturaleza debe entenderse como una transformación continua dentro de la propia naturaleza.¹⁷ Esta transformación debe entenderse en términos de procesos que los sujetos inician una y otra vez (al educar a sus hijos, al criticar las estructuras ideológicas, al reflexionar sobre las prácticas científicas, etc.).¹⁸ De ello se desprende que la segunda naturaleza está ligada al proceso de reconfiguración constante de la noción que los sujetos tienen de su primera naturaleza y de la relación que mantienen con ella. La autorreflexión productiva sobre el modo en que los sujetos conciben su primera naturaleza se sitúa así en el

17 Hegel utiliza el concepto de “automovimiento” para describir la transformación interna de la segunda naturaleza (cf. Hegel 2010b 73).

18 Cabe preguntarse si esto también ocurre con los niños pequeños. Pero una descripción adecuada de lo que hacen los niños pequeños tiene que captar la forma en que “enseñan” a los demás (a otros niños y a los adultos, también) y a sí mismos.

centro de lo que es la segunda naturaleza. Esto da lugar a una nueva concepción de la segunda naturaleza que puede expresarse en las tres afirmaciones siguientes:

4. Las actividades humanas están intrínsecamente ligadas tanto a la alienación autorreflexiva de lo que toman como primera naturaleza como a la determinación autorreflexiva de su relación con ella.
5. La relación establecida por (4) se realiza en un proceso interminable de autotransformación y autoiniciación.
6. Las estructuras conceptuales son el medio en el que se pueden desarrollar las determinaciones autorreflexivas, de manera que los sujetos que las desarrollan puedan reflexionar sobre ellas.

Como señalé al principio, esta concepción de la segunda naturaleza es de espíritu hegeliano, punto que subrayaré explicando las tres afirmaciones con referencia a la filosofía de Hegel. Llamemos (4) al principio de alienación, (5) al principio de autotransformación y (6) al principio de prácticas de reflexión. En cuanto al principio de alienación (4), la concepción de Hegel del espíritu absoluto nos da una buena base para dar una explicación. Básicamente dice que el espíritu es absoluto en el sentido de que solo es él mismo en su relación con su otro. O para usar otra pieza importante de la terminología de Hegel: el espíritu absoluto supera su alienación.¹⁹ Aplicado al problema de la segunda naturaleza, el argumento es el siguiente: “espíritu” es el concepto que Hegel atribuye a las prácticas histórico-culturales que se determinan a sí mismas. Las prácticas histórico-culturales autodeterminantes son absolutas si no se oponen a la naturaleza y a las capacidades naturales, sino que toman la naturaleza y las capacidades naturales como una dimensión de su propio desarrollo.²⁰ Así, es necesario en primer lugar que los seres de segunda naturaleza aprendan a distanciarse de la naturaleza como de algo que les pertenece. Tienen que pasar por la alienación. Esto ocurre en el proceso de formación de la autocomprensión dentro de las prácticas reflexivas (una primera idea de lo que esto significa se proporcionará en las explicaciones de [5] y [6]).

Una vez establecida una estructura de alienación, es posible que los seres de segunda naturaleza capten la naturaleza como algo ajeno a las prácticas histórico-culturales y, a la vez, como idéntico a ellas. Para ilustrar esto, consideremos que, dentro del espacio conceptual, siempre se puede reflexionar (críticamente) sobre el hecho de que los conceptos son inadecuados para describir algún individuo, objeto, propiedad,

19 Véase el capítulo “El conocimiento absoluto” en Hegel 2010b.

20 Consideremos la famosa afirmación de Hegel: “Tal otro, determinado como otro, es la naturaleza física; ésta es lo otro del espíritu” (Hegel 1956 153 [traducción modificada]).

acontecimiento, etc. (pensemos en casos paradigmáticos como los resultados experimentales en las ciencias naturales que no se ajustan a las teorías establecidas o las experiencias estéticas). Dentro de una práctica conceptual que ha superado la alienación, los elementos de la primera naturaleza pueden afectar al modo en que se forman los conceptos. Así, la (primera) naturaleza no es solo un espacio permeado por las estructuras conceptuales, sino que se entiende como algo que puede funcionar como una fuerza capaz de alterar las estructuras conceptuales, en la medida en que no puede ser completamente subsumida por ellas. Dicho brevemente, la concepción hegeliana ofrece una concepción más sólida de la naturaleza primera que la concepción kantiana. Sin embargo, es importante señalar que la versión hegeliana no se limita a oponer la naturaleza a las estructuras conceptuales. Más bien, define las prácticas conceptuales de tal manera que la naturaleza puede entenderse como una fuerza de resistencia. Esto permite ver fácilmente que la naturaleza puede ser tomada como *idéntica* a las prácticas histórico-culturales. Según Hegel, esta identidad debe entenderse como resultado del efecto crítico que la naturaleza tiene sobre las prácticas histórico-culturales. Así, pertenece a estas, al menos de tres maneras: en primer lugar, como espacio de experiencia y acción; en segundo lugar, en cuanto que provoca un desarrollo de las estructuras conceptuales de la manera descrita anteriormente; y, en tercer lugar, en cuanto que tiene una historia que ha de ser captada a través de la relación entre la naturaleza y las prácticas histórico-culturales. Aunque la naturaleza no es ni historia ni cultura, es un espacio que las prácticas histórico-culturales toman como propio.

El concepto de espíritu absoluto de Hegel implica una reconciliación entre la razón y la naturaleza diferente a la articulada por la concepción kantiana de la segunda naturaleza. La reconciliación hegeliana no se basa en la idea de que la razón y la naturaleza están inextricablemente unidas, sino en la idea de que la razón se constituye relacionándose con la naturaleza. Es decir, la razón se constituye diferenciándose de la naturaleza y encontrándose en ella. La reconciliación se basa en el proceso de alienación de la razón respecto a la naturaleza. Hegel sostiene que solo mediante su alienación de la naturaleza es posible la identificación de la razón con la naturaleza. Esto tiene como consecuencia que la reconciliación de la razón y la naturaleza solo puede realizarse en un proceso. Esto nos lleva a (5).

El principio de autotransformación (5) articula el cambio más importante que conlleva la concepción hegeliana de la segunda naturaleza.²¹

.....
 21 Para una explicación de la filosofía de Hegel que articula aspectos importantes del principio en cuestión cf. Pinkard 2012.

Las determinaciones autorreflexivas (autocomprensiones) que la razón produce se desarrollan en un proceso continuo. Este proceso es a su vez el resultado de una transformación del proceso de la experiencia, que Hegel caracteriza como “camino de desesperación” (Hegel 2010b 149). El proceso de la experiencia es un camino de desesperación porque las determinaciones que el sujeto consciente quiere mantener como estables son negadas una y otra vez. Así, en su camino de desesperación, el sujeto consciente experimenta un proceso de transformación constante. A través de este proceso, el sujeto consciente se vuelve autoconsciente de tal manera que aprende a iniciar el proceso de transformación fuera de sí mismo. Si el sujeto es consciente de sí mismo, no solo experimenta transformaciones al ver negadas sus concepciones, sino que realiza transformaciones por sí mismo (piénsese, por ejemplo, en el proceso histórico de la ilustración en general o en los procesos de conversión religiosa individual). Esta explicación nos permite comprender la consecuencia última de lo que afirma el principio de alienación (4): los sujetos son capaces de relacionarse con lo que les es ajeno como, por un lado, ajeno a ellos y, por otro, como idéntico a ellos. Pero esto solo es posible si han adquirido la capacidad de autotransformación. La identidad del sujeto autoconsciente es el resultado del “trabajo de lo negativo” (Hegel 2010b 18). Con su noción de un sujeto que supera este camino de desesperación, Hegel da a entender que dicha transformación no da lugar a una segunda naturaleza como estado en el que se termina la transformación. De hecho, la transformación es una dimensión esencial de la segunda naturaleza. Las prácticas de iniciación y educación por las que pasan los niños no se encuentran en el límite de la segunda naturaleza, sino en el centro de la misma. Como dice claramente Hegel, la educación debe entenderse como una práctica que los sujetos o las culturas desarrollan para sí mismos.²² Así, las autocomprensiones que desarrollan los sujetos conscientes de sí mismos se producen mediante prácticas de autoiniciación.

A primera vista, la autoiniciación suena paradójica. La autoiniciación parece implicar que uno ya ha alcanzado las capacidades que quiere adquirir a través de la propia iniciación. Pero esto es un malentendido, un punto que se aclara al examinar críticamente uno de los principios de la concepción kantiana, a saber, el principio precedente (1). La concepción kantiana presupone que la iniciación debe concebirse como la transferencia de capacidades ya establecidas en una tradición. Según este presupuesto, tiene sentido afirmar que toda iniciación se basa en algo que ya está establecido. Pero este presupuesto es cuestionable. La

.....
22 Véase el capítulo sobre la *Bildung* en Hegel 2010b; para una interpretación sistemática cf. Bertram 191-220.

iniciación puede concebirse fácilmente de otra manera. Pensemos en el caso en el que intento enseñarme a mí mismo a tocar el piano y repito ejercicios que me parecen útiles para entrenar técnicas específicas. Mi práctica está orientada al desarrollo de capacidades que me gustaría ver realizadas en el futuro. Pero como muchos sabemos, lo que pretendemos al entrenarnos en instrumentos como el piano no es algo que la repetición pueda garantizar. Mi autoiniciación en el piano no es una realización de las capacidades que ya tengo. Es una proyección de mí mismo en el futuro: de mí mismo como poseedor de capacidades de las que actualmente no sé nada. Al iniciarme de este modo, me comprometo a un futuro abierto al proyectarme como una cierta persona.

Es importante entender esa vinculación a un futuro abierto en el sentido en que lo entiende Heidegger: un sujeto se constituye como unidad al ser constitutivamente incompleto (*cf.* Heidegger 1987 § 48). La vinculación a un futuro abierto no es un compromiso de un sujeto que ya esté completo. Es un compromiso que me convierte en sujeto. Pero como el proceso de ser sujeto está ligado a la apertura del futuro, nunca puede completarse.²³ Entendida así, la situación del adulto puede ponerse en analogía con la del niño. La autoiniciación no está arraigada en una subjetividad ya completamente constituida. Por el contrario, es una dimensión esencial del ser sujeto. La autoiniciación debe entenderse como la realización de determinaciones por las que los seres humanos se vinculan a su propio futuro abierto, de modo que estas determinaciones están constitutivamente ligadas a la indeterminación. Al realizar los proyectos a los que se comprometen, los seres humanos se exponen a la indeterminación, ya que no pueden determinar totalmente el resultado de sus proyectos. Concebida de este modo, la autoiniciación ya no aparece como una idea paradójica.

Por último -aunque no por ello menos importante- está el principio de las prácticas de reflexión (6): para Hegel, al igual que para Kant, los procesos de transformación esenciales para la segunda naturaleza están intrínsecamente conectados con la conceptualidad. Hegel explica una vez más la conexión en cuestión con su concepto de espíritu absoluto. Sostiene que los procesos de autotransformación presuponen prácticas de reflexión a través de las cuales se pueden formar autocomprensiones y articular transformaciones (*cf.* Pinkard 1994). Hegel especifica tres prácticas de reflexión: el arte, la religión y la filosofía (*cf.* Hegel 2010a §§ 556-577). Según Hegel, estas prácticas de reflexión son la condición de posibilidad de lo que se desarrolla a partir de los procesos

.....
23 No estoy de acuerdo con Robert Pippin, quien considera que Hegel entiende la subjetividad como un estado de un individuo dentro de una comunidad y como un estado que puede ser completado (*cf.* Pippin 2000 162-163).

de autotransformación. Para el presente propósito, no voy a entrar en cómo Hegel define las tres prácticas de reflexión y sus diferencias, ni quiero ocuparme de por qué y en qué sentido Hegel considera que la filosofía es la práctica de reflexión más elevada -al menos en cierto modo-. Mi única preocupación radica en el hecho de que Hegel define la filosofía como algo que está esencialmente relacionado con las estructuras conceptuales. Al destacar el papel específico de la filosofía, Hegel afirma que las prácticas conceptuales en las que el concepto “se conoce a sí mismo como concepto” son esenciales para las prácticas de autotransformación que conlleva el principio mencionado (Hegel 2010b 867). Estas prácticas tematizan las estructuras conceptuales como tales. Para Hegel, tal tematización es la condición de posibilidad de una revisión de las estructuras conceptuales. Y tal revisión de las estructuras conceptuales es la condición de posibilidad para articularse en las propias prácticas de autotransformación. La idea de que las estructuras conceptuales pueden ser revisadas distingue la mera transformación de la autotransformación. Las meras transformaciones que nos ocurren suelen estar provocadas por el mundo. La resistencia de los objetos nos hace alterar nuestros planes o cambiar nuestros conceptos. Por el contrario, la autotransformación es la que llevamos a cabo con respecto a lo que consideramos que somos. Esta autotransformación solo se produce mediante cambios conceptuales realizados a través de prácticas de reflexión. Supone una revisión reflexiva de las estructuras conceptuales (pensemos en: “Pensábamos que la crítica se producía mediante la revisión del pensamiento, pero ahora consideramos que la crítica consiste solo en la resistencia en la calle”). La filosofía es, por tanto, una práctica de reflexión en la que se pueden realizar transformaciones que no se producen por casualidad, sino que son iniciadas y reflexionadas por los sujetos.

En suma, esta concepción hegeliana de la segunda naturaleza concibe la segunda naturaleza como una *tarea*. Según Hegel, la segunda naturaleza siempre permanece inestable y abierta, aunque tenga que ser elaborada de forma concreta una y otra vez. Es inestable porque los procesos de autotransformación siempre pueden interrumpirse, alienarse de sí mismos o congelarse. Y es abierta porque los procesos de autotransformación nunca se completan del todo, sino que -como hemos visto- siempre están orientados hacia un futuro abierto. Las prácticas de autotransformación están esencialmente ligadas a la idea de que la transformación se actualiza en el futuro. Hegel articula la estructura temporal de la transformación con su concepto de especulación. La especulación es el proceso por el cual el ser de alguien o de algo se determina a través de su relación con el futuro, que a su vez se retrotrae

a lo que ha sido el presente.²⁴ Así, la especulación tiene -como varios comentaristas de Hegel han argumentado- una estructura retroactiva (*cf.* Pinkard 1994): solo desde la perspectiva del futuro se puede decir lo que ha sido una determinación especulativa. Así pues, la estructura retroactiva es la otra cara de la estructura proyectiva que he destacado anteriormente. Hace que el desarrollo de las determinaciones especulativas sea esencial para la concepción hegeliana de lo que es la segunda naturaleza. Por esta razón, la segunda naturaleza no es estable y segura (como sugiere la concepción kantiana), sino que es más bien inestable y siempre cambiante. Esto solo quiere decir que la segunda naturaleza no es una naturaleza que se alcanza como un logro. Más bien, la segunda naturaleza es una tarea.

Una defensa kantiana y una réplica hegeliana

El kantiano podría hacer dos objeciones contra la concepción hegeliana de la segunda naturaleza, que trataré de articular en el espíritu de McDowell:

- La objeción del activismo: la concepción hegeliana de la segunda naturaleza requiere una noción demasiado activa de la cognición humana.
- La objeción del relativismo: la concepción hegeliana de la segunda naturaleza implica una concepción relativista de la racionalidad.

La primera objeción es evidente. Parece que la concepción hegeliana es culpable de violar un aspecto básico de la idea de segunda naturaleza, a saber, que el ser humano es un ser finito. Si la concepción hegeliana afirma que la segunda naturaleza es un proceso interminable de autotransformación, entonces parece dotar al ser humano de capacidades infinitas. La concepción hegeliana parece implicar una especie de arrogancia metafísica.

Pero la objeción no es convincente. Ciertamente, podría admitir el hegeliano, la concepción kantiana de la segunda naturaleza tiene razón al afirmar que los seres humanos son finitos y que la forma en que se estructura el mundo no depende de ellos. Pero la justificación que da el kantiano para esta afirmación es errónea. El kantiano sostiene que el mundo no depende de nosotros porque tiene que estar dado a la percepción humana. Esta explicación no es satisfactoria para el hegeliano porque no explica cómo lo dado tiene significado para los seres humanos. El kantiano no tiene por qué negar que lo dado sea relevante para

24 Esta estructura se capta muy bien en la forma en que Hegel explica lo que llama juicio especulativo: “La naturaleza del juicio, o de la proposición en general, que encierra dentro de sí la diferencia de sujeto y predicado, es destruida por la proposición especulativa y la proposición de identidad en la que se convierte la primera contiene el contragolpe a aquella relación” (Hegel 2010b 125).

aquellos a los que está dado. Pero la concepción de lo dado no explica por sí sola la relevancia en cuestión. El kantiano tiene que explicar separadamente por qué algo es importante para los seres humanos.²⁵

La separación entre la explicación de lo que limita a los seres humanos y la explicación de lo que les importa²⁶ es justo lo que la concepción hegeliana pretende superar. Explica que los seres humanos no pueden determinar totalmente el futuro abierto con el que sus compromisos están constitutivamente relacionados. La posición hegeliana se justifica por su toma de conciencia de lo que no depende de los seres humanos. En contraste con la noción de McDowell de la experiencia como algo que reconstituye las capacidades humanas de segunda naturaleza y las estructuras conceptuales, el hegeliano afirma que lo que está fuera del control de los seres humanos simplemente va más allá de su alcance. Lo que no depende de los seres humanos no puede, en principio, ser dominado por ellos y, por tanto, no los afirma en sus capacidades. Esto es el futuro abierto. Desde la perspectiva del hegeliano, el ser humano no está limitado por cómo es el mundo. Más bien está limitado por las relaciones vinculantes que mantiene con el futuro.

Si uno sigue el camino kantiano, termina con una elección problemática. O bien se concibe al ser humano como limitado por lo que se le da en la experiencia (pero en este caso hay que suscribir la doctrina kantiana de la cosa en sí); o se concibe lo que se da en la experiencia como algo simplemente familiar para los seres humanos (como hace McDowell por buenas razones): en este caso, uno no capta la finitud del ser humano.²⁷ La bifurcación revela cómo la objeción kantiana a la concepción hegeliana se vuelve contra sí misma. Con la idea de autotransformación, la concepción hegeliana ofrece una mejor explicación

25 Esto es evidente por el modo en que la filosofía crítica de Kant distingue entre las cuestiones de la filosofía teórica y las cuestiones de la filosofía práctica, es decir, por el modo en que la *Crítica de la razón pura* difiere de la *Crítica de la razón práctica*. Solo esta última ofrece una explicación de cómo las cosas pueden ser significativas para los seres humanos. La *Crítica del juicio* de Kant puede leerse como un intento insuficiente de cerrar la brecha entre la explicación de lo dado, por un lado, y la explicación de la relevancia, por otro.

26 Es importante ver que McDowell no puede aceptar esta separación de explicaciones, que sin embargo hace, porque su posición se refiere principalmente a cómo el mundo está impregnado de conceptos y virtudes éticas. Véase McDowell 1996 78-84.

27 Esto pone de manifiesto que la distinción más destacada en el pensamiento de McDowell, a saber, la existente entre el mito de lo dado y la teoría de la coherencia (véase McDowell 1996, cap. 1), es problemática. Hace que parezca que la limitación del ser humano tiene que ser pensada de tal manera que no implique la idea de límites en los principios. Pero esta es una consecuencia que no debemos aceptar. El ser humano está limitado por los principios. Podemos evitar las consecuencias de este relato, que McDowell critica con razón, si no explicamos la limitación en términos de lo dado.

de la segunda naturaleza que da cuenta más adecuadamente de la finitud del ser humano.

La segunda objeción se deriva de la atención que presta Hegel a las prácticas histórico-culturales. Mientras que Kant concibe la racionalidad de una manera más o menos ahistórica, Hegel piensa que está enraizada en las prácticas histórico-culturales. Esta diferencia se refleja en las respectivas concepciones de la segunda naturaleza. La concepción kantiana presenta la práctica humana como algo estabilizado por su segunda naturaleza.²⁸ En cambio, la hegeliana presenta la segunda naturaleza como un espacio en constante cambio. Así, parece que la concepción hegeliana relativiza la racionalidad. El kantiano subraya que la racionalidad siempre subyace y precede a la práctica humana y, por tanto, sospecha que el hegeliano pasa por alto este punto.

En otras palabras, el kantiano sospecha que la concepción hegeliana no capta el aspecto normativo de la racionalidad y que solo la concepción kantiana es capaz de hacerle justicia explicando la racionalidad como algo sin lo cual no es posible ninguna actividad humana. Pero la concepción kantiana se basa en la problemática suposición de que uno termina necesariamente con un relato relativista de la racionalidad si uno permite que la racionalidad pueda cambiar con el tiempo. La crítica de Kant a Hume fue similar y le llevó a desarrollar su propia concepción trascendental de la racionalidad.

Pero, una vez más, el argumento kantiano se vuelve contra sí mismo. Si se entiende la racionalidad como el marco inmutable de la existencia humana, uno se ve ante todo incapaz de explicar cómo la racionalidad tiene algún contacto con el mundo. Además, nos vemos obligados a concebir la racionalidad de forma relativista. Al fin y al cabo, si la racionalidad es una forma estable en el tiempo, por definición no se ve afectada por cómo es el mundo. Si el mundo fuera diferente, las estructuras racionales serían, sin embargo, las mismas. En este sentido, la concepción kantiana considera que la racionalidad es indiferente al modo en que está constituido el mundo. Si esto es cierto, entonces hay que explicar (como hace Kant) cómo la racionalidad forma el mundo; hay que evitar tomar el mundo como algo que en sí mismo da forma a la racionalidad. Este movimiento kantiano nos lleva a la segunda parte del argumento: si uno afirma que la racionalidad forma el mundo, entonces uno toma una perspectiva del mundo que es relativa a la racionalidad.²⁹ Uno acaba diciendo algo que no quería decir en absoluto:

28 Robert Pippin ofrece una imagen similar con su explicación de cómo instituímos como colectivo las normas por las que nos regimos. Aunque Pippin sugiere que se basa en Hegel, su imagen es de espíritu profundamente kantiano (cf. Pippin 2003).

29 Para una explicación instructiva de la crítica de Hegel a Kant a este respecto, véase Sedgwick 2012 70-97.

la postura racional frente al mundo es dependiente de la racionalidad que forma el mundo.

A diferencia del kantiano, el hegeliano no toma la racionalidad como un fondo inmutable de prácticas humanas. Pero eso no significa que el hegeliano abogue por el relativismo. Más bien, el objetivo de Hegel es superar los problemas inherentes a la comprensión kantiana de la racionalidad. La lección que extrae de Kant es que la racionalidad tiene que explicarse a través de la relación del ser humano con la primera naturaleza, o el mundo. La concepción kantiana corre el peligro de concebir las prácticas humanas como un giro sin fricción en el vacío (por utilizar la evocadora frase de McDowell). Por el contrario, la concepción hegeliana pretende entender la racionalidad como constitutiva de las prácticas humanas y como algo que refleja las interacciones del ser humano con la primera naturaleza o el mundo. Y sostiene que esto requiere que no entendamos la racionalidad como algo estático. Para el hegeliano, la racionalidad no es un conjunto de reglas fijas que se aplica a diversas situaciones, acontecimientos u objetos. Según Hegel, la racionalidad se desarrolla en correlación con las prácticas dentro del mundo. Esto no significa que la racionalidad sea relativa y que proliferen diferentes formas de racionalidad. Más bien, la renovación constante crea un contexto que tiene validez universal y que, sin embargo, está ligado a las especificidades históricas. Llegados a este punto, es importante recordar que la concepción hegeliana considera que las autotransformaciones están ligadas a un futuro abierto. Ese futuro abierto correlaciona el proceso por el que los seres humanos forman su autocomprensión como criaturas pensantes con la forma en que piensan y actúan dentro del mundo. Un resumen preliminar de la respuesta hegeliana es el siguiente: la racionalidad es el proceso de orientar las propias prácticas hacia una autocomprensión de uno mismo como criatura pensante, una autocomprensión que se forma en correlación con la forma en que uno piensa y actúa dentro del mundo.

La dimensión temporal de la noción hegeliana de racionalidad se aclara cuando se considera la estructura retroactiva de su afirmación de que la racionalidad está ligada al futuro. La forma temporalmente condicionada en que los seres humanos desarrollan una comprensión de sí mismos está constituida por una serie de determinaciones a través de las cuales ellos refieren al mundo. Pero esta exploración nunca termina *hic et nunc*. Es un proceso que siempre está orientado hacia el futuro. A través de este proceso, las autocomprensiones en cuestión están vinculadas a lo que acabarán siendo, y lo que acabarán siendo es y será informado por las interacciones (futuras) del sujeto con cómo es el mundo. Dado que resultan del proceso de autotransformación, las autocomprensiones están determinadas por lo que habrán sido en el

futuro.³⁰ De este modo, la naturaleza primera o el mundo mismo se convierten en parte de cómo los seres humanos determinan cómo se entienden a sí mismos. Al estar situados en un proceso continuo, las autocomprensiones de los seres humanos nunca son fijas. Su contenido específico está ligado a sus futuras revisiones. Estas revisiones mostrarán la verdad de lo que son las autocomprensiones. Así, un segundo resumen del concepto hegeliano de racionalidad podría ser el siguiente: la racionalidad es el proceso por el cual las prácticas dentro del mundo reciben una orientación por medio de autocomprensiones que están -a través de un proceso continuo de autotransformación- ligadas a un futuro abierto.

Tal es la contrapartida hegeliana a las objeciones kantianas. Es significativo para este alegato en favor de una concepción hegeliana de la segunda naturaleza que, según ella, la racionalidad tiene que ser entendida como una empresa reflexiva y crítica.³¹ Es crucial para la concepción hegeliana que la segunda naturaleza, como proceso ligado a un futuro abierto, no es segura. Siempre puede coagularse, alienarse de sí misma o interrumpirse. Estas posibilidades imprimen a la reflexión y la crítica una incertidumbre específica definida por el hecho de que el éxito de la reflexión y la crítica no está garantizado por la forma de la propia racionalidad. Las prácticas reflexivas y las prácticas críticas son precarias en sí mismas. Como la segunda naturaleza, siempre pueden fallar. Por ello, desarrollar prácticas que abran espacio a la reflexión y a la crítica es una de las tareas a las que nos enfrenta nuestra segunda naturaleza.³²

.....
30 Es esclarecedor contrastar esta noción hegeliana de autocomprensión con el concepto de autoconcepciones que Robert Brandom atribuye a Hegel. Brandom afirma que las autoconcepciones deben entenderse según el modelo de las prácticas rituales de los samuráis. Dado que las autoconcepciones son la esencia de lo que es un ser humano, es posible que, según Brandom, sea necesario sacrificar la vida por lo que uno es (*cf.* Brandom 129-30). Pero Hegel no afirma que las autoconcepciones sean la esencia del ser humano. Más bien, su posición dice que el ser humano no tiene esencia y que las autoconcepciones nunca se completan. Brandom hace parecer que las autoconcepciones son algo de lo que el ser humano puede disponer. Esto es contrario a la concepción de Hegel, según la cual las autocomprensiones son elementos constitutivos de los procesos de autotransformación.

31 Brandon Boyle argumenta de forma convincente que la invocación de McDowell a la segunda naturaleza necesita una explicación de la *Bildung*, que puede ser proporcionada apoyándose en la *Bildungsroman*. Creo que el argumento de Boyle nos enseña que la concepción hegeliana puede ayudarnos a entender que la reflexión y la crítica son aspectos importantes de la racionalidad, pero que no pueden darse por sentados. Desarrollar prácticas que abran espacio a la reflexión y la crítica es una de las tareas a las que nos enfrenta nuestra segunda naturaleza (*cf.* Boyle).

32 Agradezco a dos revisores anónimos sus valiosos comentarios sobre una versión anterior del texto y a Adam Bresnahan sus útiles revisiones del mismo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "The Idea of Natural History." *Telos* 60 (1984): 111-124.
- Bauer, Nathan. "A Peculiar Intuition: Kant's Conceptualist Account of Perception." *Inquiry* 55.3 (2012): 215-237.
- Bertram, Georg W. *Hegel's "Phänomenologie des Geistes." Ein systematischer Kommentar.* Reclam, 2017.
- Boyle, Brandon. "The Bildungsroman after McDowell." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69.2 (2011): 173-184.
- Brandom, Robert. "The Structure of Desire and Recognition: Self-Consciousness and Self-Constitution." *Philosophy & Social Criticism* 33.1 (2007): 127-150.
- Griffith, Aaron M. "Perception and the Categories: A Conceptualist Reading of Kant's Critique of Pure Reason." *European Journal of Philosophy* 20.2 (2012): 193-222.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ciencia de la lógica. Primera parte.* Traducido por Augusta y Rodolfo Mondolfo. Librería Hachette, 1956.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Aesthetics: Lectures on Fine Art.* Translated by Thomas Malcolm Knox. 2 vols. Oxford University Press, 1975.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. "Filosofía del espíritu." *Enciclopedia de las ciencias filosóficas.* Traducido por Ramón Valls Plana. Alianza Editorial, 2010a. 431-605.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu.* Editado y traducido por Antonio Gómez Ramos. Universidad Autónoma de Madrid / Abada, 2010b.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo.* Traducido por José Gaos. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Herder, Johann Gottfried. *Treatise on the Origin of Language. Philosophical Writings.* Translated by Michael N. Foster. Cambridge University Press, 2002. 65-164.
- Kant, Immanuel. *Critique of Pure Reason.* Cambridge University Press, 1999.
- Larmore, Charles. "Attending to Reasons." *Reading McDowell.* Edited by Nicholas Smith. Routledge, 2002. 193-208.
- McDowell, John. *Mind and World.* 2ª edición. Harvard University Press, 1996.
- McDowell, John. "How Not to Read 'Philosophical Investigations': Brandom's Wittgenstein." *The Engaged Intellect: Philosophical Essays.* Harvard University Press, 1998a. 96-111.
- McDowell, John. "Two Sorts of Naturalism." *Mind, Value, and Reality.* Harvard University Press, 1998b. 167-197.
- McDowell, John. "Gadamer and Davidson on Understanding and Relativism." *Gadamer's Century: Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer.* Edited by Jeff Malpass, Ulrich Arnsward and Jens Kertscher. Massachusetts Institute of Technology Press, 2002. 173-194.
- McDowell, John. "Self-Determining Subjectivity and External Constraint." *Having the World in View: Essays on Kant, Hegel, and Sellars.* Harvard University Press, 2009. 90-107.

- Pinkard, Terry. *Hegel's Phenomenology: The Sociality of Reason*. Cambridge University Press, 1994.
- Pinkard, Terry. *Hegel's Naturalism: Mind, Nature, and the Final Ends of Life*. Oxford University Press, 2012.
- Pippin, Robert. *Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness*. Cambridge University Press, 1989.
- Pippin, Robert. "What is the Question for which Hegel's Theory of Recognition is the Answer?" *European Journal of Philosophy* 8.2 (2000): 155-172.
- Pippin, Robert. "Recognition and Reconciliation. Actualized Agency in Hegel's Jena Phenomenology." *Recognition and Power: Axel Honneth and the Tradition of Critical Social Theory*. Edited by Bert van den Brink and David Owen. Cambridge University Press, 2003. 57-78.
- Sedgwick, Sally. *Hegel's Critique of Kant: From Dichotomy to Identity*. Oxford University Press, 2012.
- Wright, Crispin. "Human Nature." *Reading McDowell*. Edited by Nicholas Smith. Routledge, 2002. 140-159.
- Wood, Allen W. "Kant and the Problem of Human Nature." *Essays on Kant's Anthropology*. Edited by Brian Jacobs and Patrick Kain. Cambridge University Press, 2003. 38-59.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106742>

LA DOBLE NATURALEZA DEL ARTE Y EL DESTINO DE LO HUMANO



THE DUAL NATURE OF ART AND THE DESTINY OF THE HUMAN

JOSÉ F. ZÚÑIGA*
Universidad de Granada - Granada - España

* jfzuniga@ugr.es/ ORCID: 0000-0002-1166-9979

Cómo citar este artículo:

MLA: Zúñiga, José F. “La doble naturaleza del arte y el destino de lo humano.” *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 57-73.

APA: Zúñiga, J. F. (2022). La doble naturaleza del arte y el destino de lo humano. *Ideas y Valores*, 71(Supl. 9), 57-73.

CHICAGO: Zúñiga, José F. “La doble naturaleza del arte y el destino de lo humano.” *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 57-73.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Partiendo de un análisis de la posición ambigua que tiene el arte en el mundo actual (entre la autonomía y la heteronomía), se formulan dos tesis. En primer lugar, se propone una tesis ontológica, según la cual el arte está constituido por un doble impulso: por un lado, un impulso constructivo, presente en toda praxis social y humana; por otro, un impulso destructivo, que actúa en los márgenes de la razón y de la sociedad y los sobrepasa. En segundo lugar, se propone una tesis práctica, según la cual la adecuada tensión entre ambos impulsos es la condición de posibilidad de la libertad humana. Mediante una confrontación entre Hegel y Kafka, teniendo presentes ambas hipótesis, planteo un desplazamiento en la definición del ser humano como animal racional. Para finalizar, hago ver que se trata, en el fondo, de un debate sobre el destino del ser humano.

Palabras clave: G. W. Hegel, F. Kafka, arte, ser humano.

ABSTRACT

The Double Nature of Art and The Destiny of Humans Starting from an analysis of the ambiguous position that art has in today's world (between autonomy and heteronomy), two theses are formulated. Firstly, an ontological thesis, according to which art is constituted by a double impulse: on the one hand, a constructive impulse, present in all social and human praxis; on the other, a destructive impulse, which acts on the margins of reason and society and exceeds them. Secondly, a practical thesis, according to which the adequate tension between both impulses is the condition of possibility of human freedom. Through a confrontation between Hegel and Kafka, keeping both hypotheses in mind, I propose a displacement in the definition of the human being as rational animals. To conclude, I point out that it is, ultimately, a debate about the destiny of the human being.

Keywords: G. W. Hegel, F. Kafka, art, human being.

Defiendo en este trabajo una ampliación de la idea del ser humano como animal racional, como animal que tiene *logos*, hacia la idea del ser humano como animal artístico. No se trata evidentemente de negar nuestra naturaleza racional, “lógica”; no se trata de negar que somos animales que buscan la verdad. Las impresionantes construcciones filosóficas de Kant y Hegel son imprescindibles para nuestra comprensión de nosotros mismos. La libertad, pensada como sujeción a la estructura trascendental de la razón o como culminación de las formas por las que pasa el Espíritu Absoluto, sigue siendo el fundamento de la estructura racional que soporta las instituciones y los modos de vida que hacen posible nuestra existencia.

Sin embargo, en el interior de esas estructuras de pensamiento se encuentra también el germen que permite ampliar una concepción demasiado estrecha de nuestra naturaleza racional. En el caso de Kant, el germen se encuentra en la *Crítica del juicio*, entendiendo que esta obra trata propiamente del ser humano (cf. Duque 125-147) y de su relación con la razón “divina” tratada en la *Crítica de la razón pura* y en la *Crítica de la razón práctica*. En el caso de Hegel, el germen se encuentra en las *Lecciones sobre la estética*, en la explicación del momento en que el arte deja de ser la exposición de lo absoluto (cf. Hegel 2007 441-446), justo al final de la forma artística romántica, cuando lo sagrado (hasta ese momento único contenido del arte) es sustituido por lo humano en toda la amplitud de sus manifestaciones. En el presente trabajo, mencionaré al principio brevemente las vías que la *Crítica del juicio* abre para ampliar una concepción racional, demasiado estrecha, de nosotros mismos; además, para reforzar mis argumentos usaré, en la última parte, el lugar que ocupa lo humano como “contenido” del arte en las lecciones de Hegel mencionadas, una vez que el arte ha dejado de ser, en nuestro tiempo, la exposición de la verdad. Frente a una concepción de lo humano en la que este deja de tener una función relevante para el destino de la razón, defiendo el carácter netamente rebelde del ser humano y tomo la figura de Prometeo como prototipo de lo que nos constituye verdaderamente como seres humanos, en un doble sentido: como rebelión frente a la “primera” naturaleza, frente al orden natural en general, origen de la razón y elevación sobre nuestra condición animal (no hay, a mi juicio, un *continuum* entre la razón y la naturaleza, contra lo afirmado en el “naturalismo” de McDowell o Bertram); y como rebelión frente a la segunda naturaleza.

Pero no me quedo en esa interpretación griega del destino trágico de lo humano. Ni tampoco en la transformación moderna de ese destino trágico, que culmina en Kafka, Beckett, Adorno y Menke. Estos artistas y estos pensadores representan la culminación de la comprensión moderna, radical y negativamente crítica, del destino del hombre;

representan la comprensión más desarrollada del ser humano, más allá incluso de la comprensión trágica de Nietzsche. El cuento “Prometeo” de Kafka es quizá la más penetrante captación, artística y pensante, de nuestro estar atrapados por la naturaleza, nuestro estar atrapados por la razón y –lo más terrible de todo– nuestro estar atrapados en la rebelión que forja nuestro destino. No obstante, apunto al final a Sócrates como modelo para una praxis social y humana que deje espacio a la doble condición del arte postulada en el presente trabajo.

Autonomía y heteronomía del arte

Históricamente, se pueden definir tres posiciones filosóficas ante el arte (cf. Zúñiga 2017 11-17). La primera defiende la autonomía del arte y suele aparecer vinculada al pensamiento kantiano y al concepto de desinterés introducido en el primer momento de la analítica del juicio de gusto (cf. KU B3-B16 151-160): el desinterés es, según Kant, la nota característica que diferencia los juicios estéticos de los morales y los cognoscitivos. Correspondientemente, desde este punto de vista, se deriva la corriente que defiende que el arte sería autónomo frente a otros ámbitos de la actividad humana, como la ciencia o la moral, que a su vez serían también autónomas respecto de la actividad artística.

La segunda posición señala, frente a la autonomía del arte, la vinculación del arte con la verdad, y está estrechamente ligada a la heteronomía que ha afectado al arte desde sus inicios hasta la Modernidad. Aquí se puede incluir el pensamiento de Hegel, el del primer Nietzsche y, claramente, el del principal representante de la hermenéutica clásica, Gadamer; pero también, paradójicamente, el de Heidegger. La tercera posición procede de Nietzsche, quien, desde su crítica al vínculo que la tradición filosófica establece entre el bien, la verdad y la belleza, sostiene que tenemos el arte para defendernos de la verdad y postula, frente al esencialismo platónico, que “la verdad es fea”, teniendo presente el trasfondo nihilista de la realidad: la inevitable presencia de la nada en el ser. Se puede, pues, a partir de aquí, señalar un claro posicionamiento en el que se postula la discrepancia entre el arte y la verdad, que está pensada contra las dos anteriores. La reflexión de Nietzsche se dirige también contra la vinculación de la belleza con lo absoluto (con la verdad en el sentido hegeliano de la palabra). Su propuesta, por un lado, vincula la belleza con el sentimiento de fortaleza y perfección del ser humano, y postula que este nada tiene que ver con un supuesto orden ontológico esencialista; y, por otro lado, une el sentimiento de lo feo con la debilidad y la falta de fuerza, lo cual le permite postular análogamente que este tampoco tiene nada que ver con un orden de esencias metafísicas (cf. Nietzsche 1997 §488).

La oposición de Nietzsche a la relación que la tradición filosófica establece entre el bien, la verdad y la belleza se condensa en la tesis que afirma la fealdad de la verdad, antes mencionada. La afirmación es, por una parte, metafilosófica y refiere al estatus de la filosofía (la “voluntad de verdad” es un síntoma de degeneración). Y, por otra, es metaartística, afecta al papel que la tradición filosófica le ha asignado al arte como mediador entre lo sensible y lo suprasensible (el carácter simbólico del arte, como puerta de entrada a lo impercedero desde lo precedero, a lo incondicionado o absoluto desde lo condicionado), y proporciona una apertura teórica al espacio soberano que, tal y como postularé más adelante, juega el arte en las sociedades actuales.

Se pueden identificar tres grandes direcciones del hacer humano: i) la orientada a la conservación de lo transmitido, ii) la orientada a la transformación de lo recibido y iii) la orientada a la quiebra revolucionaria de lo establecido. El marco estable de nuestras sociedades democráticas fundadas en un Estado de Derecho necesita del espacio del arte como lugar donde la praxis humana pueda seguir experimentando con nuevas formas de afrontar la realidad, aboliendo la necesidad de las revoluciones, que siempre implican guerra y violencia desmedida, pero flexibilizando igualmente la tendencia inmovilista de la conservación de lo transmitido. La transformación hacia lo mejor es posible siempre, presuponiendo la perfectibilidad de la vida humana y tomando como claves tanto la prudencia como el inconformismo. Definir el espacio de la autonomía del arte en las sociedades democráticas basadas en el Estado de Derecho es la mejor contribución que se puede hacer desde el pensamiento estético a la supervivencia de estas sociedades, hoy, de nuevo, gravemente amenazadas en sus fundamentos.

En algunos trabajos previos, he tomado como centro la primera posición y establecido como contrapunto crítico las otras dos (cf. Zúñiga 2015, 2018, 2019a, 2019b). He seguido la propuesta de Georg W. Bertram (2016) de tomar las posiciones de Arthur C. Danto y Christoph Menke (dos de los principales teóricos de las tradiciones analítica y continental, respectivamente) como dos ejemplos conspicuos de la pujanza de lo que él denomina el “paradigma de la autonomía” en la teoría y la filosofía del arte actuales. Ambas perspectivas condensan dos de las principales tradiciones de pensamiento vigentes en el presente. Los estudios de Bertram han mostrado que la herencia de Adorno ha determinado, en buena parte, el desarrollo de posiciones teóricas que defienden una radical autonomía del arte; y han mostrado también que, incluso desde posiciones muy alejadas del pensamiento adorniano (la teoría institucional de Dickie o la filosofía del arte de Danto), se defiende algo análogo: en todos los casos se refleja la pervivencia del concepto de arte

autónomo en nuestra sociedad, a pesar de la heteronomía que, desde las vanguardias históricas, se viene abriendo paso en el mundo del arte.

Aceptando, pues, la propuesta de tomar las posiciones de Danto y Menke como ejemplos sobresalientes para discutir el alcance del paradigma de la autonomía, he esbozado en los estudios previos mencionados el lugar que cada una de ellas asigna al arte, y he mostrado que Danto y Menke no pertenecen al paradigma de la autonomía en el mismo sentido: el sentido en que se puede decir que Danto pertenece al paradigma de la autonomía deriva de la autonomía que adquirió el arte en la Modernidad; el sentido en que se puede decir que Menke pertenece al paradigma de la autonomía, en cambio, deriva de una posición posvanguardista que deja claramente atrás la autonomía moderna del arte. Pero lo realmente interesante de estas teorías del arte es que muestran las limitaciones del paradigma de la autonomía y la apertura a una posición dominante en relación con el papel que el arte juega hoy en nuestras sociedades: la heteronomía del arte.

Dos tesis acerca de la naturaleza del arte

En su obra *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1997), Menke sostiene que el arte hace posible un tipo de experiencia que, aislada de otras, constituye un evento singular y distinguido en sus propias vidas, y consecuentemente autónomo en relación con otro tipo de experiencias capaces de ser vividas por cada sujeto. Esa autonomía de lo estético implica que la experiencia estética es posible en el campo del arte gracias al despliegue de una legalidad propia que le pertenece y en el que se limita a la “esfera de la experiencia basada en el valor específicamente estético de lo bello” (Menke 1997 14). Así pues, la teoría de Menke abre un espacio a la comprensión adecuada de la naturaleza del arte y del ser humano al distinguir la praxis humana de la praxis social (racional). Sin embargo, a mi juicio, no consigue explicar la naturaleza del arte, al defender la estética de la fuerza *frente* a la estética de la facultad (cf. Menke 2020 XIX-XXIII). Desde esta posición, el arte queda siempre en una posición externa a lo social y a lo racional. La insuficiencia de la tesis de Menke radica en una comprensión deficitaria de la relación entre la praxis racional, la social y la humana. No se puede, como hace Menke, tomar partido unilateralmente por la estética de la fuerza *frente* a la estética de la facultad.

La posición neohermenéutica de Bertram, que defiende la continuidad entre el arte y las demás prácticas humanas (consiguiendo, con ello, hacerse cargo de la incapacidad del paradigma de la autonomía procedente de Kant para dar cuenta del acontecer reciente del arte –cosa que no hizo, aunque lo pretendió, la hermenéutica filosófica clásica–), presenta, por su parte, algunas insuficiencias derivadas de su confusión

de los diferentes sentidos en que se puede atribuir autonomía al arte, a los que he aludido anteriormente. Por todo ello, he llegado a la conclusión de que esta nueva figura del pensamiento, en el fondo hegeliana, no da cuenta suficientemente de lo que le confiere al arte su lugar en la vida humana y lo *distingue* de ella (cf. Zúñiga 2018 227-229).

Además, sostengo que, por otro lado, las posiciones que defienden la continuidad entre el arte y las demás prácticas humanas (y consiguen, con ello, superar la incapacidad del paradigma de la autonomía para dar cuenta del acontecer del arte desde las vanguardias) presentan algunas deficiencias argumentativas. Estas derivan de que en ellas se confunden los diferentes sentidos en que se puede atribuir autonomía al arte, a los que también he aludido anteriormente, y, sobre todo, de los riesgos implícitos en confundir el arte con la sociedad, con la política, con la crítica (cf. Menke 2017 11-15).

Partiendo, pues, de la existencia de dos espacios normativos en los que se mueve el arte en el mundo contemporáneo (autonomía y heteronomía); considerando que la autonomía del arte en su versión moderna necesita del contrapunto crítico de la vinculación del arte con la praxis humana --tesis sostenida, en su versión moderada, por Bertram (2016) y, en su versión radical, por Rancière (2014)--; considerando también los peligros que se derivan de la heteronomía del arte actualmente vigente, sostengo las siguientes tesis:

Tesis ontológica. El arte está constituido por un doble impulso: por un lado, un impulso centrípeto, que está en la base de toda praxis social y humana --es, incluso, el fundamento del conocimiento y de la razón práctica normativa--; por otro, un impulso centrífugo, que revela en el arte la presencia de una fuerza que se sitúa en los márgenes de la razón y de la sociedad, sobrepasándolas --es, en este sentido, soberano de su propia práctica, de su sentido y alcance--.

Tesis práctica. La tensión entre ambos impulsos es la condición de posibilidad de la libertad, sin la cual las sociedades, en particular las sociedades democráticas, se estancan y colapsan.

Hegel, Kafka y el destino de lo humano

La segunda naturaleza del hombre es su naturaleza racional. No se trata de negar esto, por supuesto. ¿Qué otra cosa somos sino seres racionales? Nuestra gran tradición filosófica --desde Sócrates hasta las grandes construcciones de pensamiento de Kant y Hegel, que todavía nos sostienen-- ha consistido en concebir nuestro ser racional. Es la mejor expresión de todo ese entramado de civilización y cultura que hemos ido construyendo a lo largo de la historia.

No se trata de negar todo esto, sino de colocarlo en su lugar, en una de las caras del arte que hemos postulado. Pero si solo tenemos

en cuenta esta cara, si solo tenemos en cuenta el carácter racional del ser humano, descuidamos otra parte importante de nuestro ser. Para mostrar esto es significativo, como dije al principio, el papel que Hegel asigna en sus *Lecciones sobre la estética* al arte “después” del fin del arte, tras finalizar la exposición de la última gran forma del arte, la forma romántica (cf. 2007 441-447). La última forma del arte es “última” en relación con el papel que Hegel le asigna al arte como uno de los modos del espíritu absoluto. El arte, la religión y la filosofía son formas necesarias de la manifestación del espíritu, es decir, son las formas en que necesariamente se ha ido manifestando el espíritu hasta llegar a su exposición total. Ahora bien, en tanto que Hegel considera que la forma artística de manifestación del espíritu es superada por la forma religiosa y esta, a su vez, finalmente es superada por la forma filosófica, el arte es, necesariamente, algo que pertenece al pasado (cf. Hegel 2006 61).

¿Qué queda, entonces, propiamente del arte una vez que ha cumplido su destino necesario? (cf. Zúñiga 2015 49-61). Si seguimos la lógica que Hegel imprime a su pensamiento, hemos de contestar que de espíritu, de verdad, de razón, necesariamente, no queda nada. La verdad racional, expuesta en la filosofía, ya no necesita ni de la religión ni del arte como formas de exposición de su contenido. Una vez que todo el contenido “sagrado” ha quedado expuesto en la verdad racional filosófica, el modo artístico de exposición, igual que el religioso, es superfluo. Esto significa que cualquier contenido racional expuesto a través del arte es externo al arte mismo y pertenece, propiamente, a la filosofía. Y esto acontece necesariamente.

Pues bien, en su forma final, piensa Hegel, el arte llega a trascenderse a sí mismo, pues deja de referirse a la verdad absoluta, a lo “divino en y para sí” (2007 444). En esta “trascendencia del arte a sí mismo” (*ibid.*), el hombre retorna a sí mismo y desciende “al interior de su propio pecho” (*ibid.*). Ahora, cuando el arte se ha trascendido a sí mismo y se ha disuelto, hace de lo humano (*humanus*) su contenido: “la profundidad y la altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrías y sufrimientos, sus afanes, sus actos y sus destinos” (*ibid.*). O también:

La apariencia y el operar de lo impercederamente humano en su más multilateral significado e infinita expansión es lo que [...] puede constituir ahora el contenido absoluto de nuestro arte. (Hegel 2007 445)

Cuando el arte se trasciende a sí mismo, es decir, cuando deja de ser arte en el sentido filosófico de la palabra, entonces, paradójicamente, tiene como “contenido” lo humano. Ahora bien, todos los avatares de lo humano ya no son, propiamente, racionales. Así que cuando la esencia de la razón ya ha sido realizada, lo propiamente humano aparece como

el resto que sobra. Cada ser humano realiza su vida en el interior de una verdad cumplida, ya realizada. Los destinos particulares sustituyen el contenido esencial, pero no afectan al destino del ser humano, porque su destino ya ha sido determinado como destino racional.

Desde la posición de Hegel no se puede admitir que ese arte que se ha trascendido a sí mismo pueda impugnar la totalidad por él pensada. Sin embargo, Kafka, casi un siglo después, pudo reformular radicalmente, desde ese arte supuestamente trascendido, el destino intrascendente que Hegel había pensado para todo ser humano. En su cuento “Prometeo”, Kafka no solo vuelve a pensar el destino trágico que los griegos habían imaginado para el ser humano, sino también el destino racional que Hegel había establecido en su colosal sistema. Para la interpretación del texto, tendré en cuenta la confrontación de Menke con la interpretación de Blumenberg (cf. Menke 1996 142-149). El cuento dice lo siguiente:

Cuatro leyendas nos informan sobre Prometeo: según la primera, fue encadenado en el Cáucaso porque traicionó a los dioses en favor de los hombres, y los dioses enviaron águilas que devoraban su hígado, que crecía sin cesar.

Según la segunda, Prometeo, ante el dolor de los picos que lo desgarraban, fue hundiéndose en el peñasco hasta confundirse con él.

Según la tercera, su traición se olvidó en el curso de milenios, los dioses olvidaron, las águilas y él mismo también.

Según la cuarta, se cansaron de que todo había perdido su razón de ser, los dioses se cansaron, las águilas se cansaron y, cansada, la herida se cerró.

Quedó el inexplicable peñasco.

La leyenda intenta explicar lo inexplicable. Como nace de un fondo de verdad, tiene que retornar a lo inexplicable. (Kafka 1986 74)

Blumenberg lo interpreta del siguiente modo:

Se pueden contemplar las versiones ficticias que da Kafka de esta leyenda como la parodia formal de una colación filosófica. Sin embargo, por su contenido, se aproxima más bien a lo que Nietzsche ha intentado al ampliar el mito de Prometeo: incorporar lo histórico a lo no histórico y disolverlo ahí. Kafka hace desaparecer la “acción” en la naturaleza, en la forma absolutamente inmóvil, indestructible, antihistórica del peñas-

co. [...] Solo lo inorgánico sobrevive a la historia. Por eso es inexplicable, pues no hay nadie que exija una explicación. (1979 687-688)

El texto de Kafka se divide en dos partes, separadas por un espacio (recogido en la cita del cuento). La primera expone cuatro versiones de la leyenda de Prometeo, y va desde la primera frase introductoria (“Cuatro leyendas nos hablan de Prometeo”) hasta el “resultado” (“Quedó el inexplicable peñasco”). La segunda parte es un comentario de dos frases que, “al parecer” (Menke 1997 143), refiere a la primera parte (“La leyenda intenta explicar lo inexplicable. Como nace de un fondo de verdad, tiene que retornar a lo inexplicable”). Esta sería una exposición, por así decir, “neutral” del cuento. Frente a ella, Blumenberg interpreta, según Menke, de manera “ciega” (cf. De Man), al considerar el comentario final del texto como su explicación adecuada. ¿Cuál es el error de la interpretación de Blumenberg? En realidad se trata, como sostiene Menke, de dos errores: en primer lugar, considerar que el comentario final habla de la primera parte del texto; en segundo lugar, establecer una hipótesis sobre la relación entre las cuatro variantes de la leyenda (suponer que el cuento de Kafka es una parodia formal de una conversación filosófica y que, por su contenido, se aproxima a la interpretación que hace Nietzsche del mito griego, incorporando lo histórico a lo ahistórico y disolviendo lo primero en lo segundo). Blumenberg encuentra una “estructura significativa realizada en el texto”, encuentra una unidad del texto, su interpretación establece una continuidad en el texto. Y ese es el problema: “Tal interpretación, por plausible que parezca, es ciega con relación a la experiencia estética a propósito del texto” (Menke 1997 143). ¿Por qué?

En principio, sin estar del todo de acuerdo con Blumenberg, después de una primera lectura del texto de Kafka, aun sabiendo que hay siempre en todo texto sentidos que al principio pasan desapercibidos, es difícil no encontrar una estructura significativa en el texto, aunque no sepamos dar una explicación. A mi juicio, hay en efecto una cierta unidad en el texto. Entiendo que las cuatro versiones pueden tener una relación entre sí, que al final queda el peñasco, aunque no entiendo muy bien de primeras qué significa que el peñasco sea inexplicable (no me convence del todo la explicación de Blumenberg a este respecto). Pero, de hecho, después de pensarlo con detenimiento, voy encontrando un sentido en lo que plantea. En mi cabeza aparecen recuerdos de ideas que no están ciertamente en el texto, pero que me ayudan a entenderlo: son muchas ideas, pero mi comprensión del texto se mueve fundamentalmente en la oposición entre la visión griega trágica nietzscheana del mito y la visión que Kafka, como judío (o como judío que cuestiona lo judío), puede ofrecerme de ella. Ahora bien, esta es la dirección que yo

doy a mi interpretación. Veamos antes cuáles son, según Menke, los problemas que presenta la interpretación de Blumenberg:

La interpretación de Blumenberg se basa no sólo en el hecho de que considere el autocomentario del texto -por hermético que sea- como su explicación adecuada, sino también en ciertas hipótesis referidas a la relación existente entre las cuatro variantes de la primera parte. La tesis de Blumenberg, según la cual el texto de Kafka expresa una “melancolía escatológica” sobre la posibilidad de un lenguaje mítico con sentido, sólo puede justificarse mediante cierta interpretación de la “pluralidad” de las cuatro leyendas contadas por Kafka. Blumenberg parte de la idea de que tal serie no ha de entenderse de modo relativista sino como un cuadro completo de posibilidades que suscita irremisiblemente la pregunta: “¿qué otra cosa se podría decir?” La afirmación “quedó el inexplicable peñasco [roca]” es el sello que testimonia el agotamiento de la palabra. Si las posibilidades de la palabra se agotan, permanece, sin embargo, el lugar del suceso, el peñasco [roca] mismo como “metáfora del protoestrato de todos los sucesos, que ya no necesita justificación ni teodicea”. La pluralidad de las cuatro leyendas de Kafka no es, según Blumenberg, relativista, porque no son “arbitrariamente intercambiables”, sino que constituyen “una secuencia que representa formalmente un proceso hasta su final”. Es esta comprobación de una estructura significativa realizada en el texto, lo que posibilita la interpretación de Blumenberg; señala así el punto en el que la unidad del texto, proyectada por la continuidad de la interpretación, encuentra su momento “ficticio” (Adorno) o “ciego” (De Man). Tal interpretación, por plausible que parezca, es ciega con relación a la experiencia estética a propósito del texto. (Menke 1997 143, traducción parcialmente modificada)

No entraré inmediatamente en la exposición de Blumenberg, que parece un tanto extraña (aunque, cuando la analicemos más detalladamente, veremos que entronca con un sentido profundo del texto, del que al principio no se tiene conciencia), sino en la crítica de Menke a esta. ¿Dónde está la ceguera de querer entender el texto? ¿Por qué la interpretación de Blumenberg (o cualquier otra interpretación) no capta el texto? Para justificar su posición, Menke echa mano de la distinción adorniana entre prisma y caleidoscopio:

La manera de enfrentarse Blumenberg con Kafka podría calificarse con un apelativo tomado de Adorno: “prismático”. Se utilizan textos estéticos como prismas en los que los rayos de nuestra mirada se refractan de modo característico. Ahora bien, la experiencia estética se distingue de esa manera de utilizar los textos, como un caleidoscopio de un prisma. Un prisma es un dispositivo intemporal, al que la rotación del caleidoscopio añade el transcurso, destruyendo un primer prisma y recomponiendo in-

mediatamente otro. La tarea del discurso interpretativo no consiste pues en la ubicación de las obras de arte como prismas, sino en retrotraer cada una de las refracciones prismáticas de la obra (al servicio de, y posibilidades por, lo no estético) al proceso que liga la destrucción de una con el surgimiento de otra. (1997 143-144)

Veamos, pues. Según Menke, la visión prismática de Blumenberg usa el texto de Kafka para que refracte su propio pensamiento, lo que él mismo cree. Frente a esa visión, el “ensayo” (cf. Adorno 19-21) –esto es, la manera de interpretar que propone Adorno– también lo pule como un prisma. Pero utilizando el “ensayo”, se sabe que la visión prismática es solo una interpretación, es solo un “elemento de la rotación prismática”:

El ensayo es una interpretación que establece cierto sentido, sosteniendo, con su mismo lenguaje, la conciencia del abismo de todo sentido, tal como lo señala cada instante del desplome en el caleidoscopio. (Menke 1997 144)

Así que se puede hacer una interpretación prismática, pero sabiendo que el caleidoscopio se va a mover en seguida y va a transformar la interpretación. Ahora bien, a mi juicio, es claro que las interpretaciones son interpretaciones, que cambian con el paso del tiempo, que incluso cambian en cuanto uno las hace y, a continuación, las repasa y encuentra algún error de interpretación o algún matiz que la cambia, pero eso no significa que en el cambio, en el desplazamiento, desaparezca la primera lectura o interpretación de la que habíamos partido. A veces ocurre, si realmente lo nuevo o lo distinto que ha aparecido en nuestra relectura no es coherente con lo que habíamos entendido al principio. Pero a veces sí. Menke afirma que, desde Adorno, no se puede plantear una continuidad de este tipo, sino siempre discontinuidad:

Para que puedan ser interpretaciones estéticas, las lecturas como la de Blumenberg han de ser vistas como las fases de un caleidoscopio, es decir, como el punto que se muestra en su centro como la mancha ciega a la que remite el proceso de la experiencia estética. Debemos contemplarlas, en términos de Adorno, como elementos de una configuración de enunciados interpretativos que remiten a la experiencia estética no por su continuidad significativa, sino por la discontinuidad de sus elementos. (1997 144-145)

¿Por la discontinuidad de sus elementos? ¿Por qué insistir tanto en que no haya continuidad? Ver, como hace Blumenberg, que las cuatro leyendas conducen a un final es una interpretación ciega, porque no ve que esta es una interpretación posible entre las ofrecidas por el texto. También hay al menos otra, según Menke, “incompatible con la primera”:

Si examinamos el texto con más atención, se verá que hay al menos dos maneras de relacionar entre sí las cuatro variantes de la leyenda. Pueden entenderse como una serie que culmina en un final de la leyenda, o como diferentes maneras de un relato completo con su principio y final. Solamente en la primera de estas dos posibilidades se apoya la interpretación de Blumenberg, cuya lectura lineal contradice la segunda posibilidad, que es, según la terminología de Adorno, “discontinua”. Se puede proceder así a una segunda interpretación a partir de la ordenación de las cuatro versiones en términos de complementariedad y no de linealidad, interpretación que estará en relación de indecidibilidad con la de Blumenberg, y que verá en el texto de Kafka no una escenificación del final de la leyenda, sino un juego con elementos descontextualizados de la misma. (1997 146)

Aceptar que dos interpretaciones son posibles es aceptar que cada una de ellas es inevitablemente ciega respecto a estructuraciones alternativas del texto, “que le son discontinuas”. Así que, según Menke, solo captamos el sentido del texto de Kafka si renunciamos a nuestra interpretación, puesto que “sabemos” que hay otra interpretación incompatible del texto de Kafka que procede del texto mismo. Hemos de aceptar que nuestra interpretación es indecible o discontinua respecto del texto y abrimos a las estrategias de discontinuidad del propio texto. Esto muestra la ceguera de nuestra interpretación con relación a la estrategia estética (del texto) que ellas pretenden reconstruir (sin poder agotar su potencial). La tesis general es la siguiente: toda interpretación es ciega si se ve desde el punto de vista del “juego estético” (Menke 1997 147) que procede del texto mismo (de su estrategia), que consiste en componer y disolver estructuras, es decir, en componer y disolver interpretaciones (igual que en un caleidoscopio en movimiento al mismo tiempo que se está formando una imagen se está destruyendo). Según Menke, esta tesis general se corrobora en el cuento de Kafka:

Puede confirmarse esto en la primera parte del texto de Kafka en el hecho de que el texto propone (y revoca) una ordenación interpretativa [formulada por Blumenberg] que pertenece al mismo orden que la estructura cuya destrucción significativa quiere comprender tal ordenación: la leyenda. (1997 148)

Ahora bien, desde mi punto de vista, el texto de Kafka no hace eso, es decir, no revoca la ordenación interpretativa de Blumenberg. El texto de Kafka no destruye el significado de la leyenda (querer comprender lo incomprensible), sino que lo lleva a su cumplimiento “lógico”: si la leyenda quiere explicar lo inexplicable, el texto de Kafka es el que lo lleva verdaderamente a su cumplimiento. Si lo inexplicable es inexplicable,

cualquier intento de explicar lo inexplicable debe desembocar en lo inexplicable. Y ese es su fondo de verdad.

Resumiendo la interpretación continuista de Blumenberg, dice Menke:

La serie de las cuatro variantes tiene, no obstante, un estatuto particular. Si, como dice Kafka, una leyenda es un intento de explicar lo inexplicable, la ordenación de las cuatro variantes constituye una leyenda sobre la desaparición de lo legendario, es decir, un intento de explicación del fracaso de la tentativa de explicar lo inexplicable. El hecho de que sea un final, y no de un simple fin de la leyenda, se inscribe en el orden mismo de la leyenda que así acaba. El orden procesual de las cuatro leyendas en un movimiento que termina es la aplicación paradójica de la forma de la leyenda a su propio fin. (1997 145)

En cambio, a mi juicio, esta es una lectura muy interesante del texto, que permite a Blumenberg proponer su interpretación acerca de la “melancolía escatológica” de Kafka. Es verdad que esta interpretación proyecta el texto de Kafka tan fuera del texto que lo aleja de la experiencia de lo que puede decirnos el texto desde él mismo. Frente a ello, Menke insiste en la necesidad de la discontinuidad y la negatividad de la experiencia estética del texto de Kafka. Pero, desde mi punto de vista, al insistir tanto en la discontinuidad y en la negatividad, el sentido del texto de Kafka desaparece. A fuerza de insistir en que no podemos fijar el texto en una interpretación, dejamos de tener experiencia alguna del texto. La negatividad que Adorno piensa para la experiencia estética está, en el caso del texto de Kafka, en la paradoja de la definición de lo que es la leyenda, pero no la leyenda en general, sino la leyenda de Prometeo. La leyenda de Prometeo intenta explicar lo inexplicable, y la experiencia estética que podemos tener del cuento de Kafka, su belleza, radica en la concisión de este, en esa capacidad de sintetizar el sentido de la leyenda de Prometeo. “¿Qué otra cosa se puede decir?”, pregunta Blumenberg. En efecto, qué otra cosa se puede decir respecto del destino y la condición del hombre. Desde el punto de vista de Kafka, que es el de alguien que no supone ya que haya un sentido trascendente (nihilismo, condición moderna), parece que no se puede decir otra cosa. Si la leyenda intenta explicar lo inexplicable, tiene que acabar en lo inexplicable. El cuento de Kafka señala una dirección de sentido de la leyenda, da que pensar. El pensamiento llega así más allá del concepto y aparece el sentido del lenguaje, del decir humano, de la razón, del *logos*.

La interpretación de Blumenberg introduce continuidad entre las cuatro versiones, porque sostiene que esta visión kafkiana de Prometeo está en la línea de la interpretación de Nietzsche: “incorporar lo histórico

a lo no-histórico y disolverlo ahí” (Blumenberg 1979 687). Esta interpretación resulta interesante porque la acción, el drama de la acción humana, de nuestros esfuerzos por hacer cosas y por no conformarnos con nuestro destino, que el mito de Prometeo interpreta en clave trágica (el destino del hombre es siempre sufrir trágicamente su rebelión, pero al menos nuestra libertad está en rebelarnos contra él, no a la manera de Unamuno, que consideraba que su tragedia consistía en tenerse que morir, en no poder ser inmortal, sino en rebelarnos aun sabiendo que tenemos perdida la partida), puede ser matizado y entendido de otra manera. Es lo que hace Kafka. Así, la segunda versión de la leyenda de Prometeo, superando la interpretación griega, pone en cuestión la visión del eterno dolor. El dolor, igual que el placer, es finito. Por lo tanto, tiene más sentido pensar, con la segunda leyenda, que Prometeo acabe fundido con el peñasco. O, de acuerdo con la tercera versión, tiene más sentido pensar que el paso del tiempo acabará con esa situación, como con cualquier situación. O, finalmente, que el cansancio acaba con cualquier propósito, de manera que al final solo quede el inexplicable peñasco.

Además, puesto que “leyenda” se dice en alemán *Sage* (de *sagen*: “decir”), tiene sentido que Blumenberg dé un paso adelante y busque un sentido más profundo en la leyenda, pensando que Kafka está diciendo también algo sobre el sentido (o falta de sentido) de nuestro decir o hacer.

Así pues, no es, a mi juicio, descabellado suponer que hay alguna relación entre las distintas versiones de las leyendas. Ni tampoco que esa relación sea la de una demolición de la imagen mítica trágica del *Prometeo encadenado*, de Esquilo,¹ que habla de la justicia de que Prometeo sea condenado por enfrentarse a los poderes cósmicos. Si las tres versiones posteriores nos hablan de la inutilidad del esfuerzo de Prometeo (disuelto en el paso del tiempo, en la necesaria desaparición del dolor o en la inevitable aparición del cansancio en cualquier actividad que emprendamos), se puede establecer una relación entre ellas, y pensar que el cuento de Kafka desvela un “mesianismo desolado”, que por tanto tiene que ver con un punto de vista judío,² aunque invertido, como

-
- 1 Magníficamente expuesta por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1984 88-95, cap. 9). Prometeo protege a los hombres revelándoles “secretos de los dioses”. Fundamentalmente, entregándoles el fuego (con todo lo que eso significa) y protegiéndolos de la destrucción, entregándoles esperanza (cf. Graves). Nietzsche insiste, además, en otros dos aspectos del mito que son constituyentes de lo humano: por un lado, el levantamiento contra los dioses (el sacrilegio; el conflicto entre los seres humanos y los dioses); por otro lado, la condición creadora (formar hombres a su imagen, ser como dios).
 - 2 Alejado de la interpretación semita del destino del hombre a la que alude Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, donde opone dos interpretaciones del pecado: la interpretación griega (“aria”) y la “semita” (Nietzsche 1984 93-94).

la visión del ángel nuevo en el cuadro del mismo nombre de Paul Klee, que casa bien con el comentario que en cierta ocasión le hizo Kafka a su amigo Max Brod en relación con la posibilidad de esperar algo más allá de la apariencia de este mundo: “Oh, abundante esperanza, infinita cantidad de esperanza, pero ninguna para nosotros” (cf. Pego Puigbó). El comentario enlaza bien con los matices que introducen las demás versiones de la leyenda: Prometeo desapareciendo ante el dolor, ante el paso del tiempo (todo pasa, todo se olvida), ante el cansancio –“Todas las cosas cansan, nadie es capaz de explicarlas” (Eclesiastés 1:8)–. ¿Es esto “mesianismo desolado” o “catolicismo desolado”: esperar sabiendo que nada llegará? Esta última interpretación se acerca a la de Blumenberg acerca de la “melancolía escatológica”.

Ahora bien, la condición racional del hombre nos exige no quedarnos sometidos a las pasiones, por muy nobles que sean. Es nuestro destino, también. Por ello, aunque ya no puedo desarrollarlo aquí, frente a Kafka, apunto a la figura de Sócrates como prototipo de lo humano en su sabia combinación de sentido común (la necesidad de atenernos a la razón y de dar cuenta de por qué hacemos lo que hacemos) e ironía respecto de nuestros comportamientos racionales.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. “Der Essay als Form.” *Gesammelte Schriften*. 11 Bd. *Noten zur Literatur*. Suhrkamp, 1974.
- Bertram, Georg W. *El arte como praxis humana: una estética*. Traducido por José F. Zúñiga. Comares, 2016.
- Bertram, Georg W. “¿Qué es el arte? Esbozo de una ontología del arte.” *Estudios Filosóficos* 67.195 (2018): 263-281.
- Bertram, Georg W. “Two Conceptions of Second Nature.” *Open Philosophy* 3.1(2020): 68-80.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford University Press, 1971.
- Duque, Félix. “¿Qué es el hombre? La *Crítica del juicio* y el problema de la finalidad.” *Historia de la filosofía moderna*. Akal, 1998. 125-147.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Traducido por Lucía Graves. Ariel, 2012.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. *Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Traducido por Domingo Hernández Sánchez. Universidad Autónoma de Madrid/Abada Editores, 2006.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz. Akal, 2007.
- Kafka, Franz. *Werke*. Bd.6. Herausgegeben von Max Brod. S. Fischer, 1986.

- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento* [KU]. Traducido por Roberto R. Aramayo. A. Machado Libros, 2003.
- McDowell, John. *Mind and World*. Harvard University Press, 1996.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Traducido por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor, 1997.
- Menke, Christoph. *La fuerza del arte*. Traducido por Niklas Bornhauser Neuber. Materiales Pesados, 2017.
- Menke, Christoph. *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Comares, 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder*. Traducido por Aníbal Froufe. Edaf, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia. O: Grecia y el pesimismo*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 1984.
- Pego Puigbó, Armando. “El arcángel del Cáucaso. Prometeo según Kafka.” *Donna mi prega* (2012): Web. 15 de agosto de 2022 [<https://guidocavalcanti.blogspot.com/>]
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Shangrila Textos Aparte, 2014.
- Zúñiga, José F. “¿Qué queda de espíritu en el arte cuando éste deja de ser su manifestación adecuada? A propósito de Hegel y el arte contemporáneo.” *Estudios Filosóficos* 64.185 (2015): 49-61.
- Zúñiga, José F. “El paradigma de la autonomía del arte.” *Autonomía de valor del arte*. Editado por José F. Zúñiga. Granada, 2017. 11-26.
- Zúñiga, José F. “Arte y autonomía.” *Estudios Filosóficos* 67.194 (2018): 221-234.
- Zúñiga, José F. “Hermenéutica, autonomía y valor del arte.” *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 35 (2019a): 64-82.
- Zúñiga, José F. *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte*. Granada, 2019.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.vol71n9Supl.106743>

¿ES POSIBLE UNA NORMATIVIDAD AUTORREFLEXIVA?

REFLEXIONES ACERCA DE LA ESTÉTICA
MODERNA



IS SELF-REFLECTIVE NORMATIVITY POSSIBLE?
REFLECTIONS ON MODERN AESTHETICS

VERÓNICA GALFIONE*

Universidad Nacional de Córdoba / Conicet - Córdoba - Argentina

* veronica.galfione@unc.edu.ar / ORCID: 0000-0003-2429-8203

Cómo citar este artículo:

MLA: Galfione, Verónica. “¿Es posible una normatividad autorreflexiva? Reflexiones acerca de la estética moderna.” *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 75-99.

APA: Galfione, V. (2022). ¿Es posible una normatividad autorreflexiva? Reflexiones acerca de la estética moderna. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 75-99.

CHICAGO: Verónica Galfione. “¿Es posible una normatividad autorreflexiva? Reflexiones acerca de la estética moderna.” *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 75-99.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Este artículo se propone indagar hasta qué punto la definición de la negatividad en términos de fuerza, que propone Christoph Menke en el marco de sus reflexiones estéticas, logra superar las coordenadas a partir de las cuales este concepto había sido pensado por la tradición. Mi hipótesis es que Menke se aleja de la inclinación metafísica a identificar la negatividad con el espíritu, pero tiende a reproducir el mismo esquema dualista por medio del cual la interpretación tradicional había establecido la exterioridad de la negatividad. En tal sentido, el modo de proceder de Menke resulta paradójico, porque busca aprehender una negatividad fundamental, pero se sirve para ello de conceptos que ya son un intento de neutralizar el hiato inherente a la normatividad.

Palabras clave: estética, normatividad, negatividad, praxis artística, subjetividad.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to explore the extent to which the definition of negativity in terms of force proposed in the framework of Christoph Menke's aesthetic reflections can overcome the frames from which the tradition has thought this concept. My hypothesis is that Menke distances himself from metaphysics tendency to identify negativity with spirit but tends to reproduce the same dualistic scheme with which the traditional interpretation had established the exteriority of negativity. In this respect, Menke's attempt is paradoxical, because he seeks to apprehend a fundamental negativity, but uses terms that reflect the need to neutralize the hiatus inherent to normativity.

Keywords: Aesthetics, normativity, negativity, artistic praxis, subjectivity.

I

Son pocas las ocasiones en las que los representantes de la nueva teoría crítica establecen un diálogo con el psicoanálisis. En una de esas raras oportunidades, Christoph Menke (cf. 2015b) recupera una cita de Jacques Lacan en la que este se ocupa del famoso sueño de Freud sobre su encuentro con Irma. A Menke le interesa remarcar el uso que hace Lacan de la noción de “carne” para referirse a aquello que Freud habría descubierto en la boca de Irma.

Es un descubrimiento horrible: la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, los secretos por excelencia, la carne de la que todo sale, en lo más profundo del misterio, la carne sufriente, informe, cuya forma por sí misma provoca angustia. (Lacan 1983 235)

Menke interpreta la referencia de Lacan a la carne, en tanto núcleo del descubrimiento de Freud, como un audaz intento de captar un tipo de pensamiento que, llevado hasta sus últimas consecuencias, invierte el modo en que toda la tradición, más allá de las diferentes orientaciones filosóficas, había concebido la negatividad. Pues, si esta había identificado el cuerpo como el lugar de la determinación, de la limitación, de la finitud, y le había reservado al espíritu el privilegio de la negatividad o de la infinitud, de la cita de Lacan se infiere, según Menke, que “el hombre es infinito a través de su cuerpo, en su sensualidad –su deseo y su placer–, esto es, en y a través de su naturaleza” (Menke 2015b 150). El cuerpo, como carne, constituiría, entonces, el fundamento de todas las formas de organización, pero carecería en sí mismo de toda posible forma; él sería esencialmente indeterminado, infinito.

Menke parece inscribir su propio pensamiento dentro de esta nueva tendencia. Esto resulta evidente desde el momento en que concibe la praxis estética como una experiencia de la libertad, pero rechaza toda interpretación que haga de ella una suerte de reaseguro de la soberanía subjetiva. Lo que vuelve significativa la praxis estética desde un punto de vista filosófico no es el hecho de que ella haga posible el reencuentro del sujeto consigo mismo en tanto entidad fundante o le presente, al menos, una forma paradigmática de su estructura de comprensión. Por el contrario, lo que lleva a Menke a concentrarse en ella es su capacidad para ofrecernos una forma de libertad que, lejos de hundir sus raíces en el sujeto, nos enfrenta con fuerzas que este no se encuentra en condiciones de dominar. La experiencia estética es la experiencia, en tal sentido, del “exceso de la vida” (Menke 2015b 149), de la vida como exceso.

Dejando de lado toda pregunta filológica acerca de la adecuación de la interpretación que hace Menke de la perspectiva lacaniana, querría indagar en estas páginas hasta qué punto su definición de la

negatividad en términos de experiencia de la carne logra superar las coordenadas a partir de las cuales este concepto había sido pensado en la tradición. Según creo, es posible hallar en el pensamiento de Menke dos formas encontradas de pensar la negatividad. La primera aparece en sus trabajos sobre Hegel y se caracteriza por romper con la contraposición moderna entre normatividad y naturaleza, para concebir la negatividad en términos de una alteridad constitutiva del propio espíritu. La segunda se configura sobre todo en sus reflexiones acerca de la praxis estética. Aquí Menke introduce el par conceptual “fuerza” - “facultades” e identifica la negatividad con el despliegue del primer elemento, para interpretar la dimensión normativa en términos de “facultades”. De este modo, Menke se desmarca de la tendencia metafísica a identificar la negatividad con una capacidad del espíritu para traspasar la determinación del cuerpo. No obstante, reproduce, desde mi perspectiva, el mismo esquema dualista que había servido de base de la interpretación tradicional de la negatividad. Como hipótesis complementaria sostendré que en los análisis estéticos de Menke se produce un solapamiento entre categorías históricas y nociones de orden ontológico. Según creo, Menke proyecta sobre este último plano conceptos de origen moderno. Esto sucede de manera paradigmática en el caso de las nociones de fuerza y de facultades, las cuales solo resultan concebibles, como intentaré mostrar, en el marco del proyecto moderno de una regulación autónoma de la conducta. El problema que se sigue de aquí es que, en tanto conceptos históricos, la fuerza y las facultades ya constituyen un intento de neutralizar el hiato que atraviesa toda forma de normatividad y no pueden ofrecernos, por ello mismo, una concepción alternativa de la negatividad.

II

En el artículo mencionado, Menke sostiene que la metáfora de Lacan de la vida sin órganos o sin forma interrumpe la oscilación histórica entre “el idealismo y el materialismo, entre la metafísica y la antimetafísica, en la medida en que ataca aquel punto en el que todas estas perspectivas coinciden” (2015b 150). No obstante, en otros textos, Menke tiende a relativizar esta generalización y rastrea la génesis de un pensamiento de la vida a través de la filosofía alemana. Esta genealogía apunta a mostrar de qué manera ciertas perspectivas filosóficas, en su intento por superar las aporías del proyecto fundacionalista moderno, habrían logrado tematizar este exceso de la vida. En la medida en que Menke vincula aquí el proyecto moderno de autofundamentación de la filosofía con el descubrimiento del carácter limitado del sujeto, parece plegarse a la reconstrucción del idealismo alemán que propone Dieter Henrich y según la cual es en el propio intento de convertirse

en fundamento último de la filosofía que el ser humano se descubre como un sujeto dependiente. Henrich se remonta aquí a la figura de Fichte, quien, según su lectura, habría demostrado tanto la necesidad de colocar el saber del sujeto sobre sí mismo como principio último de la filosofía, como advertido que ese saber de sí depende de presupuestos que exceden el orden subjetivo. Fichte habría inferido esto último al constatar las contradicciones a las que daban lugar los esfuerzos de las filosofías fundacionalistas de finales del siglo XVIII. Henrich describe estas contradicciones en los siguientes términos:

Parece claro que solo se puede hablar de conocimiento cuando también se puede designar a aquel que posee el conocimiento. Pero si el yo del sujeto es ya en sí mismo un conocimiento, esta proposición supuestamente evidente no puede aplicarse sin matizaciones. Porque si todo conocimiento tuviera realmente un sujeto, entonces el sujeto mismo no podría ser conocimiento. De lo contrario, habría que asumir también un sujeto de este sujeto y entregarse a la regresión infinita que tanto temía Fichte. (1966 213)¹

Como habría descubierto Fichte, según Henrich, no se trata aquí de un problema epistémico que pudiese ser resuelto por medio de alguna distinción o vuelco dialéctico. Lo que estas contradicciones revelarían sería, más bien, el hecho de que aquel sujeto que debería servir de fundamento último de la filosofía “no es dueño de sí en un doble sentido”. “No se produce a sí mismo por medio de la autoobjetivación. Y no posee ningún conocimiento adecuado acerca de sí mismo” (Henrich 1970 277). Esta idea, que en Henrich conduce a una refundación de la metafísica –capaz de integrar la autorreferencialidad del sí mismo con la experiencia de su dependencia con respecto a un fundamento que no se encuentra a su disposición–,² en Menke adopta un sentido diferente, pues, para él, el reconocimiento de las aporías

1 Henrich sostiene que Fichte se propone explicar el concepto de “autoconciencia”, que en Descartes, Leibniz, Rousseau y Kant había operado de presupuesto. Al hacerlo, se daría cuenta de que esto conduce a un círculo. La conciencia de sí mismo se alcanza por medio de la autorreflexión mediante la cual el yo vuelve a sí mismo. Sin embargo, tal retorno solo es posible si el yo, que vuelve a sí mismo, puede reconocerse, y esto presupone que este debe tener conciencia de sí antes de volver reflexivamente sobre sí mismo. El círculo consiste, por tanto, en que la autoconciencia, que debe explicarse a través de la reflexión, debe ser presupuesta ya por la propia explicación reflexiva. Según Henrich, las diversas versiones de la *Wissenschaftslehre* habrían tenido como objetivo evitar este círculo.

2 Para un desarrollo más acabado del concepto de integración es posible consultar el ensayo de Henrich “Selbstbewusstsein und spekulatives Denken” (1982). La defensa que hace Henrich de la metafísica ha dado lugar a una importante disputa con Habermas (cf. Habermas y Henrich 1974 48).

que trae aparejada la concepción tradicional del sujeto y de la libertad torna visible la indeterminación esencial del cuerpo, de la carne como ser sin órganos y sin forma, y obliga a tomar en serio, así, el hiato que subyace a cualquier intento por configurar el relato coherente de una vida con sentido (cf. Henrich 2003 26).

Lo que Menke pretende mostrar en su reconstrucción de la tradición es que no toda la filosofía moderna ha sido tan ciega con respecto a este descubrimiento como pretende hacerlo creer la interpretación de Martin Heidegger o de Hans-Georg Gadamer (cf. Menke 2003 734-5). De hecho, de Herder a Nietzsche, pasando por Friedrich Schlegel, la estética no se habría encargado sino de recordarnos que la libertad no puede ser entendida en términos de autonomía, que la contradicción en la que se enreda la idea de autonomía, al no poder explicar cómo es posible una ley de la libertad,³ solo hace visible, finalmente, la radical e irrebasable indeterminación sobre la que se erige la concepción moderna de la subjetividad. La estética se presentaría, en tal sentido, como la contracara de la naciente ciencia de la biología. A diferencia de esta, que piensa la vida bajo la forma de la teleología o de la funcionalidad y apuntala, de este modo, la reducción de la libertad a la autonomía, la estética experimenta la vida bajo la forma de una actividad no teleológica o de una fuerza antiteleológica.

El concepto biológico de la vida, en cuyo esquema puede leerse la *Monadología* de Leibniz, vincula el concepto de autoactividad al de finalidad o función: la biología, que según Foucault marca el umbral de la modernidad, entiende los procesos vivos como teleológicos o funcionales... Vivir, entendido biológicamente, significa realizar aquellos propósitos que conforman la forma o el género de este ser vivo. La estética, en cambio, piensa en la vida como algo no teleológico, incluso antiteleológico. (Menke 2015b 151)

Como señala Menke, en el ámbito estético el hombre se comporta como un cangrejo de mar, el cual, según Nietzsche, “constantemente busca a tientas en todas las direcciones y de vez en cuando atrapa algo; pero va a tientas no para atrapar algo, sino porque sus miembros tienen que vivificarse” (Nietzsche 1988 17 1[53]). La actividad estética es una actividad “ciega”, sin meta, desobrada, y, por ello mismo, la única que es capaz de ofrecernos la experiencia de una forma auténtica de libertad.

El interés de Menke por esta inversión del concepto de la negatividad, de la que daría cuenta la preocupación del psicoanálisis por la carne, se desprende de la necesidad de rescatar el potencial crítico de la praxis estética frente a aquellas perspectivas que la identifican con

3 Vuelvo sobre este punto más adelante.

la metafísica moderna de la subjetividad y le atribuyen un efecto pernicioso sobre los órdenes sociales normativos. Tal es el caso de la crítica tradicional de la estetización, la cual rastrea este efecto pernicioso de la estética en el propio ámbito estético y apunta, de esta forma, contra el proceso de desontologización de la obra de arte con el cual se inicia la estética moderna. Desde esta perspectiva, sería un error considerar el surgimiento de la nueva disciplina como un asunto meramente estético: al colocar la obra de arte bajo la esfera del sujeto, la estética moderna pone en marcha un proceso que tendrá como consecuencia última la corrosión de las normas culturales y la sujeción del esteta a las mismas relaciones sociales de las cuales se buscaba emancipar. En este punto tampoco las filosofías idealistas del arte de comienzos del siglo XIX parecen aportar nada diferente. Pues, si bien ellas ya no se concentran en el receptor, como las estéticas psicológico-efectuales de mediados del siglo XVIII, no apelan a la obra de arte sino para proyectar sobre su superficie el modelo del sujeto soberano (cf. Heidegger 1961 195). En tanto consumación y radicalización del pensamiento moderno del sujeto, la estética desrealizaría el propio ámbito artístico –lo estetizaría– y transformaría el arte, su primera víctima, en un agente de la propia estetización (cf. Menke 2010a 20).

Sin embargo, estas críticas a la presunta dependencia de la estética con respecto a la metafísica del sujeto y a la lógica corrosiva y despótica del yo probablemente no hubieran movilizado la reflexión de Menke si ellas no hubiesen sufrido una paradójica reactivación a partir de la tesis de *El nuevo espíritu del capitalismo*, libro en el que Ève Chiapello y Luc Boltanski buscan dar cuenta del momento novedoso del neoliberalismo y lo identifican con la apropiación productivista de valores de origen estético. Según estos autores, desde los años 60 y en el contexto de los nuevos movimientos sociales, se habría configurado un nuevo tipo de crítica que ya no tendría como objeto, como en la tradicional “crítica social” de izquierdas, la igualdad, la justicia y la unidad de la clase obrera. Esta nueva forma de crítica se realizaría en nombre de la autonomía y se dirigiría centralmente contra la autoridad, las normas y la disciplina. Boltanski y Chiapello la denominan “crítica artística”, estableciendo una conexión explícita con la tradición estética. Según ellos, lo propio del neoliberalismo habría sido su capacidad para apropiarse de esta forma de crítica y transformarla en el imperativo central de toda forma de socialización. Boltanski y Chiapello se focalizan en este punto en la incorporación de principios artísticos tales como la autonomía, la creatividad o la autodeterminación en los procesos

laborales y en la organización de las empresas.⁴ No obstante, este fenómeno también tiene su correlato en el ámbito del consumo, ya que el neoliberalismo impone al individuo la necesidad de transformarse a sí mismo de manera permanente a los fines de adaptarse a un sistema de producción que se caracteriza por fabricar bienes (en un sentido muy amplio) para los cuales todavía no es posible imaginar ninguna forma de necesidad.⁵ Al respecto señala Menke:

Las necesidades para las que se supone que las mercancías tienen un valor de uso, en el sistema de consumo de masas son culturales en el sentido eminente: no sólo se generan artificialmente, sino que se dirigen a su vez hacia el significado atribuido a la mercancía y a su posesión. (2013 140)

Si bien Menke comparte la crítica de los autores de *El nuevo espíritu del capitalismo* al chantaje neoliberal –que cambia “mayor autonomía” por “menor seguridad” social (Boltanski y Chiapello 2002 294)–, no se encuentra dispuesto a pasar por alto la extraña confluencia de la tesis de la “integración” o “incorporación” de los ideales estéticos con la vieja crítica conservadora de la estetización.⁶ De hecho, si leemos la tradición filosófica alemana en los términos clásicos, sería posible pensar que *El nuevo espíritu del capitalismo* no viene sino a confirmar aquello

4 Nancy Fraser ha defendido un argumento similar en relación con los reclamos de la segunda ola feminista: “Claramente emancipadoras en la época del capitalismo organizado de Estado, las críticas al economicismo, el androcentrismo, el estatismo y el westfalianismo parecen ahora plagadas de ambigüedad, susceptibles de cubrir las necesidades de legitimación de una nueva forma de capitalismo” (2020 152). Posteriormente, la autora ha orientado este razonamiento a explicar el auge de las nuevas derechas. Estas constituirían una reacción a la concentración de la izquierda en la política de la identidad en detrimento de la crítica social (cf. Fraser 2017 82). Este segundo giro de su argumento supone, claro está, que una política de la identidad (lo que perviviría de la crítica artística) es perfectamente articulable con el neoliberalismo. No obstante, si no equiparamos crítica artística con política de la identidad y nos concentramos más bien en el reclamo artístico de una mayor libertad, también sería posible pensar en una posible continuidad entre los ideales del 68 y los nuevos movimientos “libertarios”. Entiendo que Menke querría evitar todas estas consecuencias en la medida en que ellas presuponen la renuncia absoluta a un conjunto de ideales que han desempeñado un papel político verdaderamente liberador en el pasado y que aún podrían hacerlo en tanto índices de un momento de negatividad radical que resulta inconcebible desde las concepciones sociales de la libertad.

5 Cabe aclarar, sin embargo, que esto convierte el consumo en un fenómeno que el individuo, en tanto empresario de sí mismo, ya no debe analizar en términos de satisfacción, sino más bien desde la lógica de la inversión, esto es, en vistas de un posible incremento de su propio capital humano (cf. Bröcking 2004 14).

6 Sobre la crítica a la estética en la tradición alemana, se puede consultar el trabajo de Bohrer (2017). En términos políticos, el tema es analizado por Juliane Rebentisch en *Die Kunst der Freiheit* (2011).

que los críticos del esteticismo habían sostenido algunas décadas antes, es decir, que hay que buscar en la estética moderna, en su carácter eminentemente subjetivista, la causa de los actuales problemas sociales y culturales. En tal sentido, no habría nada paradójico en el hecho de que la economización neoliberal de lo social –con la consiguiente pérdida de derechos y la disolución de las diferentes formas de solidaridad social– hubiese ido de la mano de la generalización de los valores estéticos y de la superación de aquello que, en la tradición crítica, había sido definido en términos de alienación. El neoliberalismo no habría realizado aquí ninguna suerte de tergiversación de los valores estéticos, sino que se habría encargado de desplegar el germen pernicioso y destructivo que sería inherente al propio subjetivismo de la estética.

III

La necesidad de pensar una crítica a la metafísica moderna de la subjetividad y a las formas de sujeción política que se encuentran vinculadas con ella, sin renunciar al potencial crítico de la estética, parece ser un tópico común en la tradición de la teoría crítica, en la cual se inscribe Menke. Pero si a la hora de buscar un desvío para el argumento que identifica la estética con los nuevos dispositivos de dominio un autor como Theodor W. Adorno aún podía apelar a la obra de arte –convirtiéndola en un lugarteniente de ese sujeto autorreflexivo y, por ende, receptivo, cuya posibilidad era sistemáticamente negada por la metafísica y la propia sociedad capitalista (cf. 1974 126)–, para Menke esta posibilidad ya no se encuentra disponible. Esto se debe, en parte, al curso del arte contemporáneo, que ha dejado de producir *obras* en términos objetivos (cf. Rebenisch, 2018 25), pero también al hecho de que, según señalan las nuevas perspectivas filosóficas, la concepción adorniana de la obra de arte reproduce en clave negativista la lógica moderna de la autodeterminación.

Por ello mismo, para salvar la estética de la crítica a la metafísica del sujeto, Menke debe rechazar la identificación entre industria cultural e inclusión artística del espectador que presupone la opción adorniana por la obra de arte negativa. Se trata de mostrar que la renuncia a la posibilidad de concebir la obra como el único sujeto posible de la experiencia estética no conduce de manera necesaria a afirmar una relación de dominio o disposición sobre el objeto estético –como si lo único que hubiese salvado a la praxis estética de ser completamente absorbida por la metafísica hubiese sido su referencia a la obra de arte negativa–. A tal efecto, Menke se ocupa de demostrar que, si la indeterminación que resulta constitutiva de las formas artísticas desdiferenciadas incita nuestros esfuerzos interpretativos, lo hace con el fin de poner en evidencia nuestra incapacidad para dotar de un sentido acabado al objeto

estético. Menke reconoce que la experiencia estética desdiferenciada obliga al espectador a proyectar un sentido “subjetivo” sobre el objeto artístico. No obstante, esta demanda solo lleva, como señala Menke desde *La soberanía del arte*,⁷ a poner de relieve su incapacidad para controlar los procesos de atribución de sentido; a mostrar que en ellos se despliegan fuerzas que no tienen su origen en el sujeto ni pueden ser objetivadas en un rendimiento de carácter cognitivo. En tal sentido, la autorreflexión estética se encuentra lejos de apuntalar nuestra autocomprensión como sujetos. Ella se encarga, más bien, de poner de manifiesto el carácter constitutivamente descentrado del hombre moderno; de sacar a la luz aquello que cierta tradición idealista habría pretendido eclipsar por medio de la construcción del ideal de la autodeterminación. Esto es lo que diferencia la experiencia estética de las experiencias que hacemos fuera del ámbito estético: en la experiencia estética, el acceso al objeto es permanentemente obstaculizado, desestabilizado. Por ello mismo, señala Menke:

Para asir el placer estético el sujeto debe ser entendido como más o como menos que mera subjetividad. El placer estético no es el placer del sujeto en sí mismo, sino del ser humano en su diferencia con respecto al sujeto... la estética piensa al hombre como lugar de potencialidades y consumaciones no-subjetivas. (2020 6)

Pero con este planteamiento, Menke no solo intenta mostrar por qué el abandono del objetivismo estético –el distanciamiento con respecto a la filosofía adorniana de la obra de arte– no tiene como consecuencia necesaria la vuelta a la estética burguesa ni la reafirmación del ideal de un sujeto soberano⁸. Más allá de disputar el sentido de este giro y desligar a la estética de sus presuntos compromisos inherentes con la metafísica del sujeto, lo que le interesa a Menke es defender, frente a algunas corrientes del posestructuralismo, la reflexividad de la experiencia estética y sostener, en tal sentido, la imposibilidad de un acceso

7 Es necesario señalar, no obstante, que existe un importante desplazamiento desde el planteamiento semiótico que se observa en *La soberanía del arte* (1997) hasta los nuevos trabajos de Menke. En estos últimos se percibe un marcado interés por pensar la estética en relación con la constitución de la subjetividad moderna. En tal sentido, aparecen matices históricos que no son tenidos en cuenta en el primer libro. Por otro lado, la lógica semiótica es progresivamente reemplazada por un planteo energético que, si bien no sitúa el placer estético más allá de la reflexión, lo vincula, sin embargo, con la acción de fuerzas.

8 Más aún, sería la pretensión de hacer de la obra de arte un sujeto la que sería deudora del ideal práctico de la autodeterminación, propio de la filosofía moderna. Esta es justamente la crítica al romanticismo que desarrollan Nancy y Labarthe en *El absoluto literario* (2012).

no mediado a aquello que Lacan había denominado “lo más informe”. Desde su punto de vista, la constatación del carácter excesivo de los flujos o impulsos que se despliegan en la experiencia estética –lo que Menke denomina “la fuerza” (*Kraft*)– no debería suponer ni la negación del carácter reflexivo de la experiencia estética ni el rechazo de la necesidad de una conformación teleológica de la fuerza –aquello que Menke caracteriza en términos de “facultades” o “capacidades” (*Vermögen*)–, como sostendrían autores en la línea de Gilles Deleuze.⁹ En este sentido, Menke no solo se esfuerza por mostrar que no todo movimiento reflexivo se inscribe de forma necesaria en la lógica de la autodeterminación, como podría pensarse a partir de la estética kantiana, donde la suspensión del juicio determinante y la vuelta del sujeto sobre sí mismo no tiene otro objetivo que poner en evidencia la capacidad del sujeto para autoafectarse. Su interés es mostrar que, más allá de este hecho, sin el intento por contener las fuerzas bajo una forma significativa, no sería posible experimentar su desmesura y no tendría lugar la propia experiencia estética.

Contra las posiciones que, junto a la reflexividad de la experiencia estética, niegan la necesidad de un momento normativo en la constitución del sujeto, Menke recalca los rendimientos de la configuración teleológica de la fuerza. En este punto, su postura se asemeja a aquella que sostienen los así llamados hegelianos de izquierda (cf. Pippin 2008 97-102; Honneth 2001 81ss). De acuerdo con esta perspectiva, el ser humano solo puede ser libre en la medida en que es *capaz* de hacer algo y esto supone un proceso de formación o adiestramiento que permite transformar el cuerpo en una herramienta útil y someter el comportamiento a patrones sociales de logro. La libertad se presenta así como una facultad socialmente configurada, que surge de un proceso dialéctico de liberación por medio del cual el ser humano se emancipa del poder directo de la naturaleza, a la vez que se somete al poder social:

Un sujeto cuya concepción del mundo y su autorrepresentación han asumido el carácter de facultades espirituales puede seguir teniendo fuerzas de expresión viva al lado o por debajo de ellas, pero ya no está dominado por ellas, sino que, por el contrario, es capaz de controlarlas. (Menke 2018 104)

9 Si bien Menke construye su concepto de fuerzas en relación directa con Deleuze –quien había sostenido: “En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas” (Deleuze 2009 63)–, no deja de señalar cierta unilateralidad en el pensamiento de este autor. Esto se torna explícito en la conferencia “Die Nachahmung des Lebens. Demokratie nach Beuys” (2021), en la cual se vale de una obra de Beuys –*Die Honigpumpe*– para poner de relieve los problemas que traería aparejada la confianza en superar toda forma de alienación formal.

Menke reconoce tanto el momento de violencia que suponen estos procesos formativos como el hecho de que ellos tienden a autonomizarse de los contextos vitales originarios y a reproducirse de manera mecánica. No obstante, rechaza toda posibilidad de inferir a partir de este hecho la necesidad de conectar de forma directa con la dinámica inmanente de autorregulación de la vida (cf. Menke 2018 28ss). Dado que la libertad depende de la adquisición de capacidades –aun cuando no coincida con estas, como veremos más adelante– y que esta adquisición supone un momento de exterioridad –un hacer mecánico, una segunda naturaleza (cf. Menke 2018 219)–, aquellas perspectivas vitalistas que aspiran a reencontrarse con la fuerza activa de la vida, no solo poseerían un carácter ingenuo o ilusorio, sino que serían también potencialmente ideológicas, es decir, ellas podrían acabar validando la naturalización de ciertas dinámicas sociales que han sido instituidas de manera violenta y que han echado raíces en el centro de la propia naturaleza, que se han vuelto carne, y que, en verdad, solo podrían ser removidas por medio de nuevas formas de intervención. En términos más claramente políticos, lo que Menke rechaza aquí es una determinada interpretación de las formas de dominio neoliberales, que descrea del discurso neoliberal de la desregulación y remite las actuales formas de control a un proceso de intervención espuria en la dinámica propia de la vida (cf. Hardt y Negri 2002 314). Desde estas perspectivas, la superación de las relaciones de dominio neoliberales dependería de la posibilidad de remover estas instituciones para reencontrar, por detrás de ellas, la fuerza viva del *conatus* o el ímpetu de la multitud (cf. Hardt y Negri, 2002 55). Para Menke, en cambio, en la medida en que la libertad práctica depende de la adquisición de facultades y, en tal sentido, supone los procesos de alienación y dominio, la crítica al neoliberalismo debería asumir la necesidad de regular de manera reflexiva dichos procesos a los fines de evitar su naturalización y su tendencial identificación con un presunto dinamismo vital de carácter inmanente.

IV

Menke considera que es un mismo argumento el que permite sostener la posibilidad de pensar al ser humano más allá de las coordenadas subjetivas y defender la necesidad de una configuración teleológica de nuestras fuerzas vitales. Menke afirma que es justamente porque el ser humano no se halla determinado por naturaleza que debe *formarse*, es decir, que debe disciplinar su cuerpo a los fines de volverlo una herramienta dócil, y que es, sin embargo, esta falta de determinación natural la que le impide realizar esta tarea de una forma acabada:

El ser humano *debe* hacerse sujeto en primer lugar a través de ejercicios, puesto que no posee por naturaleza la “disposición” a ser sujeto.

Y el ser humano *puede* hacerse sujeto solamente por medio de ejercicios, puesto que por naturaleza no está completamente determinado por leyes causales o instintos. La fuerza es un supuesto que el sujeto debe asumir si es que quiere entenderse a sí mismo como aquello en lo que se ha convertido a partir de condiciones naturales: si es que pretende pensar conjuntamente su existencia como espíritu y su génesis a partir de la naturaleza. (Menke 2014a 1095)

Menke se está distanciando aquí tanto de las posiciones vitalistas, que confían en la posibilidad de conectar con la autorregulación inmanente de la vida, como de las perspectivas dualistas, que parten de la existencia del espíritu. Para él es necesario explicar la génesis del espíritu a partir de la naturaleza y esto solo es posible si asumimos que la naturaleza humana no está determinada completamente ni en términos causales o instintivos, ni porque cuente con una cierta predisposición para el desarrollo de las capacidades espirituales. En el primer caso, simplemente no sería posible explicar la existencia del espíritu, mientras que en el segundo se negaría la existencia de la naturaleza: todo sería espíritu y nada más que espíritu en diferentes grados de actualización. Pero asumir la indeterminación de la naturaleza, su no preparación o disposición para el desarrollo del espíritu, supone colocar en el origen del espíritu lo Otro del espíritu y convertir así dicha alteridad en un momento constitutivo de los propios procesos autónomos del sujeto. Entendida en estos términos, la “fuerza” debería hacer referencia a una suerte de condición de posibilidad paradójica que, si bien hace posible la constitución de las facultades, las dota también de una naturaleza intrínsecamente inestable. En tanto el espíritu no posee un carácter originario ni se encuentra prefigurado en la naturaleza, su emergencia solo puede pensarse en términos de alteridad: el espíritu debe surgir como lo otro de sí y desarrollarse de manera trabajosa a través de ese medio que le es ajeno, atormentado por los fantasmas que produce su propio desgarramiento interno. Es la falta de una determinación instintiva la que predispone al ser humano para el desarrollo de las facultades y, sin embargo, es también ella la que socava el desarrollo del espíritu, la que vuelve intrínsecamente problemático la institución de un orden normativo. Ella es condición de posibilidad del espíritu y también su límite o su condición interna de imposibilidad.

Ahora bien, si asumimos esta lectura del surgimiento del espíritu a partir de la naturaleza, se torna evidente que no es posible hacer una interpretación naturalista de la negatividad e identificarla con la experiencia de la carne. Si bien no es la aspiración a la autodeterminación la que corroe internamente cada una de las producciones del espíritu,

despotenciándolas y transformándolas en mera apariencia, tampoco es la carne en tanto fenómeno natural. Si seguimos el análisis de Menke, lo que desestabiliza al espíritu parece ser más bien su propia desmesura interna, el hecho de ser un desprendimiento de la naturaleza sin anclaje en ella, un producto natural que no se encuentra anticipado por ninguna forma de predisposición y que debe surgir, entonces, de manera improbable, por intermedio de algo que le es esencialmente ajeno. Pero si esta argumentación parecería impedir toda posible identificación de la negatividad con una instancia presubjetiva y obligaría a pensarla, más bien, como aquella alteridad que sería constitutiva del espíritu, no es posible afirmar lo mismo del tratamiento que hace Menke del problema a partir de la introducción de los conceptos de fuerza y facultades.

El problema radica aquí, según creo, en el carácter dicotómico de estos conceptos, el cual obliga a convertir la fuerza en la fuente de la negatividad y a pensar la negatividad como lo contrario de la normatividad. De hecho, aun cuando Menke insista en que el objetivo de su trabajo es desarrollar otro concepto de normatividad, que no reduzca “el logro práctico a facultades racionales” y requiera “de la intervención de la fuerza que interrumpe y transforma” (Menke 2020 10), lo cierto es que las nociones de fuerza y facultades no dejan demasiado espacio libre para pensar una fisura interna a las propias facultades. Esto es así, desde mi punto de vista, porque la noción de fuerza reproduce la misma estructura antinómica que le había permitido a Kant identificar al espíritu con la negatividad. De esta forma, si no se quiere igualar la negatividad con el espíritu, como habría hecho la metafísica tradicional, no queda más remedio que asociarla a su extremo opuesto, es decir, a la fuerza. Pero en tal caso, no obstante, la fuerza ya no puede hacer referencia a una suerte de condición trascendental de posibilidad/imposibilidad, que se traduce en la alteridad constitutiva de la norma, sino a lo otro de la normatividad. Esto quiere decir que, si bien las categorías de Menke invierten la jerarquía a partir de la cual la tradición había pensado el problema de la negatividad, reproducen una estructura de pensamiento que, por su mismo dualismo, no encuentra su razón de ser en el reconocimiento de esta imposibilidad interna de la norma, sino más bien en el intento de encubrirarla o silenciarla.

A continuación, voy a servirme de los propios análisis de Menke para reconstruir en términos críticos el origen de la noción *fuerza*. Para ello, comenzaré refiriéndome brevemente a la concepción kantiana de la libertad como autonomía, a los fines de poner en evidencia su carácter aporético y de demostrar, a partir de allí, la inmanencia de la “fuerza” con respecto al propio principio de normalización. Según se espera demostrar, es la propia pretensión de constituirse en un sujeto autónomo, que se rige por su propia ley, la que transforma toda

forma de existencia alternativa en lo Otro de la normatividad –lo que la convierte en “fuerza” – y la que vuelve inadecuado el concepto de fuerza para pensar la negatividad que sería constitutiva de la norma.

V

Como es sabido, la peculiaridad de la concepción kantiana de la libertad radica en su tendencia a identificar el ejercicio libre de la voluntad con el seguimiento de una ley que habría sido impuesta por la propia subjetividad. Siguiendo la postura de Rousseau, Kant afirma, según sostiene Menke, que “un hombre es libre cuando no se somete a ninguna ley que haya sido dada por otros, sino tan sólo a aquella que se ha dado (o se podría haber dado) a él mismo” (2006 307). Esta manera de entender la libertad rompe con la inclinación habitual de la modernidad temprana a contraponer ley y libertad. Para esta última, el sometimiento a la ley era sinónimo de falta de libertad y el ejercicio de la libertad era la conducta liberada del imperio de la ley. Desde mediados del siglo XVIII, en cambio, la libertad será definida de tal manera que ya no será posible pensarla con independencia de la ley. Para la concepción moderna de la autonomía, una persona no es libre sino cuando sigue la ley que ella se ha dado a sí misma, mientras que una ley solo es válida cuando se presenta como un producto de la libertad. En este sentido, la idea moderna de la autonomía contiene “una nueva concepción de la normatividad y de la libertad” (Khurana 2011 7).

Según sería señalado ya a finales del siglo XVIII, el problema de esta concepción de la libertad radica en su incapacidad para dar cuenta del origen de la “ley de la libertad”, pues si esta ley es un “acto de obediencia de una ley no dada por uno mismo”, entonces ella no es libre; pero si la institución de la ley se presenta como un acto de libre arbitrio, entonces la ley asume un carácter arbitrario: “ambas son formas de heteronomía: la heteronomía externa de la ley dada o la heteronomía interna de las decisiones meramente arbitrarias” (Menke 2010b 676). Es decir, para explicar la existencia de una ley de la libertad deberíamos asumir o bien que la ley depende de otra ley y, por ende, no es autónoma, o que se sigue de un acto de arbitrariedad, por lo que dejaría de ser racional.

Como ha sido mencionado por las perspectivas sistémicas (Luhmann 1993 199), por detrás de esta paradoja se encuentra el hecho de que la institución de una ley de la libertad presupone la demarcación entre un adentro y un afuera de la ley y depende, en tal sentido, de una norma que ya no puede ser justificada en función de la propia ley de la libertad. No obstante, esta paradoja no solo pone en evidencia la contingencia de cualquier orden normativo, sino que revela el efecto performativo de la propia constitución de la ley. Al trazar una línea en sí mismo entre lo que él es de manera intrínseca y aquello que no pertenece verdaderamente

a su esencia, el individuo no solo se constituye a sí mismo como sujeto, sino que, para hacerlo, debe negar el carácter sustancial de esa alteridad que se configura a partir de su propio movimiento de autoconstitución: debe configurar lo otro de sí como lo otro de la sustancialidad y negarle, por ende, toda dimensión normativa. En este sentido, parecería que la vida como fuerza, como pura indeterminación, no puede ser pensada como una instancia preexistente a la emergencia del sujeto, como una suerte de límite externo o de magma primigenio. Su propio carácter “exterior” revela que ella no es sino el resultado de la propia transformación del ser humano en un sujeto. La constitución del yo en un sujeto, en una entidad autónoma, capaz de dar origen a nuevas cadenas causales, corta el vínculo teleológico entre el yo y la naturaleza, convirtiendo a esta en mero no-yo insustancial; ella produce, dicho en términos foucaultianos, el propio cuerpo indómito y excesivo que debe ser controlado y regulado por el sujeto de la ley.

De aquí se siguen dos cosas. Por un lado, que la modernidad efectivamente hace posible una concepción radical de la libertad. Sin embargo, esta concepción de la libertad no es independiente del paradigma legaliforme ni constituye una verdadera alternativa a la idea de autonomía, como sugiere la referencia de Menke a la noción de fuerza. Más bien, hunde sus raíces en ella, pues, en la medida en que aspirar a la autonomía supone renunciar a la posibilidad de fundamentar la norma en un orden natural, la emergencia de dicha pretensión trae aparejada la liberación de la naturaleza con respecto a todo presupuesto de orden teleológico, su conversión en fuerza, en mera indeterminación; la pretensión de constituirse en un sujeto autónomo libera la naturaleza de todo lazo normativo y da lugar a una forma radical de la libertad. En este sentido, la expectativa de un uso absolutamente libre de nuestras fuerzas vitales no respondería a factores antropológicos, sino que encontraría su anclaje en el propio proyecto moderno de una autorregulación de la conducta. Esto es algo que el propio Menke reconoce: “La naturaleza se convierte por medio del disciplinamiento –la contracara, según Menke, de la autonomía–, en el oscuro abismo de indeterminación que se escurre a todo disciplinamiento y se le opone” (2018 80).

La existencia de una relación funcional entre la transformación de la naturaleza en fuerza y el proyecto normativo moderno tiene consecuencias, no obstante, sobre la valoración de la propia libertad estética. En primer lugar, el hecho de que el objeto que se resiste y debe ser controlado sea inmanente al propio dispositivo de control, vuelve infructuoso o incluso contraproducente todo acto de impugnación directa de la ley. Esto es algo que ya ve Hegel en sus escritos de Frankfurt, cuando sostiene que, una vez asumida la universalidad de la ley, el acto

criminal puede quebrantar su materia, pero al hacerlo confirma y refuerza la forma de la ley (cf. Hegel 1978 321).

No obstante, la libertad anómica no solo resulta problemática a raíz de su ineficacia, sino también porque depende de un tipo de normatividad que conduce a una encrucijada desde un punto de vista político. La libertad anómica es cómplice, así, de sus propias condiciones de posibilidad. El punto aquí es que, pensado a partir de la idea de autonomía y de la contraposición entre naturaleza y normatividad, el conflicto de la subjetividad con lo otro (externo o interno) de sí debe dar lugar o bien a un proceso de aniquilación, o bien al intento de estabilizar la distribución de fuerzas alcanzada. La primera posibilidad es una consecuencia directa de la pretensión de instituir la propia ley, ya que, una vez establecida esta, la mera existencia de lo otro (lo no-moral o lo no-jurídico) se convierte en una impugnación o una amenaza para la validez de lo propio. Esto es, con la pretensión de autorregulación, el sujeto de la norma (ética o jurídica) instituye de manera necesaria lo otro de sí, el más allá de la normatividad. Sin embargo, en virtud de sus propias pretensiones, la ley (o el sujeto de la norma) solo puede ver en dichas instancias un peligro para su propia existencia: lo otro de lo norma pone en evidencia el carácter dependiente de una norma que se presume como autónoma. Por ello mismo, la instancia presuntamente autónoma se ve obligada a conquistar para la libertad el espacio anómalo de la fuerza: la subjetividad autónoma debe aniquilar ese resto que, con su sola persistencia, pone en cuestión el estatuto de la autonomía.

VI

A esta dificultad apunta la crítica hegeliana a la concepción kantiana de la libertad, que Menke reconstruye en diversas oportunidades. Menke describe esta crítica resaltando la relación de dependencia entre la emergencia de una dimensión anómica y la pretensión de establecer una ley de carácter autónomo:

La autolegislación, según el diagnóstico crítico, significa primero la auto-división y luego la auto-opresión. Pues la instauración de la ley va necesariamente acompañada del presupuesto de una dimensión anómica opuesta a ella, contra la cual la ley sólo puede ser aplicada por la fuerza, por el sometimiento o la esclavización; esto no es menos cierto cuando amo y sirvo son la misma persona. La ley autónoma comparte con la heterónoma que, como ley establecida, es opuesta y, por tanto, opresora. (2018 56)

No obstante, esta no sería la crítica central que le dirige Hegel a la filosofía kantiana. Ciertamente, asumir la exterioridad del espíritu con respecto a la naturaleza obliga a establecer una relación jerárquica entre los términos y a conectarlos de manera violenta. Sin embargo,

a Hegel le preocuparía más, según Menke, la incapacidad de la explicación kantiana de la libertad para tornar inteligible la existencia de todo posible orden normativo. Esto es así, según entiendo, no tanto porque “todo intento de definir el derecho como resultado o producto relativiza, más bien, el derecho y lo remite al propio acto del que es resultado o producto”, como sostiene Menke (2018 58). Lo determinante aquí parece ser el hecho de que un individuo (o un pueblo) solo puede acatar la ley si ya se encuentra atravesado por ella, del mismo modo en que el cuerpo solo puede someterse al autocontrol si previamente ha sido transformado en una herramienta dócil. Esto conduce al pensamiento dualista hacia un callejón sin salida, pues no importa cuánto esfuerzo se ponga en reglamentar la existencia de ese otro anómico, siempre se lo hará en virtud de una norma que reproducirá de manera necesaria la distinción entre la norma y lo normado y que acrecentará, por ello mismo, la brecha entre ambos elementos. En este sentido, toda expansión del alcance de la regulación de la fuerza profundizará tanto la exterioridad de la norma como el carácter abismal del cuerpo que debería ser domesticado. Esto explicaría, según Hegel, la espiral de violencia y exterminio que se desencadena con la Revolución Francesa.

Todo parece indicar que esta espiral, que producen los propios intentos de realización de la libertad –lo que Hegel llama la furia de la libertad–, solo puede ser interrumpida por medio de la apelación al derecho burgués o, dicho más precisamente, a la forma de los derechos burgueses. No obstante, como señala el propio Menke, la institución del derecho burgués no puede producir mucho más que la estabilización, por medio de la norma, de las relaciones existentes. Ciertamente, es posible conceder que el derecho burgués reconoce el carácter insalvable de la diferencia entre el derecho y la naturaleza –y pone límites, así, a la lógica de la aniquilación–. En este punto, él supone un avance frente a las formas premodernas del derecho (*cf.* Menke 2015a 15ss) pues, si estas aspiran a salvar de algún modo la brecha entre la naturaleza y el derecho, el derecho moderno reconoce que entre la lógica de la autonomía y las apetencias subjetivas existe una distancia insuperable o, dicho en otros términos, que el derecho es una institución que solo existe en su diferencia con respecto a la naturaleza. La ley, como admite el derecho moderno, es exterior y, en tal sentido, debe ejercer violencia sobre los impulsos naturales porque no se encuentra naturalmente anclada en ellos. Sin embargo, el derecho burgués no lleva este descubrimiento lo suficientemente lejos, es decir, no lo toma en consideración para desarrollar su potencial crítico y volverlo contra la propia ley instituida, sino para neutralizar sus puntos de ataque. Como demuestra Menke, el derecho burgués convierte la diferencia entre lo jurídico y lo no-jurídico en una división al interior de las formas sociales instituidas, esto es, en la

creación de la esfera privada, como aquel espacio en el cual es posible seguir libremente los deseos *naturales* de la voluntad, y su separación con respecto a la esfera común, en la cual estos deseos naturales son limitados en función de la utilidad general (*cf.* Menke 2015a 173ss).

El carácter conservador de la redescrición burguesa de la diferencia entre naturaleza y derecho sale a la luz cuando advertimos que ni el contenido ni la forma de los deseos naturales que son liberados por el derecho burgués tienen verdaderamente un carácter natural. Lo primero ya es ampliamente conocido. Lo segundo es un poco más complejo, porque supone que, quiera lo que quiera la voluntad –también si quiere lo bueno para la comunidad–, lo hará de una forma problemática, ya que lo hará en función de la voluntad propia. En este punto, el argumento no es que el derecho burgués sea conservador porque reproduzca las formas existentes de subjetivación, sino más bien porque crea una forma nueva: los derechos subjetivos producen un tipo de sujeto que no conoce otra forma de validación que no sea aquella que remite a su voluntad propia.

Lo propio de la voluntad no es, por tanto, la determinación de una nueva finalidad –la voluntad propia burguesa no es la voluntad (egoísta) que siempre se ocupa solo *de lo propio*–, sino una nueva forma de validez: la voluntad cuenta ahora solo porque es la voluntad propia, la voluntad de alguien. De este modo, el derecho burgués *crea* simultáneamente una nueva forma de voluntad: al permitir que la voluntad del sujeto sea válida por el mero hecho de ser su voluntad, hace surgir un nuevo sujeto: el sujeto de una nueva forma de querer. (Menke 2015a 265)

El derecho burgués naturaliza la voluntad propia y, con ella, la composición de fuerzas establecida: naturaliza la sociedad burguesa y produce, a su vez, las condiciones para su reproducción.

VII

Teniendo en cuenta el dilema que ha sido expuesto en el pasaje anterior, sería posible decir que el problema que trae aparejada la concepción moderna de la libertad estética –entendida como libertad o independencia de toda forma, como lo contrario de lo normatividad, es decir, como fuerza– no está vinculado ni a su radical indeterminación ni a su efecto corrosivo sobre los órdenes normativos y veritativos, como sostiene la crítica conservadora de la estetización. El problema consiste en que, si bien esta forma de libertad no constituye la consumación de la metafísica moderna del sujeto, no es independiente de ella ni de los mecanismos que hacen posible la libertad como autonomía. La libertad anómica sería la otra cara, el costado oscuro, de una concepción de la libertad que nos obliga o bien a entender la norma como una herramienta conservadora, o bien a transformarla en un arma de aniquilación. Es decir, la

libertad estética no solo sería funcional al principio de autorregulación –de manera tal que toda apelación directa a ella acabaría redundando en un fortalecimiento de la norma–, sino también dependiente y, en ese sentido, copartícipe de una concepción de la normatividad que conduce a alternativas políticamente inadmisibles.

Aquí se esconde uno de los motivos por los cuales resultaría inadecuado identificar el potencial crítico de la producción artística con el mero despliegue de fuerzas. Esto es algo que el propio Menke reconoce cuando se refiere al artista como aquel que es capaz de transitar entre ambos extremos:

El artista es facultad autoconsciente y fuerza desencadenada en la embriaguez. Aún más: no es sólo facultad y fuerza, sino también la transición de una a otra —y nuevamente de ésta a aquélla. El artista tiene una habilidad peculiar: lo que él puede es no poder. El artista es capaz de no-ser-capaz. (2020 97)

Este ir y venir entre la fuerza y las facultades no debería ser entendido, sin embargo, en términos de un acuerdo de lo diferente, como sugiere Menke en la última frase. Esto supondría que es posible detener, de alguna forma, la espiral de aniquilación que desencadena la polarización entre la fuerza y las facultades, de tal manera que la contraposición entre ellas no dé lugar a una mayor abstracción de la norma y a un mayor desenfreno de la fuerza, sino a una “paradójica unidad” (Menke 2020 6). O, dicho de otro modo, supondría asumir que la praxis artística se encuentra por encima de la praxis social y que, a diferencia de esta, no se ve obligada a neutralizar o desactivar en alguna medida la negatividad en el mismo acto de su exposición.

De esta afirmación no se sigue la negación del potencial crítico de la praxis artística, sino más bien su redefinición. Tiendo a pensar que lo que vuelve particularmente interesante la desestabilización estética del acceso al objeto artístico, que resulta característica del arte moderno, es el hecho de que ella obliga a transitar una y otra vez cada una de las posibles salidas del dilema al que nos enfrenta la concepción de la libertad como autonomía, para descubrir en cada paso por ellas el carácter absolutamente inaceptable de ambas. En tal sentido, si el arte conecta especialmente con la dimensión energética de la fuerza no es porque sea una expresión directa de ella, ni porque haga posible una síntesis no coactiva de lo paradójico –es decir, de la fuerza y las facultades–, sino por su capacidad para generar un espacio ilimitado de refracción en el cual la experiencia de la condición imposible de la normatividad se entrecruza con el descubrimiento del carácter derivado y, por ende, limitado del propio despliegue de la fuerza. En tanto experiencia de la indeterminación radical de las fuerzas, el arte revela la aporía sobre

la cual se sostiene el orden normativo moderno. No obstante, no lo hace sino para reconocer en el devenir monstruoso de la ley la condición de posibilidad del propio despliegue de fuerzas que tiene lugar en el ámbito estético. Por ello mismo, si bien el arte tiene un efecto liberador, en la medida en que saca a la luz la condición imposible de la ley, no puede ofrecernos una experiencia unívocamente placentera. En la medida en que el espacio artístico de refracción posee un alcance ilimitado, el arte es incapaz de refrenar el impulso que lo lleva a volver sobre sí mismo la experiencia del carácter fallido de la normatividad. En la praxis artística, la modernidad se ve forzada a reproducir su propio desgarramiento interno: al volver patente el carácter sesgado de toda libertad práctica, el arte nos recuerda que no podemos dejar de desear la libertad de la fuerza, mientras nos obliga, paralelamente, a reconocer la dependencia de esta última con respecto a una manera de entender la norma que neutraliza o niega toda forma de alteridad.

Menke tiende a relativizar la importancia de este componente mortificante que posee la praxis artística en tanto ella no solo hace posible la revitalización de las fuerzas vitales, sino también una experiencia de desgarramiento radical; de la misma manera, la garganta de Irma revela “tanto el objeto primitivo por excelencia, el abismo del órgano femenino del que sale toda vida, como el pozo sin fondo de la boca por el que es todo engullido; y también la imagen de la muerte en la que todo acaba terminando” (Lacan 1983 257-258).¹⁰ Según entiendo, esta desatención por parte de Menke no posee un carácter meramente contingente, sino que encuentra una explicación sistemática en el marco de su pensamiento. Menke necesita dejar de lado este componente porque solo así puede concebir el arte bajo la forma de una prefiguración de una praxis lograda, que se halle en condiciones de poner en cuestión sus presupuestos y de afirmar —y no solo de tolerar— su alteridad constitutiva. Como él mismo sostiene en su prólogo a *Fuerza* (2020), sus investigaciones estéticas se encuentran orientadas a probar la posibilidad de esta unidad paradójica de facultad y fuerza porque de ella “depende el carácter logrado de las prácticas sociales”. La praxis artística

10 En la versión original de este texto, en inglés, Menke antepone a la cita de Lacan una referencia a las reflexiones de Merleau Ponty sobre la carne. Siguiendo a Merleau Ponty, Menke describe la carne como “aquello que hace posible el ver” y agrega: “y si el ver solo puede tener lugar en la diferencia entre el que ve y lo que es visto, entonces la carne no es más que la posibilidad de esta diferencia. La carne es la posibilidad de ver precisamente porque no es el nombre de algo que tienen en común el vidente y lo que se ve, sino la fuerza y el proceso de su diferenciación” (Menke 2014b 321). De esta manera, desaparece completamente el tono sombrío de la referencia de Lacan a la carne, el momento siniestro de la experiencia de la extrañeza constitutiva del yo, de que “Eres esto, en palabras de Lacan, que es lo más lejano de ti, lo más informe” (Lacan 1991 199).

debe operar de garante, en este sentido, de “un concepto distinto de la normatividad” que “no reduzca el logro práctico a facultades racionales”, sino que requiera, “en cada una de sus configuraciones”, “de la intervención de la fuerza que interrumpe y transforma” (Menke 2020 10). De hecho, el modo en que Menke articula actividad y pasividad bajo el lema de una capacidad de no-ser-capaz –un poder no poder–, que sería definitiva de la praxis artística, prefigura la forma en que pensará, en *Kritik der Rechte* (2015a), la idea de un derecho autorreflexivo. Al igual que la praxis artística debería afirmar la posibilidad de no-poder, es decir, debería interrumpir la inercia de las facultades y asumir afirmativamente el carácter no soberano de estas, el derecho autorreflexivo –el *Otro* derecho– debería reconocer en su interior lo otro de la normatividad sin naturalizarlo ni aniquilarlo. De esta manera, si “la última palabra de la antropología estética es la libertad” (Menke 2020 10), es porque en ella se juega, en última instancia, la posibilidad de romper el círculo vicioso que establece el derecho burgués entre liberalismo y totalitarismo.

VIII

No querría terminar este trabajo sin aclarar que, si he objetado el intento de pensar la praxis estética como modelo de una praxis lograda, no ha sido con la intención de negar la posibilidad (ni la necesidad) de desarrollar una interpretación no dicotómica de la normatividad, ni tampoco de rechazar la pertinencia de las categorías de fuerza y facultades como herramientas de análisis del arte moderno. Lo que he intentado poner en cuestión es, más bien, la deshistorización de las categorías de fuerza y facultades que realiza Menke. Me interesaba rastrear las motivaciones práctico-filosóficas de esta lectura y mostrar que la identificación de la negatividad con la noción de fuerza reproduce la propia tendencia moderna a exteriorizar la alteridad constitutiva de la norma. En este sentido, la insistencia de Menke en las categorías de fuerza y facultades no solo resulta incompatible con su intento de entender la praxis estética como un modelo de praxis lograda. Ella también parece ser contraria a su proyecto más general de desarrollar una interpretación de la negatividad que permita pensar la alteridad constitutiva de los órdenes normativos.

Como lo pone en evidencia la interpretación menkeana de Hegel, una concepción semejante de la negatividad supondría una ruptura con todas aquellas lecturas que conciben la naturaleza como lo otro de la normatividad, tanto si identifican la negatividad con la capacidad del espíritu para elevarse sobre todo lo existente, como si hacen de ella un atributo de la naturaleza, del cuerpo, que se resiste a toda forma de determinación. Aunque esta última interpretación invierta el modo

en que la tradición ha pensado la negatividad, reproduce el esquema dicotómico a partir del cual esta ha identificado la negatividad con el espíritu. En los nuevos términos, la negatividad debería ser remitida a la génesis del espíritu, pero no para pensarla como un producto, una acción o un logro de este, sino para identificarla con la propia desmesura de su origen. De acuerdo con esta lectura, la clave para pensar la negatividad más allá de los esquemas dualistas se encuentra en el reconocimiento del carácter improbable o paradójico del surgimiento del espíritu: en la medida en que el espíritu no posee un carácter originario ni se encuentra prefigurado en la naturaleza, su existencia debería ser entendida en términos de apuesta. En función de su origen improbable, el espíritu debe instituir los presupuestos de su propia existencia y solo puede hacerlo por medio de un material que le resulta ajeno y que no domina por completo. En tal sentido, la negatividad se encontraría inscrita en los propios pliegues de su existencia, en lugar de remitir a un momento que la precedería o sería independiente de ella, como sugiere la noción de fuerza.

Pero si las nociones de fuerza y facultades no parecen ofrecer mayor sustento para evadir las formas tradicionales de concebir la negatividad, no por ello dejan de ser útiles a la hora de pensar el arte moderno. Sin embargo, apreciar la utilidad de estas categorías exige tanto interpretarlas en términos estrictamente históricos como renunciar a la posibilidad de transformar el arte moderno en una forma paradigmática de praxis lograda. Lo primero supone entender las categorías de fuerza y facultades como un emergente del dispositivo por medio del cual la modernidad intenta neutralizar su propia alteridad constitutiva. Como he intentado mostrar hasta aquí, esto convierte las categorías de fuerza y facultades en parte del problema, aunque también impone la necesidad de referirse a ellas a la hora de pensar el arte moderno: la fuerza y las facultades no constituyen el medio con el cual se enfrenta la praxis artística, de manera externa, sino más bien las bases a partir de las cuales esta se constituye. Esto no supone negar el potencial crítico del arte moderno, pero obliga a situarlo más allá de toda referencia a Otra forma de libertad, es decir, a identificarlo con su capacidad para mostrar que la libertad que él mismo hace posible es dependiente de un dispositivo que solo da lugar a alternativas inaceptables. El potencial liberador del arte moderno se cifraría, entonces, en su fidelidad a la experiencia del carácter *crítico* de la concepción moderna de la libertad. En tanto parte de una experiencia dañada, la libertad que experimentamos en el ámbito artístico constituye un indicio de la falta de libertad del todo. Ella no está en condiciones de movilizar lo que se ha fijado ni de corregir los problemas a los que da lugar la naturalización burguesa de los órdenes normativos, pero sí es capaz de repudiar un tipo

de organización de la praxis que nos obliga a elegir entre conservar lo inaceptable y racionalizar el daño y la aniquilación.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. "Der Artist als Statthalter." *Gesammelte Schriften XI*. Editado por Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 1974.
- Borher, Heinz Karl. *Crítica al romanticismo*. Prometeo, 2017.
- Bröckling, Ulrich, Krasmann, Susanne y Lemke, Thomas. "Einleitung." *Glossar der Gegenwart*. Editado por Ulrich Bröckling et al. Suhrkamp, 2004. 9-16.
- Boltanski, Luc, y Chiapello, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal, 2010.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La lógica de la sensación*. Arena Libros, 2009.
- Fraser, Nancy. "El feminismo, el capitalismo y la astucia de la historia." *Los talleres ocultos del capital*. Traficantes de sueños, 2020.
- Fraser, Nancy. "Vom Regen des progressiven Neoliberalismus in die Traufe des reaktionären Populismus." *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*. Editado por Heiner Geiselberger. Suhrkamp, 2017. 77-92.
- Habermas, Jürgen y Henrich, Dieter. *Zwei Reden. Aus Anlass des Hegel-Preises*. Suhrkamp, 1974.
- Hardt, Michael, y Negri, Toni. *Imperio*. Paidós, 2002.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche II*. Neske, 1961.
- Henrich, Dieter. "Fichtes ursprüngliche Einsicht." *Subjektivität und Metaphysik*. Editado por Dieter Henrich y Hans Wagner. Klostermann, 1966. 188-232.
- Henrich, Dieter. *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Suhrkamp, 2003.
- Henrich, Dieter. *Fluchtlinien*. Suhrkamp, 1982.
- Henrich, Dieter. "Selbstbewußtsein. Kritische Einleitung in eine Theorie." *Hermeneutik und Dialektik I*. Editado por Rüdiger Bubner et al. Mohr, 1970. 257-284.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Escritos de juventud*. Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Honneth, Axel. *Leiden an Unbestimmtheit. Eine Reaktualisierung der Hegelschen Rechtsphilosophie*. Reclam, 2001.
- Khurana, Thomas. "Paradoxien der Autonomie. Zur Einleitung." *Paradoxien der Autonomie*. Editado por Khurana y Menke. August Verlag, 2011. 7-23.
- Lacan, Jaques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica. 1954-1955*. Traducido por I. Agoff. Paidós, 1983.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, y Nancy, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducido por Cecilia González y Laura Carugati. Eterna Cadencia, 2012.

- Luhmann, Niklas. "Die Paradoxie der Form." *Luhmann, Kalkül der Form*. Editado por Dirk Baecker. Suhrkamp, 1993. 197-212.
- Menke, Christoph. "Ästhetisierung zur Einleitung." *Ästhetisierung. Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*. Editado por Ilka Brombach et al. Diaphanes 2010a. 17-22.
- Menke, Christoph. "Autonomie und Befreiung." *DZPhil Akademie Verlag* 58.5 (2010b) 675-694.
- Menke, Christoph. *Autonomie und Befreiung*. Suhrkamp, 2018.
- Menke, Christoph. "Die Idee der Selbstverwirklichung." *Die kulturellen Werten Europas*. Editado por Hans Joas. Fischer, 2006. 304-352.
- Menke, Christoph. "Die Lücke in der Natur: Die Lehre der Anthropologie." *Merkur*, 68 Jahrgang (2014a): 1091-1095.
- Menke, Christoph. "Die Nachahmung des Lebens. Demokratie nach Beuys." *Plastische Demokratie*. Düsseldorf, Junio de 2021. Conferencia. [<https://www.youtube.com/watch?v=YutqZzUyYms>]
- Menke, Christoph. "Flesh, Life, Force." *Aesthetics of the Flesh*. Editado por Felix Ensslin y Charlotte Klink. Sternberg, 2014b. 321-331.
- Menke, Christoph. *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Granada, 2020.
- Menke, Christoph. *Kritik der Rechte*. Suhrkamp, 2015a.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte*. Visor, 1997.
- Menke, Christoph. "Leben ohne Zweck." *Internationales Jahrbuch für philosophische Anthropologie*. Jahrgang 5 (2015b) 149-158.
- Menke, Christoph. "Subjekt, Subjektivität." *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd.5. Editado por Barck, Karlheinz et al. Metzler, 2003. 734-786.
- Nietzsche, Friedrich. *Nachgelassene Fragmente 1880-1882. Kritische Studienausgabe*, Bd. 9, München/Berlin/New York, 1988.
- Pippin, Robert. *Hegel's Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*. Cambridge University Press, 2008.
- Rebentisch, Juliane. *Die Kunst der Freiheit*. Suhrkamp, 2011.
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la Instalación*. Caja Negra, 2018.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106744>

ADORNO, HAMLET Y EL FACTOR AÑADIDO



ADORNO, HAMLET AND THE ADDED FACTOR

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ*
Universidad Nacional de Córdoba - Córdoba - Argentina

* esteban.alejandro.juarez@unc.edu.ar / ORCID: 0000-0002-0550-8802

Cómo citar este artículo:

MLA: Juárez, Esteban Alejandro. "Adorno, Hamlet y el factor añadido." *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 101-117.

APA: Juárez, E. A. (2022). Adorno, Hamlet y el factor añadido. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 101-117.

CHICAGO: Esteban Alejandro Juárez. "Adorno, Hamlet y el factor añadido." *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 101-117.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Este artículo tematiza la relevancia del *Hamlet*, de Shakespeare, para el pensamiento de T. W. Adorno, aun cuando este no haya escrito *in extenso* sobre aquel. El drama aparece sobre todo en su discurso oral como modelo para describir la relación de discontinuidad entre teoría y práctica. Aquí se desea mostrar cómo el teórico crítico del pensamiento moral abstracto piensa el paso del conocimiento a la praxis a partir del vínculo entre Hamlet y el llamado “factor añadido” (Das Hinzutretende). Desde esta lectura, el Hamlet de Adorno representa un lugar clave de transiciones malogradas.

Palabras clave: T. W. Adorno, Hamlet, lo añadido, teoría, praxis.

ABSTRACT

This article analyzes the great importance of Shakespeare's *Hamlet* for T. W. Adorno's philosophy, even though he did not write extensively about it. The drama appears mainly in his oral discourse and serves as a model for describing the relationship of discontinuity between theory and practice. Here we wish to show how the critical theorist of abstract moral thought thinks the transition from knowledge to praxis based on the link between Hamlet and the so-called “added factor” (Das Hinzutretende). From this reading, Adorno's Hamlet represents a key site of failed transitions.

Keywords: T. W. Adorno, Hamlet, addendum, theory, praxis.

I

No despierta una perplejidad menor que Theodor W. Adorno haya elegido a Hamlet como el personaje que da comienzo al primer hombre moderno (su *Urgeschichte*) y, sin embargo, apenas haya escrito algo sobre él. Las menciones más extensas al príncipe de Dinamarca se encuentran contenidas en protocolos y transcripciones de algunas de sus lecciones en la Goethe-Universität de Frankfurt, especialmente en el seminario sobre *El origen del Trauerspiel barroco alemán*, de Walter Benjamin, impartido en 1932, en las lecciones sobre *Problemas de filosofía moral* de 1963 y en aquellas *Sobre la teoría de la historia y la libertad* del semestre de invierno de 1964/65. Según las anotaciones de la clase del 20 de mayo de las lecciones del semestre de verano de 1969 sobre el pensamiento dialéctico, que debió interrumpir turbado por los permanentes ruidos causados por los estudiantes radicalizados, tenía planeado dedicar una exposición entera en torno al héroe del drama (cf. Adorno 2000 175). Ninguno de los registros de todas esas lecciones fue pensado, por lo menos según la intención de Adorno, para la publicación. De todos modos, pese a concederle una atención especial en el discurso académico oral, en sus análisis estéticos materiales Hamlet pareciera ocupar un lugar transversal, y en sus grandes escritos filosóficos las referencias a su figura orbitan, siempre en modo epigramático, en torno a otros centros.

No obstante, en aquellos breves pasajes de su obra escrita en que es invocado, su presencia encarna puntos neurálgicos para su propia interpretación histórico-filosófica. Haciendo suyas muchas de las disquisiciones de Benjamin sobre el origen del *Trauerspiel*, Hamlet representa para Adorno el horizonte ineludible del drama moderno, su manifestación sublime y, al mismo tiempo, su disolución (cf. Adorno y Benjamin 1994 143). También testimonia un conflictivo umbral de épocas y un hito inaugural en la noción del yo individual, reflexivo y autosuficiente, cuya liquidación se registra en conexión con el nombre reducido del antihéroe Hamm de Samuel Beckett que Adorno señala en “Tentativa de comprender ‘Fin de partida’” (2003c 312). Además, según lo formula en sus lecciones sobre *Metafísica* de 1965, el enlutado príncipe caracteriza la aparición del ser humano con plena conciencia de su finitud, que se “convirtió de manera esencial en lo absolutamente transitorio” (Adorno 1998 212), en oposición a la divinidad sempiterna de los cristianos. Y, sobre todo, el drama es expuesto como modelo para describir un nudo gordiano de la filosofía moderna, cuyo origen es situado en las *Meditaciones* de Descartes. Adorno recurre en este punto a la obra de Shakespeare no como el crítico materialista afechado al análisis inmanente de la forma literaria (cf. Poppitz-Trotman 2016), sino como el filósofo de la metacrítica del pensamiento moral

que quiere advertir, en un tiempo de impaciencia política, que el paso del conocimiento a la praxis no es ni directo ni simple. Hamlet es –esto es lo que desea que sus estudiantes retengan– el lugar de transiciones malogradas.

Si hay entonces un asunto por excelencia “hamletiano”, que reviste a los ojos de Adorno una actualidad decisiva, más aún en medio de su discordia con el movimiento estudiantil en los últimos años de su vida, es el de las cesuras que se abren en el camino que lleva del pensamiento a la práctica, la materia central de los esfuerzos de la teoría crítica desde los años treinta (cf. Horkheimer 1937). Si bien esta problemática acompaña los diferentes períodos de la teoría crítica de Adorno, es recién en las reflexiones que dan origen a *Dialéctica negativa* cuando la relación de discontinuidad entre la comprensión racional y los actos correctos o justos se desarrolla tomando el caso de Hamlet. Allí donde se focaliza con mayor intensidad en el drama shakespeariano, es decir, en varias de las lecciones de la década de 1960, las sutiles meditaciones del héroe y su constante aplazamiento de la intervención práctica se vuelven un tema de “enorme vigencia”. Que Hamlet irrumpa en la actualidad se debe en gran parte a que el filósofo entiende que el dilema acuciante de este hombre melancólico y profundamente reflexivo no es que no *sabe*, en un sentido epistemológico fuerte, qué hacer, y por eso no actúa. El problema no se limita al de un teórico escéptico que “conocía bien a su Montaigne” (Adorno 2006 321). La cuestión es más bien la de aquel que *sabe* lo que es correcto y, sin embargo, es incapaz de ejecutarlo; y ese dilema, que Adorno llega a calificar en la conferencia “Individuo y organización” como “una amenaza del ser humano” (*id.* 450), es una incapacidad que se supone aqueja a todos los que lo están escuchando en tanto insertos en condiciones sociales que obstaculizan la realización del proyecto moderno de conversión de los sujetos en individuos, esto es, de sujetos capaces de derivar de su propia mediación reflexiva acciones justas.

La incapacidad que inhibe a Hamlet en su empeño por cumplir lo que se le presenta como objetivamente necesario –realizar el *telos* de la venganza, destituir al usurpador y “recomponer el cosmos desbaratado”– refleja la protohistoria del proyecto del individuo moderno y sus contradicciones, así como también el engaño de la premisa de la simplicidad del ser humano como unidad de la persona, concebida a imagen y semejanza del alma indivisa y eterna de Dios. Según uno de los fragmentos filosóficos de *Dialéctica de la Ilustración*, desde el *Hamlet* de Shakespeare se desenmascara abiertamente, quizá por primera vez, el carácter aparente de la cohesión de la personalidad (cf. Horkheimer y Adorno 2010 165). El incipiente individuo moderno supone una mutación cualitativa en la naturaleza del sujeto en apariencia unitario, en

supuesta armonía consigo mismo y con el entorno objetivo. A partir de las condiciones que impone el triunfo de la economía de mercado sobre la feudal, se modifican tanto el sistema de relaciones sociales como los rasgos antropológicos de los sujetos. Estos se caracterizan ahora por la idea de un sujeto autosuficiente, previsor, responsable de su propia historia y obediente a un deber que se legisla él mismo, autoconsciente de la discrepancia de los propios intereses con los de la totalidad social, pero también, en tanto autosuficiente, un sujeto dispuesto a replegar sobre sí mismo su reflexión, separándose de tal modo de lo que no es idéntico a él mismo, de lo otro de sí mismo, de lo objetivo, que no puede realizar por medio de la acción el objeto que ha concebido por medio de sus meditaciones. En palabras de Max Horkheimer, en Hamlet, “el individuo es al mismo tiempo una entidad absoluta y absolutamente nula” (1991 143).

De ahí que el problema que surge no sea simplemente que el individuo Hamlet interrumpa el paso a la acción porque priorice el proceso reflexivo. Ni Adorno ni Horkheimer vacilan en concebir la duda hamletiana como el “signo de pensamiento y humanidad” del pensamiento moderno y como el acto de negación adecuado para medir la “distancia entre lo individual y lo universal” (2010 215). El problema es que la autonomización de la reflexión subjetiva respecto al orden heredado –que en *Dialéctica de la Ilustración* conducía a la constitución de un sujeto fuerte, encarnado en la figura de Odiseo, capaz de dominar tanto su naturaleza interna como la externa con el fin de una autoconservación exitosa– se lleva a cabo a costa de volver absoluta la propia alienación, la de las cosas y la de los otros que lo rodean. Con la entronización de una razón subjetiva que solo se identifica consigo misma, eso “otro” (el propio cuerpo, los otros individuos, las cosas), en tanto no se acredite como idéntico a la propia conciencia reflexiva, apenas si se puede llegar a comprender como algo en sí diferente a esa conciencia. Si el individuo moderno más que “abandonarse a la experiencia de la cosa”, en consonancia con el programa de la *Fenomenología del espíritu de Hegel*, la siente en su ensimismamiento como algo ajeno a él, entonces se vuelve incierta cualquier orientación que provenga de ella y también su propia capacidad de trasladar en acciones lo que su reflexión le ha dictado como correcto. “Cuanto más se convierte en un ente para sí y se distancia de la armonía sin fisuras con el orden previamente dado, tanto menos son una sola cosa acto y conciencia” (Adorno 2003a 227).

El desfase de la relación entre mundo externo e interno, entre sujeto y objeto, conocimiento y acción, tiene su correlato en el desplazamiento del orden del lenguaje. Cuando Polonio pregunta a Hamlet qué lee, este le responde con gesto distanciado: “palabras, palabras, palabras” (Shakespeare 1994 31). La melancolía del príncipe eleva a tema

la liberación de la materialidad lingüística de la referencia última de sentido a un principio trascendental, divino, al mismo momento en que todavía no ha conectado su sentido a un nuevo orden universal y vinculante. Como escribe Adorno en sus tempranas tesis sobre el lenguaje de la filosofía, el sujeto que debe interpretar el mundo moderno ya no dispone de un lenguaje comprensible porque no dispone ya de una totalidad de sentido en la cual aferrarse: su único contacto con la historia son palabras, conceptos e ideas que llegan a él como un material en descomposición, como ruinas de un mundo que se ha deshecho (cf. 1973 368s).

Siguiendo al editor de Adorno, Rolf Tiedemann, se podría afirmar que el distanciamiento del príncipe (de la corte real –en tanto representación alegórica del mundo como infierno– o del mundo lingüístico del sentido establecido) produce melancolía de igual modo que la del lector o del intelectual que encuentra un salvoconducto en los libros que lee en su habitación, pero que en ellos no puede hallar ninguna senda comunicativa feliz ni vínculo con el sufrimiento de otros que lo reintroduzca en el orden de la experiencia con el mundo de los objetos y con el mundo social (cf. 2007 26). Ni Hamlet puede comprender el orden del mundo, ni el mundo puede comprenderlo a él. Con ello no solo el individuo se vacía; también lo hace el mundo. En este sentido, el desmesurado trabajo de duelo que se autoimpone Hamlet, según muestra Benjamin a Adorno, cumple aquí su función: en él, el héroe intenta reanimar el mundo en que el sentido trascendental ha volado por los aires, “a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo” (Benjamin 1990 131).

Para Adorno, entonces, en el drama de Shakespeare se cifran experiencias de *shock* epistémico, ontológico, sociopolítico y lingüístico, propias de un umbral de épocas, en el cual se proyecta una subjetividad dislocada, en trance y transida de contradicciones; una subjetividad melancólica y, por ello, en vías de emancipación, no una emancipada: Hamlet contiene una promesa de un sujeto, el individuo moderno, que se expone al mismo tiempo como condición de posibilidad y límite de la experiencia emancipada.

II

Adorno concibe el *shock* de la cesura entre teoría y praxis que acontece en el *Hamlet* dentro del marco de una interpretación histórico-filosófica: la fractura del sujeto que duda y el mundo que lo rodea aparece en un umbral entre un orden medieval en descomposición, cuyos principios de cohesión habían garantizado una relación sin saltos entre sujeto y objeto (un orden que brindaba al sujeto los presupuestos de su experiencia sensible y de su orientación práctica) y un

tiempo diferente, una época embrionaria que se podría llamar, no sin ambigüedad, reflexiva:

[...] Al comienzo de la era burguesa y racional –expone Adorno en las lecciones del 64/65– esta fractura entre conciencia y acción es [...] una fractura histórico-filosófica que se enlaza con la fractura entre interior y exterior que, en ese momento, debe de haber conmocionado a la experiencia histórica en general en una medida apenas representable para nosotros y que encontró su reflejo filosófico en la filosofía de Descartes –en cierta medida contemporánea a Shakespeare– que contrapone entre sí de modo muy tajante las dos sustancias, la sustancia interior pensante y la realidad externa, a la que también pertenecían las acciones; y entonces sólo mediante una hipótesis auxiliar tan forzada como supersticiosa –el renombrado *influxus physicus*, como se lee en Descartes–, es posible explicar en general algo así como la influencia de una sobre la otra. (Adorno 2006 321s)

Hamlet es retomado por la vía genética para describir la protohistoria de un problema ético-político actual: el de la relación entre teoría y praxis y su entrecruzamiento con la relación epistémica de sujeto y objeto. La división epistémica moderna iniciada con Descartes entre mundo interno y mundo externo, entre sujeto y objeto, *res cogitans* y *res extensa*, encuentra su máxima expresión estética en el drama shakespeariano. Este problema atañe a una experiencia de quiebre que se ha intentado suturar y denegar a lo largo de la modernidad hasta pasada la mitad del siglo xx –ya sea por hipótesis como la de Descartes; ya sea por la subordinación del vínculo entre conocimiento y acción a la lógica de las consecuencias, como Adorno advierte en su metacrítica a la filosofía moral de Kant, que termina identificando conciencia, voluntad y acción moral; ya sea por la exigencia del paso directo a la acción, como declaran las consignas de los impacientes estudiantes revolucionarios hacia finales de los años sesenta–.¹

La referencia adorniana a la obra de Shakespeare, en cambio, se suspende en la zona de tránsito del sujeto y del objeto, de la conciencia al acto, con la intención de iluminarla en la tensión dialéctica de sus términos. En esa iluminación se muestran dos aspectos que han sido vedados en la reflexión moderna. Esos dos aspectos modulares y concomitantes se destacan en el drama y consisten en la conciencia del

1 Por ejemplo, en los discursos de Rudi Dutschke se escuchaban afirmaciones por el estilo: “También hoy existen en Alemania excelentes análisis, los cuales son efectuados, principalmente, por la «crítica cultural institucionalizada» (Adorno y Horkheimer 1998 179). [...] Sin embargo, nos preguntamos ¿cómo es posible que todavía pueda ser sostenible, por esos destacados pensadores, la separación, incomprensible en el marco de la actual realidad alemana, de pensamiento y ser, de teoría y praxis?!” (*id.* 179).

sufrimiento que se experimenta con aquel quiebre y un factor añadido que toda acción moral y política necesitaría para oponerse al sufrimiento. En la lección del 4 de julio de 1963 sobre *Problemas de filosofía moral*, Adorno expone sobre la conciencia del sufrimiento que causa la experiencia del quiebre mediante el personaje de Polonio, el “espejo cóncavo” de Hamlet (2019 215). En ella, y por única vez, Polonio aparece como un personaje tan representativo como Hamlet. Ambos padecen una desviación de sus motivaciones: quieren el bien y provocan el mal. Tanto en uno como en otro la conciencia se contrapone a la acción. En ambos el paso directo del saber al hacer parece estar obturado. Pero Adorno registra en la figura de Hamlet una diferencia particular. Solo él es el personaje desgarrado, arrastrado a la locura y a su propia ruina por el antagonismo irrefrenable. Polonio, en cambio, puede sobrellevar la escisión con cinismo; puede dar sabios consejos a sus hijos y, sin reparos ni tribulaciones, desviarse de ellos y comportarse como un necio. Hamlet, que aplaza una y otra vez la acción que surge de sus profundas meditaciones, cuando al final llega a la consumación de la venganza, cuando llega a tomar conciencia de que el orden que huele mal debe ser transformado, cuando llega en definitiva a alguna certeza de lo que ha reconocido como correcto y se ve exhortado a actuar, lo hace precipitándose con actos repentinos y homicidas, lastimando todo lo que se pone en su camino, lo cual termina conduciéndolo a su autodestrucción.

Si de las agudas meditaciones o de los sabios consejos sobre lo que se debe hacer no se sigue de manera inmediata las conductas adecuadas, entonces la valía de *Hamlet* está, para Adorno, en que describe con exactitud un factor intermedio, no reductible al orden cerrado de la reflexión y de la “racionalidad”, que posibilita explicar el paso final de la voluntad del individuo a la acción que le es exigida por lo objetivamente necesario. Adorno encuentra un puente en la idea del despertar de la conciencia del sufrimiento:

Aparece la conciencia de que los seres humanos sufren debido a la experiencia de que ese conocimiento no conduce por un camino directo a la praxis, sino que se necesita de un tercer término, de una adición de irracionalidad no reductible a la razón. (2019 215)

Ese momento se sitúa entre el saber sobre la ineficacia de la contemplación reflexiva respecto a intereses emancipadores y la conciencia teórica que comprende de modo racional las causas y los motivos por los que el sufrimiento no cesa. En el anudamiento entre estos momentos subjetivos y objetivos emerge un excedente no reductible a uno o a otro, un factor adicional concebido como un impulso espontáneo, irracional, corpóreo e intramental a la vez, que se añade a la voluntad

como potencia de un accionar súbito contra el sufrimiento inaguantable y su posible perpetuación.

A partir de allí, Adorno explora en la pieza de Shakespeare la situación de quiebre como aquella en la que el logro de la praxis queda expuesto a un factor adicional sobre el que las capacidades racionales parecen no tener plena jurisdicción. Ese factor se hace ostensible como una fuerza movilizadora de la voluntad que no se circunscribe a las facultades racionales, pero tampoco es idéntico a la sensibilidad, aunque no es por completo exterior a ellas. Algunas clases antes de presentar en aquellas lecciones del 63 el “problema de *Hamlet*”, Adorno alude a una instancia proveniente de un orden alojado entre la comprensión racional y lo sensible, entre lo inteligible y lo empírico, sin la cual no se podría hablar de acción moral lograda ni de voluntad libre. Ese espacio intermedio, atravesado por lo racional y lo no racional, Adorno lo denomina el “orden de lo absurdo”:

La idea es que la acción que ejecutamos no se reduce por completo a la teoría, porque no vamos a conseguir realizar una acción correcta si es que no se añade a esa acción algo del orden de lo absurdo. (2019 190)

Se comprende, entonces, que Adorno declare a sus estudiantes que presentar de modo teórico su idea de logro de la acción moral sea “extremadamente difícil”, ya que refiere a un “momento ateórico”, un momento en que la reflexión del sujeto que desea actuar se ve afectada por algo distinta de ella misma, por un “sacudón” repentino, y que es ciertamente un “absurdo querer expresarlo en la teoría” (Adorno 2019 41 y ss), es decir, comprenderlo conforme al orden conceptual sin que se vea desfigurado o mutilado al mismo tiempo por él.

Pero esa indicación de “lo que se añade” (*das Hinzutretende*), que proviene del orden de lo absurdo, un momento que incluye “lo somático y lo intramental a la vez”, no sería una concesión al decisionismo irracionalista. Tampoco una recaída de Adorno en una posición antiintelectualista. Sería antes la indicación de lo no idéntico a la razón, pero que no lleva por ello a un otro más allá de la razón. Werner Hamacher destaca precisamente que esta idea de Adorno implicaría, desde las mismas condiciones de posibilidad de su comprensión, “la liberación de la ratio, una ratio cambiada” (2018 75). De allí se deriva para el pensamiento dialéctico una tarea que continúa la ya delineada en el prólogo a *Dialéctica de la Ilustración*: más que disolver o expulsar lo añadido porque proviene del orden del absurdo, como podría suponerse del *leitmotiv* de la razón ilustrada –según la cual nada fuera de su legislación podría ser verdadero o libre de manera legítima–, una ilustración que se ilustre a sí misma retendría ese momento de lo añadido como parte

de la conversión de la propia razón (identificadora) que accede repentinamente a la experiencia de libertad (de lo no idéntico).

III

Lo añadido es, de acuerdo con la atinada frase de Tiedemann, la “pieza de resistencia del materialismo” de Adorno (2019 19). Sin la presión somática e intelectual que conduce a la acción no habría ni oposición ni esperanza frente a una totalidad social que se cierra sobre sí misma (el hechizo del sistema) y que ocasiona sufrimiento (*cf.* Jaffe 2017). Pensado desde una perspectiva histórico-filosófica, ese momento de lo añadido, moldeado ostensiblemente en Hamlet, mantiene siempre latente una fase histórica arcaica en la que la alienación entre el sujeto y el objeto no estaba hipostasiada de un modo absoluto. De ahí que Adorno perciba en los comportamientos en los que Hamlet desea lograr lo que se le impone como objetivo (derrocar al usurpador y vengar al padre) un paradigmático momento de regresión. De Hamlet, de quien Adorno casi no escribió, se podría decir lo mismo que dijo del estilo tardío de Beethoven, Mahler, Goethe, Hölderlin o Schönberg, nombres que sí son frecuentes en su escritura. “Por mor del sufrimiento presente, todos tuvieron que volver al pasado como sacrificio al futuro” (2003 140). El retorno del príncipe a un pasado arcaico, preyoico, se le manifiesta al filósofo como el gesto de “golpear hacia afuera”. El gesto, que emerge en situaciones intolerables, es plasmado por Adorno recurriendo a otro umbral. Lo “espontáneo” en la voluntad de Hamlet, lo que lo mueve repentinamente a realizar lo que cree saber es lo correcto, solo se determina en el umbral del sueño y de la vigilia. No es casual que comente a sus estudiantes que se siente desilusionado al despertar luego de haber soñado con golpear a alguien que le resulta desagradable. Pues lo espontáneo es aquello que no se ajusta a la racionalidad de la vigilia o del orden normativo de la conciencia despierta, pero que tampoco es ajeno a aquel momento de la voluntad –su momento moderno, burgués– que se edifica según lo que se ha meditado largamente como justificado según el estado de cosas objetivo sentido como insoportable.

Si Hamlet es un mojón esencial para Adorno, lo es entonces porque se desarrolla una dialéctica incesante y extrema de un impulso arcaico y un componente racional en la que se halla inmerso el concepto de la voluntad humana como condición de posibilidad de la experiencia de la libertad: “Con este elemento impulsivo, la libertad se extiende a la experiencia” (2006 444). Es cierto que nada en esta dialéctica puede garantizar que el desenlace de la acción no conduzca a lo peor, la

consumación total del abismo,² al propio aniquilamiento; la dirección de los actos nunca está plenamente determinada. Un momento de indeterminación es constitutivo de ellos. Pero sin esa posibilidad que abre la dialéctica de lo añadido, la regresión destruiría la voluntad misma, sin la cual a su vez la experiencia de la libertad no sería ni siquiera legible en un mundo donde el psiquismo de los sujetos se torna susceptible de administración total. Lo planificado siguiendo solo los criterios del discurso racional, cerrado ante la expresión irreductible de la dimensión corpórea, disuelve el momento hamletiano de la voluntad que presupone, para Adorno, lo humano. En la sociedad totalmente administrada (Adorno no dice que la suya lo sea, sino que en ella están dadas las condiciones para que se reproduzcan las situaciones de regresión absoluta –los campos de concentración o los experimentos en los centros psiquiátricos–); “los seres humanos ya no son capaces en absoluto de voluntad, impulso, espontaneidad, sino que, tendencialmente, se comportan ya como ciertos animales de laboratorio en situación de vivisección” (Adorno 2002 441). Aquí la regresión absoluta, la regresión no dialéctica, es la absoluta inhumanidad. El elemento diferenciador de lo humano, en cambio, radica en poner la regresión en un movimiento dialéctico abierto e ininterrumpido, esto es, pensar lo arcaico, “lo inextinguible” e “irreconocible”, como momento conservado, pero al mismo tiempo transformado siempre en algo no idéntico a lo que alguna vez fue.

En las lecciones del 63 y en las del 64-65, Adorno tematiza el problema de lo que proviene del orden de lo absurdo bajo la rúbrica de lo añadido, dedicando largos pasajes a Hamlet. En *Dialéctica negativa* (2003a), en cambio, el enlutado príncipe apenas si es citado. Sin embargo, bien se puede sostener que el material sobre “el problema de Hamlet” de aquellas lecciones constituye la base para la elaboración de la crítica a los supuestos idealistas de la concepción kantiana de la ley moral y de la libertad trazada en la gran obra de 1966. Hamlet sería la “pieza de resistencia” que opera sigilosamente en la metacrítica adorniana a la crítica de la razón práctica de Kant, debido a que el accionar de Hamlet pone en cuestión la tesis (que podría hacerse extensiva a todo el idealismo) que sostiene la identidad de libertad, voluntad humana y razón (cf. Adorno 2003a 226-230; van Gelder 2019). Esta es la premisa de fondo de la filosofía moral de Kant. La voluntad y la acción libres son equivalentes en ella al mundo de la comprensión racional y la

2 Adorno advierte de esto en un texto escrito en el punto más álgido de su desencuentro con los estudiantes radicalizados: “La irracionalidad siempre de nuevo emergente de la praxis –su prototipo estético son las acciones repentinas con las que Hamlet realiza lo planeado y en esa realización fracasa– anima incansablemente la ilusión de una separación absoluta entre sujeto y objeto” (1993 161).

consciencia, purificado de todo resto empírico. Por ello, la *Crítica de la razón práctica* se piensa como el contramodelo adecuado para seguir explorando la represión de la cesura de la que surge la experiencia de la libertad, que, como se ha visto, Adorno encuentra reflejada en la pieza de Shakespeare.

IV

El problema que el filósofo de Königsberg trata específicamente en el tercer capítulo de la *Crítica* radica en cómo definir la libertad de tal manera que sea justificada con independencia de todo contenido empírico y que, a su vez, tenga efectos en el ámbito de la sensibilidad. Kant supone que a la razón le es inherente un móvil hacia su realización. Para poder ser práctica, la razón debe afectar la sensibilidad, pero lo debe hacer desde sí misma. Esto es factible si presupone un sentimiento extraordinario, sin *base patológica* y autogenerado por las facultades intelectuales, al que Kant le atribuye el potencial de ser “prácticamente efectuado” (1997 99). Con la postulación de ese sentimiento extraordinario –un sentimiento castrado de sensaciones y negado al reino animal (cf. 1997 100)–, que se traduce en el respeto (*Achtung*) producido por el intelecto a la ley moral, Kant no solo cree poder fundar la libertad en la pureza del reino trascendental, sino que también cree poder zanjar el hiato entre el mundo inteligible y el mundo empírico, entre la teoría y la praxis, que él había separado de un modo tajante en la *Crítica de la razón pura*.³

En un pasaje de la tercera parte de la *Dialéctica negativa*, donde intenta desentrañar los presupuestos del dualismo kantiano de la libertad, Adorno introduce la idea de la “vaga experiencia” de “lo añadido” (2003a 226). Si Kant pretendía reestablecer la sujeción de las decisiones libres al modelo de lo inteligible, pero análogo al modelo de la universalidad de la causalidad de la naturaleza, Adorno alega en su contra que en las decisiones siempre hay una instancia irreductible a las series causales. En las decisiones se efectúa un salto que, según la perspectiva racionalista, sería irracional. Eso, lo añadido, es más del orden de lo fáctico que de lo inteligible; es lo que posibilita franquear la serie causal y lo que contamina esa identificación sin fisuras entre comprensión racional, decisión voluntaria y acción que Kant había acendrado de cualquier remisión al mundo empírico. Es verdad, sin embargo, que Adorno no niega en abstracto la necesidad del desarrollo de la consciencia de un yo racional para justificar la acción libre. Sin acción consciente de un yo; sin la posibilidad de reconocer la acción

3 Curiosamente, más que una crítica radical de Adorno al tratamiento kantiano del respeto, Eckart Goebel ve en lo añadido su continuación superadora (cf. 1992 109s).

como *propia de un sí mismo*; sin una voluntad reflexiva motivada por buenas razones; sin la comprensión del estado de cosas agobiante, no sería posible concebir una subjetividad liberada, responsable frente a otros y resistente a las formas de represión social (cf. Adorno 2003a 226).

Lo que Adorno cuestiona en la concepción racionalista de la libertad es el ocultamiento de lo que el momento hamletiano saca a la luz: si la voluntad se equipara a las leyes de la razón práctica pura, se cercena la instancia contingente, heterónoma, el sacudón irracional, de la espontaneidad de la acción. La libertad, para Kant, sería un poder del que dispone el sujeto que se da a sí mismo su propia ley; mientras que, para Adorno, la libertad solo sería plausible en la interconexión de la razón con aquella naturaleza irreductible a un material a disposición de las capacidades intelectuales del individuo para lograr sus fines. En esas capacidades siempre actúan fuerzas que, si bien posibilitan la constitución de la consciencia y de la voluntad, no son equivalentes al orden de lo racional. Como se ha mencionado, son, al contrario, del orden de lo irreductible y de lo absurdo. En Kant, en cambio, la actividad espontánea, la fuerza creadora de la voluntad está contenida previamente en la estructura impersonal de un yo nouménico depurado.

La posibilidad de la experiencia de la libertad se devela en esa tensión hamletiana de contraposiciones que Adorno trata de desplegar en sus extremos, no de resolver, porque resolverlo implicaría ya un estado de relaciones diferentes:

Si nosotros –dice Adorno a sus estudiantes en 1965– nos comportamos de modo espontáneo, entonces no somos ya más naturaleza ciega, así como, por otro lado, no somos naturaleza oprimida, sino que nos sentimos como nosotros mismos. Pero, al mismo tiempo, con ello nos liberamos de la prisión espiritual de la conciencia pura y somos [...] capaces, en virtud de ese impulso, de ingresar, saltar, entrar [...] en la esfera del objeto, que de otro modo estaría vedada para nosotros por nuestra propia racionalidad. (2006 330)

En contrapartida a Kant, Adorno piensa ese “entre” del juicio racional y la acción en términos de “lo añadido” a la consciencia. La acción moral requiere lo añadido, “momento somático e intramental a la vez”; un “sacudón” (*Ruck*) repentino sin el cual no habría actos de la voluntad y, por lo tanto, carecería de sentido hablar de actos libres y de juicios racionales en el ámbito práctico. Lo añadido se define en *Dialéctica negativa* como un “impulso”, una “forma de reacción motora”, una “contracción de la mano”. Es, al mismo tiempo, una obra del pensar y algo otro de la razón, “inconsciente e involuntario, “el latido cardíaco de la *res cogitans* más allá de esta”. Con el concepto de “lo añadido” se desea mostrar tanto la indisponibilidad motora de la

propia naturaleza, que se experimenta corporalmente, y sin la cual no habría libertad, como los mecanismos de represión y de olvido que intervienen en la abstracción racionalista que separa sin mediaciones lo racional y lo sensorial, lo consciente y lo inconsciente, el espíritu y la naturaleza. Frente a la naturalización de la escisión kantiana, Adorno sostiene entonces un argumento sobre lo añadido a la racionalidad que, en principio, tiene una apariencia paradójica: la libertad estaría condicionada por algo fáctico, por condiciones históricas y sociales. Pero a su vez lo añadido se definiría como un salto repentino del orden fáctico, de las condiciones históricas y sociales (que permite al mismo tiempo reingresar a la esfera condicionada de un objeto transformado).

V

La libertad posible supone siempre algo –el cuerpo vivo del animal que soy– que no es reductible ni al orden del pensar, ni del lenguaje comunicativo, ni fundamentado en un mundo inteligible, pero que, no obstante, no se puede desligar del pensamiento ni del lenguaje. El orden fronterizo de lo añadido, que no está ni fuera ni dentro, problematiza la concepción de la libertad que desplaza su origen no racional al reino puro, ahistórico, de lo inteligible. Lo añadido funciona entonces como un concepto que no permite que la dialéctica entre el afuera y el adentro se cierre. Por un lado, se mantiene apegado a la tradición filosófica basada en el modelo de la autonomía del sujeto: refiere a aquello que se acopla a la racionalidad que sostiene la autonomía sin anular su diferencia con ella. Por otro, permite desocultar, leyendo a Kant en clave freudiana, eso que se acopla como lo eliminado o lo reprimido por el modelo racionalista-ilustrado de la formación pura de la voluntad autónoma.

Que se denomine “lo añadido” a aquello denigrado por el modelo racionalista de la autonomía es, de algún modo, no llegar a denominarlo del todo. Esta denominación que no llega a serlo responde a la manera en que Adorno penetra en el carácter reificado del lenguaje de la tradición filosófica, de modo especial en el de la crítica que va de Kant a Hegel. Darle expresión a lo irremediablemente olvidado o despreciado por la tradición (tanto racionalista como empirista), eso que Hegel llamaba “existencia perezosa”, es justo lo que para Adorno constituye la labor urgente de la interpretación filosófica cuando el momento de la transformación práctico-revolucionaria del mundo se ha vuelto anacrónico (*cf.* 2003a 20). Su expresión no puede lograrse procediendo por series deductivas a partir de conceptos aislados y abstractos; tampoco con un discurso que invente nuevas palabras, ni que vea en las palabras un depósito de intuiciones o significados originarios que hablarían del carácter estructural de la historicidad, pero que habría

que salvar de la corrupción de la historia concreta. La interpretación de la historia concreta (de la naturaleza mutilada, de lo no idéntico, de lo añadido) debe aportar más bien constelaciones de conceptos que abran a la novedad histórica, al núcleo temporal de la verdad, las nociones filosóficas que han paralizado las posibilidades de lo diferente en lo dado (cf. Adorno 1971 342). Por ello, Adorno nombra a la libertad como la vaga experiencia de lo añadido. Es decir: la experiencia de la libertad se presenta, a quien se atiene a los restos del lenguaje filosófico tradicional, a partir de lo que se añade a otros conceptos o ideas desplegadas en la tradición filosófica y que a la vez se oculta, se reprime y se expulsa en el uso de sus categorías.

En lo añadido está la clave para ir más allá del dualismo entre la naturaleza y la razón que la tradición filosófica ha hipostasiado. Fundamental para ello es la indagación histórico-filosófica del momento hamletiano en que la división no estaba del todo consumada. Con el momento hamletiano también se recobra la intención rememorativa y la promesa de *Dialéctica de la Ilustración* de reactivar en la actualidad lo que la reflexión filosófica prometió en otro momento y lo que el arte negativo no ha cesado de prometer (cf. Horkheimer y Adorno 2010 47). La libertad como experiencia, es decir, como experiencia de la máxima cercanía a la esfera de los objetos y experiencia de su carácter inapropiable, de aquello que no puede capitalizar a su cuenta el sujeto como fruto exclusivo de su actividad productiva, se presenta en la figura de un “destello” entre dos polos: el de lo que ha sido y el de lo que alguna vez pudiera ser, cuya expresión está a su vez necesitada de la mediación subjetiva de la rememoración, por la cual lo que ha sido se conserva, pero no en su pureza originaria sino como algo diferente. La rememoración del impulso preyoico, cuyo destello aparece ejemplarmente en Hamlet, y la promesa de reconciliación del espíritu *qua* razón y la naturaleza, su fuerza espectral –Adorno habla del “fantasma de la libertad”–, constituyen la condición de posibilidad no solo de toda acción libre, sino también de toda noción no reductiva de ser sujeto humano.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Beethoven. Filosofía de la música: Fragmentos y textos*. Traducido por Antonio Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Akal, 2003.
- Adorno, Theodor. “Einleitung in dialektisches Denken: Stichworte zur letzten, abgebrochenen Vorlesung ss 1969.” *Frankfurter Adorno Blätter* vi. Editado por Theodor W. Adorno. Kritik, 2000.
- Adorno, Theodor. *Gesammelte Schriften. Drei Studien zu Hegel*. Edited by Rolf Tiedemann. Vol. 5. Suhrkamp, 1971.

- Adorno, Theodor. *Gesammelte Schriften. Negative Dialektik*. Edited by Rolf Tiedemann. Collaboración of Gretel Adorno, Susan Buck-Morss Morss and Klaus Schultz. Vol. 8 Suhrkamp, 2003a.
- Adorno, Theodor. "Individuum und Organisation." *Gesammelte Schriften: Soziologische Schriften I*. Edited by Rolf Tiedemann. Collaboración of Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Vol. 8. Suhrkamp, 2003b.
- Adorno, Theodor. *Metaphysik. Begriff und Probleme 1965*. Edited by Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 1998.
- Adorno, Theodor. "Notas marginales sobre teoría y praxis." *Consignas*. Traducido por Ramón Bilbao. Amorrortu. 1993.
- Adorno, Theodor. *Problemas de filosofía moral*. Traducido por Gustavo Robles. Buenos Aires: Las cuarenta, 2019.
- Adorno, Theodor. "Thesen über die Sprache des Philosophen." *Gesammelte Schriften. Philosophische Frühschriften*. Editado por Rolf Tiedemann. Vol 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.
- Adorno, Theodor. "Versuch, das Endspiel zu verstehen." *Gesammelte Schriften. Noten zur Literatur*. 1.ª ed. Edited by Rolf Tiedemann. Collaboración of Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, Vol. 11. Suhrkamp, 2003c.
- Adorno, Theodor W. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit (1964/65)*. Edited by Rolf Tiedemann. Suhrkamp, 2006.
- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter. *Briefwechsel 1928 – 1940*. Edited by Henri Lonitz. Suhrkamp, 1994.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Traducido por José Muñoz Millanes. Taurus, 1990.
- Dutschke, Rudi. "Diskussion: Das Verhältnis von Theorie und Praxis (1964)." *Frankfurter Schule und Studentenbewegung*. Edited by Wolfgang Kraushaar. Vol. 2. Roger & Bernhard bei Zweitausendeins, 1998.
- Goebel, Eckart. "Das Hinzutretende. Zu Negativen Dialektik." *Frankfurter Adorno Blätter IV*. Text + kritik, 1992.
- Hamacher, Werner. *Comprender detraído: Estudios acerca de filosofía y literatura, de Kant a Celan*. Traducido por Niklas Bornhauser Neuber. Metales Pesados, 2018.
- Horkheimer, Max. *Gesammelte Schriften: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Edited by Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Vol. 6. Fischer, 1991.
- Horkheimer, Max. "Traditionelle und kritische Theorie." *Zeitschrift für Sozialforschung*. 4 (1937): 245-294.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer, 2010.
- Jaffe, Aaron. "Adorno's 'addendum.'" *Philosophy and Social Criticism* 43 (2017): 1-22.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Traducido por Emilio Miñana Villagrasa y Manuel García Morente. Sígueme, 1997.

- Poppitz-Trotman, George. "Adornos *Hamlet*." *New German Critique* 129. 43 (2016): 175-201.
- Shakespeare, William, "Hamlet." *Tragedias*. Traducido por José María Valverde. RBA Editores, 1994.
- Tiedemann, Rolf. "Hamlet, Eidshelfer des Philosophen: Shakespeares 'Prince of Denmark' im Werk Adornos." *Niemandsländ: Studien mit und über Theodor W. Adorno*. Text + kritik, 2007.
- Tiedemann, Rolf. "Nicht die Erste Philosophie sondern eine letzte." *Mythos und Utopie: Aspekte der Adornoschen Philosophie*. Text + kritik, 2009.
- van Gelder, Frederik. "Adornos Hamlet." *Rolf Tiedemann: Der getreue Editor*. Edited by Karel Marcus. Text + kritik, 2019.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106745>

HACIA UNA DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA CRÍTICA

EL TIEMPO DE LO BELLO EN LAS CARTAS
SOBRE LA EDUCACIÓN ESTÉTICA DE FRIEDRICH
SCHILLER



TOWARDS AN AESTHETIC DIMENSION
OF CRITIQUE
THE TIME OF THE BEAUTIFUL IN FRIEDRICH SCHILLER'S
LETTERS ON AESTHETIC EDUCATION

MARIA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ*
University of California - Riverside - Estados Unidos*

* mariadea@ucr.edu / ORCID: 0000-0002-8731-2124

• El texto ha sido traducido del inglés por Tupac Cruz, de la Universidad de Chicago.

Cómo citar este artículo:

MLA: Acosta López, Maria del Rosario. "Hacia una dimensión estética de la crítica. El tiempo de lo bello en las cartas sobre la educación estética, de Friedrich Schiller". Traducido por Tupac Cruz. *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 119-142.

APA: Acosta López, M. R. (2023). Hacia una dimensión estética de la crítica. El tiempo de lo bello en las cartas sobre la educación estética, de Friedrich Schiller. Trad. Tupac Cruz. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 119-142.

Chicago: Maria del Rosario Acosta López. "Hacia una dimensión estética de la crítica. El tiempo de lo bello en las cartas sobre la educación estética, de Friedrich Schiller." Trad. Tupac Cruz. *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 119-142.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Se propone rastrear la interpretación que Schiller lleva a cabo en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* del análisis kantiano del juicio de gusto puro como asociado con una suspensión de toda determinación que hace posible la experiencia de la belleza. Para Schiller, esto resulta en una temporalidad de lo bello experimentada como suspensión, que se torna adicionalmente en una suspensión de la temporalidad. El artículo muestra cómo este concepto resulta esencial para el concepto de *crítica estética* en Schiller, que se relaciona con una capacidad de la experiencia estética de desactivar formas de violencia que, según el diagnóstico que Schiller propone en las *Cartas*, saturan su presente histórico. Con ello, el artículo pretende mostrar la pertinencia de la obra de Schiller para la configuración de este aspecto de la crítica filosófica-histórica.

Palabras clave: F. Schiller, belleza, crítica, dimensión estética, suspensión.

ABSTRACT

This article proposes to trace Schiller's interpretation in the *Aesthetic Letters* of Kant's pure judgement of taste in connection to a suspension of all determination that makes the experience of beauty possible. For Schiller, this analysis conducts to a temporality of the beautiful experienced as suspension, which becomes itself a suspension of temporality as such. This paper shows the importance of this interpretation of temporality for Schiller's conception of *aesthetic critique*, related to aesthetic experience's capacity to deactivate forms of violence that, according to the diagnosis Schiller proposes in the *Letters*, saturate his historical present. Thus, this article shows the relevance of Schiller's aesthetics for a philosophical historical conception of critique.

Keywords: F. Schiller, beauty, critique, aesthetic dimension, suspension.

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima.

BENJAMIN 478; N10a, 3

Introducción: de una crítica de la estética a la estética como crítica

El Museo Nacional de Friedrich Schiller en Marbach conserva las dos copias que tuvo Schiller de la *Crítica de la facultad de juzgar*, de Kant, con sus anotaciones al margen. Basta con mirar furtivamente las indicaciones y apuntes que Schiller escribió la primera vez que leyó la tercera crítica para ver que, para él, los pasajes fundamentales de esta obra eran aquellos en los que se vislumbraba o sugería ya una conexión entre la ética y la estética, conexión que cumplía ya en aquel momento un papel fundamental en el proyecto filosófico schilleriano.¹ Ahora bien, dicha conexión no se anuncia solo en aquellos pasajes en los que Kant parece claramente dispuesto a reconocerla, tales como aquellos sobre lo sublime o sobre la belleza como símbolo de la moralidad (cf. Kant 1991 §§23-29, 42 y 59).² Para Schiller, el tipo singular de

Este texto es para mí una manera de agradecer y rendirle homenaje a Lisímaco Parra. El trabajo que Lisímaco ha hecho en el campo de la estética moderna en Colombia y la oportunidad que nos dio a sus estudiantes de conocer a profundidad esta cara de la historia de la filosofía son el contexto inicial que hizo posible mi trabajo alrededor de la relación entre estética y política en Friedrich Schiller. Mi tesis de doctorado, dirigida por Lisímaco, propuso una cara de esta relación a la luz de lo sublime. Mi próximo libro sobre el tema (*Aesthetics as Critique*), algunos de cuyos aspectos centrales se anuncian en el presente texto, será una revisión de ese trabajo inicial a la luz de una exploración de la experiencia de la belleza en Schiller y de la perspectiva crítica que esta abre y hace posible en su propuesta filosófica. Concibo la continuación de mi trabajo crítico en estética como una continuación también de mi diálogo con Lisímaco y su trabajo. Agradezco a Tupac Cruz la traducción de este texto, así como sus sugerencias y comentarios, que hacen mejor y más completa esta versión del ensayo. Una versión anterior se publicó en inglés como parte de la compilación *Critique in German Philosophy: From Kant to Critical Theory* (Acosta y McQuillan 2020).

- 1 Se encuentra una compilación de este material en Kulenkampff (cf. 126-144). Laura Anna Macor propone en varios escritos (cf. 2010) un exhaustivo análisis que demuestra que la lectura de la tercera crítica no alteró la comprensión de Schiller de la estética, sino que la robusteció.
- 2 En adelante las citas de la *Crítica de la facultad de juzgar* vendrán acompañadas de una referencia a la edición de la Academia (Kant [1990-]) usando la abreviación *Ak.* seguida

experiencia que analiza Kant en el marco del “juicio estético reflexivo” tiene una relevancia ética en un sentido mucho más amplio. Ya en el momento crucial del análisis trascendental del juicio de gusto, por ejemplo, cuando Kant examina la singular respuesta de las facultades cognitivas a la resistencia que le opone el “objeto bello” a una subsunción bajo los conceptos del entendimiento, Schiller entiende el “libre juego” del entendimiento y la imaginación como impregnado de una significación ética. Como se puede ver en muchos de los ensayos que escribió en respuesta a y –a su entender– como continuación del proyecto crítico de Kant, la estética de Kant no se reduce para Schiller a una mera crítica trascendental, ni menos aún a una concepción trascendental *de* la crítica. En el presente artículo, me enfocaré sobre todo en este segundo punto. Pero me permito destacar también brevemente, a continuación, algunos elementos conectados con el lugar que ocupa el juicio estético, para Kant, en su proyecto de crítica trascendental, y la manera como Schiller interpretará este análisis a la luz de su propio proyecto estético.

Como sugiere Dieter Henrich, para dar cuenta de la lectura de Kant que propone Schiller es preciso entender que, para este último, “la belleza tenía que ser algo más fundamental que una simple modificación de una actividad cognitiva que no tendría mayor importancia para los seres humanos” (244). Para Schiller esta modificación implica más bien que la belleza cumple, al decir de Henrich, un papel más “fundamental” en la crítica filosófica. Para Schiller, el análisis kantiano del juicio de gusto en la “Analítica de lo bello” ofrece mucho más que una descripción de una actividad específica del pensamiento vinculada en principio a nuestras capacidades mentales cognitivas, aunque quizás no completamente delimitada por ellas. La concepción kantiana del placer estético sería más bien el punto de acceso a una dimensión completamente diferente de la experiencia. En la experiencia singular de la belleza, tal como es analizada por Kant, Schiller detecta la posibilidad de otro tipo de relación entre nuestras capacidades y, con ello, otra forma de relacionarnos con otros y con el mundo. Así entendida, la belleza genera un nuevo *punto de vista* que podría llegar a transformarse en una actitud, una disposición, una forma de ser y de pensar que Schiller llamará “estética”.³ En la singularidad de lo estético abierto

del número de volumen y la página.

3 Ya en *Kallias* Schiller describe la belleza y lo estético como una suerte de “mirada” (*Ansicht*) (cf. Schiller 1999 20; 1966 2 375). En adelante usaré la abreviación HA para esta edición. En las *Cartas* Schiller habla de “un punto de vista [*Schätzung*] antropológico” y de un carácter estético que funcionarían como criterios para el juicio (*Beurteilung*) (Schiller 1999 131 [Cuarta carta] y 285 [Vigésima carta], respectivamente (cf. Schiller 1963 20: 316 y 376) [en adelante usaré la abreviación NA para esta edición]). Más adelante,

por la belleza, Schiller encuentra así, si se quiere, el engranaje de una práctica crítica propia y el lugar más adecuado para la reconceptualización de la noción de crítica filosófica.

Dicha noción de crítica no es equiparable a la noción propiamente kantiana de crítica, concentrada sobre todo en una perspectiva trascendental sobre las condiciones de posibilidad de la experiencia. Si bien Schiller también está interesado en demarcar el territorio de validez de nuestros juicios, su énfasis en el caso de la estética no es, como en el caso de Kant, el de llevar a cabo una crítica *de la* estética. El proyecto filosófico de Schiller no es trascendental en este sentido: es más bien un proyecto histórico-político. Más que el análisis de las condiciones de posibilidad de toda experiencia posible, a Schiller le interesa entender lo que él percibe como un modo de experiencia moderno y, por tanto, determinado históricamente: un modo de experiencia alienado y sujeto a formas de violencia que derivan de una interpretación limitada, histórica y culturalmente determinada de la sensibilidad y la razón como fuerzas coercitivas. Schiller busca entonces exponer y cuestionar las categorías conceptuales que le dan forma a este modo de experiencia, y entiende por ello la crítica, junto con el punto de vista al que aquella accede a través de la experiencia de lo bello, como una actividad histórico-filosófica. En este contexto, lo “estético” para Schiller ocupa un lugar fundamental. La tercera crítica de Kant se le daba a leer como una obra ética y política, porque para él la dimensión estética abría e inauguraba *la* dimensión crítica por excelencia.

La crítica así entendida no se preocupa únicamente por abordar las condiciones históricas del presente, sino que pretende también elucidar aquellas maneras de comprender la historia y la experiencia que se asumen acríticamente y que configuran estructuralmente el presente: en el caso de Schiller, el presente de la modernidad europea, y las condiciones políticas que lo caracterizan de manera más inmediata y que para Schiller se traducen (y se dejan leer más adecuadamente) en el fenómeno de la revolución francesa. Aquí la crítica ya no es lo que era para Kant, y se aproxima a nuestra comprensión contemporánea del término: una crítica material e histórica que se formula desde un punto de vista que nos permite imaginar otros modos posibles de ser al diagnosticar las contradicciones que yacen en el núcleo del presente.⁴ Lo

.....

en su ensayo “Sobre lo sublime”, Schiller describe explícitamente lo estético como un “punto de vista” (*Gesichtspunkt*) y un “punto de apoyo” (*Standpunkt*) (Schiller 1991 231-32; NA 21: 49-50). No podré en estas páginas dedicarle un análisis a este ensayo posterior; puede consultarse mi análisis detallado en *La tragedia como conjuro* (cf. Acosta 2008 321 ss.).

4 Esto explica la cita que he utilizado como epígrafe de este texto, cuya pertinencia no podré desarrollar en detalle, pero que quisiera al menos esbozar; percibo en efecto

que me interesa destacar aquí es que Schiller constituye un momento importante en la historia de este cambio en la comprensión de la crítica. Más específicamente, sostengo que es la lectura de la estética de Kant y su singular comprensión de la naturaleza de la filosofía crítica (que es también una incompreensión, como lo han indicado varios estudiosos) lo que le permite a Schiller inaugurar en su obra un cambio e iniciar un paso que va de la crítica trascendental a la crítica histórico-política.⁵

Para ver cómo se efectúa este cambio en la obra de Schiller, es preciso seguir un gesto doble en su desarrollo conceptual: por una parte, como sugiero más arriba, Schiller da un paso que va de la crítica kantiana de la estética a una comprensión de la estética como crítica; por otra, y como consecuencia de este giro, Schiller se da a la tarea de desarrollar una concepción distinta de la crítica filosófica que la define a partir de la estética entendida como punto de vista crítico. Mi propósito será, por lo tanto, doble: quiero entender cómo en Schiller la estética se transforma en una *dimensión crítica* y entender también cómo esto a su vez conduce a una *dimensión estética de la crítica* en su obra.

Para cumplir con este doble propósito habría que emprender un análisis cuidadoso de los ensayos sobre la estética que Schiller escribió tras su lectura de Kant, algo que no podré desarrollar aquí a cabalidad. Este artículo es, por eso, solo la segunda parte de un argumento más extenso que he iniciado ya en un texto anterior y que habrá también de continuar en un texto posterior. En la primera parte de este proyecto (cf. Acosta 2016) examino la primera lectura sistemática de Kant que Schiller esboza en sus cartas de 1793 a Körner, publicadas con el título *Kallias o sobre la belleza* (1999 2-107; HA 2: 352-81). En estas cartas se

una conexión (más estrecha de lo que suele reconocerse) entre el concepto de crítica de Schiller, en su relación con el ámbito estético, y el tipo de crítica filosófica que solemos situar en la tradición de la teoría crítica, que entiende la crítica como un ejercicio de materialismo histórico o, como se ve claramente en la obra de Benjamin, como una crítica de las formas históricas y políticas de violencia. Es importante recordar conexiones como esta, que a menudo ignoramos cuando nos damos a la tarea de compartimentar la historia de la filosofía y las diferentes tradiciones de la crítica filosófica.

- 5 La pregunta por la apropiación inadecuada o la incompreensión de Kant es un tema recurrente en la literatura secundaria filosófica sobre Schiller, en particular la escrita durante el siglo xx. Para un recuento detallado de estas discusiones, puede consultarse Beiser (cf. 2005 1-12; 2008). Más que negar estas apropiaciones inadecuadas, en mi propio trabajo sobre Schiller me ha interesado mostrar que son de hecho productivas. Es preciso entender que la lectura idiosincrásica de Kant es apenas un aspecto de un proyecto filosófico pleno y consistente que estaba ya en curso cuando Schiller leyó a Kant. La estética y la filosofía práctica de Kant fueron para Schiller una fuente fundamental de inspiración en el desarrollo de este proyecto, aunque no siempre las haya abordado con rigor y “al pie de la letra”. He desarrollado distintas vertientes de esta apropiación inadecuada en otros lugares; (cf. Acosta 2008; 2011; 2016).

ve que Schiller estaba ya tratando de establecer la posibilidad de una dimensión crítica de la estética –más aún: de la estética como crítica–, tomando como punto de partida el concepto de resistencia (*Widerstand*), que Kant utiliza casi que solo de pasada para describir la manera como la belleza se relaciona con –se resiste a– la determinación conceptual (cf. Schiller 1999 6; HA 2: 353), y al que Schiller decide darle un protagonismo especial en la dilucidación tanto de la experiencia de lo bello como de lo que para él describe al “objeto bello”. Tal resistencia, como propone Schiller, nos da a ver un tipo de relación (de juicio, de experiencia) que no solo se resiste a la categorización, sino que también, y a la vez, exhibe la violencia que está en juego en la categorización.⁶ Al visibilizarla y abrirle espacio a una forma de relación que suspende la violencia de esta operación, el juicio estético y la experiencia de lo bello, por un lado, y la existencia del objeto bello, por el otro, apelan a otro modo de ser que, de hecho, se establece y deviene posible gracias a esta resistencia.⁷

Así, enfocando su atención en la conexión que Kant establece entre la belleza y la resistencia en su análisis del juicio de gusto, Schiller desarrolla una concepción de la resistencia como una fuerza o poder (*Kraft*) propios de la belleza que le presenta un reto –sin necesidad de oponérsele y entrar por ello en relación dialéctica con ella– a la forma particular de violencia (*Gewalt*) que en otros casos el entendimiento le impone a la imaginación. En los términos de Schiller sería esta una violencia que el uso abstracto de la razón le impone a la sensibilidad, o que la forma (entendida de manera simplista) le impone a la materia

6 La palabra alemana que se traduce aquí como “violencia” es *Gewalt*, que en *Kallias* Schiller usa como término contrapuesto a “fuerza” o “poder” (*Kraft*). La violencia denota aquí, vis a vis la “fuerza”, un uso injustificado, unilateral y dañino de los propios impulsos, facultades o potencialidades. Sin embargo, hay que tener también algo de cuidado con las diferentes connotaciones –no siempre transparentes– de la palabra alemana *Gewalt*. Trataré por ello de indicar su presencia en los textos de Schiller entre paréntesis y de ajustar la traducción para mantener consistencia con el alemán.

7 Al enfatizar la resistencia como un momento esencial de la belleza, Schiller está ya desdibujando las distinciones entre la belleza y lo sublime. En este artículo me preocupa sobre todo la concepción de lo bello que Schiller construye a partir de su lectura de la *Análítica de lo Bello* de Kant, pero hay que tener presente que Schiller, ante todo en las *Cartas*, entiende lo bello y lo sublime como dos puntos diferentes en un mismo espectro de experiencias abarcado por el concepto de experiencia estética. Así, aunque no hablaré aquí de lo sublime –y el término rara vez aparece en las *Cartas*–, no sobra recordar que está en el fondo del análisis de lo estético que propone Schiller. La tercera parte de este proyecto tendrá que lidiar con la especificidad de la pregunta de lo sublime y determinar cómo contribuye esta noción, a su propia manera, al desarrollo del nuevo concepto de crítica que propone Schiller. Puede consultarse provisionalmente mi libro *La tragedia como conjuro* (cf. Acosta 2008; 2011).

(cf. Schiller 1999 55-57; HA 2: 367-368). A partir de estas consideraciones en *Kallias*, se da así un paso que va de la idea de una resistencia en la belleza a la idea de la belleza como resistencia. Mi punto, entonces, es que la resistencia constituye así el gesto inaugural de un nuevo modo o tipo de crítica filosófica que se hace posible gracias a la estética –y que Schiller expande hasta llegar a entenderla como una crítica histórico-política, o que concibe más bien como inseparable de aquella–.⁸

En esta segunda parte del proyecto, busco ahora examinar cómo Schiller desarrolló su lectura inicial de la *Crítica de la facultad de juzgar* en sus *Cartas sobre la educación estética*. En este texto, siguiendo a Kant, y en línea con su interpretación en *Kallias*, Schiller entiende la resistencia de lo bello como una suspensión o aplazamiento permanente de toda determinación, pero ahora elabora el sentido de esta suspensión a la luz de una experiencia particular de la temporalidad de la belleza que se presenta en su análisis como una *temporalidad de la suspensión* y, a la vez, como quisiera mostrar, como una *suspensión de la temporalidad*. Schiller atiende aquí a aquellos pasajes en los que Kant constata que la experiencia de lo bello conlleva siempre una “demora” en la que “nos quedamos” (*weilen*) o permanecemos (Kant 1991 139; Ak. 5: 222). En *Kallias* esta temporalidad era solo un aspecto de la belleza entendida como resistencia, a saber: la capacidad que tiene la experiencia estética de suspender o interrumpir la violencia (de la categorización). En las *Cartas*, Schiller le añade a este análisis una perspectiva histórica: la belleza no es ya solo un modelo de aquella resistencia capaz de suspender o interrumpir el funcionamiento de las facultades cognitivas; es también la fuente posible de una interrupción de la violencia implícita en la reducción moderna –y alienante– de la experiencia a la productividad y del pensamiento al conocimiento.

De este modo, se despliega una capacidad propia de la dimensión estética (que la belleza inaugura y genera, pero que no se reduce a ella) de desactivar aquellas formas de violencia que, según Schiller, saturan su presente histórico. Esto le abre el camino, como mostraré, a una concepción de la crítica como interrupción o suspensión de las lógicas y estructuras que operan en el presente. Según esta concepción, la crítica es una manera de abrir, dentro del tiempo, un tiempo otro, un conjunto distinto de posibilidades históricas contenidas en el presente y accesibles gracias a lo que Schiller describe como la “determinabilidad real y activa” que inauguran la experiencia y el *tiempo de lo bello* (1999 285 [vigésima carta]; NA 20: 375). Así, en esta

8 Y, como he argumentado en otra parte, tampoco la concibió jamás como algo que pudiera separarse de una crítica filosófica de la violencia histórico-política (cf. Acosta 2018).

(segunda) respuesta de Schiller a la estética de Kant, la suspensión y la interrupción son ahora los gestos fundamentales de la crítica estética –o, mejor aún, los gestos fundamentales de aquella dimensión de la crítica que la estética, a partir de la belleza, inicia y configura–.

Mi argumento a continuación sigue estas dos formas de suspensión en el argumento schilleriano en las *Cartas*. Por un lado, en la siguiente sección, propongo entender el tipo de suspensión que la belleza hace posible, en tanto desactiva las formas de violencia que saturan el presente, abriendo con ello una perspectiva propiamente crítica. Así, Schiller transforma la comprensión de la resistencia esbozada en *Kallias*, donde se la entiende aun únicamente en relación con aquella suspensión de la conceptualización de la que habla el análisis kantiano del juicio de gusto, y conectada con la singular relación entre las facultades que resulta de esta suspensión. La resistencia de la belleza pasa en las *Cartas* a entenderse también como una resistencia que la belleza posibilita frente al presente (histórico y político).

Esto me permitirá pasar en la tercera y última sección del texto a la idea adicional en el argumento de las *Cartas* de una suspensión o apertura *dentro* del tiempo, que la belleza hace posible y que a su vez inaugura la experiencia de otra temporalidad: la temporalidad *de la* suspensión, un tiempo simultáneamente sustraído del y lleno de tiempo, como lo describirá Schiller, que hace de la belleza una apertura radical en el presente de sus propias posibilidades de interrupción. Así, de una suspensión del tiempo a una comprensión del tiempo de la suspensión: esos son los dos pasos que delimitan un recorrido por el argumento de Schiller que permite pasar de la estética como apertura de una dimensión crítica a la formulación de una dimensión propiamente estética de la crítica filosófica.

Una cesura en el punto de la mayor tensión: la estética como dimensión crítica

Ya en la primera parte de las *Cartas*, Schiller presenta la estética como aquello que, además de inaugurar y hacer posible una nueva dimensión de la existencia (una nueva “condición” o “naturaleza”, un nuevo modo de ser histórico y político), introduce también un nuevo punto de vista para la crítica. Schiller comienza por reconocer que, en vista de la conmoción histórica y política de los tiempos presentes (las *Cartas* fueron escritas entre 1793 y 1795, durante los eventos desencadenados por la revolución francesa), una investigación sobre la estética y la pregunta por lo bello puede parecer superflua. Aun así, insiste:

Espero convenceros de que esta materia es mucho más ajena al gusto de la época que a sus necesidades, convenceros de que para resolver en la experiencia este problema político *hay que tomar por la vía estética*

[*durch das ästhetische den Weg nehmen muss*], porque es a través de la belleza como se llega a la libertad. (1999 121 [segunda carta]; NA 20: 312, énfasis agregado)

Schiller apela entonces a la urgencia y la necesidad de tomar otro camino, uno que no se aferre a una perspectiva histórico-política empírica, con el fin de asumir la doble tarea que se propone en las *Cartas*. Por un lado, Schiller busca formular un *diagnóstico* de su tiempo: una evaluación crítica de las causas de aquellas formas de violencia que, como síntomas de una aflicción más estructural, parecen dominar la condición humana moderna (incluyendo la esfera política, aunque sin limitarse a ella). No es arbitrario que Schiller se exprese en términos de enfermedad y diagnóstico, pues se educó para ser médico y afirmó siempre un vínculo estrecho entre la tarea de la crítica filosófica y el quehacer médico del diagnóstico, el tratamiento y el remedio, hasta entenderla incluso (en un tono un poco menos optimista en sus ensayos posteriores) como una forma de inoculación.⁹

Por otro lado, el camino estético haría posible un punto de vista que, además de permitirnos ver estas formas de violencia, junto con sus causas estructurales, nos abriría también un camino para escapar de las formas corruptas de pensamiento –mancilladas por estas mismas estructuras– que dominan en la modernidad. Schiller habla aquí de un *círculo vicioso* y sostiene que la dimensión o el sendero estético constituyen el único punto de vista capaz de evadir las formas de poder que dominan el presente:

¿Acaso no estamos ante un círculo vicioso? [...] ¿[C]ómo puede ennoblecirse un carácter que se halla bajo la influencia de una constitución política degenerada? Para ello habría que buscar un nuevo instrumento que el Estado no nos proporciona, y abrir nuevas fuentes que conserven sus aguas puras y límpidas, a pesar de toda corrupción política. (1999 171 [novena carta]; NA 20: 332)

9 Véase, por ejemplo, “Sobre lo sublime” (Schiller 1991 234; NA 21: 51). En *La tragedia como conjuro* (cf. Acosta 2008 321 ss.) analizo esta metáfora en conexión con la pregunta por el papel de la estética entendida como crítica en Schiller. Esta es también la razón por la cual, como veremos en las siguientes páginas, Schiller abandona la terminología de las facultades y opta por hablar de impulsos, y pasa por ende del análisis trascendental kantiano de la relación entre la imaginación y el entendimiento a una reflexión más general, que define como “antropológica”, en torno a la relación entre los impulsos sensibles y los racionales, o el impulso sensible (*sinnliche Trieb*) y el formal (*Formtrieb*). Este es solo uno de aquellos casos en los que una “apropiación inadecuada” del argumento de Kant por parte de Schiller contribuye productivamente a su comprensión de las potencialidades que subyacen al punto de vista “estético”.

Lo estético –y especialmente el arte, que sería el primer paso hacia la apertura de una dimensión estética en el tiempo presente– nos ofrece una perspectiva que no solo escapa a las lógicas del presente, sino que interrumpe también, como veremos, las reducciones y sobredeterminaciones que estas lógicas conllevan. Ya por su manera misma de ser, por su modo singular de presentación (*Darstellung*) y su resistencia a la conceptualización –que implica una resistencia a toda posible apropiación por parte de las lógicas de la producción–, la experiencia de lo bello desafía las formas de ser que las fuerzas históricas parecen imponerle a todo aquello que existe y se produce bajo su esfera de influencia.¹⁰

Esta dimensión crítica de lo estético deriva de lo que Schiller describe como un “*concepto racional* puro de la belleza” (1999 191 [décima carta]; NA 20: 340), fórmula que traduce la perspectiva trascendental con la que Kant lleva a cabo la crítica del juicio estético. Dado que en sus circunstancias históricas actuales la experiencia no puede entenderse como el “tribunal indicado para dilucidar una cuestión como esta [se hace necesario apelar a] un concepto de belleza cuya fuente no es la experiencia, [ni puede] deducirse ya de la posibilidad de la naturaleza sensible-racional” (1999 191 [décima carta]; NA 20: 340). “Esta *vía trascendental* –admite Schiller– nos alejará por un tiempo del ámbito familiar de las apariencias sensibles y de la viva presencia de las cosas, [pero] quien no se atreva a abandonar la realidad [*Wirklichkeit*] no llegará nunca a conquistar la verdad” (1999 191-192 [décima carta]; NA 20: 341, mi énfasis). Como muchos otros pasajes de las *Cartas*, estas citas indican con claridad que Schiller interpreta el análisis kantiano de lo bello como la fuente de una perspectiva *alternativa* a los modos de existencia históricamente sobredeterminados, y que no se limita, por tanto, a la intención del propio Kant, para quien lo bello es apenas el indicio de un tipo distinto de relación entre las facultades cognitivas que explica y justifica el uso de otro análisis y deducción para nuestros juicios de gusto. Para Schiller, lo “trascendental” no se refiere a las condiciones de posibilidad de cualquier experiencia posible, sino más bien a las condiciones de posibilidad de nuestra condición humana histórica (y, por tanto, moderna). En sus palabras: “la belleza debería revelarse como una condición necesaria de la humanidad” (1999

10 Por supuesto, Schiller sabe bien que el Estado es capaz de apropiarse del arte y de convertirlo en su instrumento. Pero cuando permanece libre y autónomo el arte puede ser también, y no deja nunca de serlo, el lugar donde se nos “presenta” (*darstellt*) otra posibilidad. Por esta capacidad de presentar el arte y la belleza constituyen el primer paso hacia el desarrollo de una disposición crítica frente a las lógicas del propio presente histórico. Ello no por sus contenidos, sino más bien por el tipo de experiencia, y el tipo de placer, que el arte provoca. Como veremos pronto, todo ello está ligado a la interpretación que elabora Schiller del libre juego de las facultades en Kant.

191 [décima carta]; NA 20: 340). En la belleza, en el tipo de experiencia que aquella representa cuando se la analiza desde una perspectiva trascendental kantiana, Schiller encuentra un *punto de vista crítico* que, si se lo entiende como una suspensión de los *modos de existencia* que dominan el presente, hace posible una interrupción crítica de sus determinaciones.

Es en parte porque Schiller defiende esta singular interpretación de lo trascendental, donde lo entiende como un análisis de las condiciones de posibilidad de nuestra condición humana, que el “libre juego de las facultades” del que habla Kant en la tercera crítica es interpretado más allá de una descripción del tipo específico de placer que sería propio de lo bello. En Kant el juego de las facultades permite una interacción recíproca entre el entendimiento y la imaginación justo porque el primero es incapaz de determinar a la segunda en virtud de la naturaleza inconceptualizable de la experiencia de la belleza; es así como ambas facultades ejecutan sus actividades “libremente” y vivifican mutuamente sus poderes.¹¹ Para Schiller, dicho juego constituye también una alternativa a las dos relaciones unilaterales que podrían darse entre las facultades –y, más allá de las facultades, entre nuestros “impulsos naturales”, es decir, nuestras “naturalezas” sensible y racional–, unilateralidad que entiende como una consecuencia de las circunstancias históricas presentes.

Schiller sostiene que el desarrollo independiente de la razón y la sensibilidad es un efecto histórico que ha resultado en versiones vacías y arbitrarias de lo que estas facultades podrían y deberían ser si se las toma en conjunción, como impulsos diferentes pero complementarios de la naturaleza humana. En sus palabras:

Fue la propia cultura [*Kultur*] la que infligió esa herida a la humanidad [*Menschheit*] moderna. [...] El entendimiento intuitivo y el especulativo se retiraron hostilmente a sus respectivos campos de acción, cuyas fronteras comenzaron a vigilar entonces desconfiados y recelosos; y con la esfera a la que reducimos nuestra operatividad, nos imponemos además a nosotros mismos un amo y señor, que no pocas veces suele acabar oprimiendo nuestras restantes facultades [*Anlagen*]. (Schiller 1999 147 [sexta carta]; NA 20: 322-323)

Por ello, escribe, “[c]asi podría afirmarse que, en nosotros [los modernos], las fuerzas espirituales se manifiestan, incluso en la experiencia,

11 Kant habla aquí de la “vivificación de ambas facultades”, de una “actividad indeterminada y, sin embargo... unánime” entre ellas, y del “juego aliviado de ambas fuerzas del ánimo (la imaginación y el entendimiento) vivificadas por la recíproca concordancia” (Kant 1991 135; Ak. 5: 219).

tan divididas como las divide el psicólogo para poder representárselas” (1999 145 [sexta carta]; NA 20: 322). Según esto, la descripción analítica que propone Kant de las facultades como operando en esferas delimitadas y con agencias separadas (Schiller piensa aquí ante todo en la comprensión kantiana de la libertad como una supresión racional de nuestros impulsos sensibles) no se queda únicamente en el terreno de lo trascendental, pues coincide más bien, en el caso de la modernidad, con un diagnóstico del presente y de las formas de dominación y violencia que vienen implícitas, para Schiller, en la separación abstracta de nuestros impulsos humanos naturales. O bien la razón (entendida unilateralmente) ejerce un dominio bárbaro sobre y contra las fuerzas de la imaginación y la sensibilidad, o bien la sensibilidad responde a esta dominación arbitraria con una regresión violenta al estado natural: son estos los dos modos posibles de relación entre los impulsos humanos que demarcan para Schiller una tipología de la violencia perpetuada por e instalada en el corazón mismo de la modernidad, las dos maneras en las que “el [ser humano] puede oponerse a sí mismo” (1999 135 [cuarta carta]; NA 20: 318).¹² Son estos, añade Schiller, “¡los dos casos extremos de la decadencia humana, y ambos presentes en *una misma época!*” (1999 137 [quinta carta]; NA 20: 319).

La relación entre las facultades o impulsos es muy distinta en el caso de lo bello, pues su resistencia particular a la conceptualización suspende la determinación forzada que el entendimiento ejerce sobre la imaginación y le abre camino a un tipo muy distinto de relación. En la experiencia de lo bello, escribe Schiller, “la actividad del uno fundamenta y limita al mismo tiempo la actividad del otro [..., de modo tal que] cada uno de ellos por sí mismo alcanza su máxima manifestación justamente cuando el otro está activo” (1999 223 [decimocuarta carta]; NA 20: 352). El libre juego de las facultades de Kant introduce entonces una alternativa a aquellas determinaciones unilaterales y formas de dominación que para Schiller son características de la modernidad.¹³

12 El pasaje completo dice: “Pero el [ser humano] puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo” (1999 135 [cuarta carta]; NA 20: 318).

13 Lo que Schiller describe en las *Cartas* como una *Wechselwirkung* entre los dos impulsos se inspira sin duda en el pensamiento de Kant, pero también en el de Fichte: “Si afirmamos un antagonismo originario, y por consiguiente necesario, entre los dos impulsos, no hay entonces otro medio para mantener la unidad del hombre que *subordinar* incondicionalmente el impulso sensible al racional. Sin embargo, de ello no puede resultar más que uniformidad, pero no armonía, y el hombre quedará dividido para siempre.

Elaborando las ideas desarrolladas en *Kallias*, Schiller sostiene ahora que la belleza nos presenta otra idea de humanidad y, en consecuencia, nos introduce a otro ámbito de la existencia. Tanto en su manera de presentarse como en la experiencia que hace posible la belleza abre otra dimensión, otra perspectiva desde la que podemos juzgar y actuar en el mundo. Lo estético, insiste Schiller, es ambas cosas: una condición y una disposición, un carácter y una perspectiva para el juicio (cf. Schiller 1999 287 [vigésimoprimera carta]; NA 20: 376).

Ya solo en virtud de su modo de *presentación* (*Darstellung*), la belleza suspende la violencia que ejercen tanto la racionalidad como la sensibilidad cuando se las toma por separado y se las abstrae de su mutua relación, lo que produce una interpretación vacía y errada de sus poderes.¹⁴ En *Kallias* Schiller explicaba ya que la presentación de lo bello no solo despliega esta posibilidad (la hace posible al hacerla aparecer), sino que también la enuncia como una invitación y una exhortación a actualizarla: “Por ello el reino del gusto es un reino de libertad –[...] y todo ser natural bello a mi alrededor es un ciudadano feliz que me increpa: sé libre como yo–” (Schiller 1999 85; HA 2: 375). Así, ese tipo particular de placer, que para Kant suspende (al menos momentáneamente) nuestra manera usual de relacionarnos con el mundo e incluso provoca un particular “sentimiento de nosotros mismos”,¹⁵ convoca para Schiller a una *disposición* estética. A este llamado no respondemos

Con todo, ha de haber subordinación, pero una subordinación recíproca... Así pues, ambos principios están subordinados y coordinados a la vez, es decir, sometidos a un principio de acción recíproca [*Wechselwirkung*]; no hay materia sin forma, ni forma sin materia. (Este concepto de acción recíproca, con toda su significación, se encuentra expuesto de manera excelente en los *Fundamentos de la doctrina de la ciencia* de Fichte, Leipzig 1794)” (1999 211 [decimotercera carta]; NA 20: 348). El interés de Schiller por el concepto fichteano de relación o efecto (*Wirkung*) recíproco y el uso que hace de él al formular una nueva manera de ser, pero también de pensar y hacer –e incluso de escribir la filosofía– se desarrollaron en el contexto de una disputa entre ambos que se inició cuando Fichte rechazó la publicación de un texto de Schiller en *Die Hören* (cf. Acosta 2019).

14 En otro lugar he mostrado, a propósito del análisis de lo bello en *Kallias*, que para Schiller el tipo singular de relación que la belleza presenta y exhibe inaugura la posibilidad de otra *concepción de la libertad*, otro modo de relación entre lo sensible y lo racional en el que la legalidad sigue vigente, pero no se la siente ya como una restricción. Esto se conecta con la interpretación y extensión que propone Schiller de la concepción kantiana de la finalidad sin fin en la Analítica de lo Bello. Schiller habla aquí de una “libertad estética” y hasta de una superación del deber a través de lo estético (cf. Schiller 1999 279 [decimonovena carta]; NA 20: 273 –“la contraposición de dos necesidades da origen a la *libertad*–”, y también su larga nota a pie al final de la vigésima carta: 1999 285; NA 20: 376); (cf. Acosta 2016: 241 ss.).

15 Kant afirma que en la experiencia de lo bello el “sujeto se siente a sí mismo” (1991 121; Ak. 5: 204).

a nuestra propia discreción, pues se trata más bien, como ya Kant lo destaca en la tercera crítica, de algo que nos toma por sorpresa en el libre juego armonioso de nuestras facultades.

Schiller, no obstante, no sitúa esta experiencia exclusivamente en el ámbito del placer; es para él mucho más poderosa y capaz de producir un efecto real en nuestras determinaciones: “si hubiera casos en los que el [ser humano] hiciera *al mismo tiempo* esa doble experiencia, en los que... a la vez... se sintiera materia y se conociera como espíritu, entonces tendría en estos casos... una intuición completa de su humanidad... [C]asos de este tipo... despertarían en el [ser humano] un *nuevo impulso* que, dado que los otros dos actúan conjuntamente en él, se opondría a cada uno de ellos, tomados por separado” (Schiller 1999 225 [decimocuarta carta]; NA 20: 353, énfasis agregado). La belleza es, ella misma, una *fuera* y un impulso; no es simplemente una reconciliación de la oposición entre lo racional y lo sensible, los impulsos formal y material: es un impulso que permite que los otros impulsos se equilibren en la tensión y en la difícil y frágil suspensión que su oposición habilita. Esto es lo que en las *Cartas* Schiller llama un “impulso de juego” (*Spieltrieb*), concepto que construye a partir del libre “juego” de las facultades en Kant.

Para Schiller, en la belleza los impulsos sensible y racional anulan recíprocamente su poder de determinación [*ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben*], y por medio de esta contraposición dan lugar a una negación” comparable al equilibrio dinámico que logran los platillos de una balanza “cuando están vacíos; pero también cuando contienen pesos iguales. (1999 283 [vigésima carta]; NA 20: 375)

La belleza interrumpe el círculo vicioso en el que quedan envueltos estos impulsos, no porque se oponga a esta violencia, sino porque exhibe y provoca en nosotros otro tipo de relación entre las facultades. Esta interrupción no elimina la tensión entre los impulsos (lo que equivaldría a una mera reconciliación); acontece más bien cuando las facultades llegan a una “detención” en el punto de su máxima oposición (*Wechselwirkung*), desactivando así la violencia (*Gewalt*) que producen cuando actúan de manera unilateral. Escribe Schiller:

Todo dominio *exclusivo* de uno de sus dos impulsos fundamentales es para el [ser humano] un estado de coacción y de violencia; y la libertad [que la belleza hace posible] se encuentra únicamente en la acción conjunta de sus dos naturalezas. El [ser humano] dominado unilateralmente por sus sentimientos [...] es desatado y liberado por medio de la forma; dominado unilateralmente por leyes [...] es desatado y liberado por medio de la materia. La belleza relajante, para poder llevar a cabo esa doble tarea, se manifestará, pues, de dos formas distintas. *En primer lugar*, dul-

cificará, como serena forma, la vida salvaje, y hará posible el tránsito de las sensaciones a los pensamientos; *en segundo lugar*, en cuanto imagen viva, dotará a la forma abstracta de fuerza sensible, reducirá el concepto a la intuición, y la ley a sentimiento. (1999 257-258; NA 20: 365)

Schiller concibe entonces lo estético como un estado, una relación y un modo de ser exterior a la violencia, pues suspende las lógicas que de entrada la posibilitan y desactiva aquellas formas de violencia, permitiendo que emerja otro tipo de relación entre facultades que, de otro modo, se empeñarían en buscar un dominio unilateral.¹⁶

La belleza es así la fuente de una *forma de crítica* determinada por la dimensión estética y la perspectiva que esta permite y provoca. Dicha crítica se manifiesta, en primer lugar, en el diagnóstico que Schiller formula de su propio presente, donde se destaca la unilateralidad de las dos principales formas de violencia que dominan la época. Pero la belleza entendida como crítica (o punto de vista crítico) es también una fuerza o impulso que suspende aquellas formas de violencia e interrumpe el círculo vicioso que ellas desatan y repiten. En vez de instalarse en una relación de oposición a la violencia (con lo que se entregaría a una relación dialéctica que no haría más que restituir el poder causal de esta), lo estético ofrece una alternativa que desactiva a la violencia y sus causas estructurales. La estética como dimensión crítica no se limita a criticar los efectos de la violencia, sino que busca dismantelar sus estructuras fundamentales. Como veremos en breve, esto es posible,

16 Ello vale también, para Schiller, para la concepción de político que podemos elaborar desde una perspectiva estética. Schiller lo enuncia con toda claridad al comparar las “formas de producción” que están en juego en las operaciones artesanales y artísticas, y la manera muy particular de relación entre la forma y la materia, y –lo que es más importante– entre medios y fines, que requiere lo político. Escribe: “Cuando el artesano trabaja la masa informe para darle la forma que se adecúa a sus fines, no duda en violentarla [*Gewalt anzuthun*], porque la naturaleza a la que está dando forma no merece de por sí ningún respeto. Al artesano no le importa el todo en consideración a las partes, sino las partes en consideración al todo que ha de formar. Cuando el artista elabora esa misma masa, tampoco tiene ningún reparo en violentarla [*Gewalt anzuthun*], pero evita ponerlo de manifiesto. No respeta la materia con la que trabaja ni un ápice más que el artesano, pero procurará engañar a aquella mirada que se preocupa de la libertad de esa materia, valiéndose de una aparente deferencia hacia ella. De modo muy distinto actúan pedagogos y políticos, que hacen del hombre su materia y su tarea al mismo tiempo. Aquí, la finalidad vuelve a estar en la materia, y solo porque el todo sirve a las partes, pueden reunirse las partes en el todo. El político ha de acercarse a su materia con un respeto muy distinto al que demuestra el artista por la suya, no de manera subjetiva, ni provocando un efecto engañoso para los sentidos, sino que de manera objetiva, y favoreciendo la esencia interior del hombre, ha de preservar la singularidad y personalidad de su materia” (1999 133 [cuarta carta]; NA 20: 317-318).

ante todo, gracias al desplazamiento del *marco temporal* que requiere el accionar de lo estético. Dedicaré la última sección de este artículo a explicar el sentido específico que tiene la temporalidad para Schiller y su concepción de la estética; o mejor, dado el carácter específico de la experiencia estética, el sentido que tiene dicha noción de temporalidad en el desarrollo de una *dimensión estética de la crítica*.

El tiempo de lo bello: una dimensión estética de la crítica

En su análisis del placer de lo bello en la *Crítica de la facultad de juzgar*, Kant sostiene que lo bello solo puede entenderse como placer dentro de un marco causal. Se trata, no obstante, de una forma muy particular de causalidad. Por un lado, es un placer que no puede concebirse como el resultado inmediato de la experiencia del objeto, pues en tal caso lo bello no se distinguiría de lo agradable en cuanto causa del placer. A la vez, el juicio de gusto no puede tampoco anteceder sin más al placer, pues en tal caso el placer no sería el fundamento (universalmente comunicable) del juicio de gusto (Kant 1991 133; *Ak.* 5: 217). Así, escribe Kant, la solución a “la pregunta si en el juicio de gusto el sentimiento de placer antecede al enjuiciamiento [*Beurteilung*] del objeto o este a aquél [constituye] la *clave* de la crítica del gusto” (Kant 1991 133, mi énfasis; *Ak.* 5: 217). La respuesta no puede ser ni lo uno ni lo otro, sino una especie de simultaneidad entre ambos, o incluso, como parece sugerirlo Kant en algunos pasajes, a partir de la comprensión del placer como la acción o experiencia misma del enjuiciamiento y viceversa.

Para Schiller, esta pregunta por el orden de *sucesión* entre el placer y el juzgar, y el tipo de causalidad que trae consigo o que propone, está en relación justamente con aquella suspensión que el libre juego de las facultades representa en el juicio de gusto, y con el modo como aquella afecta el “marco temporal” que constituye y es constituido por la experiencia de lo bello. Ya en *Kallias*, Schiller comenzaba a entender lo estético como un punto de vista cuyo marco, siguiendo a Kant, debía alterar la lógica temporal de los medios y los fines:

No nos gusta ver ningún tipo de coacción [*Zwang*], ni siquiera cuando es la razón quien la ejerce; además pretendemos que se respete del mismo modo la libertad de la naturaleza, porque ‘en el juicio estético’ consideramos ‘a todo ser como un fin en sí mismo’ y, dado que la libertad es para nosotros el bien más elevado, nos asquea (indigna) que una cosa tenga que ser sacrificada por otra y que haya de servir como medio. (Schiller 1999 39; *ha* 2: 362)

En efecto, la belleza altera la temporalidad sucesiva requerida por toda lógica de medios y fines. Para Schiller esta lógica es propia de las

formas instrumentales de la razón y constituye el marco que hace posible la operación de la violencia, o al menos, en el análisis que propone en *Kallias*, esta lógica permite que el entendimiento ejerza un dominio “sacrificial” y coercitivo de la imaginación, y que la razón se imponga sobre y contra la “libertad” de la naturaleza.¹⁷ Lo estético, que no se entiende aquí solo como una experiencia, sino también como un criterio de juicio, conlleva una alteración del tipo de temporalidad que rige en toda instrumentalidad, o nos lleva al menos a examinar la experiencia bajo un marco distinto al de esta sucesión temporal propia de la lógica de los medios y los fines.

En este punto, Schiller sigue a Kant, cuyo análisis de la singularidad del placer de la belleza en la *Crítica de la facultad de juzgar* lo habría forzado a acuñar la expresión paradójica de la “finalidad sin fin” o “causalidad en sí” que, explica Kant, busca apenas “conservar sin propósito ulterior el estado de la representación misma y la actividad de las facultades de conocimiento” (1991 138-139; *Ak.* 5: 222). Es justamente a la luz de esta causalidad tan particular, desprovista de todo fin ulterior, que Kant llega a caracterizar la experiencia de lo bello como una forma de suspensión, tras observar que “nos quedamos [*weilen*] en la contemplación de lo bello porque esta contemplación se refuerza y reproduce a sí misma” (1991 139; *Ak.* 5: 222). Kant, no obstante, no llega a enunciar con claridad la implicación de todo esto, a saber: que lo bello trae consigo e inaugura su propio tipo de temporalidad.¹⁸ Lo que está claro, sin embargo, es que la experiencia de lo bello debe suspender el marco temporal presupuesto por cualquier otra forma de experiencia. El placer de lo bello postula así una forma de causalidad que no se elucida a partir de su efecto, incluso si hemos de entenderla como acorde a fines (*Zweckmäßig*) o como un fin en sí. Quizás podríamos incluso imaginar que se trata de un medio sin fin, si atendemos a la forma de “demora” que, para Kant, describe la estructura de esta experiencia.

Así es precisamente como Schiller entiende a Kant:

Cualquier otro estado que podamos alcanzar nos remite a un estado anterior, y requiere de uno posterior para su resolución; solo el estado es-

17 Soy consciente de que todos estos pasos del argumento se quedan sin explicar. Schiller pasa de uno a otro en las cartas de *Kallias*, pero cada uno de ellos amerita una justificación. En otro lugar propongo una lectura cuidadosa de estas diferentes movidas en *Kallias* y, en particular, del paso importante que Schiller da en este pasaje, que lo lleva a entender la resistencia del objeto bello como una manifestación de la libertad en la naturaleza (cf. Acosta 2023).

18 Esta manera de entender la temporalidad, derivada de la *Crítica de la facultad de juzgar* y del análisis kantiano del “tiempo de lo bello” la he tomado del trabajo de Khafiz Kerimov, uno de mis estudiantes en DePaul, quien ha elaborado una interpretación fantástica de la tercera crítica a partir de la cuestión del tiempo (cf. Kerimov 2019).

tético es un todo en sí mismo, porque aún en sí todas las condiciones de su origen y de su duración. Solo en él nos sentimos como fuera del tiempo [aus der Zeit gerissen]. (1999 295 [vigésimosegunda carta]; NA 20: 379)

La experiencia de lo bello suspende el orden de la temporalidad al arrancarnos del tiempo y dismantelar los marcos a través de los cuales opera la violencia. Pero esto no es todo: justo por mor de esta capacidad de suspensión, lo bello parece introducir y sostener un modo interruptivo de experiencia que vivimos *como* suspensión –una suspensión del tiempo o un estar fuera del tiempo, pero también, en cierto modo y como lo sugiere la imagen del “quedarse”, como un estar “sobre” el tiempo–. Desde el inicio de las *Cartas*, Schiller establece una conexión entre esta capacidad de suspensión, de situarnos fuera del tiempo –sin perder de vista, sin embargo, la concordancia de este permanecer con un cierto fin– y la capacidad que tiene el arte de ofrecer un punto de vista crítico. En sus palabras:

El artista es sin duda hijo de su tiempo, pero ¡ay de él que sea también su discípulo o su favorito! [...] Si bien toma su materia del presente, recibe la forma de un tiempo más noble, e incluso de más allá del tiempo [jenseits aller Zeit]. (1999 173 [novena carta]; NA 20: 333)

La belleza como punto de vista para la crítica no se basa en el postulado de un tiempo mejor, un tiempo histórico que pudiera quizás servirle de inspiración. Es más bien una experiencia “fuera” del tiempo la que permite que el artista “vuelva, como un extraño, a su siglo; pero no para deleitarlo con su presencia, sino para purificarlo, temible, como el hijo de Agamenón” (Schiller 1999 173 [novena carta]; NA 20: 333). Así, la belleza no es de otro tiempo: gracias a su capacidad de suspensión, ella hace posible e inaugura un afuera del tiempo, aunque permanece a la vez dentro del tiempo. Este punto de vista crítico encuentra entonces su fuente (*Quelle*) en una forma de experiencia que Schiller describe como “total en sí misma”, ni activa ni pasiva, ni pasada ni presente: total en su potencialidad, que pone en juego “dando forma a las cosas y estimulando la creación [*bildend und erweckend*]” (1999 175 [novena carta]; NA 20: 334).

El tipo de potencialidad que encontramos en la belleza no proviene exactamente de una *falta de determinación* o actualización, cosa que vale también para los juicios de gusto de Kant. El verbo *weilen* en alemán sugiere un quedarse y demorarse, pero alude también al retraso y el aplazamiento.¹⁹ Para Kant esto implica que en los juicios de gusto el momento de la determinación conceptual se queda en cierto modo

.....
19 Cf. Kerimov 2019.

indefinidamente pospuesta. Lo que produce tal posposición de la determinación no es simplemente una indeterminación, sino más bien una *determinabilidad*. Sigo aquí la lectura que ha propuesto Rodolphe Gasché de este momento en la *Crítica de la facultad de juzgar*. Gasché escribe: “Juzgar que una cosa empírica indeterminada es bella es simplemente afirmar que se la puede intuir (en su aparecer) como algo que tiene la forma fenomenal de algo *determinable* en principio; es decir, algo que demuestra una *determinabilidad abierta*” (2003 35, *mi énfasis*). Kant no usaría este lenguaje, pero Schiller sí que lo usa en su lectura de Kant. Para Schiller, el punto de vista que inaugura la belleza –la dimensión estética de la crítica– surge cuando se suspende toda determinación *sin dejar de mantener* todas las determinaciones, y describe entonces el estado que llama “*estético*” como un “estado de determinabilidad real y activa” (1999 285 [vigésima carta]; *NA* 20: 375).

La determinabilidad real no es, aclara Schiller, “una simple carencia de determinación [*blossen Bestimmungslosigkeit*]” (1999 283 [vigésima carta]; *NA* 20: 375, traducción modificada), es más bien la combinación de “la misma indeterminación y la misma determinabilidad ilimitada con el contenido más completo posible” (1999 283 [vigésima carta]; *na* 20: 375). Esto es posible, como explica, gracias a la agencia de un impulso de juego que equilibra los impulsos sensible y formal. De este equilibrio resulta entonces un nuevo impulso que es capaz de sostener, *al mismo tiempo*, la combinación y la cancelación de las fuerzas que trabajan en cada una de las pulsiones. En palabras de Schiller: “la tarea consiste en suprimir y conservar al mismo tiempo la determinación del estado, lo cual solo es posible de una manera, a saber, *oponiéndole otra* determinación” (1999 283 [vigésima carta]; *NA* 20: 375). Esto es, como hemos visto antes, lo que hace posible la experiencia de lo bello en cuanto le da paso a un nuevo impulso de juego que no es el resultado de la negación de los otros dos impulsos, el sensual y el formal, sino que surge más bien de la relación equilibrada entre aquellos. Así, prosigue Schiller: “el ánimo pasa de la sensación al pensamiento en virtud de una disposición intermedia en la que la sensibilidad y la razón actúan *simultáneamente* [...]. Esa disposición intermedia [...] habremos de denominar[la] [...] *estétic[a]*” (1999 283-285 [vigésima carta]; *NA* 20: 375).

Lo estético, entendido como una perspectiva y una dimensión para el pensamiento, “no consiste en *excluir ciertas realidades* –insiste Schiller–, sino en *incluirlas absolutamente a todas*” (1999 265 [decimotava carta]; *NA* 20: 367). El punto de vista estético es entonces capaz de contemplar y demorarse en el presente sin tener que valerse de la distinción acostumbrada entre lo posible y lo actual, porque la belleza, al suspender el orden temporal, nos permite vivenciar el encuentro libre y la acción recíproca (*Wechselwirkung*) de nuestros impulsos sensible

y racional, y nos da así ingreso al reino de la potencialidad real (existente). Escribe Schiller:

En el deleite que nos proporciona el conocimiento, distinguimos fácilmente el *paso* de la actividad a la pasividad, y apreciamos claramente que la primera acaba cuando aparece la otra. Por el contrario, en la complacencia que nos proporciona la belleza no puede distinguirse esa sucesión entre la actividad y la pasividad. (1999 337-339 [vigésimoquinta carta]; NA 20: 396)

Lo bello, gracias justamente a su capacidad de suspensión, inaugura entonces una experiencia interruptiva de la temporalidad que llegamos así a vivenciar justamente *como* suspensión. Por lo tanto, la suspensión de la temporalidad en lo bello –y de las distinciones acostumbradas entre la causa y el efecto, la actividad y la pasividad– abre otra experiencia de la temporalidad, una temporalidad de *otra especie*. Esta no es, sin embargo, una temporalidad que se instalaría en otro tiempo, sino una que se abre en medio del presente. “[A]quel impulso –escribe Schiller–, en el que ambos [impulsos] obran conjuntamente (permítaseme llamarlo de momento *impulso de juego*...) se encaminaría a suprimir el tiempo *en el tiempo* [die Zeit in der Zeit *aufzuheben*]” (1999 225 [decimocuarta carta]; NA 20: 353).

Esta capacidad de suspensión no solo garantiza la dimensión crítica de lo estético; Schiller se percata de que ella constituye además la temporalidad *de* lo bello y, por ende, la temporalidad de un modo de potencialidad que lo bello introduce en la crítica. El tiempo de lo bello es el tiempo de la crítica, el tiempo de la interrupción y la suspensión que desactiva todas las determinaciones históricas sin privarlas de su determinabilidad. Se abre así en medio de y dentro del tiempo un *modo de experiencia desactivante-interruptivo*. La belleza nos da el tiempo que necesitamos para introducir una pausa en el corazón del presente y producir un detenimiento allí donde las formas de violencia activas en él se dejan ver y, a la vez, suspender, para permitirnos así concebir, imaginar y darle forma, si acaso apenas en imagen, a cosas por venir.²⁰

20 La idea de que es necesario introducirle tiempo al tiempo, darle al tiempo (histórico) un poco más de tiempo para que vaya donde necesita ir, está en resonancia con las críticas que Schiller le dirige a la revolución francesa y a su idea de que el tiempo presente “no está preparado” para actualizar las exigencias de un ideal de la razón que es aún demasiado abstracto. En sus palabras: “si la razón suprime el Estado natural, como tiene que hacer necesariamente para establecer el suyo en su lugar, arriesga al [ser humano] físico y real en pro del supuesto y moral, arriesga la existencia de la sociedad en pro de un ideal de sociedad meramente posible (aunque moralmente necesario). Le arrebató al [ser humano] algo que es propiamente suyo, y sin lo cual nada posee, y le señala a cambio algo que podría y debería poseer... Antes de que el [ser humano] hubiera tenido

Esta imagen, sin embargo, no es simplemente una imagen entre otras, pues resulta del encuentro de todas las fuerzas que habitan el presente y está saturada de sus tensiones. Lo que así se genera no es solo una posibilidad entre otras; por el contrario, es una alteración del campo de lo posible que le da forma a algo radicalmente diferente en el terreno de la experiencia; algo otro que el tiempo, otro tiempo que el tiempo histórico no puede suprimir, aunque tampoco logre aferrarse a él.

Me intriga la ambigüedad de la frase “el tiempo de lo bello”, porque pareciera justamente contener una doble significación con la que nos topamos en las múltiples interpretaciones del proyecto estético-político de Schiller. Por un lado, las *Cartas* podrían interpretarse como un llamado a adentrarnos en *otro tiempo*: así se entendería el tiempo de lo bello en las interpretaciones tradicionales de Schiller que le atribuyen una filosofía teleológica de la historia, cuyo fin y objetivo sería ciertamente el “estado bello”, entendido a la vez como un carácter (una disposición, un estado mental) y como un proyecto político (que se propondría superar el estado natural y el estado moral abstracto concebido como algo meramente formal, junto con los tipos de violencia que produce cada uno de ellos en virtud de los papeles estructurales que cumplen en la implementación del proyecto de la Ilustración). En la interpretación que he propuesto, en cambio, “el tiempo de lo bello” podría referirse a la experiencia de una especie diferente de temporalidad que se inaugura y posibilita con la experiencia de lo bello –una apertura radical y una irrupción de “otro tiempo” en el presente– que altera las lógicas –los marcos conceptuales y temporales– que hacen que la violencia sea en principio posible. Este “tiempo del otro modo” es, para Schiller, el tiempo de una potencialidad que lo bello hace posible e inaugura para la crítica. Por ende, el tiempo de lo bello, desde esta perspectiva, es el de un aquí y ahora: es el tiempo que abre la dimensión crítica de la estética y que de tal modo hace posible una dimensión estética de la crítica.

siquiera opción de aferrarse voluntariamente a la ley, la razón le habría retirado de sus pies el apoyo de la gran naturaleza” (1999 125 [tercera carta]; *NA* 20: 314). Pareciera que la comprensión de lo estético como término medio en las *Cartas* se desarrolla justamente como la posibilidad de introducir un pasaje que le permitiría al tiempo ponerse al día consigo mismo. Así, el estado estético introduce una rasgadura en el tiempo para darle más tiempo a aquello que, de otro modo, solo puede manifestarse como violencia. A medida que las *Cartas* avanzan, Schiller reemplaza progresivamente la idea de un término medio por la idea de un impulso, un nuevo estado –lo “estético”– que ya no se concibe exclusivamente como un medio, sino justamente, como hemos visto, como la interrupción de todas las lógicas que definen la historia en términos de medios y fines (cf. Acosta 2018: 71 ss.).

Bibliografía

- Acosta López, María. *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Acosta López, María. “¿Una superación estética del deber? La crítica de Schiller a Kant.” *Episteme N.S.* 28.2 (2008): 3-24.
- Acosta López, María. “Making Other People’s Feelings our Own: From the Aesthetic to the Political in Schiller’s Aesthetic Letters.” *Who Is This Schiller Now?* Edited by Jeffery High, Nicholas Martin and Norbert Oellers. Camden House, 2011. 187-203.
- Acosta López, María. “The Resistance of Beauty: On Schiller’s *Kallias Briefe* in Response to Kant’s Aesthetics.” *Epoche* 21.1 (2016): 235-249.
- Acosta López, María. “The Violence of Reason: Schiller and Hegel on the French Revolution.” *Aesthetic Reason and Imaginative Freedom: Friedrich Schiller and Philosophy*. Edited by María del Rosario Acosta López and Jeffrey Powell. State University of New York Press, 2018. 59-82.
- Acosta López, María. “On the Poetical Nature of Philosophical Writing: A Controversy about Style between Schiller and Fichte.” *Philosophers and their Poets: The Poetic Turn in German Philosophy Since Kant*. Edited by Charles Barnbach and Theodore George. State University of New York Press, 2019. 21-45.
- Acosta López, María. “Kallias or Concerning Beauty.” *The Palgrave Handbook on the Philosophy of Friedrich Schiller*. Edited by Antonino Falduto and Tim Mehigan. Palgrave, 2023.
- Acosta López, María and Colin McQuillan (eds.). *Critique in German Philosophy: From Kant to Critical Theory*. SUNY, 2020.
- Beiser, Fred. *Schiller as Philosopher: A Re-Examination*. Oxford University Press, 2005.
- Beiser, Fred. “Un lamento.” *Friedrich Schiller: Estética y libertad*. Editado por María del Rosario Acosta López. Universidad Nacional, 2008. 131-152.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Traducido por Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, 2005.
- Gasché, Rodolphe. *The Idea of Form: Rethinking Kant’s Aesthetics*. Stanford University Press, 2003.
- Henrich, D. “Beauty and Freedom: Schiller’s Struggle with Kant’s Aesthetics.” *Essays in Kant’s Aesthetics*. Edited by Ted Cohen and Paul Guyer. University of Chicago Press, 1982. 237-257.
- Kant, Emmanuel. *Kants gesammelte Schriften (Akademie Ausgabe)*. Georg Reimer, posteriormente Walter de Gruyter, 1900.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducido por Pablo Oyarzún. Monte Ávila, 1991.
- Kerimov, Kh. “The Time of the Beautiful in Kant’s *Critique of Judgment*.” *Epoche* 24.1 (2019): 71-93.
- Kulenkampff, Jens. (ed.). *Materialen zu Kants ‘Kritik der Urteilskraft’*. Suhrkamp, 1974.

Macor Laura Anna. *Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung: Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant*. Königshausen & Neumann, 2010.

Schiller, Friedrich. *Schillers Werke—Nationalausgabe (NA)*. Editado por Julius Petersen y Gerhard Fricke. Hermann Böhlau Nachfolger, 1963.

Schiller, Friedrich. *Werke in Drei Bänden (HA)*. Editado por Gerhard Fricke y Herbert Göpfert. Hanser Verlag, 1966.

Schiller, Friedrich. *Escritos sobre estética*. Traducido por Manuel García Morente, María José Callejo Hernanz y Jesús González Fisac. Tecnos, 1991.

Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (edición bilingüe). Traducido por Jaime Feijó y Jorge Seca. Anthropos, 1999.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106746>

LO SOCIAL DEL ARTE Y EL ARTE SOCIAL EN JUAN MAS Y PI



THE SOCIAL OF ART AND SOCIAL ART IN JUAN MAS Y PI

CARMEN RODRÍGUEZ MARTÍN*
Universidad de Granada - Granada - España

.....
* carmenrom@ugr.es/ ORCID 0000-0002-7065-8882

Este trabajo es resultado del proyecto *Juan Mas y Pi: praxis política y estética en la modernidad periférica* (A-HUM-80-UGR20), financiado en la convocatoria Proyectos de I+D+i. Programa operativo Feder Andalucía 2014-2020. Feder/Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades.

Cómo citar este artículo:

MLA: Rodríguez Martín, Carmen. “Lo social del arte y el arte social en Juan Mas y Pi.” *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 143-160.

APA: Rodríguez Martín, C. (2022). Lo social del arte y el arte social en Juan Mas y Pi. *Ideas y Valores*, 71(Supl. 9), 143-160.

CHICAGO: Rodríguez Martín, Carmen. “Lo social del arte y el arte social en Juan Mas y Pi.” *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 143-160.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es analizar los presupuestos del escritor, crítico y ensayista español Juan Mas y Pi (1878-1916) sobre la cuestión social del arte. Para ello, me serviré del texto “Arte social”, publicado en 1906 en la revista *Germen. Revista popular de sociología*, dirigida por Alejandro Sux. Abordaré cuál es el origen, la esencia y la función del arte para que obra, artista y experiencia estética sirvan a la causa del proceso de perfeccionamiento de la Humanidad hacia un futuro libre de cualquier tipo de opresión y sufrimiento.

Palabras clave: J. Mas y Pi, anarquismo, arte social, futuro, humanidad.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the assumptions of the Spanish writer, critic, and essayist Juan Mas y Pi (1878-1916) on the social question of art. To do so, I will use the text “Arte social” published in 1906 in the magazine *Germen. Revista popular de sociología* directed by Alejandro Sux. I will address what is the origin, essence, and function of art to be useful to the cause of the process of Humanity's improvement towards a future free of any kind of oppression and suffering.

Keywords: J. Mas y Pi, anarchism, social art, future, humanity.

“Nuestros propósitos”

Aspirar a reconstruir el pensamiento de Juan Mas y Pi de forma sistemática quizá sea una tarea abocada al fracaso debido a múltiples factores, entre ellos, la dispersión de su producción; el carácter proteico, poliédrico y fronterizo de esta situada en el *entre* de la crítica artística y literaria, la creación y el ensayo y, por último, su lugar de enunciación como inmigrante español que lucha por encontrar un espacio legitimado en el ambiente cultural rioplatense de comienzos del siglo pasado.¹

Estas tres premisas circunscriben el análisis y la exposición de sus posicionamientos sobre el valor, la función del arte y la misión del artista en el proyecto de construcción de la humanidad futura que abordaré a partir del artículo “Arte social”, publicado en *Germen. Revista popular de sociología* (1906-1908). Emplearé este escrito para desbrozar las influencias, las relaciones y las redes cotextuales y contextuales establecidas por Mas y Pi en el ambiente filolibertario. Por ello, la presencia de intelectuales ineludibles en su trayectoria y los textos que conviven y comparten la sintaxis de las publicaciones en las que colabora, que permean su concepción heterodoxa de lo artístico,² gozarán de un papel protagonista.

Sin lugar a duda, su heterodoxia supone un problema clasificatorio al dificultar el uso de taxonomías absolutas, ya que, en la mayor parte de los proyectos editoriales militantes en los que participa, sus intereses se circunscriben más al plano de lo cultural que al de lo político, si se reduce *lo político* a una adscripción ideológica incompatible con su defensa y exaltación de la libertad de creación y reflexión. Por esto, sostengo que la vecindad entre los ideales del sector libertario y los del escritor catalán es explicable a través del clima de época. Para reforzar mi presupuesto, remito a los recuerdos de uno de los directores de la revista *Nosotros*: Alfredo Bianchi señalaba que, a comienzos de siglo, todo escritor inteligente se adscribía al anarquismo (*cf.* 22).

Por otro lado, justifico la elección de “Arte social” desde una perspectiva cronológica. Mantengo que en él se encuentran aglutinados los elementos definitorios de la primera etapa del pensamiento de Mas y Pi que circunscribo entre 1904, fecha aproximada de su desembarco en Buenos Aires, y 1906, que supone un punto de inflexión en la circulación

- 1 Una explicación detallada de todo ello la pueden encontrar en Rodríguez Martín: “El futur(o)ismo como posibilidad del hombre nuevo: esbozo de una antropología estético en Mas y Pi”, en especial, en los apartados “Apología de un aludido eludido” y “(Des) clasificaciones o como el *entre* es contracanonico”.
- 2 Tomo el término heterodoxo de Juan Suriano. Para una descripción del complejo campo cultural anarquista de finales del XIX y principios del XX con relación a la prensa y a la formación de los perfiles de intelectual véase su libro *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires. 1890-19010* (*cf.* 190 y ss.).

y producción de su obra marcada por los problemas políticos derivados de ser redactor de *La Protesta*.³ *Alberto Ghiraldo recuerda los hechos a los que refiero en la conferencia de homenaje dictada en el Ateneo Hispano-Americano tras su fatídica muerte en el naufragio del Príncipe de Asturias el 5 de marzo de 1916:*

Acababa de estallar la revolución Radical el 4 de febrero. Con este pretexto fui perseguido y preso como director de *La Protesta*. En mi calidad de argentino y por el delito de pensar sufrí entonces la cárcel y el destierro. A Mas y Pi por el mismo delito y por la agravante de haber nacido en tierras de España, se le conminó en esta forma: el silencio o la deportación. La infame amenaza lo trastornó y al regresar de mi destierro lo encontré en una triste situación de espíritu.

[...] Para ti, ¡oh espíritu fraterno!, que como tantos otros cruzados de la vida y del arte tuviste que someter la luz clarísima de tu inteligencia a intereses mezquinos y perentorios, sea esta mi palabra ardiente el principio de una vindicación, la de todos los excelsos que sin abdicar de sus ideales hubieron de marchar por sendas extraviadas, aunque sin cerrar nunca sus ojos a la magnífica aurora social entrevista en sus sueños redentores. (6)

Esta breve semblanza en tono elegíaco evidenciaría el distanciamiento paulatino de Mas y Pi del ideario anarquista de manera simultánea a la que efectúa una defensa de las acusaciones de tráfuga vertidas sobre él, a quien define como un revolucionario. Estas serían, a mi juicio, las causas profundas que explicarían el punto de inflexión en su carrera, el progresivo abandono de su *militancia* y la transición hacia un nuevo ciclo en el que se sumará a *La Reforma*, *El Diario Español*, *Renacimiento* o la mencionada *Nosotros*.

3 *La Protesta* comienza a publicarse con el título *La Protesta Humana* el 13 de junio de 1897 convirtiéndose en el referente más longevo de la prensa libertaria, a pesar de las distintas interrupciones provocadas por dificultades políticas, sociales y económicas a las que tuvo que hacer frente. Mas y Pi se incorpora al diario bajo la dirección de Ghiraldo, que comienza el 1 de septiembre de 1904 y se prolonga hasta el 22 de agosto de 1906. Durante este periodo sufre dos paros: el primero, de febrero a mayo de 1905; el segundo, del 8 de octubre hasta el 1 de febrero de 1906, fecha a partir de la cual la firma de Mas y Pi desaparece. Se debe recordar que 1905 está marcado por la conocida como Revolución del Parque, liderada por Yrigoyen, cuyas revueltas desembocaron en la proclamación del Estado de Sitio y en una persecución contra los anarquistas por parte del Gobierno. Tras recibir una orden de suspensión, que la Dirección del diario desacata, Ghiraldo y algunos de los miembros de la redacción son encarcelados y llevados al Maipú, un buque de guerra donde escribe *La Tiranía del frac*, mientras otros fueron deportados o silenciados (cf. Quesada 86).

Lo social del arte

¿Cuál es el *origen*, la *función* y la *esencia* del *arte social*? Responder a esta pregunta supone desvelar cómo se posiciona Mas y Pi en el campo cultural de Buenos Aires en los albores del siglo xx, desde donde entona su voz aglutinada y contaminada de ideas libertarias, del vitalismo nietzscheano, del individualismo stirneriano y de una convivencia de corrientes estéticas y literarias como el modernismo, el naturalismo, el realismo y el decadentismo.

Todo lo anterior impregna el valor atribuido a la función del arte y a la praxis del artista como vehículos de ideas y de acciones, concepciones que admiten factores diferenciales según quién lo defienda. Este quién es de suma importancia, puesto que marca el cómo efectuar la revolución social y cultural, y estructura el marco de las relaciones de simpatía y afinidades entre los integrantes de las revistas. Por lo tanto, para determinar las coordenadas en las que se inserta “Arte social”, resulta ineludible establecer puntos de conexión entre el desiderátum de estas y quiénes son y qué defienden, en sintonía o no, sus colaboradores. Por ello, voy a referenciar una concisa red de textos con la finalidad de enmarcar el texto en su trayectoria y en el circuito de escritos circunscritos a su órbita.

La primera parada obligada es *Germen*, que ya desde el título propone un ejercicio performativo que alude a un momento inaugural que incide en la necesidad del cambio, del fin de una etapa y de un nuevo florecer. Marca, de esta forma, el instante, la hora de comienzo de *Los Tiempos Nuevos*,⁴ que originarán la transformación de la vida social. Por otro lado, alude intratextualmente a *Germinal* y a Émile Zola, prototipo de intelectual comprometido y, además, ubica genealógica y antológicamente a la revista. Por ejemplo, se podrían atribuir relaciones de parentesco con la *Germinal* (1897) fundada en España por Joaquín Dicenta, asiduo colaborador trasatlántico, como con la fugaz –solo se publicaron tres números durante abril de 1906– *Germinal. Semanario de sociología, ciencias y letras* uruguayo.

Si bien *Germen* y *Germinal* difieren en su motivación, la una con una orientación más cultural y la otra emplazada a ser un órgano de información sobre conflictos obreros, ambas propagan doctrinas comunes

4 Aludo también como antecedente a la revista *Los Tiempos Nuevos. Revista quincenal de Ciencia y Literatura sociales*, dirigida por Félix Basterra, otro español que, como Mas y Pi, formó parte del grupo intelectual que giró en torno a Alberto Ghirardo. Solo he logrado acceder al número dos, fechado el 16 de septiembre de 1900. Los colaboradores principales serían Juan Creague, Juan Grave, Gori, Francisco Grandmontagne, Anselmo Lorenzo, Malatesta, Carlos Malato, Mirbeau, Julio Molina y Vedia, Unamuno y Ghirardo.

y afines al programa libertario.⁵ Entre ellas, subrayaría la de enarbolar una interpretación evolucionista y científicista de la naturaleza que se traduce a lo social y que concibe el progreso como un *camino de perfección* ilimitado. Evolucionar es *tender* hacia lo mejor. Este proceso debe llevar anexo modificaciones sociales e institucionales que reviertan el alejamiento de lo natural que ha desembocado en un estado de barbarie civilizatorio y que ha propiciado la proliferación de distintos tipos de males como la autoridad, la desigualdad, las injusticias y el egoísmo (cf. Litvak 1981 1-13). Así, la *actual* situación de “desigualdad onerosa”, de violencia, de alejamiento de la razón y de sometimiento de la humanidad es denunciada desde las páginas de *Germen* por Enrique Pellegatta “con ardiente amor”. Frente a ella propone(n)

desarraigar las calamidades de toda especie que afligen a la humanidad, instruyendo al pueblo, elevando su espíritu, robusteciendo su personalidad y guiándoles hacia la libre sociedad armónica y de concordancia entre todos los seres humanos sin *distingos* de ninguna clase. Hacia la libre sociedad humana allí donde la libertad no esté cohibida [...] donde todas las acciones sean sinceros esfuerzos para intensificar la vida, ampliándola, humanizándola, para conseguir la mayor suma de felicidad para los hombres, sin sacrificios que la vida no exige. (35)

Por su parte, la Redacción de *Germinal* afirmaba:

Todo progreso significa en la historia de la evolución humana una afirmación legal de la Rebeldía; una realización de lo Idealizado. [...] Estetas del arte de la Vida, nos alienta la Visión del futuro de la Ciudad feliz para proclamar aquí, en este rincón del Universo, que la Anarquía nada tiene que ver con los crímenes ni los desórdenes, que ella es la doctrina cuyo lema ninguna religión ni partido tienen: La Ciencia que no es una doctrina de odio, sino de Amor; que no cobija a una clase dada de la humanidad, sino a todos los hombres, a todos los que sufren. [...] Este surco está abierto, si el terreno es fértil, la semilla dejaremos, germinando dará vida a seres pensantes que aporten cual nosotros un grano de arena a la Evolución, que inevitable, empuja al género humano hacia la Acracia. (1)

Para ambos, la metáfora de la idea filosófica de progreso como proyecto utópico sitúa el *locus amoenus* en el porvenir, y ambos incitan a actuar desde el presente a la *luz* de las ciencias (positivas): solo

5 Estos dos ejemplos servirían para mostrar la porosa frontera que cualitativamente separa y une proyectos programáticos ligados al movimiento. Mi objetivo, en este sentido, es mostrar el clima de época aludido con anterioridad a través de dos revistas de naturaleza distinta pero hermanadas en sus fundamentos.

así se podrá consumir la *vuelta a la naturaleza* que elimine el dolor, enemigo de la Vida.

Mas y Pi, por su parte y en consonancia, dibuja este paisaje de desolación, que debe ser el *germen* que espolee a actuar, en cuentos como “El silencio de la tierra” y “La nube negra”, publicado también en la revista dirigida por Alejandro Sux. En el primero, la urbe –representación de lo opuesto a la Naturaleza– es manifestación de la explotación, la pobreza y el hambre responsables, a su vez, de la degeneración moral:

¡La miseria! Y mi pensamiento se pierde en divagaciones; pienso en los estrechos tugurios donde los hombres agonizan, faltos de aire y de luz, pienso en las calles angostas y tortuosas, repletas de inmundicias pestilentes, pienso en las mesas sin pan, los brazos inútiles, las cohortes inmensas de los *sin trabajo*, y como corolario el odio, el vicio, el crimen, todos los grandes males que la sociedad engendra. (Mas y Pi 1904a 3)

En el segundo, la guerra, la obligación de servir a la patria y las imposiciones de obediencia a los designios arbitrarios de un rey han ocasionado el abandono del cultivo de los campos, metáfora, en esta ocasión, de una humanidad que, bajo el yugo de la servidumbre, no puede ser *terreno fértil* para iniciar la vía emancipatoria. Esto explica por qué el relato, un canto antibelicista y antiestatista, promueve la rebelión contra cualquier ejercicio de poder que subyugue y zahiera la libertad individual:

Los campos adormecían triste y callados [...]

¡Ah la guerra! [...]Y las madres se abrazaban a los hijos que el monstruo solicitaba para las horribles carnificinas [*sic*] futuras! Y al ver en la lejanía de sus pensamientos un campo de batalla cubierto de heridos, surcado de cadáveres, redoblaban su llanto, y los gemidos hacían temblar a los mozos que atontados contemplaban el arado abandonado, el azadón que una tela de araña cubría, el campo aquel que era su patria y que su sudor fecundara. (Mas y Pi 1907 364)

Por otro lado, Mas y Pi coincide con los lineamientos generales de *Germen* al promulgar el imperioso recurso a una *ciencia social* que reniegue de cualquier atisbo metafísico como herramienta de análisis e intervención para encaminarse exitosamente hacia lo futuro. Será este cientificismo –social– el antídoto contra “la sabiduría antigua, estéril, [incapaz de] solucionar armónicamente con el progreso los grandes problemas pendientes de la conciencia humana” (*Nuestros propósitos* 1). Por supuesto, este cambio de paradigma, en el que reina la perspectiva sociológica, ha de ser extrapolado a la materia artística. En este sentido, hay que recordar la impronta de un conjunto de lecturas en

el que se agrupaban las tradiciones arraigadas en la razón ilustrada y las corrientes del pensamiento libertario que constituían un horizonte de sentido compartido. Entre ellas destaco, por la importancia temática, *Sobre el principio del arte y su destinación social*, de Pierre-Joseph Proudhon; *¿Qué es el arte?*, de L. Tolstoy; *Memorias de un revolucionario*, de P. Kropotkin y, de Jean Marie Guyau, *El Arte desde el punto de vista sociológico y Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* (cf. De la Rosa 2018 78).

En concreto, la presencia y la influencia del filósofo francés es constatable tanto en el circuito libertario como en Mas y Pi. Se puede rastrear la asiduidad de su presencia en, entre otras, las publicaciones dirigidas por Alberto Ghirardo desde *El Sol. Revista de arte y crítica* hasta *La Protesta*.⁶ En *El Sol* encontramos el artículo “La filosofía de Guyau”, en el que se enumeran sus preocupaciones por el futuro de la humanidad, por la necesidad de renovar los procesos pedagógicos asentados en el determinismo de lo pasado y por cómo convertir al filósofo en un artesano renovador de lo real (Pérez Jorba 19-20). Por otro lado, será a partir del 16 de julio de 1905, tras haber concluido *Memorias de un rebelde*, de Kropotkin, y quizá no por casualidad, cuando aparece publicado como folletín de *La Protesta*, *Esbozo para una moral sin obligación ni sanción*.⁷ En este mismo número, casualmente, también

6 Refiero únicamente a las publicaciones de este periodo. La relación entre Mas y Pi y Ghirardo, personal e intelectual, continuó hasta su muerte. Mas y Pi permaneció fiel al proyecto cultural de su amigo, a quien reverenciaba intelectualmente. Como muestra de esta fidelidad, menciono la publicación en *Ideas y Figuras* (1909-1916) del libro de cuentos *Las tragedias de la vida vulgar* o el estudio monográfico que le dedica. En este, al rememorar la labor de Ghirardo al frente del diario, alaba, sobre todo, su buen hacer cultural para lograr el ennoblecimiento social. Además, añadirá la fuerte impronta, más allá del círculo del anarquismo que, según su interpretación, dejó en la historia de la literatura nacional: “*La Protesta* fue, más que otra cosa, una tendencia de arte en el ambiente de negación que circunda a los espíritus llenos de ideas en este comercial y cartaginés Buenos Aires [...] fue la aspiración hacia un mejoramiento moral y colectivo, y en medio de la torpeza de un periodismo sin rumbo y sin fe, en medio de una vida sin ideales, *La Protesta*, bajo la dirección de Ghirardo, fue un campo abierto a todas las opiniones, a todos los anhelos y tuvo una influencia decisiva en la futura marcha de las letras nacionales” (Mas y Pi 1910 49-50).

7 El folletín es un género y un espacio de gran importancia en la sintaxis de las revistas. Al respecto, se pronuncia Ansolabehere sobre su uso: “es fiel a una forma de entender la prensa como un espacio de apropiación y mezcla que procura, anexa al campo de sus materiales de lecturas, una serie de textos de gran diversidad genérica. Si el folletín es identificado por el gran público como el espacio de la lectura placentera, entonces los anarquistas procuran aprovechar este atractivo, tratando de hacer una selección de textos útil, pero al mismo tiempo interesante, de ahí la idea de dosificar convenientemente los textos más programático con otros ficcionales, y, en apariencia, más amenos para el gran público” (65).

encontramos un breve comentario introductorio que justifica y legitima la presencia de Guyau y la de sus ideales interpretados al modo libertario. Genealógicamente, Guyau es designado como precursor, como inspirador de la sociología anarquista, incluso del mencionado Kropotkin, quien lo define, a su vez, como *anarquista sin saberlo*. Para el periódico “es un anarquista con toda la conciencia de su profunda y única mentalidad” por 1) ser un poeta revolucionario, 2) aspirar a constituir la ciencia social y negar la metafísica como fundamento de la moral, y 3) demoler el deber ético y sostener que la vida es el principio de la moralidad (cf. *Guyau. Nuestro folletín 2-3*).

Mas y Pi suscribe todo lo anterior. Además, como Guyau, sitúa el origen del arte en el *fondo social* del cual debe partir para devolverle el derecho a la Vida, su *esencia*. El arte ha de cooperar con el ennoblecimiento de la existencia al alejar gradualmente al pueblo de la ignorancia y del sufrimiento. Su *función* será, por tanto, la de promover una sociedad alejada de las injusticias y basada en la solidaridad y la fraternidad:

El progreso humano formado por una sucesión de combates tiene el concurso de todas las actividades humanas a porfía, se complacen todos en conseguir esa perfectibilidad a que el hombre está destinado y para eso se transforman las bases de la vida, reformándose los códigos, mudándose las condiciones de la moral imperante, estableciéndose dominio incontestado sobre la naturaleza, abarcándose y dominando todos los elementos, y todo contribuye para perfeccionar al hombre, llevando a todos lados las afirmaciones de una ciencia que subvierte todas las leyes y todos los dogmas en nombre de la Vida. (Mas y Pi 1906 68)

De este modo, se trata de cómo el arte se encarna en el cuerpo social y la *belleza* y la *idea* son entendidas como “concepciones científicas que auxilian a la construcción de los nuevos mundos”. Es, desde un *arte nuevo*, ligado a la coyuntura histórica, desde el cual el artista debe “conservar y aumentar la vida, propagando entre los hombres las enseñanzas científicas, bajo la única moral del placer” (*ibid.* 71). Como ya se ha apuntado, este científicismo responde a una concepción sociológica de las manifestaciones artísticas determinadas por las urgencias del presente frente al arte por el arte que permanece ajeno al compromiso y a la lucha (Litvak 1988 10). Por lo tanto, lo social del arte es indispensable para constituirlo como parte de la causa y para otorgarle un “papel definido en el trabajo revolucionario”, ya que la cultura es una de las vías de emancipación de la humanidad (cf. Litvak 1981 xv), tal y como refleja Mas y Pi en su texto.

En una segunda parada, me centraré en *Libre examen. Revista semanal ilustrada, de sociología, crítica y literatura*⁸ y en *Futuro. Revista mensual de Ciencia, Sociología y Letras*,⁹ por el carácter sociológico con el que se presentan.¹⁰ Por un lado, *Libre examen* en “La cuestión social. Nuestros propósitos” apuesta por el ejercicio de independencia y de “observación desapasionada y sincera” (La Redacción 1), para marcar el territorio desde donde tomará parte en la lucha social como proyecto intelectual. Solo así, desde una autonomía liberada de exaltaciones, desde lo científico, la revista es lugar de encuentro en el que poder discutir diferencias e intereses que conviven dentro de una misma esfera cultural e ideológica. Pretende, de este modo, ser un foro compartido para obreros, gremiales, socialistas, socialistas revolucionarios, anarquistas radicales, revolucionarios, antiparlamentarios y cristianos.¹¹ Su objetivo, por tanto, es afrontar la cuestión social desde la heterogeneidad para enfrentarse con mayor probabilidad de éxito a la comprensión de la complejidad de todas las manifestaciones de la vida que abarca desde el comercio, la inmigración, la jornada de ocho horas hasta, por supuesto, el arte y la literatura (cf. La Redacción 1).

Por su parte, *Futuro* entona su particular variación de los conceptos clave del esquema general del anarquismo que se ha venido apuntado. Edmundo Bianchi *ve* y describe un paisaje apocalíptico contra el que reacciona con la meta de enaltecer, de nuevo, la Vida. Asume, como en el caso de *Libre examen*, la disparidad de creencias y opiniones como entonaciones centradas en conseguir el mismo fin: eximir a la sociedad de tiranías, servidumbre, ignorancia, desigualdades económicas e injusticias. También critica a la Metafísica y a todo pensamiento dogmático

8 Dirigida por Elám Ravel, tras abandonar la dirección de *La Protesta*, su primer número se publica el 19 de junio de 1904 y el último –al que he tenido acceso– es del 23 de octubre de ese mismo año. Entre sus colaboradores se encuentran Pío Baroja, Joaquín Dicenta, Julio Molina y Vedia y Almafuerte. Se reproducen textos de Stuart Mill, Spencer y Guyau.

9 *Futuro* sería dirigida por Edmundo Bianchi en Montevideo durante julio de 1904 y marzo de 1905. Entre sus colaboradores destacan Alberto Ghirardo, Félix Basterra, Altaïr, Elysio de Carvalho, Manuel Ugarte o Julio R. Barcos.

10 Otra publicación que resulta de referencia obligada es *Ciencia social. Revista mensual. Sociología. Artes y Letras*, dirigida por Fortunato Serantoni entre 1898 y 1900. De entre sus artículos, con relación a la constitución de la sociología como ciencia, remito a las “Conferencias populares de Sociología” firmadas por Antonio Pellicer Paraire, otro catalán. Respecto a lo artístico y su función social iluminadora, véase “El ideal del arte” de Altaïr.

11 Este hecho es importante porque sitúa la revista en el campo cultural del momento al margen de las polémicas entre heterodoxos y puros, que en 1904 bregaban por dirigir *La Protesta* (Suriano 76).

y trascendental, y glorifica a la Naturaleza, en la que se han de asentar, de nuevo, las bases de la sociología como ciencia.

Además, el anarquismo se entiende, como en la publicación de Ravel, *en un sentido amplio*, generoso y favorable para Mas y Pi. Por este motivo, es sumamente sencillo identificarse con ser anarquista si ello equivale a ser

rebeldes a toda autoridad, a todo dogma, [a destruir] todos los yugos que atan las libertades humanas, para poder encauzar la Vida [y] preparar un porvenir luminoso, [para que algún día surja] una nueva humanidad que entre triunfante en los imperios del Futuro, llevando en sus brazos amorosos una fecunda y gloriosa cosecha de Amor, del Libertad y de Paz. (Bianchi 2)

Otro elemento en común entre *Futuro* y Mas y Pi es concebir la juventud como motor de acción revolucionaria. Bianchi exclama: “Y venimos, fuertes en la omnipotente fuerza de nuestra juventud, a proclamar todo esto en una sociedad de siervos cobardes y de amos prepotentes” (1904 2). Análogamente, Mas y Pi despliega en “La juventud actual”, también en 1904, sus posturas sobre el tema en dos publicaciones referentes para él, la *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte* (1904-1905), de Ghirardo y, de nuevo, *La Protesta*. Considero este dato destacable para seguir apuntillando la versatilidad de Mas y Pi y la red cotextual y contextual de sus ideas y de su circulación. En este aspecto concreto, preguntarse cómo se mueven los contenidos y quiénes son los lectores es primordial, porque el mensaje se debe orientar a un receptor clave que se sienta solícito para urdir los mimbres de la humanidad por venir. En este sentido, he de recordar que todas estas revistas, como iniciativas culturales vinculadas a un editorial programático, poseen, como he mostrado, explícitas intenciones pedagógicas, puesto que el medio escrito sirve como instrumento de difusión de las ideas de los editores y de las lecturas a las que se les da acceso a los lectores para su formación, para hacerlos conscientes de sus derechos. Solo así es posible promover la emancipación y la autonomía a partir de una praxis lectora fundada, como se verá, en la emoción para lograr la adhesión al compromiso y a la lucha (cf. De la Rosa 2007 3).

Para Mas y Pi y para Bianchi, apelar a la juventud es invocar al espíritu de rebeldía. Lo joven es lo opuesto a lo caduco, a lo pasado. La juventud es Vida frente a la enfermedad social, es vitalidad de pensamiento frente a la esterilidad de las ideas muertas. Interpelar a la juventud es preciso porque es el lapso idóneo para formar y reformar al individuo. Es aquí desde donde se articula una crítica feroz a los sistemas educativos por corromper lo humano en su momento germinal, por implementar modelos pasivos y repetitivos de enseñanza que

desembocan en la (re)producción de individuos homogéneos y heterónomos y, por tanto, serviles. El futuro, sin la capacidad de evolucionar en un presente inmóvil y cerrado a los cambios y a los disensos, claudica como proyecto. La juventud ha de fomentar prácticas de cultivo de sí, de autodidactismo, reaccionar a lo reaccionario. Solo así, el ímpetu de la fuerza de lo joven alimenta una esperanza que permanecerá impertérrita ante las trabas que obstaculizan el sendero hacia la libertad:

cada uno levante para sí su tienda en el dominio de su pensamiento, y desde ella, ajeno a lo demás, extraño a todo lo que no sea su ideal, combata sin tregua y sin desfallecimiento.

Seamos *convencidos*, seamos de *los que quieren*. Y al querer, vamos hacia arriba, rostro descubierto, frente erguida, pasos sonoros.

[...] porque la juventud, que es la fuerza, cuando posee la voluntad de un ideal es algo indómito, destructor y terrible que nada puede detener y menos que nada los miserables obstáculos de este mundo. (Mas y Pi 1904b 7)

En “Arte social”, será el artista el encargado de asumir las tareas atribuidas a la juventud. Su misión consistirá en

propagar aquellas mejoras descubiertas por la ciencia, ayudando a hacer al hombre más bueno y más noble [para que su labor contribuya a] la demolición de las viejas y rancias ideas [y sea factible] una nueva sociedad, una vida nueva, hacia la cual los hombres tienden en su desesperado afán de progreso y ascensión. (Mas y Pi 1906 71)

Por ello, el arte social es el “arte moderno”, aquel que rompe con los viejos paradigmas, cimentado sobre una luz de racionalidad y científicidad. El arte joven es aquel que se subleva contra una concepción meramente contemplativa de lo artístico y de una idea de belleza abstracta, estéril, carente de Vida e inútil para edificar la nueva humanidad.

La misión social del artista

Ahora bien, ¿cómo debe sembrar de manera eficiente el artista la semilla para que germine la Humanidad futura? Para responder a esta pregunta retomaré, en primera instancia, la filiación y la afiliación formulada en las páginas de *La Protesta* entre las ideas estéticas de Guyau y el anarquismo. Si Guyau sostiene que el artista debe “intentar la bella empresa del ideal” con el objetivo de conseguir, quizá en algún momento, *conmover* al mundo, el artículo “El anarquismo y el arte” (1905) se detiene en explicar por qué el sentimiento provocado por el arte colabora con la ciencia y el pensamiento. El artista no debe provocar una emoción, sino un sentimiento ligado a la inteligencia,

cómplice de la idea, para que el arte sea manifestación de la vida social, provoque solidaridad y simpatía, y hermane a la humanidad en el deseo de alcanzar el Ideal:

Las literaturas de nuestra época significan el amor del privilegio intelectual y emotivo hacia la existencia anónima de las multitudes humildes, y de los obreros, al a vez que el nacimiento de la hermandad de todos los hombres y de la solidaridad que es ese principio irrecusable de las sociedades y definida aspiración del progreso y del bienestar general. [...] Y, por ello, la intención del arte y de la belleza son hoy expresiones de la idealización libertaria. (“El anarquismo y el arte” 1)

Mas y Pi refleja en “Arte social” todas estas cuestiones. Así, 1) el sentimiento se une al pensamiento: “el arte que es el gran conquistador de los sentimientos no puede permanecer ajeno a las sublimes cuestiones que se debaten en la palestra de las ideas” (2) el ennoblecimiento moral y el desplegarse del proyecto estético fundado en el sentimiento se retroalimentan recíprocamente, por lo que el artista “busca la idea noble, social, humana, que vaya al corazón del público, encienda en él nobles pasiones, inspire dignificadoras ideas” (3) el arte es manifestación de la vida social.

Así, si para Guyau la fecundidad creativa que posee el genio “es una forma extraordinaria de la simpatía y de la sociabilidad, que no puede satisfacerse sino creando un mundo nuevo” (1904b 11),¹² para Mas y Pi los artistas han comprendido “que el arte debía también pagar su tributo a la humanidad, devolviéndola en emociones, las emociones que recibiera de ella” (1906 67). Es este proceso de ida y vuelta, lo que viabiliza lo social del arte y por lo que el arte social es expresión de la Vida universal socorre a la humanidad y se propone alcanzar su destino de perfección al conocer y comprender sus tristezas y alegrías. Desde esta perspectiva, la importancia de lo emotivo como afección universalizable se encuentra fundamentada en provocar los sentimientos adecuados en la masa. Esta circunstancia condiciona y cuestiona determinadas corrientes y formas artísticas que son consideradas como insuficientes o inadecuadas para provocar satisfactoriamente el ennoblecimiento de lo humano. Por ejemplo, en “Arte social”, Mas y Pi deshecha *el contar por contar* de los románticos, el deleite en la descripción de los naturalistas y al arte por el arte.

12 Estos apartados de las revistas donde se recogen fragmentos de obras o donde se reseñan o se recomiendan libros poseen una vital importancia, al igual que los folletines, a la hora de formar a los lectores, puesto que la revista o el periódico, en muchas ocasiones, son lugares de iniciación a esta. Prieto reconoce la importancia de captar y orientar a este nuevo lector que se introduce dentro del campo cultural modificado por el proceso de modernización y las campañas de alfabetización (Mas y Pi 1904b 9-10).

La cuestión sobre *la utilidad y el perjuicio de las artes para la vida* ya había sido acometida por el escritor catalán en “El arte heroico y social”, publicado también en *La Protesta*. En él, Mas y Pi emplea el término *degeneración* de Max Nordau para criticar el simbolismo –por promover un arte aristocrático, incomprensible para la mayoría y ubicar al artista en una torre de marfil– y al naturalismo, asesinado a manos de los discípulos de Zola. La razón es obvia: ambos se han alejado de lo esencial, de la vida. Los artistas adscritos a ellos son presos de un exclusivismo y un dogmatismo incompatible con la comprensión e interpretación de la sensibilidad emotiva de la humanidad, sin la cual son incompetentes como “obreros laboriosos de una humanidad más buena y más grata” (Mas y Pi 1905 3).

Mas y Pi critica a los artistas que se protegen bajo los postulados de una escuela, a los que denomina “sectarios de un *ismo* cualquiera”. Los *ismos* encorsetan la autonomía y la originalidad creativa del artista y aprisionan al arte en fórmulas y en teorías. Frente a los iniciadores de cenáculos y a los diletantes, los modelos en los que se debe inspirar el artista social son aquellos que han logrado captar en sus obras el espíritu de su época (cf. Mas y Pi 1905 3).

Un paradigma de este tipo de artista es Zola, una figura que Mas y Pi revisita con asiduidad y quien ejecuta de manera perfecta, a su juicio, la aleación del cientificismo y la observación con *lo mejor* del romanticismo –la elocuencia y el lirismo–. Así, en “Zola y la idea de justicia” se sirve de él como instancia para ilustrar aquello que debe hacer un artista, comprender el ideal de la época, es decir, la manifestación de la Vida, “devolviendo en emociones las sensaciones recibidas”. De esta forma sus obras serán las

que mejor representan [el] estado de ánimo colectivo en un momento de la vida universal, tendiendo hacia futuros horizontes más bellos y más puros; si por entrevistas, ya en ellas admirados, abriendo *nuevos rumbos* al perpetuo anhelo de los hombres. (1906b 2; énfasis agregado)

Precisamente así, “Nuevos Rumbos” es como se titula la editorial de *Germen* en la que se indica qué papel ha de librar el artista en la edificación de la humanidad venidera. No por casualidad, el artista es un guía, un sembrador; recuérdese la alusión anterior respecto a esta metáfora: “El pueblo necesita luz. /La luz le traemos. /El pueblo necesita Ciencia. /Ciencia le traemos. /El pueblo necesita Arte. /Arte le traemos. /–¡Ahí van las semillas! – nosotros sembramos” (La Dirección 1907 97).

La revista de Sux prosigue el eje programático de los manifiestos de este tipo de publicaciones. Recuerdo que el “editorialismo programático” es un tipo de operación de militancia adaptada para que la difusión cultural se ligue a un proyecto revolucionario que mezcla política y

literatura (Beigel 108-109). Desde esta perspectiva, establezco, de nuevo, relación con la revista *Martín Fierro*, que en su manifiesto de presentación expone que *quiere* “exteriorizar la vida y la libertad verdadera que surgen del ejercicio constante de todas las energías cuando una orientación hacia la luz es guía de los actos del hombre” (La Dirección 1904 3). Las metáforas lumínicas, presentes en ambos textos, son recurrentemente utilizadas para unir el análisis social con el ennoblecimiento de la moralidad, en el que el papel del arte como elemento regenerador y generador es indispensable. La luz del arte es la que permite al artista hacer ver las injusticias, concienciar y despertar al pueblo (cf. Minguzzi 12-14), para que, de esta forma, obtenga la capacidad para colaborar en el hacer, decir y representar social (cf. Fernández 42).

Sin embargo, se ha de distinguir entre el hacer ver y el convencer. El artista no debe adular a la masa ni ser idolatrado como un líder, a semejanza del político o del religioso. El ver y el mostrar desvelan la verdad y promueven la libertad. El convencer entabla relaciones de servidumbre. En este aspecto, Ghiraldo, Sux y Mas y Pi comparten horizonte.

Véanse unos ejemplos. En *Germen*, Sux publica el poema “Los guías” que incide en la importancia del mostrar para que *los otros* aprendan a ver, en la importancia de formar una mirada capaz de escrutar y analizar. Por lo tanto, ordena al lector en cada una de sus estrofas a contemplar y a mirar (cf. 1906 57). De manera semejante opera Mas y Pi; fíjese en la apelación al sentimiento implícito en “Dice el corazón”, publicado en *Libre examen*:

Ante el héroe caído, ante la víctima
que el mundo inmola a su rencor cobarde,
ante un sol que se apaga, ante un planeta
que deja de girar, ante un doliente
corazón sin consuelo, ni ilusiones,
vibren, atronadores y sublimes,
los himnos de esperanza... (Mas y Pi 1904c 206)

Guiar es no obligar a seguir sino descubrir “La senda”. Sux, en este poema, va a lamentar la situación de ignorancia oscura y tenebrosa –frente a la luz del artista– que ahoga al pueblo que vive en la ignominia, sumido en un fango pestilente (Sux 1907 129). También Mas y Pi lamenta la ignorancia del pueblo en “Arte social” y cómo, ante esta situación, en el arte se rebela y revela la esperanza.

El *Sursum corda!* de la humanidad proclamando por el arte social es el mayor himno hasta ahora entonado al progreso; a su calor se reanima la frígida alma de los pueblos, desengañados de miles de años de servidumbre, y que solo ahora recobran las perdidas energías

sintiendo volver los ideales perdidos, los ideales arrebatados por las negras sombras que invadieron la Hilade inmortal y que en vano trató de devolverles la Ciencia.

Esta era demasiado rígida y huesosa para ser aceptada por el espíritu infantil y fantasioso de la multitud, que con verdadera encarnación del sentimiento quiere ser dominada por el corazón. A su cerebro no han llegado todavía las luces especulativas de la razón y la ciencia aparece a sus ojos revestida de una armadura impenetrable que la hace odiosa, y a ella prefiere la misión alegre y cantante de la eterna belleza (Mas y Pi 1906a 70).

He aquí la importancia del sentimiento que provoca conmoción. He aquí la experiencia estética como experiencia reveladora de sentidos. He aquí el camino que marca el arte social desde lo social del arte para que, algún día, la multitud se transfigure en Humanidad.

Bibliografía

- Altaïr. "El ideal del arte." *Ciencia social: Revista mensual, Sociología. Artes y Letras* 1 (1898): 12-14.
- Ansolabehere, Pablo. *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*. Universidad de Buenos Aires, 2008.
- Beigel, Fernanda. "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana." *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* 20 (2003): 105-115.
- Bichani, Edmundo. "Y fue sencillamente..." *Futuro: Revista mensual de Ciencia, Sociología y Letras* 1 (1904): 1-2.
- Bianchi, Alfredo. "Una generación se juzga a sí misma." *Nosotros* 279-280 (1932): 22.
- De la Rosa, María Fernanda. "Entre la militancia y los proyectos editoriales: La labor de Diego Abad de Santillán dentro del anarquismo argentino, 1920-1930." *iv Jornadas de Historia de las Izquierdas*. CeDInCI, 2007.
- De la Rosa, María Fernanda. "La creación artística en la ciudad de Buenos Aires (1900-1930)." *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 63 (2018): 75-91.
- "De Redacción." *Germinal: Semanario de Sociología, Ciencias y Letras* 1 (1906): 1.
- "El anarquismo y el arte." *La Protesta: Diario de la mañana* 573 (1905): 1.
- Fernández, Ana María. *Las lógicas colectivas: Imaginarios, cuerpos y pluralidades*. Biblos, 2008.
- Ghiraldo, Alberto. "Mas y Pi, revolucionario. Conferencia dada en el 'Ateneo Hispano-Americano' de Buenos Aires por Alberto Ghiraldo." *Ideas y Figuras* 132 (1916): 4-6.
- Giusti, Roberto. "Una generación se juzga a sí misma." *Nosotros* 279-280 (1932): 82-87.
- Guyau, Jean Marie. "Sin título." *Martín Fierro: Revista popular ilustrada de crítica y arte* 37 (1904a): 4.

- Guyau, Jean Marie. "Lecturas." *Martín Fierro: Revista popular ilustrada de crítica y arte* 23 (1904b): 11.
- "Guyau. Nuestro folletín. Prólogo del autor." *La protesta: Diario de la mañana* 576 (1905): 2-3.
- La Dirección. "Queremos." *Martín Fierro: Revista popular ilustrada de crítica y arte* 1 (1904): 3.
- La Dirección. "Nuevos Rumbos." *Germen: Revista popular de sociología* 4 (1907): 97-98.
- La Redacción. "La cuestión social: Nuestros propósitos." *Libre examen: Revista semanal ilustrada, de sociología, crítica y literatura* 1 (1904): 1-2.
- Litvak, Lily. *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*. A. Bosch, 1981.
- Litvak, Lily. *La mirada roja: estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*. Ediciones del Serbal, 1988.
- Mas y Pi, Juan. "El silencio de la tierra." *Martín Fierro: Revista popular ilustrada de crítica y arte* 37 (1904a): 3-4.
- Mas y Pi, Juan. "La juventud actual." *Martín Fierro: Revista popular ilustrada de crítica y arte* 38 (1904b): 6-7.
- Mas y Pi, Juan. "Dice el corazón." *Libre examen: Revista semanal ilustrada de sociología, crítica y literatura* 18 (1904c): 206.
- Mas y Pi, Juan. "El arte heroico y social." *La Protesta: Diario de la mañana* 567 (1905): 3.
- Mas y Pi, Juan. "Arte social." *Germen: Revista popular de sociología* 1 (1906a): 67-71.
- Mas y Pi, Juan. "Zola y la idea de justicia." *La Reforma* (1906b).
- Mas y Pi, Juan. "La nube negra." *Germen: Revista popular de sociología* 12 (1907): 364-366.
- Mas y Pi, Juan. *Alberto Ghiraldo*. Establecimiento tipográfico E. Malena, 1910.
- Minguzzi, Armando V. "La revista *Martín Fierro* de Alberto Ghiraldo (1904-1905): pasiones y controversias de una publicación libertaria." *Martín Fierro: Revista ilustrada de crítica y arte (1904-1905)*. Academia Argentina de Letras / CeDInCI, 2007.
- "Nuestros propósitos." *Germen: Revista popular de sociología* 1 (1906): 1-3.
- Pellegatta, Enrique. "¿Qué queremos? ..." *Germen* 2 (1906): 33-35.
- Pellicer Paraire, Antonio. "Conferencias populares de Sociología." *Ciencia social: Revista mensual, Sociología. Artes y Letras* 1 (1898): 6-9.
- Pérez Jorba, C. "Desde París: La filosofía de Guyau." *El sol: Revista de arte y crítica* 145 (1902): 19-20.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, 1988.
- Quesada, Fernando. "La Protesta: Una longeva voz libertaria." *Todo es historia* 82 (1974): 74-96.
- Rodríguez Martín, Carmen. "El futur(o)ismo como posibilidad del hombre nuevo: esbozo de una antropología estético en Mas y Pi." *Revista de Filosofía* 38.98 (2021): 66-83.

Suriano, Juan. *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Manantial, 2008.

Sux, Alejandro. "Los Guías." *Germen: Revista popular de sociología* 2 (1906): 57.

Sux, Alejandro. "La Senda." *Germen: Revista popular de sociología* 5 (1907): 129-131.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.vol71n9Supl.106747>

PROTESTANDO CONTRA TODO LO
QUE LA BELLEZA NO ES
O ¿POR QUÉ ES TAN BELLO EL MUNDO?



PROTESTING AGAINST EVERYTHING THAT
BEAUTY IS NOT
OR, WHY IS THE WORLD SO BEAUTIFUL?

MIGUEL GUALDRÓN RAMÍREZ*
Universidad del Norte de Texas - Texas - Estados Unidos

* miguel.gualdronr@gmail.com / ORCID: 0000-0001-9798-0073

Quisiera agradecer en particular a Ben Davis, Bonnie Sheehey, María del Rosario Acosta y Corey Mccall por sus detallados comentarios a versiones anteriores de este texto, así como por abrir espacios académicos de discusión en torno a mis ideas sobre los temas centrales aquí abordados.

Cómo citar este artículo:

MLA: Gualdrón, Miguel. "Protestando contra todo lo que la belleza no es. O, ¿por qué es tan bello el mundo?" *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 161-180.

APA: Gualdrón, M. (2022). Protestando contra todo lo que la belleza no es. O, ¿por qué es tan bello el mundo? *Ideas y Valores*, 71(Supl. 9), 161-180.

CHICAGO: Miguel Gualdrón. "Protestando contra todo lo que la belleza no es. O, ¿por qué es tan bello el mundo?" *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 161-180.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

En este texto reconstruyo una concepción decolonial de la belleza, a partir del pensamiento de Robin Wall Kimmerer y Édouard Glissant, de acuerdo con la cual la belleza constituye una condición del mundo que, no obstante, debemos cuidar. En estos dos pensamientos, provenientes de tradiciones diferentes, la belleza es tanto lo que se ve amenazado por el proyecto colonial occidental, como lo que permite su resistencia decolonial. Reconstruir la belleza del mundo es necesario y, sin embargo, imposible: su búsqueda implica no solo atender al llamado de las diferencias, sino también a las instancias en las que se niegan a ser escuchadas.

Palabras clave: R. W. Kimmerer, É. Glissant, belleza, estética, decolonialidad.

ABSTRACT

In this text I reconstruct a decolonial conception of beauty in the thought of Robin Wall Kimmerer and Édouard Glissant, according to which beauty constitutes a condition of the world that, nevertheless, we must tend to. For them, following different traditions, beauty is both what is threatened in the face of the Western colonial project, and what allows for a decolonial resistance. Reconstructing the beauty of the world is necessary, and ultimately impossible: the search for beauty involves not only attending to the cry of the differences, but also to the instances where differences refuse to be grasped.

Keywords: R. W. Kimmerer, É. Glissant, beauty, esthetic, decoloniality.

El amarillo cromado de la vara de oro de Canadá brota en deslumbrantes arquivoltas, como fuegos artificiales. [...] Cuando la tierra es lo suficientemente húmeda, se le une un compañero perfecto, el áster de Nueva Inglaterra. [...] Por sí solas, cada una es una especie superlativa, pero juntas crean un efecto visual extraordinario. Púrpura y oro, colores heráldicos del rey y la reina de la pradera, una regia procesión en tonos complementarios. Eso era lo que yo buscaba comprender ¿Por qué se da una junto a la otra cuando podrían crecer por separado? ¿Por qué este par en particular? [...] ¿Cuál es el origen de esta disposición? ¿Por qué el mundo es tan bello? A priori no existe ningún motivo evidente; las flores podrían resultarnos feas y seguir cumpliendo su función. Pero no ocurre así. A mí me parecía una buena pregunta.

ROBIN WALL KIMMERER. *Una trenza de hierba sagrada. Saber indígena, conocimiento científico y las enseñanzas de las plantas.*

Tal vez la pregunta no esté bien formulada, pues parece presuponer una condición del mundo que es a veces difícil de aceptar, sobre todo en los tiempos que vivimos. La pregunta “¿Por qué es tan bello el mundo?” impone a quien se interroga otra pregunta, casi oculta, junto con su respuesta afirmativa: “¿Es bello el mundo?” o, tal vez, “A pesar de todo su sufrimiento e injusticia, ¿sigue siendo bello el mundo?”. Lo que la pregunta parece presuponer es una percepción que tal vez no tengan muchas personas y que, de hecho, se muestra como un privilegio: la capacidad de experimentar el mundo como algo bello; la capacidad de apreciar, por ejemplo, el delicado equilibrio entre los ásteres y las varas de oro, y concluir que, aunque podría no haber sido así, el que estas dos plantas se encuentren a menudo juntas, sin ningún otro propósito, confiere al mundo un carácter más allá del meramente utilitario que le dan sus funciones y efectos botánicos. Más aún, no se trata tan solo de ser capaz de reconocer estas especies vegetales, o de tener la suerte de vivir cerca de donde crecen; se trata también de tener el tiempo, el espacio mental y emocional, la mera oportunidad de detenerse un momento a considerar la belleza del mundo e imaginar la contingencia de que no fuera así.

Podríamos responder a la suposición detrás de la pregunta cuestionando cuántas personas en todo el planeta no tienen actualmente, o no han tenido nunca, la oportunidad de considerar la pregunta de Kimmerer y, por implicación, de responderla de forma afirmativa. Y, sin embargo, el gesto que dejan ver las palabras de Kimmerer, que he elegido como epígrafe de este texto, no es una omisión, creo, ni mucho menos una observación insensible, ajena a la ausencia de belleza en el mundo de quienes no tienen el privilegio de verla. El gesto de asumir

la belleza del mundo, en lugar de demostrarla, apunta más bien a una especie de reivindicación del carácter de la Tierra que es, al mismo tiempo, su condición. Este mundo que nos excede y del que también formamos parte, este mundo que nos toca tanto a nosotros como a él, requiere de nuestro reconocimiento y asunción, respeto y cuidado para llegar a ser lo que es. En el libro de Kimmerer, esta exigencia/asunción se transmite, entre otras innumerables imágenes, en el acto de trenzar la hierba dulce [*braiding sweetgrass*] de los pueblos Potawatomi:¹

Trenzar el pelo de una persona querida es un acto de inmensa ternura. Pero entre quien trenza y a quien le hacen la trenza no sólo fluye el afecto. La *Wiingaashk* [hierba dulce o hierba sagrada] también se combe. Obedece a sus propias ondulaciones. Larga y brillante como el cabello recién lavado de una mujer. Y por eso decimos que se trata del pelo de la Madre Tierra. Cuando trenzamos la hierba sagrada, estamos trenzando el cabello de la Madre Tierra. Le otorgamos nuestra más afectuosa atención. Nos preocupamos por su belleza y bienestar en señal de gratitud por todo lo que nos ha dado. (5)

Trenzar la hierba dulce es entonces, por una parte, la evocación de la belleza del mundo como punto de partida, la condición de posibilidad de nuestra vida y la de todo lo demás; es un saludo a y una agradecida confirmación de lo que la Madre Tierra es. Al mismo tiempo, y por otra parte, esta belleza exige cuidados y acompañamiento, pues no es independiente de lo que hagan quienes participan en ella para mantener su bienestar. La hierba dulce necesita ser plantada, cuidada, cosechada y, a veces, quemada. Trenzarla es entonces una manera de *embellecer la belleza* de la Madre Tierra, nutrirla en la capacidad humana como ser finito.

En este texto ofrezco una caracterización de esta concepción quizás paradójica de la belleza, la condición del mundo que, sin embargo, debemos cuidar, tomando como punto de partida algunas de las reflexiones de Édouard Glissant sobre *Tout-Monde y Mondialité*. En particular, atiendo al carácter fundamental que adquiere la belleza en el pensamiento tardío de Glissant. Para él, la belleza constituye la convergencia de todas las diferencias del mundo, su totalidad, y por ello exige una comprensión radical no solo de la pluralidad, sino de la

1 Los pueblos Potawatomi fueron desplazados con violencia en los siglos XVIII y XIX de sus lugares ancestrales en la región de los Grandes Lagos en Norteamérica por distintos poderes coloniales europeos y, luego, de Estados Unidos y Canadá. Hoy en día se reconocen distintas comunidades Potawatomi [*bands*, en inglés] a lo largo de Norteamérica, siendo la *Citizen Potawatomi Nation* (Shawnee, Oklahoma) la de mayor población. Kimmerer es ciudadana registrada de esta última tribu.

manifestación absoluta del “gran circo del mundo, y del Ser” (Glissant 2006b 45-46).² Al mismo tiempo, la belleza constituye un momento/espacio de aspiración y premonición de la totalidad que debemos actualizar (en el arte, por ejemplo), y sin el cual la convergencia e interconexión del mundo está amenazada.

Para Glissant, en algunas de sus últimas obras y en una serie de manifiestos escritos al final de su vida con el también escritor martiniqués Patrick Chamoiseau, en el centro de la amenaza contemporánea a la belleza está *el ruido* en sus múltiples manifestaciones: los muros racistas, los ministerios y oficinas de inmigración, el Uno, lo Idéntico, una ausencia impuesta de historia, el borrado de pueblos, lenguas, culturas, etc. Sin embargo, en este texto, más que en la amenaza a la belleza y en nuestra incapacidad para practicar la diferencia, me interesa centrarme en cómo podemos concebir una resistencia a esta uniformidad impuesta del mundo y el fomento de nuestra búsqueda de la belleza. ¿Cómo armonizarse con la conectividad del mundo? ¿Cómo responder a la exigencia de conocer el mundo en toda su complejidad y contradicción?

Para comprender esta exigencia de resistencia a la uniformidad y el papel que la belleza desempeña en ella, he organizado mi texto en dos secciones. En la primera, reconstruyo la tensión que subyace a la concepción de la belleza de Glissant en su insistencia en que la belleza es tanto la premonición como la sustancia de la totalidad de las diferencias en el mundo. Ante nuestro amenazado acceso a las diferencias y su radical interconexión, examino entonces cómo la belleza se resiste a esas discontinuidades impuestas, y cómo aspira, por tanto, a una compleja reconstrucción de la continuidad y el carácter compuesto del mundo. Esta reconstrucción nunca es, por supuesto, totalmente realizable; la búsqueda de la belleza implica no solo responder a la demanda explícita, al energético grito de las diferencias, sino también a todas aquellas instancias en las que las diferencias se ocultan, se vuelven opacas, silenciosas, y se niegan a ser captadas. La belleza, tanto su sustancia como su premonición, nunca puede ser cumplida, lo que hace inevitable su carácter amenazado. Así, en la segunda sección del texto muestro que el carácter no realizable de su reconstrucción, en lugar de bloquear la belleza, exige abrirse a su mera probabilidad y formular así la exigencia ética y política de protestar contra todo lo que la belleza no es (véase Glissant y Chamoiseau 2021a 78)³ Tomando prestada la

2 Todas las traducciones de esta obra son mías.

3 Al poner de relieve la intervención política de esta exigencia estética, pretendo también aportar al debate actual entre los lectores de Glissant en torno a si existe una despolitización de su pensamiento a partir de los años noventa. Sobre este debate, véase Wiedorn (2018 14-15), Figueroa (2016 186-190), Loichot (2013 1030) y Nesbitt (2013 141, 236-239).

formulación de Kimmerer, con esta protesta mostramos nuestra necesidad y esperanza de seguir trenzando la hierba dulce, cuidando la belleza de la Madre Tierra.

Toda palabra es una tierra

*Toute parole est une terre. Il est de fouiller son sous-sol
Où un espace meuble est gardé
Brûlant, pour ce que l'arbre dit⁴*

ÉDOUARD GLISSANT, *Un champ d'îles*.

El énfasis de Glissant en el carácter expansivo de la reflexión artística y estética, alejado de toda consideración de la obra de arte individual o de su artista, se puede captar en el giro que tomó su pensamiento con *Poétique de la Relation* [PR] (1990). A partir de este libro, es posible ver en su pensamiento un desplazamiento del énfasis en las condiciones de las naciones caribeñas (que conlleva la postulación de una teoría de la antillanidad [*l'antillanité*]) hacia la adopción de una noción de totalidad que ya no es meramente antillana, sino que está relacionada con lo que ahora llama el Todo-mundo [*Tout-monde*]. Glissant comienza a hablar de mundialidad [*mondialité*] y mundialización [*mondialisation*], donde antes hablada de una antillanidad. En este último, el análisis sigue circunscrito a las condiciones de la región antillana, aunque su alcance no se limite al Caribe. Sin embargo, con el desarrollo de un pensamiento cada vez más planetario (*mondial*), Glissant adopta una noción de expansión [*l'étendue*]⁵ que busca su aplicación más allá de los límites nacionales y regionales⁶.

4 Una posible traducción sería: “Toda palabra es una tierra / Cuyo subsuelo hay que buscar / Donde se guarda un espacio mutable / Que arde por lo que dice el árbol”.

5 Senda Inés Sferco y Ana Paula Penchaszadeh traducen al español el concepto glissantiano de *l'étendue* como expansión. En su versión al inglés de *Poétique de la Relation*, Betsy Wing utiliza “expanse” con el fin de marcar la fuerte diferencia precisamente con el movimiento de expansión. Mientras que este último describe una forma arraigada de movimiento y migración (lo que él llama nomadismo en forma de flecha en *Poétique de la Relation*, o cultura atávica en *Traité de Tout-Monde*), *l'étendue* enfatiza el carácter de errancia [*errance*] en los movimientos no enraizados de las culturas, las ideas, los pueblos que se extienden al resto del mundo, al mundo entero. Para un análisis de las posibilidades decoloniales de este término glissantiano, véase mi trabajo “Resistance and Expanse in Nuestra América”.

6 Es importante señalar, de nuevo, que no considero que este cambio implique una despolitización del pensamiento de Glissant, sino quizá una mundialización de sus reflexiones antillanas sobre lo político. Tanto *l'antillanité* como *Tout-Monde* transmiten formas políticas de abrazar la Relación, pero ocupan y exigen historias y regiones diferentes. Esta posición también es defendida, de maneras muy diferentes, por Wiedorn, Britton y Nesbitt, quienes afirman que el cambio en el pensamiento de Glissant sigue

Esta noción de expansión señala una creciente preocupación por la tensión entre las instancias particulares de las manifestaciones e identidades culturales, políticas y artísticas, y su relación con el resto de las manifestaciones e identidades del mundo. Esta tensión puede reconstruirse, siguiendo el pensamiento tardío de Glissant, a partir de una serie de observaciones obsesivamente presentes en sus obras. La primera de estas observaciones es que nuestro mundo contemporáneo demuestra, globalmente, el carácter creciente de la creolización que Glissant había descrito detalladamente en *El discurso antillano* (1981) a propósito del Caribe. Este pensamiento aparece, tal vez por primera vez, en *Introducción a una poética de lo diverso* (1996) [IPD], donde Glissant afirma que la creolización que vemos manifestada en las Américas no solo no es exclusiva de esta parte del mundo, sino que tampoco es diferente de la que está en marcha en el resto del mundo. Para Glissant:

El mundo se creoliza o, lo que es lo mismo, [...] las culturas del mundo, en contacto instantáneo y absolutamente consciente unas de otras, se alteran mutuamente por medio de intercambios, de choques irreversibles y de guerras sin cuartel, pero también por medio de progresos de conciencia y de esperanza que autorizan a afirmar –sin que uno sea un utópico o, más bien, admitiendo serlo– que las distintas familias humanas actuales se despojan con dificultad de aquello en lo que han insistido desde antiguo, a saber: el hecho de que la identidad de un individuo no tiene vigencia ni reconocimiento salvo que sea exclusiva respecto de la de todos los demás individuos. (17, traducción modificada)⁷

La postulación de un carácter interconectado del mundo que se describe en este pasaje, y los efectos en cada cultura de la influencia de las demás, va mucho más allá de la mera constatación del contacto entre diferentes regiones del mundo, o de la corroboración de un sistema globalizado de producción, distribución y consumo de bienes y cultura. Lo que se enfatiza con la idea de que el mundo se creoliza es el aspecto consciente de nuestro ser multilateralmente determinado y, por tanto, la renuncia, cada vez más, a la idea de una pureza de la propia identidad. Esta toma de conciencia es dolorosamente lenta, como lo atestigua nuestro mundo contemporáneo, y tal vez Glissant tenga

.....
ofreciendo una concepción relevante de lo político, o que el Glissant anterior ya tenía una concepción de lo político diferente a la reducible a las demandas independentistas, más nacionalistas. Nesbitt, por ejemplo, es muy claro en su afirmación de un enfoque decolonial no programático ya en *El discurso antillano* (cf. Nesbitt 141, 242).

- 7 Véase también una formulación similar en TTM: “Los ejemplos de creolización son inagotables y se observa que, al principio, tomaron forma y se desarrollaron en situaciones archipelágicas más que continentales. Mi propuesta es que, en la actualidad, el mundo entero se achipeliza y se creoliza” (182; traducción modificada).

razón al reconocer que hay una forma de utopía en este pensamiento; un mundo que se creoliza nunca es completo, nunca se cumple, porque los contactos culturales, las transiciones, las modificaciones, nunca cesan y nunca se cumple un movimiento que no tiene finalidad ni fin:⁸

La creolización es la puesta en contacto de varias culturas o, al menos, de varios elementos de culturas distintas, en un lugar determinado del mundo, que arroja el resultado de un dato nuevo, completamente imprevisible en relación con la suma o la simple síntesis de estos elementos. (Glissant 2006a 39, traducción modificada)

En efecto, si la creolización, el contacto a veces brutal entre culturas que crea algo nuevo, imprevisible, apunta al mundo y no solo a una de sus regiones, es posible entonces pensar la existencia de un Todo-mundo creolizante que reformula la tensión entre las diferencias como una que apunta al conjunto de todas estas diferencias tal como se manifiestan en el mundo actual:

Se concibe enseguida que, aunque siempre ha habido lugares de creolización (los mestizajes culturales), la creolización que hoy nos interesa tiene que ver con la totalidad del mundo, una vez que esta totalidad se ha realizado (principalmente por la acción de las culturas occidentales en expansión, es decir, por obra de las colonizaciones). La Relación alimenta lo imaginario [*l'imaginaire*], que aún debe ser imaginado, de una creolización que ahora se generaliza y no se debilita. (Glissant 2006a 28; traducción modificada)

La tensión, así entendida, es la base de la noción de totalidad que me interesa en este trabajo porque está íntimamente ligada a la posibilidad y necesidad de la belleza.

La totalidad no es la consumación del proceso de creolización; la creolización no es un proceso, y nunca puede serlo. Tampoco es una identidad uniforme impuesta en todo el mundo, una visión única de lo que es el mundo que finalmente coincide en todos los lugares de la tierra; para Glissant, la totalidad no es universal, ni general. La totalidad se refiere más bien a “la cantidad, finita y realizada, del detalle infinito de lo real. Y que, por ser una cuestión de detalle, no es totalitaria” (Glissant 2006a 180; traducción modificada). Las diferencias (a saber, la manera en la que Glissant se refiere a los particulares, o elementos) constituyen una cantidad finita que ya existe en el mundo, pero cuyo aspecto relacional no puede reducirse a la finitud. En ese sentido, lo que

8 Aquí podría ser útil señalar la distinción entre creolización normativa y prescriptiva, que Michael Monahan defiende en su análisis del proyecto de creolización del canon de la filosofía (cf. Monahan 1-9).

demuestra el planeta hoy en día es un gesto hacia una interconexión constitutiva que ya se ha puesto en marcha y a la que podemos acercarnos a través de un imaginario de dicha totalidad, sin asumir una forma particular en la que se manifiesta esta interconexión, a saber, sus detalles. La totalidad es la relación de una diferencia con todas las demás diferencias que, sin embargo, permanece abierta, inédita, imprevisible. O, dicho de otro modo, el mundo se está creolizando, pero *el* Todo-mundo ya ha sido llevado a cabo.

¿Cuál es la tensión en el corazón de la estética para Glissant? Como he mostrado, la totalidad realizada del Todo-mundo descansa en la dependencia de una diferencia con todas las demás. Pero si este es el caso, entonces una diferencia particular no solo es capaz de dar cuenta del mundo a través de su interdependencia, sino que se espera de ella que lo haga. Por lo tanto, hay una tensión entre dos caras necesarias en la imagen de Glissant del Todo-mundo:

Llamo Todo-mundo a nuestro universo, tal y como cambia y perdura a través de sus intercambios y, al mismo tiempo, la “visión” que tenemos de él. La totalidad-mundo en su diversidad física y en las representaciones que nos inspira: de modo que ya no seríamos capaces de cantar, hablar o trabajar penosamente a partir tan sólo del propio lugar, sin sumergirnos en lo imaginario de esta totalidad. (Glissant 2006a 165; traducción modificada)

Estas dos facetas, el mundo como totalidad y la visión de esta totalidad, no se agotan la una a la otra, ni podrán jamás completarse ni terminarse. La primera es la condición ya hecha del mundo, pero puede ser bloqueada, destruida, borrada, como veremos más adelante; el mundo en su totalidad está en constante amenaza. La segunda, de la misma manera, tampoco puede ser nunca alcanzada y por ello se vuelve irrealizable, ya que no es posible ofrecer la visión última de lo que el mundo es en todos sus detalles; somos incapaces de dar cuenta de un mundo creolizante que nunca se detiene. En ese sentido, este segundo aspecto es verdaderamente una visión, una imaginación de esta totalidad.⁹ Es en el punto de encuentro de estas dos facetas, o en

9 Se trata de una tensión habitual en el pensamiento de Glissant, que se manifiesta en general como un punto de encuentro entre lo que ya es (pero que nunca puede ser plenamente explícito) y lo que aspiramos o prevemos (pero que nunca puede identificarse plenamente con lo que es). En “To ‘stay where you are’ as a decolonial gesture: Glissant’s philosophy of Antillean space in the context of Césaire and Fanon” (2020) he reconstruido la misma tensión en el núcleo de la evocación de Glissant de *l’antillanité*. Véase también el texto citado de Michael Monahan, donde, a mi juicio, se puede percibir el mismo movimiento en el vaivén entre los aspectos descriptivos y normativos de la creolización.

la tensión entre la realidad (como totalidad) y la aspiración (de la totalidad) donde podemos encontrar la belleza.

Permítaseme citar extensamente a Glissant en este punto, esta vez de *Une nouvelle région du monde* [NRM], un texto central para estudiar la noción tardía de belleza de Glissant:

Pues tenemos una intuición de la belleza cada vez que adivinamos o sentimos en un objeto o en una idea o en una obra de arte o en una pasión, no simplemente el encuentro de lo mismo y lo otro (eso sería un cliché), ni la supuesta perfección de las formas (eso sería una tautología), sino la tensión de una diferencia en sí misma que se propone a otras diferencias para ser conocidas y encontradas. Y esta tensión interviene, pues, en el objeto o en la obra, entre las diferencias que se adivinan a sí mismas y las diferencias que vendrán *a agruparse en torno a éstas*, de modo que la tensión indica la posibilidad de su encuentro. (2006b 45)¹⁰

La belleza, su mera posibilidad, no se da entonces en el contacto por sí mismo, en cualquier tipo de contacto, sino en ese tipo de contacto que arriesga el choque entre la diferencia y la totalidad. La belleza tampoco se encuentra en un supuesto equilibrio, armonía o perfección, donde la tensión está ausente y más bien experimentamos una ausencia de resistencia e inconformidad. Tampoco es la belleza una cualidad del objeto; un poder secreto interior que tienen algunos particulares, ya sea como objetos o como sujetos, en la supuesta pureza de su ser.¹¹ Algo crucial sucede en este momento/lugar, donde se ponen en juego todas las diferencias del mundo y se desvela la más profunda interconexión entre ellas, una interconexión desordenada donde las cosas se descontrolan, donde nos movemos hacia los extremos y las diferencias se mueven hacia la intensificación.

La belleza es, pues, a la vez, el reflejo, el signo en la obra, y la intuición, el presentimiento en nosotros, de esta negociación [*tractation*] de una diferencia que se confirma abriéndose a una probabilidad, y de esta atracción [*attraction*] por una diferencia que se trasciende ofreciéndose de la misma manera; la negociación se convierte en atracción, éste es el gran circo del mundo. Y, ¿no es el Ser, como hemos adivinado y repetido, el conocimiento y el reconocimiento absolutos inmediatos de su encuentro [*rencontre*]. Sí, la belleza está en este encuentro [*rendez-vous*]. Hemos

10 Todas las traducciones de esta obra son mías.

11 “La tensión del arte ha sido un impulso originario hacia la realidad (la realización) de esta cantidad (o totalidad) de las diferencias en el mundo, en lugar de constituir, como se ha mantenido hasta ahora, la búsqueda de la cualidad desconocida *dentro de* cada una de estas diferencias, erróneamente pensada como una identidad protegida de la alteridad” (44).

de encontrarnos allí donde los océanos, matrices de la belleza, también se encuentran ya. (Glissant 2006b 45)

La belleza se sitúa en el encuentro entre las diferencias, mediado por procesos interminables de atracción y negociación. Pero también, como sugiere el pasaje, la belleza se encuentra en el conocimiento y reconocimiento del encuentro, es decir, en nuestra propia intuición/premonición de la totalidad. Así, en este contacto que es la belleza vemos también un ida y vuelta entre *nuestra intuición de la belleza* como totalidad, y lo que el Todo-mundo *es o ha llegado a ser*.¹² Encontramos en la belleza las dos facetas del Todo-mundo que reconstruí antes desde la perspectiva de TTM; en este caso, sin embargo, tenemos disponible un modo para la instanciación de este doble carácter, a saber, la experiencia estética de lo bello: el momento/lugar (“los océanos”) donde todas las diferencias se cruzan como en una matriz, y todos nos cruzamos con ellas.

Tal vez el ejemplo más radical sobre cómo en la belleza el arte realiza y exige la tensión que he estado reconstruyendo es la interpretación que Glissant hace de los grabados y pinturas encontrados en las cuevas de Lascaux como un arte del Todo-mundo (*ibid.* 46-52). La interpretación de Glissant es radical en el sentido de que evoca no solo la intención, sino la práctica de un grupo de seres humanos con los que tendríamos muy poco en común, hasta el punto de que el diálogo, la comunicación y el compartir en general serían casi imposibles. Y, sin embargo, las enormes pinturas y grabados, alejados de nosotros por tantas barreras temporales y culturales, nos conmueven profundamente; se convierten así en un ejemplo de cómo la tensión entre las diferencias en el arte permite también una concepción profunda de la totalidad. Esta aproximación totalizadora a las cuevas de Lascaux se apoya en la crítica a su interpretación utilitaria, según la cual las representaciones de grandes animales en las paredes de las cuevas sirven para fines *que van más allá* del propio arte, como por ejemplo conmemorar una temporada de caza extraordinaria, preparar la caza representando la apariencia y el movimiento de los animales, o reunir a la comunidad y elevar su espíritu materializando de forma asible, limitándola, el poder de los animales temibles. Para Glissant, por el contrario (y esto se argumenta extrañamente en estos pasajes con base en su belleza¹³), estas obras de arte tienen que ver, más que con un propósito de dominar a los animales,

12 “La lección de estas acumulaciones y de estas alquimias, tan notables en la historia de estas humanidades, es que la belleza es el receptáculo secreto de todas las diferencias, y que las proclama a los que buscan conocerlas” (Glissant 2006b 59).

13 Véase 47. De este pasaje se desprende que lo que llamamos belleza de los cuadros tiene que ver con la atmósfera de irrealidad que los propios cuadros han forzado a su alrededor.

con unirlos en sus diferencias con la comunidad humana y así resaltar otras diferencias, quizás con otras comunidades o pueblos. Así, se trataría de profundizar la tensión intentando una “apropiación por fusión, y no por posesión” (*ibid.* 48).

En contra de todo arte utilitario (o, mejor dicho, en contra de toda reducción utilitaria del arte, incluso del arte de los pueblos “prehistóricos”), esta interpretación totalizadora se sustenta en la convicción de que:

Estas primeras pinturas eran *conexiones magnéticas*. El misterio es cómo han llegado hasta nosotros, mientras que tantas obras utilitarias han sido borradas. Quienes las proyectaron así conocían las diferencias [con los animales], no para negarlas, sino para unir las verdaderamente por medio de estas obras, que de este modo tomaron conciencia de sí mismas como obras. (*ibid.* 50)

Las obras de arte, como *conexiones magnéticas*, demuestran un aspecto consciente del arte del Todo-mundo que en este caso se manifiesta en el candidato menos plausible, un grupo prehistórico de unos pocos humanos que no sabían de la existencia de un planeta Tierra, ni de cómo se comunica por tierra o por mar, ni de muchas otras comunidades humanas muy diferentes y lejanas; unos humanos que tal vez habían permanecido en la misma zona toda su vida (como lo atestigua el hecho de que las pinturas y los grabados son obra de varias generaciones); unos humanos, en definitiva, que no podían estar más alejados de una condición globalizada y cosmopolita. Sin embargo, es precisamente en este improbable grupo de pueblos artísticos, supuestamente aislados, limitados, desamparados y temerosos, donde vemos la plena intuición de la tensión con la totalidad, la “dimensión de la intención poética”.

La intención poética siempre nos ha llevado a la presciencia absoluta del Todo-mundo. Toda intención poética conduce directamente a una narración del mundo, para la cual esta narración no es un relato sino un estado de relación de las diferencias dentro de un espacio delimitado, ya sea confinado o en expansión, y en un período de tiempo determinado. Lo mismo ocurre con la presencia de los paisajes cuando, reconociéndonos en el posicionamiento de nuestros lugares abiertos pero irreductibles [*nos lieux ouverts et incontournables*], oímos cantar al mundo. (*ibid.* 94, énfasis agregado)

El arte y la experiencia estética de lo bello¹⁴ tienen un lugar especial en la intuición de la totalidad, porque es capaz de percibir la conjunción de los múltiples caminos del mundo. *Toda palabra es una tierra/ cuyo subsuelo hay que buscar*. Y lo que exige este pronunciamiento de la palabra/tierra, en el contexto del Todo-mundo, es la conciencia de una totalidad tan inesperada como hipnotizante: la belleza no es solo una experiencia pasiva, ni un juicio externo; no es solo el receptáculo de la totalidad, sino su proclamación.

La amenazada y obstinada belleza del mundo

*tell me your names,
foremothers, brothers,
tell me your dishonored names.
here lies
here lies
here lies
here lies
hear¹⁵*

LUCILLE CLIFTON, *at the cemetery,
walnut grove plantation.*

En lo que precede he reconstruido la concepción de Glissant de la belleza como la tensión de la totalidad en el Todo-mundo, una tensión que apunta a la necesidad mutua entre las exigencias reales de los particulares (elementos o diferencias individuales) y el conjunto de estas diferencias para que, “reconociéndonos en el posicionamiento de nuestros lugares abiertos pero irreductibles, oigamos cantar al mundo” (Glissant 2006b 94). La belleza, al igual que el Todo-mundo, es esta tensión en la medida en que revela el doble carácter de la totalidad, a

14 Es importante notar que, para Glissant, la experiencia estética no es en absoluto exclusiva de las obras de arte, como se puede ver en el último pasaje citado. En los paisajes, por ejemplo, al igual que en las cuevas intervenidas, *oímos cantar al mundo*. Pero esto tampoco significa que solo exista una aproximación intuitiva, visionaria, imaginativa al universo; la mundialidad también la atestiguan quienes la sufren como consecuencia de su explotación y desposesión globalizadas y, por supuesto, quienes llevan a cabo dicha explotación. La belleza, lo estético, no es, pues, la única aproximación al Todo-Mundo, ni su única experiencia.

15 Aquí, un intento de traducción: “díganme sus nombres/antepasadas, hermanos./díganme sus deshonrados nombres./aquí yace/aquí yace/aquí yace/aquí yace/escuchen”. La última palabra, *hear*, es homófona del *here* que resuena en los versos anteriores. La constatación “aquí yace” se vuelve entonces una demanda por la escucha, o tal vez una nueva forma escucha, que sea adecuada a los nombres e historias de quienes trabajaron y perecieron en la plantación. Para una manera de mostrar la necesidad y la posibilidad de construir esa nueva escucha, véase el trabajo de María de Rosario Acosta López, en particular, “Hacia una gramática del silencio” y “Gramáticas de la escucha”.

saber, la sustancia y la premonición, o su receptáculo y su proclamación activa. Esta tensión puede interpretarse como una especie de paradoja, dado que la belleza es a la vez una condición ya alcanzada del mundo (mundialidad) y un rasgo que hay que fomentar, alimentar, cuidar.¹⁶

El mundo entero es, en efecto, un mundo en proceso de creolización que ya no está ligado a *l'antillanité*, es decir, a las condiciones de su manifestación en una región particular del mundo. Pero entonces, a partir de esta condición planetaria (*mondial*), el mundo se enfrenta a dos nuevas amenazas que son una preocupación constante en la obra de Glissant. Esbozaré estos peligros y luego reconstruiré el modo en que la belleza, en el contexto del Todo-mundo, es a la vez amenazada y una resistencia a la amenaza.

La primera amenaza a la condición bella del mundo tiene que ver con el brutal intento de la globalización de imponer la uniformidad, de modo tal que toda diferencia, toda distinción, toda lengua, toda identidad se reduzca a un grupo de condiciones hegemónicas. Estas condiciones se imponen mediante una homogeneización de la vida en todo el planeta que borra las diferencias y exige a todas las personas querer y sentir lo mismo. Uno de los primeros análisis de Glissant en torno a esta imposición de la uniformidad se encuentra en *El discurso antillano* (2010), en una sección llamada “La experiencia antillana” (secciones 20 a 26 del texto), donde el autor repasa, en tono tragicómico, las múltiples paradojas de una lengua francesa impuesta, exigida, estampada en las condiciones de la vida antillana: la interminable obsesión, por ejemplo, por utilizar las estaciones del hemisferio norte para describir la época del año, obsesión tan dolorosamente presente en muchos países del continente americano sin invierno ni primavera. Estas regiones, con sus propias estaciones innombradas u olvidadas de lluvias, sequía, vientos, humedad, etc., padecen un marco conceptual ajeno y corren así el riesgo de perder formas más afines de nombrar y describir sus vidas.

La globalización como proyecto, la imposición de la uniformidad y la homogeneidad para que el mundo entero actúe según una única lógica dominante bloquean nuestra capacidad de oír el canto del mundo. Glissant transmite esta amenaza en la imagen de la proliferación del *ruido*, en particular en NRM. El ruido es a la vez la causa y el efecto de la marcha brutal del borrado de las diferencias. Es, por un lado, la extensión de un sonido monótono y nivelador que silencia la distinción, que tapa las voces que disienten o que simplemente presentan una alternativa

16 Esta es, tal y como yo la interpreto, la suposición/llamada de Kimmerer en la pregunta “¿Por qué el mundo es tan bello?”. Mostraré en lo que sigue que podemos atribuir una pregunta similar en los *Manifestes* de Glissant y Chamoiseau (2021), una atestación similar por resistencia.

al relato dominante. Pero también, por otro lado, el ruido es nuestra arrepentida respuesta a ese borradura de la diferencia para poder seguir viviendo. “[...] amontonamos destellos sobre estrépitos para no tener ya tiempo de percibir las diferencias del mundo que podrían mostrarnos el camino de la belleza” (Glissant 2006b 200).

La segunda amenaza en la que quiero centrarme aquí se transmite en la imagen de los *muros* tal y como la desarrollan Glissant y Chamoiseau en el célebre manifiesto *Quand les murs tombent* [QMT, “Cuando Caen los Muros”] incluido en la colección *Manifestes* (2021), que constituye una intervención contundente en el debate sobre la creación de un Ministerio de Inmigración, Integración e Identidad Nacional por parte del entonces presidente francés Nicolas Sarkozy, en 2007. Los autores martiniqueses demuestran en el texto que la obsesión por el bloqueo no es nueva en Occidente y, por tanto, ha adoptado muchas manifestaciones y disfraces que sería fructífero analizar en detalle.¹⁷ Lo que está en juego en el ejemplo de este Ministerio, algo que es también manifiesto en los muros de todo el mundo, en todas las fronteras, visados, pasaportes, controles de inmigración, funcionarios y policías, etc., es el intento consciente de limitar, separando, las posibilidades de conexión. Lo que buscan hoy en día las naciones al militarizar las fronteras geográficas responde, en general, al mismo impulso de vigilar las rígidas fronteras de la identidad:

La misma noción de identidad sirvió de muro durante mucho tiempo: calcular lo que uno tiene para distinguirlo de lo que es del otro, y luego blandir esta diferencia como una amenaza indescifrable teñida de salvajismo. El muro de la identidad ha creado un sinfín de enfrentamientos entre los pueblos, los imperios, las expansiones coloniales, la trata de esclavos, las atrocidades de la esclavitud en América, los horrores impensables del Holocausto y todos los genocidios conocidos y desconocidos. (Glissant y Chamoiseau 2011 59)

A estas alturas debería estar claro cómo este intento de compartimentación de la vida amenaza al Todo-mundo, y de qué manera entonces la belleza está en riesgo en las formas contemporáneas y modernas de promulgar los muros, literales y metafóricos, alrededor de la propia comunidad.¹⁸ Pero es crucial señalar, y esto a menudo se pasa por alto,

17 En “Beyond the world of man: Glissant and the new discourse of the Antilles” (1989), Sylvia Wynter sugiere la imagen del “bloqueo” como el tema más importante en las obras de Glissant. Sería útil volver a su análisis de la primera novela de Glissant, *La Lézarde*, para discutir la idea y las imágenes de bloqueo, discontinuidad y obstrucción como ejemplos del proyecto del muro.

18 “Así, fue también una oportunidad para la poesía, donde el ser-en-el-mundo realiza el ser-en-sí-mismo. La belleza es inseparable del movimiento de los pueblos; de su

que esta amenaza no solo la abren las naciones ricas y los imperios, los intentos de pureza de la supremacía blanca, sino también *nuestra* propia y creciente obsesión por las nociones fijas y puras de identidad, y lo que hoy denunciaríamos como la peor cara de una política de la identidad liberal, o *identity politics*.¹⁹ También, en este sentido, desde la otra orilla, intentamos defender la pureza, cerrar las fronteras, permanecer incontaminados e impedir la contaminación del otro.

La amenaza de esta discontinuidad impuesta (en los *muros*) y la uniformidad de la vida (en el *ruido*) es un intento de destruir la belleza de las diferencias, que no son nada si no se oponen, se comparan, se enfrentan, se amenazan con otras diferencias. Lo que está en juego en nuestro mundo no es nada menos que una belleza totalizadora, pero las posibilidades de resistencia residen también en la otra cara del carácter totalizador de la belleza, que es la aspiración/intuición de/hacia esta totalidad: la belleza como proclamación de nuestro mundo creolizante. El resultado, dice Glissant, es que “esta enorme y violenta máquina de producir lo indiferenciado ha concebido también, simultáneamente, lo que la fisurará en tantas y tan fértiles fragmentaciones” (2006b 201).

Glissant defiende aquí el peligroso pensamiento de que todo lo que es capaz de sobrevivir al funcionamiento de esta máquina, de permanecer vivo después de haber sido dejado por fuera de los muros o de seguir oyéndose después de que el ruido se vuelve cada vez más ensordecedor, lleva consigo la posibilidad de tejerlo todo de nuevo, incluso después de la destrucción de tantos otros. En tanto diferencia, que solo lo es en la medida en que se refiere al resto de las diferencias, lo que sobrevive contiene en sí mismo la semilla para una reconstrucción total. Esta es también la lección de las cuevas de Lascaux y la posibilidad de que algo perdido, encerrado bajo la tierra, sofocado en la oscuridad, pueda reabrirse para la totalidad a través de su mera belleza, despertando con ella tantas cosas. Los lenguajes, por ejemplo, según Glissant, mostrarían esta capacidad:

[Y] son los lenguajes [*langages*] los que salvarán las lenguas [*langues*], al menos las que han sobrevivido hasta entonces, y serán los lenguajes los que abrigarán los recuerdos de las lenguas que han desaparecido, y despertarán entre nosotros las huellas de las lenguas asesinadas, y tejerán el laberinto fecundado por las multiplicidades de las lenguas. (2006b 201)

búsqueda incansable” (Glissant y Chamoiseau 2011 61).

19 Para una de las primeras formulaciones no liberales de esta *identity politics*, véase el manifiesto del Combahee River Collective (Taylor “*How We Get Free: Black Feminism and the Combahee River Collective*”). Para un análisis contemporáneo de cómo las élites han abusado de esta noción y la han distorsionado, véase de Olúfemi O. Táíwò la *Elite Capture: How the Powerful Took Over Identity Politics*.

La resistencia es posible, entonces, como un rescatar y defender la diferencia que ha sobrevivido, con su potencial de abrir lo que se construye cada vez más como cerrado; abrir no solo para sí misma, sino también para el resto de las diferencias que permanecen, haciendo consciente que estos encierros, borraduras y segregaciones son inútiles frente a la “obstinada belleza del mundo”.²⁰ La resistencia es pues la otra cara de esta aproximación a la estética, y a la belleza en particular: la belleza parece resistir por sí misma, como condición amenazada del mundo. La dependencia mutua de la belleza y el mundo es tal que el “déficit de belleza es el signo de un ataque a lo vivo, una llamada a la resistencia. Con la belleza, la resistencia, la existencia y la política se hacen cargo plenamente de la energía de lo vivo” (Glissant y Chamoiseau 2021b 108).

Hay dos resultados distintos, opuestos tal vez, de esta resistencia de la belleza. En primer lugar, aun enfrentándose a tantas barreras, a tantos intentos de imponer muros y de ahogar el mundo en el ruido, incluso desde el propio abismo del pasaje medio, la plantación, la encomienda, etc., “el mundo ha realizado, [...] el Todo-mundo [...] Los lenguajes y las culturas, las civilizaciones y los pueblos siguieron convergiendo, chocando, potenciándose y enriqueciéndose mutuamente, a menudo sin saberlo ni demostrarlo” (Glissant y Chamoiseau 2021a 60). Al mismo tiempo, en segundo lugar, este intento de resistir y reconstruir la continuidad y la diferencia a partir de una discontinuidad y una uniformidad impuestas nunca puede llevarse a cabo por completo, y la belleza es consciente de esta imposibilidad. Si, como he demostrado, parte del trabajo de una posible reconstrucción de la continuidad y el contacto debe pasar por zonas de opacidad, silencio y rechazo, la totalidad del mundo existe, pero, en última instancia, está más allá de un alcance completo. La belleza es, en el sentido más extremo, una premonición de la mundialidad, pero no su exhibición absoluta en vitrinas o galerías transparentes:

[...] en la poética de la Relación, quien es errante, que no es más viajero, descubridor o conquistador, busca conocer la totalidad del mundo y sabe ya que no lo logrará jamás, y que ahí reside precisamente la belleza amenazada del mundo [...] El pensamiento de la errancia concibe la

20 Esta es la formulación de Glissant y Chamoiseau en su discurso a Barack Obama tras su elección a la presidencia de los Estados Unidos en 2008: *L'Intraitable Beauté du Monde* (incluido en Glissant y Chamoiseau 2021). Mi lectura de este texto, que encuentro compatible con la interpretación de la belleza que he realizado hasta ahora, demuestra también los límites y las ingenuidades de un pensamiento sobre la creolización que se lleva hasta una peligrosa apropiación liberal. No puedo ofrecer aquí mi crítica a la elección de la figura de Obama para escribir sobre la belleza del mundo, pero es necesario desarrollarla en otro lugar.

totalidad pero renuncia voluntariamente a la pretensión de resumirla o poseerla. (PR 55, traducción modificada)

La errancia surge así como el pensamiento de este carácter paradójico de una belleza que se presupone, a la vez, como condición del mundo y como imposible de realizar. El Todo-mundo puede ser concebido, imaginado, evocado, solo en un movimiento que no termina, que no puede terminar porque la belleza del mundo también está constituida por facetas que no pueden ser captadas, que exigen estar fuera de la vista, que se niegan a ser escuchadas. La errancia, al mismo tiempo, implica no solo un continuo movimiento local, sino la exigencia de llegar a otros lugares del mundo en esta búsqueda de lo que nos hace ser lo que somos.

Para llegar a ser lo que se es, Kimmerer narra en su libro los diferentes caminos que la han llevado dentro y fuera de disciplinas como la botánica, la ecología, la poesía, y dentro y fuera de instituciones como la universidad o aquellas propias de los Potawatomi, a través una búsqueda que le permitiera responder a la pregunta que invita toda su curiosidad: ¿Por qué es tan bello el mundo? Sus primeras incursiones en esta pregunta fueron rechazadas por sus profesores como no científicas. En efecto, la pregunta de por qué las ásteres y las varas de oro están a menudo juntas en la naturaleza, por ejemplo, podría explicarse teleológicamente como una “estrategia” de propagación: la diferencia entre estos colores complementarios, que también es visualmente percibida por polinizadores como las abejas, es tan atractiva para ellas como para las personas; los ásteres y las varas de oro reciben más visitas de polinizadores y, por lo tanto, sobreviven más que estas dos especies cuando están por sí mismas, separadas. La belleza de su conjunción, entonces, o bien no tendría relevancia científica, o bien sería simplemente una palabra pomposa para designar un aspecto de la especie que está en mayor capacidad de sobrevivir: la más fuerte, la más atractiva, la más adaptada a las condiciones de su supervivencia.

La aproximación de Kimmerer a nuestra relación con la naturaleza no es ni reducible, ni contraria a esta explicación teleológica científica. La pregunta por la belleza pasa por esta consideración, pero va más allá de ella en tanto demanda escuchar un lenguaje distinto, los lenguajes nativos de esta región del mundo, que no son solo los lenguajes verbales humanos. “Podría pasarme el día entero escuchando. Y la noche. Y por la mañana, podría haber nacido sin que yo me enterase, entre las acículas de los pinos, un nuevo hongo blanquecino, de la oscuridad a la luz, conservando aún el brillo acuoso de su aparición. *Puhpowee*”

(Kimmerer 2021 61).²¹ El impulso estético a la errancia, ejemplificado en este afán por escuchar sin agotar, depende de la capacidad de recuperar (actividad siempre incompleta) los lenguajes y las lenguas que cada vez menos estamos en disposición de oír. Y es la belleza, a la vez, la que transporta, y se esconde de, este afán.

Si la historia hubiera sido diferente, es probable que mi primer lenguaje fuera el bodewadmimwin o el potawatomi, una lengua anishinaabe. Sin embargo, como tantos de los trescientos cincuenta idiomas indígenas del continente americano, el Potawatomi se encuentra en riesgo de desaparición; yo hablo el lenguaje que lees.²² La asimilación se llevó a cabo con éxito, y la posibilidad de escuchar ese idioma, mi posibilidad y la tuya desapareció en el jabón con el que le lavaban la boca a los niños indios enviados a los internados del gobierno, donde estaba prohibido hablar en idiomas indígenas; niños como mi abuelo, al que separaron de su familia cuando solo tenía nueve años. La historia hizo que la gente y las palabras se dispersaran. Yo misma vivo hoy lejos de la reserva, y aunque pudiera hablar ese idioma, no tengo a nadie con quien hacerlo. Pero hace algunos veranos, en la reunión tribal anual, celebraron una clase de introducción a nuestro idioma, y yo entré en la tienda a escuchar. (Kimmerer 2021 62-63)

Bibliografía

- Acosta-López, María del Rosario. "Gramáticas de La Escucha: Decolonizar La Historia y La Memoria." *Sujeto, Descolonización, Transmodernidad. Debates Filosóficos Latinoamericanos*. Editado por Mabel Moraña. Iberoamericana/Vervuert, 2018.
- Acosta-López, María del Rosario. "Hacia Una Gramática Del Silencio: Benjamin y Felman." *Los Silencios de La Guerra*. Editado por Camila de Gamboa y María Victoria Uribe. Universidad del Rosario, 2017. 85-116.
- Figuroa, Víctor. *Prophetic Visions of the Past: Pan-Caribbean Representations of the Haitian Revolution*. Ohio State University Press, 2016.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Fondo Editorial Casa de las Américas, [1981] 2010.
- Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones Del Bronce, [1996] 2002.
- Glissant, Édouard y Patrick Chamoiseau. "Quand les Murs Tombent." *Manifestes*. La Découverte, 2021a.
- Glissant, Édouard y Patrick Chamoiseau. "L'Intrahable Beauté du Monde." *Manifestes*. La Découverte, 2021b.

.....

21 Puhpowee es, de acuerdo con la etnobotanista Anishinaabe Keewaydinoquay, "la fuerza que hace que los hongos salgan por la noche de la tierra" (cit. en Kimmerer 2021 62).

22 El libro de Kimmerer está escrito originalmente en inglés.

- Glissant, Édouard. *Poética de la relación*. Universidad Nacional de Quilmes, 2017.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing. University of Michigan Press, 1997.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard. *Tratado del Todo Mundo*. El Cobre Ediciones, 2006a.
- Glissant, Édouard. *Une nouvelle région du monde*. Gallimard, 2006b.
- Gualdrón Ramírez, Miguel. "To 'stay Where You Are' as a Decolonial Gesture: Glissant's Philosophy of Caribbean History in the Context of Césaire and Fanon." *Memory, Migration and (De)Colonisation in the Caribbean and Beyond*. Institute of Latin American Studies. University of London, 2020. 133-151.
- Gualdrón Ramírez, Miguel. "Transversality as Disruption and Connection: On the Possibilities and Limits of Using the Framework of Trauma in Glissant's Philosophy of Caribbean History." *Philosophical Readings* 11.3 (2019): 152-162.
- Kimmerer, Robin Wall. *Una trenza de hierba sagrada*. Capitán Swing Libros, 2021.
- Loichot, Valérie. "Édouard Glissant's Graves." *Callaloo* 36.4 (2013): 1014-1032.
- Monahan, Michael. *Creolizing Hegel*. Rowman & Littlefield, 2017.
- Nesbitt, Nick. *Caribbean Critique: Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant: Antillean Critical Theory from Toussaint to Glissant*. Liverpool University Press, 2013.
- Táiwò, Olúfẹ̀mí O. *Elite Capture: How the Powerful Took Over Identity Politics*. Haymarket Books, 2022.
- Taylor, Keeanga-Yamahtta. *How We Get Free: Black Feminism and the Combahee River Collective*. 2018.
- Wiedorn, Michael. *Think Like an Archipelago: Paradox in the Work of Edouard Glissant*. State University of New York Press, 2018.
- Wynter, Sylvia. "Beyond the World of Man: Glissant and the New Discourse of the Antilles." *World Literature Today* 63.4 (1989): 637.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106751>

AGENCIAS NO HUMANAS EN EL ARTE

CAMINOS CRUZADOS DE LA ESTÉTICA Y LA ANTROPOLOGÍA



NON-HUMAN AGENCIES IN ART: CROSSROADS BETWEEN AESTHETICS AND ANTHROPOLOGY

JORDI CARMONA HURTADO*
Universidad de Granada - Granada - España

* jcarmonahurtado@ugr.es / ORCID: 0000-0001-7260-8638

Cómo citar este artículo:

MLA: Carmona Hurtado, Jordi. "Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología." *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 181-201.

APA: Carmona Hurtado, J. (2022). Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología. *Ideas y Valores*, 71 (Supl. 9), 181-201.

CHICAGO: Jordi Carmona Hurtado. "Agencias no humanas en el arte. Caminos cruzados de la Estética y la Antropología." *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 181-201.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

En el presente artículo planteamos una lectura cruzada de diferentes aspectos de la antropología (Claude Lévi-Strauss, Alfred Gell y Viveiros de Castro) y del discurso estético (Friedrich Schiller y Deleuze/Guattari). La antropología se ha constituido como un nuevo saber que implica cierta ética de descolonización del pensamiento. Esta descolonización supone una puesta en cuestión de los binarismos más arraigados en la filosofía occidental, entre ellos el que solo cabe atribuir agencia a los seres humanos. Nuestro propósito es mostrar que el pensamiento estético ha operado un cuestionamiento semejante, abriendo el camino a pensar agencias no humanas en el arte.

Palabras clave: antropología, agencias no humanas, arte, estética.

ABSTRACT

In this paper we propose a cross-referenced reading between some aspects of anthropology (Claude Lévi-Strauss, Alfred Gell, and Viveiros de Castro) and aesthetic discourse (Friedrich Schiller and Deleuze/Guattari, mainly). Anthropology has been constituted as a new kind of knowledge that implies peculiar ethics based in decolonization of thinking. This process of decolonization supposes itself the deconstruction of the most deeply rooted binarism in Western philosophy, i.e. that one that restrains the attribution of agency only to human beings. Our purpose is to show that modern aesthetic thought has operated similar critics, clearing a path towards the possibility of thinking non-human agencies in art.

Keywords: Anthropology, non-human agencies, art, aesthetics.

La antropología como práctica de descolonización del pensamiento

En sus *Metafísicas caníbales*, publicadas por primera vez en francés en 2009, el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro asume y radicaliza ciertos postulados de Claude Lévi-Strauss que se refieren al novedoso estatuto epistemológico de la antropología como práctica teórica que se desarrolla en cierto límite o umbral de la cultura occidental. Pues, en efecto, si se piensa la antropología asumiendo plenamente su historicidad, es decir, sus condiciones históricas de posibilidad, es preciso reconocer que su singularidad responde a que es la primera disciplina que trata de hacerse cargo teórica y críticamente de la experiencia colonial de Occidente, confrontando la *episteme* occidental con su otro. El problema general que plantea la antropología, a este respecto, puede enunciarse del siguiente modo: ¿cómo transformar la herencia filosófica occidental, y sus grandes tendencias orientadoras, para volverla capaz de producir un tipo de conocimiento no colonial del otro?

En esta perspectiva, Lévi-Strauss comenzaba separando esta nueva antropología, que él mismo contribuyó tan decisivamente a constituir en ciencia social, tanto de la economía como de la sociología. Según el antropólogo francés, la economía y la sociología serían ciencias “centrípetas”, que atribuyen un “valor transcendental” a la sociedad del observador; en cambio, la antropología, ciencia “centrífuga”, adoptaría el punto de vista de la inmanencia.¹ La antropología, en consecuencia, y todavía según Lévi-Strauss, más que aplicar una teoría social desde fuera al objeto de estudio –sociedad “primitiva” o exótica; en cualquier caso, en posición de otredad y de exterioridad con respecto a la historia de Occidente y su cultura–, tendría por objeto “elaborar la ciencia social del observado”.² La antropología, en este aspecto, parte de una situación de igualdad epistemológica fundamental, al suponer que el otro, la sociedad indígena o no-occidental estudiada en este caso, practica igualmente cierto tipo de ciencia y que, por tanto, Occidente no posee el monopolio de la ciencia. Lo que llamamos “mitología indígena” no es, por ende, sino cierta ciencia social en estado “salvaje”,³ que el antropólogo occidental se limita a elaborar y a ordenar mediante un sistema de categorías estructural neutro, semejante al que Saussure empleó para el estudio de la lengua. Por eso, la forma de exposición

-
- 1 Véase el artículo “Critères scientifiques dans les disciplines sociales et humaines” de Claude Lévi-Strauss (cf. Viveiros de Castro 23).
 - 2 Véase el artículo “Place de l’anthropologie dans les sciences sociales et problèmes posés par son enseignement” de Claude Lévi-Strauss (cf. Viveiros de Castro 30).
 - 3 Hay que recordar aquí que, para el admirador de Rousseau que era Lévi-Strauss, el pensamiento salvaje no se oponía al civilizado, sino al pensamiento *domesticado* que había acabado por imponerse en occidente (cf. Lévi-Strauss 1962).

de la antropología puede ser la del estructuralismo, como corriente de vanguardia de la ciencia social occidental en el tiempo de Lévi-Strauss, pero su contenido e, incluso, su fuerza y originalidad intelectual remiten a la epistemología indígena misma.

Al recordar esta relación entre el estatuto científico de la antropología, tal y como fue desarrollada por Lévi-Strauss, y la tentativa de superar el colonialismo profundo del discurso filosófico occidental, Viveiros de Castro también esboza una crítica a cierto *topos* poscolonial muy extendido en nuestros días; para este tópico poscolonial, “todo discurso ‘europeo’ sobre los pueblos de tradición no europea solo sirve para iluminar nuestras ‘representaciones del otro’” (20).⁴ Pero Viveiros detecta en esta forma de hipercrítica poscolonial todavía cierto tipo de etnocentrismo, y un tipo de etnocentrismo todavía más perverso y sofisticado que el ingenuo: una “crispación autoirónica del alma occidental” (*ibid.* 23), según sus propias palabras. Aun con estas lamentaciones, cierto poscolonialismo mantendría, a pesar de todo, que el único sujeto posible de todo discurso sería nuestra propia cultura: que solo nosotros mismos seríamos capaces de ciencia, en el fondo. El discurso occidental, incluso en su momento crítico, negativo y de pleno ocaso, sigue aferrado a su narcisismo fundamental. Por eso, la antropología actual debería dar cierto paso atrás, hacia su fundador, para encontrar las bases de lo que Viveiros llamará el “anti-Narciso”; e, incluso, el título del libro de Viveiros, que recuerda también al movimiento de vanguardia brasileña de la antropofagia, también procede de Lévi-Strauss, que en cierta ocasión habló de una “metafísica de la predación” (30).

Como anunciábamos, si Lévi-Strauss se servía de la metodología estructural para elaborar el pensamiento social indígena, en Viveiros de Castro se produce una especie de radicalización al identificar o superponer directamente diversos aspectos de ese pensamiento social indígena con la filosofía posestructural, especialmente aquella de Deleuze. En este movimiento, es como si los indios mismos, antropófagos filosóficos, devorasen la creatividad conceptual de Deleuze. Pero también ocurre como si la filosofía posestructural permitiese entender realmente, sin condescendencias ni narcisismos, el pensamiento amerindio. La filosofía más contemporánea, en tanto que representa la conciencia más autocrítica en relación con los grandes ejes de la racionalidad occidental, y que más se ha esforzado por abrir nuevos caminos de pensamiento, se encuentra así con el discurso del otro, del salvaje, del todavía-no civilizado. El proyecto del “anti-Narciso”, del que el libro *Metafísicas caníbales* ofrece las principales líneas teóricas, toma,

4 Todas las traducciones de citas extranjeras son nuestras.

de este modo, su modelo e impulso epistemológico fundamental de *El anti-Edipo* de Deleuze y Guattari (1972). La antropología se presenta así como la disciplina de conocimiento capaz de despertar finalmente a Occidente de su sueño narcisista.

Pero para ello es preciso plantearse seriamente que el otro se sitúa, desde el principio, en el corazón del *nosotros*. Por decirlo con las palabras de Viveiros, esto supone partir de la siguiente hipótesis epistemológica: “todas las teorías antropológicas no triviales son versiones de las prácticas de conocimiento indígenas” (24). Solo desde esta presuposición podría constituirse una antropología que tendría no solo un interés teórico, sino también práctico. La nueva antropología, en la antigua tradición filosófica de no separación entre teoría y praxis, también es una ética y posee un alcance práctico fundamental, asumiendo “integralmente su propia misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento” (*ibid.* 20). En este punto Viveiros de Castro, ciertamente, que conoce perfectamente los pormenores de la *french theory*, recuerda veladamente el modo en que Michel Foucault presentó *El anti-Edipo* en la edición norteamericana del libro, sintetizándolo, más allá de su contenido polémico en relación con el psicoanálisis y de sus propuestas teóricas positivas, en una serie de sencillas reglas prácticas, capaces de inducir al lector a cierta transformación subjetiva y “espiritual” más general: una iniciación a una vida no fascista.⁵ La antropología, siguiendo con estos paralelismos, sería, por su mero estatus epistemológico y más allá de sus contenidos explícitos, una ética: un nuevo tipo de saber capaz de reformar la tradición filosófica que heredamos en un sentido no colonial.

El chamanismo como contraideal epistemológico

El libro de Viveiros de Castro, proyecto de un anti-Narciso inacabado, se presenta, en efecto, como el relato de diferentes encuentros entre la epistemología indígena y la filosofía contemporánea, especialmente en la versión de la metafísica de las multiplicidades de Deleuze. Uno de ellos tiene que ver con lo que Viveiros de Castro (junto a Tânia Stolze Lima) ha llamado el “perspectivismo amerindio”. Este perspectivismo no se presenta como un relativismo cultural, concepto al que ya estamos acostumbrados en las querellas de ideas de nuestra tradición, sino como un verdadero multinaturalismo. La “metafísica caníbal” invierte, y de nuevo a partir de cierta anécdota contada por Lévi-Strauss a la que Viveiros da un alcance más general, los términos habituales que distribuyen las relaciones entre naturaleza y cultura en la metafísica occidental. Según esta anécdota, en las Antillas, y en los

5 Véase el Prefacio de Michel Foucault, “Introduction to a non-fascist life” (1977).

años inmediatamente posteriores al “descubrimiento” de América, los españoles hacían investigaciones para saber si los indígenas tenían alma o no, mientras los indios sumergían a prisioneros blancos para saber si sus cadáveres se pudrían en contacto prolongado con el agua o no. Mientras que los europeos dudaban de que los indios tuviesen alma, estos últimos daban por supuesto que la tenían, y su duda era más bien si tenían cuerpo, y qué tipo de cuerpo era ese. La teoría del multinaturalismo amerindio extrae las consecuencias generales de estas dos maneras opuestas de interrogar al otro:

En pocas palabras, la praxis europea consiste en “hacer almas” (y diferenciar culturas) a partir de un fondo corporal-material dado (la naturaleza); la praxis indígena, en “hacer cuerpos” (y diferenciar especies) a partir de un continuum socio-espiritual dado “desde siempre”. (Viveiros de Castro 38)

Si la filosofía europea articula una diversidad jerarquizada de culturas (o de almas) a partir de una misma naturaleza común, el perspectivismo amerindio supone que “todos los existentes son centros potenciales de intencionalidad” (*ibid.* 42), y que lo único que cambia son los cuerpos. El multinaturalismo indígena significa, en esta inversión de la perspectiva habitual, que “todo el mundo es gente”, que por debajo de la diversidad de cuerpos late un mismo “sujeto”, espíritu o cultura. Son los cuerpos, las especies animales las que son diversas, y no las almas o las culturas, como en Occidente. Esta diversidad de cuerpos se articula entre sí mediante las dimensiones básicas, y completamente relacionales, del depredador y la presa: de ahí que se trate en el pensamiento indígena de una verdadera “metafísica de la predación”, según la expresión que ya mencionamos de Lévi-Strauss. Por eso, el multinaturalismo significa, en sus postulados más simples, que quien es depredador para una especie, puede resultar al mismo tiempo presa para otra.

Pero esta alternancia de posiciones no solo se limita a lo trófico, sino que también introduce todo un perspectivismo en una multiplicidad de mundos: del mismo modo que nosotros nos vemos como humanos y vemos a las otras especies como animales, otras especies nos ven a nosotros como animales y se ven ellas mismas como “humanos”. Lo que nosotros vemos en otras especies como comportamiento natural, como los jaguares bebiendo sangre de una presa (según uno de los ejemplos de Viveiros), para los jaguares mismos es un rito cultural, como el de unos hombres que se reúnen para festejar y beber cerveza. Los jaguares se ven a sí mismos como los hombres se ven cuando beben cerveza, se ven exactamente como los humanos se ven a sí mismos; y

ven a los hombres como los hombres ven a los jaguares, según las relaciones depredador-presa.

Ahora bien, esta inflexión con respecto al multiculturalismo occidental supone separar la categoría de sujeto de la de humano. El concepto de “persona”, de ser “gente”, en la metafísica caníbal, es anterior al de humano, como recuerda Viveiros. Ser persona, o actuar como persona o en posición de persona, supone, según la definición de Viveiros, ser el “centro de intencionalidad constituido por una diferencia de potencial interna” (47). En cualquier caso, sea lo que sea que constituya a la persona, el hecho de ser “gente” –incluso aunque no se sea exactamente humano– es inseparable de esta postulación de una agencia, de un centro de intencionalidad. Y el multinaturalismo indígena supone que diversos tipos de cuerpos, y no solo los humanos, son capaces de agencia.

Si las labores de mediación y de traducción entre diversas culturas ya pueden parecer extremadamente complicadas (o incluso una verdadera traducción sería imposible, como se ha llegado afirmar en discursos cercanos a la deconstrucción), cuesta plantearse hasta qué punto puede ser difícil mediar y hacer comunicar a naturalezas diversas. ¿Cómo podemos saber a ciencia cierta si los jaguares son también gente? ¿Cómo, más ampliamente, pueden verificarse de algún modo estas metafísicas caníbales? Aquí es cuando cobra toda su relevancia la figura del chamán, como verdadero traductor entre especies, como espíritu capaz de atravesar diversas naturalezas. El chamán es aquel capaz de ver a los jaguares como personas y, por ello, de explicar sus intenciones a los miembros de su propia especie. Para ello, la práctica del chamanismo pone en juego un ideal de conocimiento completamente opuesto al de la epistemología occidental. Si la epistemología moderna es completamente desubjetivadora, si conocer, al menos desde Descartes, significa básicamente reducir todo rasgo subjetivo y colocar al Otro en la plena posición de objeto (para así afianzarnos más todavía como únicos sujetos del mundo), en la práctica chamánica se produce una inversión completa de procedimiento. Conocer no es transformar al otro en objeto, sino en sujeto. El conocimiento no consiste en una práctica de cosificación, sino en un esfuerzo de personificación. Para responder al porqué de un acontecimiento, hay que saber revelar al máximo la intencionalidad ambiente, y en eso consiste el arte chamánico, cierta “prudencia cosmopolítica”, según traduce a su vez Viveiros de Castro: “la buena interpretación chamánica es aquella que consigue ver cada acontecimiento como una *acción*, una expresión de estados o predicados intencionales de algún agente” (52). Sin encontrar el quién, el “quién de las cosas” según la expresión del gran escritor brasileño

Guimaraes Rosa a que se refiere Viveiros, es imposible entender nada, desde la perspectiva amerindia.

Sin duda, este ideal epistemológico chamánico de la búsqueda de un máximo de agencia puede recordarnos a estadios primitivos del espíritu humano que ya fueron superados hace mucho por la ciencia moderna, como el animismo o el totemismo. Pero ese tipo de teleología de raíz hegeliana es precisamente la que trata de analizar críticamente la antropología como una de las doctrinas de fondo del colonialismo. La antropología, a este respecto, aparece como una oportunidad de dar valor a estadios y doctrinas supuestamente superadas, y mostrar cómo, en realidad, tendríamos interés en que estas doctrinas “primitivas” no solo se sitúen atrás, sino también delante, inspiradoras de un futuro diferente, de otro porvenir. Lo “primitivo” no solo está detrás, en un origen perdido, sino también delante, como cierto porvenir posible; o ni detrás ni delante, sino más bien en posición de ruptura virtual, de cierta bifurcación posible en relación con los esquemas epistemológicos dominantes de lo que ha conducido al nihilismo occidental. De ahí que tal vez no sean tan extraños, al fin y al cabo, encuentros como los que propone Viveiros de Castro, entre el pensamiento amerindio y ciertas figuras heterodoxas de la tradición occidental. Es lo que Lévi-Strauss apuntó sobre la sorprendente coincidencia, casi palabra por palabra, entre la inspiración que se encuentra en la base del totemismo que rige la concepción del mundo de los indios Sioux, tal y como fue descrito por Durkheim, y la filosofía de la evolución creadora de Bergson (cf. 1965 142-143). El etnólogo o el antropólogo, por su perspectiva que se esfuerza por rehuir el colonialismo y el etnocentrismo, es capaz de traducir las naturalezas y circular entre mundos, detectando, como en una especie de chamanismo filosófico, este tipo preciso de visión común entre realidades que nos parecerían completamente opuestas: entre Bergson, el erudito profesor del Collège de France y los indios Sioux, habitantes de las praderas; entre lo “salvaje” y lo “civilizado”, entre lo “natural” y lo “cultural”, o incluso entre lo humano y lo no humano.

Abducción de agencia y antropología del arte

De ahí que la antropología, por su misma posición epistemológica, esté llamada a asumir una función deconstructiva de ciertas oposiciones y binarismos sobre los que se ha erigido tradicionalmente el discurso filosófico occidental. Sin embargo, no es preciso para este menester asumir ninguna concepción del mundo animista o totémica, o abrazar de ojos cerrados algún tipo de misticismo. Muy por el contrario: es posible examinar la práctica del chamanismo como contramodelo de la epistemología occidental de la cosificación, de un modo plenamente crítico. Es lo que hace precisamente Viveiros de Castro cuando,

a la hora de describir el método de personificación del chamanismo, se sirve del concepto de “abducción de agencia”, forjado por su colega Alfred Gell. El chamán, cuando interpreta lo que para nosotros serían seres naturales, cosas sin intención, como centros de intencionalidad, lo que hace en realidad es tomar los acontecimientos como índices de una abducción de agencia. “Todo el mundo es gente”, para el pensamiento amerindio, porque todos los seres naturales, especialmente los cercanos en la escala de predación, actúan, tienen intenciones, tienen cultura, etc.; exactamente como los seres humanos. Para el chamanismo, se trata de tomar cada suceso “natural” como un índice a partir del cual abducir la acción de un ser intencional. No hay ningún misticismo aquí; nada más que una operación lógica peculiar que, como veremos, es para Gell la propia, precisamente, de la actividad artística.

Por eso Viveiros de Castro sostiene que el chamanismo es un “arte”, todo un arte de la interpretación que revela agencias que para el ojo no entrenado pasan desapercibidas o se presumen imposibles. Pues, en efecto, alrededor del concepto de abducción de agencia, Alfred Gell pretendió constituir por primera vez una teoría antropológica del arte. De modo semejante a las críticas de Lévi-Strauss a la sociología, Gell denunciaba que la comprensión del arte como institución limitaba el análisis a las sociedades como las nuestras, en que el arte ya es, en efecto, una institución. Sin embargo, un enfoque antropológico supone entender el arte al nivel de la más simple y directa interacción humana, en el contexto indeterminado de cualquier relación entre personas, en una relación social cualquiera. Por eso, la existencia y la especificidad de una teoría antropológica del arte implica suponer que “a las personas o los ‘agentes sociales’, en determinados contextos, los sustituyen los objetos de arte” (Gell 36). Para la antropología del arte, por tanto, el objeto artístico resulta considerado como fuente de agencia social, lo que, de nuevo, parece remitir a una extensión de la noción de personalidad más allá de su denotación habitual. Sin embargo, Gell también advierte que la antropología, más generalmente, aunque se centre en el ámbito de persona y de la interacción humana, supone desfamiliarse del concepto habitual de persona. En efecto, Gell propone dos ejemplos semejantes en la antropología clásica de este tipo de extensión del concepto de persona más allá de sus límites habituales: en Mauss (2009), la prestación o el don son extensiones de la persona, mientras que la teoría del parentesco de Lévi-Strauss sustituye las prestaciones por las mujeres. Tanto el don en Mauss, las mujeres en Lévi-Strauss o el objeto artístico en el propio Gell serían ejemplos de lo que él llama “agencia secundaria”. Con el *distinguo* clásico entre una agencia primaria (ser humano, que inicia la acción) y una agencia secundaria (“cosa” que prolonga la acción del primero, y

cuya personalidad “adherente” es una prolongación de la personalidad original del agente primario), Gell consigue extender la agencia a los artefactos artísticos, sin caer al mismo tiempo en una personalización que podría parecerlos descabellada.

Sin embargo, ni siquiera la categoría de “objeto” de arte es admitida por Gell, pues ya supondría cierta legitimación institucional. De ahí que recurra al concepto de “índice”, que procede de la semiótica de Charles Sanders Peirce. Lo que importa, desde un punto de vista antropológico anterior a cualquier reconocimiento institucional, no es el objeto o la obra de arte, sino la situación de arte, la situación artística. Gell la delimita del siguiente modo: “Defiendo que las ‘situaciones artísticas’ se definen como aquellas en las que el ‘índice’ material –la ‘cosa’ visible y física– suscita una operación cognitiva que identifico como la abducción de la agencia” (44). La abducción, como operación lógica, se diferencia tanto de la deducción como de la inducción; no es tanto una operación categórica, como hipotética. De ahí que, como en el modelo del chamanismo, suponga cierto arte o habilidad, cierto virtuosismo interpretativo. Los ejemplos de Gell son claros y simples: cuando vemos humo, no solo vemos un objeto o una cosa, sino también el índice de una agencia, en este caso, de la acción del fuego. Cuando un rostro nos sonríe, interpretamos que es índice de una actitud amable. Sin embargo, siempre podemos equivocarnos: a partir del índice puedo abducir una agencia (lo que supone una interpretación), pero no deducir una causa. Siempre hay un riesgo de error en cada abducción de agencia.

En cualquier caso, si el método del chamanismo puede entenderse lógicamente y sin misticismos, es como un arte de la abducción de agencia. Se trata de cierto arte interpretativo, que también pone en juego ese saber de tipo práctico y político que los antiguos llamaban “prudencia”. Y si la antropología se ha enfrentado de un modo tan directo, y en tantas ocasiones, con la episteme moderna de la objetivación, es precisamente porque para ella los hechos, las cosas, son “acciones congeladas” según la expresión de Viveiros de Castro, índices de una acción. Al extender la noción de persona, capaz de intencionalidad y de agencia social, a los objetos artísticos, Alfred Gell contribuye en realidad a construir un concepto más amplio de persona, una personalidad extendida o distribuida en diversos objetos-índices, que le permiten actuar sin estar presente. Pero esta personalidad extendida no solo es propia de lo que en nuestras sociedades está instituido como “arte”, sino de todo tipo de artefactos. Tanto una muñeca, como un automóvil, como el David de Miguel Ángel o una mina antipersona pueden ser índices a partir de los cuales operar una abducción de agencia; todos ellos, cada cual, a su manera, no son solo “cosas”, sino que manifiestan cierta personalidad.

La teoría antropológica del arte, que nos conduce del objeto o la obra a cierta situación interpretativa que sería el verdadero lugar del arte, cumple de este modo con su primer objetivo de pensar el arte por fuera de la institución. También nos permite comparar situaciones artísticas de una gran diversidad sin establecer jerarquías culturales. Así, por ejemplo, Gell habla de un “animismo vehicular” propio de nuestra civilización, en que el dueño de un coche lo considera directamente como una extensión de su persona, y siente cualquier daño que se le haga como una ofensa personal. Cierta “fetichismo de la mercancía” resulta así explicado no solo como una pervivencia atávica en la sociedad plenamente ilustrada, sino como muestra de que toda personalidad es siempre una personalidad distribuida, en cualquier tipo de sociedad. De igual modo, el arma forma parte plenamente de la personalidad del soldado, y no es un simple instrumento. La personalidad o el centro de intencionalidad es un agenciamiento, como dirían Deleuze y Guattari, o un ensamblaje, según la expresión de Jane Bennet (2022). No es algo único sino múltiple; no está aislada, sino que se da en toda una red de relaciones; no es solo humana, sino que también circula entre el animal, el objeto, la herramienta o la obra.

Y ciertamente puede entenderse que cualquier objeto inanimado o inintencional, cuando entra en una red de relaciones sociales, adquiere en cierto modo personalidad, cierta agencia secundaria. La visión cósmica de los indios Sioux o la filosofía de Bergson, que consideran el mundo principalmente como una corriente de energía que es pura duración y se detiene momentáneamente al chocar con la materia para formar ciertas figuras que entonces se nos aparecen como cosas especializadas, es también la propia de toda antropología, a este respecto. De este modo, estar situado en posición de cosa, en posición de “índice”, es decir, ser paciente, también es para Alfred Gell un modo derivado de ser agente. E incluso, el ser humano puede estar en posición de paciente, en relación con un “objeto inanimado” que actúa como agente, como cuando un coche se avería (es el coche el que realiza la acción, yo solo la sufro), o cuando una caricatura cruel me calumnia (la imagen es la que actúa, yo me vuelvo víctima), según los ejemplos de Gell. Así, la antropología vuelve a encontrar el perspectivismo amerindio de la metafísica de la predación. Sin embargo, Gell, mediante las categorías de su teoría antropológica del arte y el conjunto de su combinatoria posible, nos permite entender ejemplos más extremos, en los que no solo ocurre que el objeto esté en posición de agente de una manera circunstancial, y que incluso parecen poner en cierto modo en entredicho su propia distinción entre agencia primaria y agencia secundaria.

Es lo que ocurre con la serie de esclavos de Miguel Ángel, en que el escultor, más que crear su forma o producirla poéticamente, no

hace más que liberar con su tallado una forma ya presente en el mismo material. Es la materia, en este caso, madera o mármol, la que se sitúa en posición de agente, y dicta al artista la forma de su obra. En las palabras de Gell: el artista, en estos casos, no elabora el índice, sino que se limita a reconocerlo. La abducción de agencia, frente a este tipo de índices, remitiría a las intenciones mismas de la materia. Lo mismo ocurre con los *objets trouvés* surrealistas, o con los *ready-made* de Duchamp, pero también en los jardines japoneses. De ahí que el arte no pueda definirse, según los términos clásicos de Aristóteles, por la producción o *poiesis*, sino por suscitar este tipo de situación en que interviene una abducción de agencia; y la agencia en cuestión (incluso la agencia primaria, en este último caso) puede ser incluso identificada con cierta materia. En este punto nos encontramos lo más cerca posible de la epistemología del chamanismo, que supone que “todo el mundo es gente”: que cualquier ser, humano o no humano, puede iniciar un acto intencional. Entonces, cualquier forma de vida podría proponer un índice para una posible situación artística. Sin embargo, como vemos, esta expansión del referente de la agencia social más allá de lo humano no puede alejarse de la situación artística (aunque sea con un arte entendido más allá de la idea de todo objeto u obra, o de todo reconocimiento institucional), y de esa operación cognitiva esencial de la abducción de agencia. El ideal epistemológico del chamanismo, que funciona para Viveiros de Castro como un contraideal crítico respecto de la epistemología moderna y destructiva de la cosificación, solo puede tener sentido entre nosotros como un arte y como una praxis, pero no como una ciencia. El índice no es un efecto del que se pueda deducir la causa, sino el signo que nos anima a desplegar un arte de interpretación, es decir, un ejercicio contraepistemológico de maximalización de la intencionalidad ambiente. El territorio limitado y restringido de la institución artística, en nuestra cultura, sería el único en que late un resto del chamanismo generalizado y sin límites. La institución artística, tal y como la entendemos en nuestra cultura, sería, por tanto, un caso particular y local de lo que la antropología del arte nos muestra como una situación mucho más general.

Agencias no humanas en el origen del pensamiento estético de Schiller

En Alfred Gell, sin embargo, resulta muy evidente cierta tendencia hostil a la estética (que parece confinada a lo subjetivo). La teoría antropológica del arte por él buscada no se parece en nada a alguna estética indígena: no se trata, para él, de ampliar las fronteras de la estética

occidental,⁶ sino de adoptar un punto de vista epistemológico diferente, que permite circular por mundos diversos en que se produce la misma operación cognitiva –que es la típica del chamanismo, y que es contraria a la típica operación de la ciencia moderna occidental, como muestra Viveiros de Castro–. Como vimos, el cartesianismo que ofrece el discurso del método de la ciencia moderna vuelve a lo conocido objeto y solo reconoce un sujeto en el sujeto de conocimiento. Cuanto más se destituye de toda subjetividad a lo no humano, más se vuelve sujeto el ser humano: esa sería la ley básica del típico ideal científico de la modernidad. Sin embargo, la dialéctica de la ilustración nos muestra que el sujeto de conocimiento no escapa de la cosificación. El chamanismo como contraideal epistemológico significa una inversión sistemática de esta operación, con el objeto de extender lo intencional más allá de lo humano, de subjetivizar y personalizar más allá de lo estrictamente humano. Ahora bien, debido a que la abducción de agencia siempre es susceptible de ser errónea, es imposible que este otro ideal epistemológico traspase las fronteras del arte y de la política, de cierta prudencia práctica, interpretativa.

¿Hasta qué punto un ser no humano puede ser el agente de una situación estética? En el arte moderno abunda este tipo de “abducciones”. No solo en el *objet trouvé*; también, por poner otro ejemplo, en un poeta como Rainer Maria Rilke. Según su propia confesión, Rilke creyó escuchar el primer verso de las *Elegías de Duino* (“*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?*”) gritado por un pájaro en la playa colindante con el castillo en que escribió su poema.⁷ En los términos de Gell, el poeta-chamán se limita a traducir, para el resto de mortales, un poema del que él mismo no es autor. El agente del poema es el pájaro; el poeta –y esto en el caso más general de la poesía de Rilke no puede ser más cierto– es paciente en relación con este agente. Su agencia, en este caso, no puede ser más secundaria. Su método es el mismo que el del chamán amazónico: una abducción de agencia generalizada, que no se detiene en absoluto en el mundo humano. Este tipo de apertura de interpretación, de búsqueda, que puede parecer descabellada para la rutina práctica de la cosificación, del “quién de las cosas”, es lo que define al artista o al esteta en nuestras

6 Esta ampliación de la estética occidental ha solido coincidir con la inclusión de índices de otras culturas en el repertorio artístico y museístico por parte de las vanguardias. Véase las paradojas y contrariedades desde el punto de vista del racismo y del colonialismo, por ejemplo, de las apropiaciones del arte negro por parte del surrealismo y del cubismo en el cap. 2.2 “Asignación, interiorización y giro” de *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo* (cf. Mbembé 92 y ss.).

7 Según cuenta su traductor al francés en su estudio de la obra y vida del poema alemán Jacotet (2006).

sociedades. Sin embargo, lo que quisiéramos plantear aquí es que la reciente antropología del arte no hace sino redescubrir cierta ruptura que ya estaba inscrita desde el nacimiento mismo del discurso estético. No parece necesaria, a este respecto, una ampliación de la estética occidental para acoger el arte de los otros. Pues, al contrario, desde su inicio mismo, el pensamiento estético ha supuesto este tipo de apertura de los límites de la intencionalidad, esa desfamiliarización con respecto a la categoría de persona, esta deconstrucción de las fronteras entre naturaleza y cultura, entre lo humano y lo no humano que la antropología, en nuestros días, enuncia a su manera. En el presente texto nos centraremos en dos autores que resumen el arco recorrido por el discurso estético, desde su inicio mismo hasta su contemporaneidad: Friedrich Schiller y Gilles Deleuze. Pues, en efecto, tal y como muestra Viveiros de Castro, los indios son posmodernos (o deleuzianos). Pero también son schillerianos; es decir, contramodernos, o partícipes de cierta modernidad alternativa, revolucionaria, que probablemente remonte a Rousseau.⁸

De la obra crítica de Friedrich Schiller, discípulo de Kant en materia de reflexión estética, es sobre todo conocida la primera utopía social en que el arte juega un papel esencial, las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, de 1794. En esta obra epistolar, Schiller opone una revolución cultural a la sola revolución moral que había propuesto la revolución francesa, y defiende el papel central de la belleza artística y de la sensibilidad estética en la realización de esa nueva humanidad que los derechos humanos afirman solo en el papel. Pero justo antes de esas cartas hubo otras, en que la estética no solo es entendida en los límites de lo humano y de los problemas de la civilización. Se trata del texto conocido como *Kallias, o sobre la belleza*, de 1793, que está formado por una serie de cartas dirigidas a Gottfried Körner. Estas cartas de 1793 son la primera tentativa de Schiller para medir el impacto de la *Crítica del juicio* de Kant, y dibujan una línea de reflexión que el mismo Schiller abandonó justo después. Por eso, las cartas del

8 A este respecto, puede consultarse el curioso estudio *O índio brasileiro e a revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*, de Afonso Arinos de Melo Franco (1976). En él, Arinos de Melo Franco reconstruye las teorías antropológicas de Rousseau que dieron amparo intelectual a la nueva institucionalidad revolucionaria a partir de las famosas descripciones sobre la vida idílica de los indios brasileños “en estado de naturaleza”, que Rousseau leyó en el famoso capítulo de los *Ensayos*, de Montaigne, dedicado a los caníbales. Montaigne, a su vez, se informó sobre la vida feliz y apacible de esos seres humanos no civilizados por los primeros informes de los colonos portugueses que llegaron al archipiélago hoy conocido como Fernando de Noronha, además de verlos personalmente cuando algunos de ellos fueron conducidos a Francia.

Kallias en realidad forman un discurso inacabado, el esbozo de un programa de reflexión estética nunca llevado a cabo, y que anuncia ciertas posiciones epistemológicas que abren el camino al discurso moderno de la ecología.⁹

Todo empieza, en efecto, en el *Kallias*, con el deseo de comprender la naturaleza misma de lo bello. Pero si para Kant la belleza es principalmente examinada de una manera subjetiva-racional desde el análisis del juicio estético, en Schiller encontramos desde el principio un intento de ir más allá, de explorar cierta objetividad de lo bello. Schiller define la belleza, en primer lugar, como “libertad en la apariencia” (*Freiheit in der Erscheinung*) (43). Lo que nos resulta bello remite a cierta apariencia o cierto fenómeno que no entendemos muy bien, es decir, que no se corresponde con ninguna regla del entendimiento. Se trata de lo mismo que Kant llamaba “belleza libre”, es decir, una forma que place porque, precisamente, el entendimiento no encuentra en ella una regla de construcción. Si lo traducimos en términos de intencionalidad, hay belleza cada vez que percibimos cierta intencionalidad en la cosa, y al mismo tiempo no podemos determinar a qué responde esa intencionalidad –esto es lo que Kant llamaba “finalidad sin fin”–. La experiencia estética, por tanto, es aquella en que la naturaleza o lo sensible parece expresar un sentido por su simple forma. En este aspecto, hay que entender literalmente el sentido del título de la *Crítica del juicio*, de Kant: es un libro sobre la finalidad, sobre el sentido de la experiencia. Y en el juicio estético, en el placer que nos ocasiona lo bello, encontramos una especie de recompensa inmanente de la experiencia vital. El juicio estético inmanente sustituye, así, al juicio transcendente de Dios. Todo ocurre como si, en la experiencia de lo bello, la naturaleza pareciera estar destinada a nosotros, hablarnos directamente; como si en la experiencia estética, las fronteras entre el yo y el mundo se disolviesen.

Como se sabe, ha habido muchos debates sobre la naturaleza de la última obra crítica de Kant, que además contiene dos partes muy diferenciadas que no siempre encajan bien (la crítica del juicio estético y la del juicio teleológico). Y, en cualquier caso, más que fundar una nueva filosofía del arte, lo que hace la exploración del juicio estético es inaugurar un nuevo territorio para la libertad. Esto es lo que Schiller percibirá muy bien, pues en el fondo la libertad moral en Kant tiene muy poco de “libre” en el sentido habitual de la palabra, y se identifica más bien con el cumplimiento del deber que tenemos como seres racionales.

9 Para un examen más exhaustivo del *Kallias*, y del modo en que este texto se mide con la estética kantiana, el lector puede remitirse a mi ensayo “*Todo ser natural es un ciudadano libre*. Kant, Schiller, y las raíces estéticas de la ecología”, de próxima publicación en el volumen colectivo *El arte como praxis social*, editado por José Francisco Zúñiga, Carmen Rodríguez y Jordi Carmona Hurtado (2022).

La experiencia estética, en cambio, abre una dimensión diferente de la libertad, más cercana al juego. Pero quien habla de libertad habla también de autonomía y de personalidad. De ahí que Schiller, cuando define la belleza como libertad en la apariencia, añade también que la forma en la que se da esta libertad en la apariencia constituye la “persona de la cosa” (*Person des Dings*) (51). Debido a esta libertad en la aparición, lo sensible bello tiene cierta personalidad en Schiller y, por tanto, exige respeto, lo que no tendría el menor sentido para Kant. Y en efecto, Schiller da en el *Kallias* un paso que la filosofía trascendental parecería prohibir, en la dirección de fundamentar lo que él llama una autonomía de lo sensible (*Autonomie des Sinnlichen*).

Debido a esto, el discurso estético, al menos en la posibilidad abierta por Schiller, es fundamentalmente el pensamiento de una libertad nueva, de una libertad que no solo se da en los seres racionales o en el *cogito*, sino también en lo sensible. Esa libertad en lo sensible es la condición de posibilidad de toda belleza. Pero la estética también es, por eso mismo, el pensamiento de lo que la antropología llamará una personalidad distribuida, que ya no solo reside en los seres humanos, sino también en las cosas mismas, tanto seres naturales como artefactos y seres culturales (incluso las ropas). Todo lo que es bello, en la naturaleza y cultura por igual, lo es porque aparece libremente y, por tanto, exige respeto. No solo los seres racionales son autónomos; también la naturaleza sensible lo es, aunque para ello Schiller usa el concepto forjado por Kant de “heautonomía”. El nuevo “régimen estético”,¹⁰ por tanto, es en primer lugar, antes de una nueva filosofía del arte, un pensamiento de la libertad sensible, de la personalidad distribuida en las cosas, y de la heautonomía (es decir, de una autonomía *otra*, de la autonomía de los seres no racionales, no humanos: seres sensibles y productos culturales confundidos).

Sin embargo, esa nueva libertad sensible es precisamente, según la expresión de Schiller ya nombrada, una libertad en la apariencia, lo que también podría ser visto como una apariencia de libertad, una libertad solo aparente. Por ejemplo, ante un pájaro que echa a volar, o cuyo vuelo dibuja motivos que no parecen tener una función claramente comprensible al entendimiento, sentimos esa libertad. La forma de la aparición de ese ser sensible no responde a ninguna regla del entendimiento, y entonces nos parece que es él mismo el que se determina, desde su propia heautonomía. Pero en Schiller, el fundamento de esta forma resulta simplemente negativo: no está en nosotros, por eso lo

10 Es la expresión con la que Rancière ha nombrado este nuevo tipo de identificación del arte, que surge alrededor de Kant y Schiller, que se opone tanto al régimen ético como al poético (cf. Jacques Rancière 2013).

remitimos al objeto. Esto no quiere decir que podamos conocerlo; podemos pensarlo, reflexionar sobre su forma de aparición, pero no conocer su fundamento. Esta operación intelectual es lo que hemos llamado, en nuestro ensayo ya nombrado, una “exposición” (*Darstellung*) de la libertad. Un ave que echa a volar expone, en efecto, la idea de libertad, que en principio solo sería propia del sujeto moral. Por eso, los seres naturales bellos (es decir, que aparecen libremente, sin regla conocida por el entendimiento) son, como dice Schiller, ciudadanos dignos que exigen respeto:

En el mundo estético, todo ser natural es un ciudadano libre, con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad, sino que él mismo ha de consentir decididamente en todo. (75)

Debido a esta situación a la que nos confronta la estética de una personalidad distribuida en las cosas, si dañamos las libres apariencias sensibles (que son exposiciones de la idea de la libertad), dañamos la libertad misma. Por eso, la idea de una personalidad distribuida es la base de todo pensamiento ecológico. Y resulta, finalmente, notable, el modo en que, aun con el lenguaje kantiano en que se forma su reflexión estética, Schiller apunta a ese tipo de operación que es para Alfred Gell la esencial en los juegos del arte. Pues precisamente porque la razón humana percibe fuera de ella una libertad que no puede fundamentar por sí misma, se ve forzada a remitirla a la cosa, postulando un fundamento ajeno. Lo bello, en efecto, es para Schiller índice de una libertad otra, de una libertad que debe buscarse en las cosas sensibles, y no en los sujetos racionales. El silogismo de la abducción de agencia, que la antropología contemporánea descubre como fundamento de toda situación artística, para la estética naciente es fundamento meramente negativo de una libertad (y, por tanto, personalidad, intencionalidad) de las cosas mismas. La libertad, para existir, no puede solo ser una idea del ser racional; debe estar expuesta, distribuida, comunicada, puesta en circulación y agenciada múltiplemente en el mundo sensible: humano, natural y cultural. La libertad estética solo existe de hecho en una configuración propiamente ecológica, por tanto, en la que el agente humano no tiene una prioridad especial.

Arte y hábitats animales, en Deleuze y Guattari

En la estética de Deleuze y Guattari, tal y como resulta esbozada en diferentes momentos de *Mil mesetas* (1980), y sintetizada en el capítulo dedicado a los perceptos y afectos de *¿Qué es la filosofía?* (1993 [1991]), el problema se plantea en términos afines, y al mismo tiempo radicalmente diferentes a los de Schiller. En ellos ya no se trata de

extender la libertad o la agencia a los seres no humanos, o de plantear que otros seres, naturales o culturales, pueden también estar dotados de personalidad. Más radicalmente, lo que plantea esta estética es que el origen del arte es directamente no humano. “El arte empieza tal vez con el animal, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y hace una casa [...]” (Deleuze y Guattari 185). Si los seres humanos hacen arte, lo hacen del mismo modo y en la misma medida que los animales, delimitando un territorio y haciendo una casa; o si hacen arte, más bien, es porque en ellos hay algo también del animal, y pueden dejar de ser hombres para entrar en devenires animales. La persona o la intencionalidad no es la condición de posibilidad del arte; más bien la persona, o el hombre, es el nombre de cierta enfermedad de la vida que también vuelve imposible todo arte. El arte, o más bien la capacidad expresiva, es propia a todo lo vivo, incluso a las formas de vida más vegetativas, y así “la modesta azucena silvestre celebra la gloria de los cielos” (*ibid.* 186).

Como vemos, no se trata, para Deleuze y Guattari, de ampliar la intencionalidad ambiente, como para el chamán, sino de eliminarla por completo. Solo que, al eliminar todo resto de intencionalidad, lo que queda no son objetos, sino un tipo de acción o de actividad que se confunde con la vida misma. Pues, en efecto, para los filósofos franceses, la vida no solo es funcional, no solo es orgánica, ni siquiera en los estratos más simples. Toda expresión surge del material mismo; como en Cézanne, la sensación misma es el color, la materia vibrante. Toda agencia es material, en este sentido, y el artista humano no puede sino luchar por reconocer estos índices materiales: luchar por ver. Pero si el arte empieza con el animal, es porque con él la expresión se vuelve construcción. Si la vida es la materia y el verdadero origen de toda expresión, el animal es el primer y auténtico artista, cuando delimita un territorio. Todo arte comienza con la construcción de una casa y, como se ha afirmado muchas veces, la primera de las artes es la arquitectura; solo que el animal es el verdadero arquitecto. Esta construcción es la que produce no tanto una intencionalidad, sino un estilo determinado, expresión de una forma de habitar la tierra, de relacionarse con los elementos: una serie de posturas y de gestos, de cantos y de gritos, que ya no asumen ninguna función vital determinada, sino que celebran la pura cualidad de las cosas. Si en el formalismo estético de Deleuze y Guattari toda obra de arte es un compuesto de sensaciones, un “bloque” de intensidades no lingüísticas ni representativas que conserva la cualidad de una vida, el hecho de delimitar el territorio, de hacer una casa, es la primera manera performativa de crear una tal composición de afectos y perceptos. He ahí el modelo de toda forma artística, en la estética Deleuze y Guattari:

El *Scenopoietes dentirostris*, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un “ready-made”, y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto complejo compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo del pico: es un artista completo. (186)

El arte consiste, por tanto, en el suplemento expresivo que surge de la práctica misma del habitar. En este aspecto, resulta sencillo observar cómo Deleuze y Guattari recogen toda una temática heideggeriana que también quiso pensar el arte sin recurrir a ninguna forma de intención o de libertad (el construir, el habitar, la casa...), y al mismo tiempo la subvierten, mostrando que, lejos de ser lo propio del hombre, es lo más impropio, lo propio en realidad de toda forma de vida animal. Para realmente habitar la Tierra, hay que dejar de ser hombre, dejar de ser gente. Por eso, el ser humano artista es el gran viviente: es la excepción, dentro de la incapacidad humana general de habitar la Tierra. Se hace arte a fuerza de volverse animal, de volverse vegetal. Las obras de arte, a este respecto, son índices de un hábitat, de una práctica de delimitar un territorio, que al mismo tiempo abre con una cualidad determinada a una ilimitación, a todo un cosmos. De ahí que el arte no apele en absoluto a un juicio moral, sino a un análisis etológico. Así es como podríamos entender, por ejemplo, la trayectoria de un artista como Picasso: como el suplemento expresivo de cierta manera de habitar, que se expresa en ciertos colores, ciertos rasgos, ciertas formas. Cada etapa de su obra se correspondería con cierto hábitat, con cierta manera de hacer territorio, con ciertas amantes o modelos, etc. Y cada territorio, a su vez, estaría atravesado por un inhabitable propio, que le conduce a un movimiento de deterritorialización que acaba por constituirse en un nuevo territorio. Por eso, habitar realmente también significa nunca hacerlo completamente del todo, nunca encontrar completamente la casa: y la creatividad de una forma de vida no solo se corresponde a cómo es capaz de construirse una casa y vivir dentro de ella, sino al modo en que cada casa está atravesada por una grieta que la abre al gran afuera, al cosmos entero, que aun así solo puede captarse desde ese adentro del territorio.

Por esa razón, la naturaleza, para Deleuze y Guattari, es el modelo de todo arte. El contrapunto, por ejemplo, antes de ser inventado en la música barroca, ya reside en la vida animal misma, en las relaciones entre las especies. Así, por ejemplo, la “tela de araña contiene un ‘retrato muy sutil de la mosca’ que le sirve de contrapunto” (Deleuze y Guattari

187). Si lo bello, en Kant, era finalidad natural sin fin, que corresponde con el juicio crítico del gusto, en Deleuze se elimina por completo toda finalidad. La naturaleza no tiene ninguna finalidad, ni siquiera crítica, pero al mismo tiempo es enteramente expresiva, melódica o musical. Como en Schopenhauer, el gran modelo del arte para Deleuze es la música, y todo lo que vive es agente del arte, participe en la gran melodía silenciosa de las cosas; todo lo que vive, salvo precisamente el hombre, que solo a fuerza de ejercer una violencia contra sí mismo, solo a fuerza de perder el rostro humano y volverse un animal puede llegar a ser capaz de hacer arte, lo que significa exactamente habitar la tierra.

La reflexión estética, si en sus inicios schillerianos se esfuerza por extender el derecho humano a todo ser sensible, en sus últimas evoluciones, con Deleuze y Guattari, pretende enseñar al hombre a habitar la Tierra, tomando como modelo al animal. Podemos comprobar, por tanto, hasta qué punto el reconocimiento contemporáneo, por parte de la antropología, de diversas formas de agencia social no humana encuentra una correspondencia e incluso una precedencia en la historia del pensamiento estético. En un momento de crisis ecológica sin precedentes como el actual, una crisis a la que la sociedad contemporánea parece completamente incapaz de reaccionar, tanto la estética como la antropología nos señalan caminos posibles de otra comprensión de las relaciones entre lo humano y lo no humano.

Bibliografía

- Bennet, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Caja Negra, 2022.
- Carmona Hurtado, Jordi. “*Todo ser natural es un ciudadano libre. Kant, Schiller, y las raíces estéticas de la ecología*.” *El arte como praxis social*. Editado por José Francisco Zúñiga, Carmen Rodríguez y Jordi Carmona Hurtado. Comares, en prensa.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *El Anti-Edipo*. Traducido por Francisco Monge. Paidós, 1972.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Traducido por Francisco Monge. Pre Textos, 1980.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por Thomas Kauf. Anagrama, 1993.
- Foucault, Michel. “Introduction to a non-fascist life.” *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Edited by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Viking Press, 1977.
- Franco, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Martin Fontes, 2000.
- Gell, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Traducido por Ramsés Cabrera. SB, 2016.

- Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée sauvage*. Plon, 1962.
- Lévi-Strauss, Claude. *El totemismo en la actualidad*. Traducido por Francisco González Aramburo. Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Jacotet, Philippe. *Rilke*. Seuil, 2006.
- Mbembé, Achille. *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Traducido por Enrique Schmukler. NED, 2016.
- Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Traducido por Julia Bossi. Katz conocimiento, 2009.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Horacio Pons. Manantial, 2013.
- Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos, 1990.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas canibais. Elementos para una antropología pósestructural*. Cosac Naify, 2015.



<http://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n9Supl.106752>

LA RELACIÓN ENTRE EL 3^{ER}
CONDE DE SHAFTESBURY Y
JOHANN GEORG HAMANN
A PROPÓSITO DE SÓCRATES Y EL HUMOR



THE RELATIONSHIP BETWEEN THE 3RD EARL OF
SHAFTESBURY AND JOHANN GEORG HAMANN
ABOUT SOCRATES AND HUMOR

SANTIAGO REBELLES DEL VALLE*
Universidad de Granada - Granada - España

.....
* rebellesdelvalle@correo.ugr.es / ORCID: 0000-0002-4051-8029

Cómo citar este artículo:

MLA: Rebelles del Valle, Santiago. “La relación entre el 3.er conde de Shaftesbury y Johann Georg Hamann. A propósito de Sócrates y el humor.” *Ideas y Valores* 71. Supl. 9 (2022): 203-224.

APA: Rebelles del Valle, S. (2022). La relación entre el 3.er conde de Shaftesbury y Johann Georg Hamann. A propósito de Sócrates y el humor. *Ideas y Valores*, 71(Supl. 9), 203-224.

CHICAGO: Rebelles del Valle, Santiago. “La relación entre el 3.er conde de Shaftesbury y Johann Georg Hamann. A propósito de Sócrates y el humor.” *Ideas y Valores* 71, Supl. 9 (2022): 203-224.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

Existe una línea temática moderna que vincula el trabajo sobre las fuentes clásicas del 3^{er} conde de Shaftesbury con el mosaico filosófico que más tarde desarrollará Johann Georg Hamann: se trata del “proyecto socrático”, que aparece en el primero bajo la idea de unas *Chartae socraticae* y será motivación para que Hamann recoja el testigo en sus *Memorabilia socratica*. Se rastrea las raíces *shaftesburianas* del Sócrates de Hamann –surgidas de su lectura y traducción de juventud: *Sensus communis* y *Carta sobre el entusiasmo*– para delimitar.

Palabras clave: J. G. Hamann, 3^{er} conde de Shaftesbury, Sócrates, entusiasmo, ironía.

ABSTRACT

There is a modern thematic line that links the work on classical sources of the 3rd Earl of Shaftesbury with the philosophical mosaic that Johann Georg Hamann would develop later: it is the “Socratic project”, that appears under the idea of *Chartae socraticae* in the former and will be the motivation for Hamann to take up the witness in his *Memorabilia socratica*. It traces the *Shaftesburian* roots of Hamann's Socrates that emerged from his youthful reading and translation of *Sensus communis* and *A Letter Concerning Enthusiasm* to delineate in both the role of humour and style for a good philosophical life.

Keywords: J. G. Hamann, 3rd Earl of Shaftesbury, Socrates, enthusiasm, irony.

Introducción

Entre 1703 y 1707, Anthony Ashley Cooper, 3.er conde de Shaftesbury, había estado trabajando en un manuscrito que nunca llegó a ver la luz, ni a completarse como proyecto en el doble sentido al que aspiraba: *Design of a Socratick History* era tanto un borrador para un libro inédito (bajo el título *Chartae socraticae*) como una compilación para sí de notas, ocurrencias, ideas, traducciones –en definitiva, de trabajo fragmentario en torno a textos socráticos–, que hubiesen articulado el volumen para luego ser desechadas, y que en ausencia de la obra final nos permiten aproximarnos a lo que hubiera sido su forma y su contenido. Como es sabido, Shaftesbury falleció en Nápoles en 1713 tras años arrastrando sus dolencias: el proyecto socrático fue concebido entre viajes que nunca sanaban y de él no aparecieron fragmentos explícitos tampoco en las *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, el volumen en que reordenó su obra y que apareció dos años antes de su muerte, ya en el retiro italiano.

Harían falta algunas décadas más para que semejante proyecto de lectura de Sócrates –el Sócrates más acá de cualquiera de sus discípulos: un Sócrates histórico y aún no *textuado*, si eso fuera posible; pero también un nuevo Sócrates *fabulado*– encontrase un espíritu con voluntad de continuarlo. Se trataba de un jovencísimo Johann Georg Hamann que, en el año 1759, estrenaba autoría con las *Sokratische Denkwürdigkeiten*. A pesar de su anonimato para este primer escrito, y un lugar de publicación falso (Ámsterdam), la declaración de intenciones había sido lanzada: Sócrates como *profeta* de la filosofía antigua permitía al autor moderno no solo un acceso privilegiado al templo de la historia de la filosofía, sino la estrategia lúdica de revestirse de su estilo como de la piel de un Sileno (*cf.* Canterla 2014 578-581) que cubre, oscurece o camufla la belleza distinguida de su interior, en alusión al famoso pasaje del discurso de Alcibíades en *El banquete* (216c-e). Sin embargo, para Hamann, el uso de Sócrates como un personaje de su filosofía quedaba lejos del ejercicio ventrílocuo de Platón. El objetivo era actualizar su actitud, esgrimir el *êthos* socrático frente a sus contemporáneos como fin en sí mismo (el placer ante el juego de la ironía), pero también como medio para estructurar una metacrítica a las pretensiones críticas de una ilustración que, ya en sus comienzos, se vislumbraba avariciosa, sofisticada y decadente, a su juicio.

En esta particular toma de postura entre los antiguos y los modernos –tema de conversación predilecto, por cierto, de Shaftesbury–, el *padre* Sócrates es quien pauta la modernidad de Hamann, situada en la periferia de la ilustración por la radicalidad de algunas de sus ideas, que en ocasiones llevan al límite los postulados de aquella. La nota común de dichas ideas, mal encajadas por sus contemporáneos o poco

comprendidas aun hoy, es la práctica del humor (y de la ironía) y sus beneficios para la esfera pública, tema al que Shaftesbury había dedicado su ensayo *Sensus communis* (1709), traducido al alemán por Hamann. Una historia filosófica que considere a Shaftesbury y Hamann como un prólogo y un margen, respectivamente, del movimiento ilustrado, está acechada por el peligro de perder la potencia central del humor para la racionalidad, en la medida en que este puede contrarrestar las pretensiones irrealizables de aquella mediante la transgresión temporal de sus propias normas.

Considerar a Sócrates el padre de la filosofía (o mejor: el iniciador de un tipo de filosofía centrada en el ser humano, originada en la urbe, de contenido moral e incluso antimetafísico) no fue nada nuevo, aunque sí una vía de acceso a ese particular género literario y estilo de vida que es la filosofía. La figura de Sócrates, sin embargo, reviste en Hamann la importancia del crucial asunto del humor para la condición humana que la actividad filosófica se propone manifestar, un asunto para el que Shaftesbury va a ser un referente durante su juventud. Si bien ambos se convierten en biógrafos alternativos del pensador ágrafo y desarrollan propuestas originales a partir del humor (su rol habilitante para acceder a la verdad y la importancia en el diálogo, la tensión entre lo religioso y lo profano, el sentido del entusiasmo, etc.), no ha sido apenas trazado el paralelismo entre ellos, si excluimos la consideración de Hamann como un eslabón entre Shaftesbury y Kierkegård (*cf.* Amir). El propósito de este artículo es ofrecer un esbozo de esa relación a través de las recuperaciones de Sócrates y de ahí, con mayor perspectiva, de la temática del humor. Para ello, dedicaré un primer apartado a reconstruir el proyecto socrático de Hamann con atención en el trabajo precedente de Shaftesbury y el influjo de sus lecturas. En el segundo apartado, partiré de esa descripción para situar el papel del humor frente a la vida y, más concretamente, su relación con el sentimiento de la fe; por último, en el tercer apartado, continuaré con el paralelismo entre Hamann y Shaftesbury, centrándome en la recepción que hacen ambos de la ironía socrática y los elementos comunes con los que dignifican y reconstruyen la tradición socrática.

Génesis del proyecto socrático en Hamann

¿Para qué el humor? Esta dimensión antropológica fundamental que da lugar al fenómeno de la risa y a la categoría de lo cómico surge como preocupación filosófica y estética en los griegos. Junto con el asombro, el humor aparece en la Antigüedad entre esos instintos que forman parte del estilo de filosofías como las de Tales, Demócrito, Sócrates o Diógenes el cínico. Si atendemos a la imagen socrática legada en el canon de Platón y Jenofonte, la ironía, en el caso de Sócrates, no sería

un elemento más conductor del diálogo sino la motivación misma de la fundación del método dialógico –o dialéctico– destinado, en última instancia, al autoconocimiento, así como a la instrucción de discípulos y amigos para su propio autoexamen. La pregunta por el humor, siendo la pregunta sobre cómo pensar y cómo actuar en consecuencia, insiste en mostrarnos desde otra perspectiva la limitación de la razón y sus operaciones en el mundo, además de posibilitar una respuesta para hacer risible la absurdidad, y la tragedia, de la finitud humana.

Los acercamientos de la filosofía moderna al Sócrates de la ironía (y no tanto de la metafísica platónica), es decir, el Sócrates del *daimon*, de la paradoja y del logos como juego verbal, son bastante anteriores a Hegel y al romanticismo –reclaman más atención de la recibida hasta la fecha por la historiografía– y su importancia reside, a mi juicio, en la constitución de lo público y del sentido común a través de una figura humana –Sócrates– para una ilustración posible: en Shaftesbury, precoz; en Hamann, reactiva frente a la institucionalización de las propuestas filosóficas ilustradas, para poder ir más allá de la propia crítica. Como señala Jaffro (2004 1^a), apenas si L. E. Klein ha comenzado a considerar la “historia socrática” en el contexto de la obra de Shaftesbury como digna de estudio, lo que permite un espacio para nutrir la historiografía propia de un Sócrates despojado de Platón, un Sócrates, podríamos decir, *estético*.²

Shaftesbury veía el proyecto como una vindicación del ideal activo de la filosofía, encarnado en la versión socrática de Jenofonte, al contrario del ideal contemplativo encarnado en la versión platónica. [...] El Sócrates histórico fue un filósofo cívico que integraba pensamiento y acción. (Klein 108)

Existen dos rasgos mencionados por Klein en su brevísima presentación del proyecto que nos ayudan a entender la relevancia de la lectura shaftesburiana para Hamann: el primero es la apertura del texto, debido a su “estilo jenofónico” (Klein 110) o su simplicidad, al público instruido, priorizando así los recursos retóricos dirigidos a la práctica social y el énfasis de los buenos modales en detrimento de la erudición o el academicismo de un estilo entonces vacío, si no es en tensión con el polo ético anterior. El segundo rasgo es el uso del humor y de

- 1 Para la citación de este artículo, utilizo la paginación correspondiente a la versión en abierto que puede encontrarse en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00174258>.
- 2 Denomino “estético” al Sócrates del *daimon* más que del logos, y del ingenio antes que la razón, entendiendo así lo estético como un entramado perceptual del ser humano que precede, y complementa, a la subjetividad racional. Desde esta perspectiva, la fe y el escepticismo del individuo pertenecerían al ámbito de lo estético. En otro lugar he desarrollado esta idea con mayor extensión (cf. Rebelles 2021).

la ironía en su manera de escribir sobre Sócrates, precisamente, para mantener como autor una actitud que permita coexistir, en tensión, el valor filosófico (o ético) y el valor público (o político). Shaftesbury persigue una intención didáctica que además se corrobora en el proyecto futuro, nunca realizado, de escribirla también en latín para un público especializado (Jaffro 9,16).

Hamann retoma el intento de Shaftesbury de escribir una historia socrática (Amir 90) –a pesar de que no pudiera haber conocido el contenido del manuscrito–³ y, con las constantes referencias en su obra al autor inglés, muestra el influjo que en él tuvieron las obras traducidas en juventud para la futura “búsqueda hamanniana de una nueva comprensión de lo que significa ser humano” (*id.*), desarrollada poco después en la *Aesthetica in nuce* de 1760, aunque publicada dos años más tarde.

Sin lugar a duda, los rasgos ligados al humor (autoconocimiento, desarrollo de un estilo filosófico –esto es, oral y escrito–, comprensión estética –o poética– del lenguaje, búsqueda de un beneficio para el espacio común, etc.) son los que convierten los intereses filosóficos de Hamann, considerado por Kierkegård como el mayor humorista de la cristiandad, en un intento de tematización de lo humano. Así pues, en obras diseminadas y breves, fragmentarias, aunque coincidentes, Hamann desarrolla, a partir de un tratamiento metodológico y de su habitual estilo velado, una perspectiva vital sobre el humor que oscila entre los dos puntos de referencia de juventud: la figura de Sócrates y el lugar de la fe en el ejercicio de la filosofía. *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759) aparece publicado al momento en que Hamann, cercano a los treinta años, había establecido un compromiso con los dos ejes de su pensamiento: la teología, tras su proceso de conversión al pietismo durante la estancia en Londres en 1758, y la actitud filosófica de Sócrates como paradigma. Los años previos los había dedicado –más allá de su formación universitaria inconclusa, su trabajo como preceptor y muchos tumbos geográficos y laborales– al estudio exhaustivo de la Biblia y al oficio de traductor –Hamann fue un políglota habilidoso–, a veces acompañado de escritos breves. El resultado de sus reflexiones son las *Biblische Betrachtungen* (1758), la introspección de los *Gedanken über meinen Lebenslauf* del mismo año y las traducciones que señalarían su visión temprana sobre temas filosóficos⁴ y la búsqueda de una voz literaria de espíritu refinado.

3 Es bastante coherente pensar, con Meyer, que dedujo la existencia de este proyecto precedente a partir de las alusiones de Shaftesbury en sus *Characteristicks* (Meyer 1996 203).

4 Destacan por su importancia Plumard de Dangeul, Rapin, Shaftesbury y Radicati. Aunque no los abordaremos aquí, cabe mencionar la importancia que J. Nadler, su principal biógrafo, admite en Rapin respecto a “la valoración de la figura de Sócrates y

Sostengo que esta primera obra sobre Sócrates, que se puede considerar parte de un ciclo socrático que cuenta con *Nubes* (1761) y *Apéndice a las Memorabilia del bienaventurado Sócrates* (1773), no solo abre un proyecto de juventud extendido en el tiempo, sino que también define una posición intelectual del autor en otros ámbitos de su vida. Sócrates es para Hamann, así, un filósofo (no-autor) de referencia, un personaje histórico de la cronología del saber elevado a patriarca, un profeta, un personaje literario de otros filósofos antiguos y modernos y, sobre todo, alguien cuya evocación es digna de ser traída a presencia a través del lenguaje. De alguna manera, para Hamann, Sócrates ejercía de espejo en el que un autor debiera mirarse y, por tanto, la referencia debida toma la forma de una encarnación; *performa* una actitud extrapolada a la modernidad que sirve como doble filosófico frente a sus contemporáneos y frente a la erudición académica del momento. “No es mi intención convertirme en un historiógrafo de Sócrates. Escribo aquí sus memorables reflexiones sin mayores pretensiones que las que tenía Duclos cuando hizo lo propio al editar la historia del siglo XVIII para el tedio de su apreciado público” (Hamann 2021 49).

El propósito de Duclos, como señala el traductor, no era otro que servir “a la historia de las costumbres”, esto es, a la esfera práctica. En la semblanza de Sócrates hay, por tanto, un doble propósito que hace de su evocación un proyecto interesante tanto para estimular la recuperación (apologética) de su actitud filosófica y de su ironía ingeniosa, como para el juego (estético) de imitar su estilo sin otra finalidad fuera de sí:

He escrito sobre Sócrates a la manera socrática. La analogía era el alma de esos razonamientos suyos a los que dio cuerpo con su ironía. Sea mucha o poca la incertidumbre y la certeza que poseo, ambas habrán de considerarse aquí como imitaciones puramente estéticas. En las obras de Jenofonte prepondera un talante supersticioso y en las de Platón, uno especulativo. Es por eso que una vena de sensaciones semejantes atraviesa también este ejercicio de mimetismo. Lo más fácil hubiera sido aquí

.....

su arte meteórico, [así como] la ligereza y la elegancia de la dicción” compartidas tanto con Shaftesbury como con Radicati (Jørgensen 25-26). Respecto a Dangeul, Canterla señala la importancia del apéndice (*Beylage*) que Hamann adosa al texto traducido en esta publicación de 1756, en que sus propias ideas sobre economía política expresan la pertenencia a una sociedad en declive, donde la nobleza y otras clases privilegiadas –a quienes acusa de “falta de interés en el bien público, egoísmo y crueldad”– son afectadas por la “melancolía de la razón y el pensamiento a sangre fría” (Canterla 2000 13). Siempre en comparación con la época antigua, Hamann afirma que “el ser común (*gemeine Wesen*), la república, la comunidad civil, era entre estas civilizaciones el engranaje y tejido esenciales, y un espíritu (*Geist*) único unía a todas las familias, de modo que sus actividades y proyectos -aun cuando hubiera desacuerdo- mantenían vivos a la comunidad y a ese espíritu” (*id.*).

aproximarse a la desventura de estos paganos, pero me he tenido que conformar con prestarle a mi religión el velo que un conservador St. John y un platónico Shaftesbury tejieran para sus incredulidades y sus quimeras. (Hamann 2021 37-38)

No es de interés menor esta declaración con la que Hamann abre las *Memorabilia* a la hora de convenir no solo el vínculo que lo une con el trabajo de Shaftesbury, sino el hecho de que Sócrates sea precisamente ese eslabón en los albores de la nueva filosofía del XVIII; de esta manera, la voluntad de renovación social (desde la formación sana del individuo) que aparece en ambos autores tiene a Sócrates como protagonista si es un Sócrates contra la historiografía que lo vuelve inerte y contra la modernidad que disuelve su recurso irónico –principal aportación filosófica– en discurso racional al servicio de otro tiempo. Así, Hamann, en la lectura *recreativa* de Shaftesbury (en el doble sentido de disfrute y nueva creación, en este caso, al cambio de idioma), encuentra una referencia para su propio trabajo por lo que, en su Carta a J. G. Linder del 11 de septiembre de 1759, no duda en calificarlo de “escritor socrático”: “La ambigüedad, la ironía y el entusiasmo son cosas de las que no puede acusárseme, pues en mí no son sino imitaciones de mi héroe y de los escritores socráticos, especialmente Bolingbroke y Shaftesbury” (ZH I 410). También en *Nubes* se referirá a ambos, valorando curiosamente de este último su “ambiguo entusiasmo a la manera doctrinal de un Platón” (N II 99-100).

La distancia de Hamann respecto a Shaftesbury, en cambio, está marcada por la experiencia de la revelación y su estancia –de la crisis a la conversión– en Londres, que sin duda marcó una cesura en su relación con este (Meyer 1996 201), a cuyo escepticismo bíblico Deupmann considera que Hamann está respondiendo con las *Memorabilia* (Deupmann 201). En su imprescindible monográfico, Jørgensen distingue entre una primera influencia, juvenil, de Shaftesbury en Hamann, relacionada con los “ideales mundanos” que el filósofo de Königsberg trataba de adoptar en su huida de una formación exclusivamente intelectual, cortesana y desarraigada del mundo del comercio, de una influencia a largo plazo –más allá de la conversión de 1758–, duradera en la impronta de “la preferencia por el estilo irónico y burlón, por la comunicación indirecta [...], así como la desconfianza en la mera erudición autosuficiente” (Jørgensen 26-27). La cuestión de la erudición, y más ampliamente la formación como problema filosófico –que Hamann encara como maestro y estudiante él mismo–, siendo uno de los temas que caracterizan la situación de Sócrates como filósofo, es señalado por Jørgensen como el rasgo shaftesburiano que acompañará sus escritos a lo largo del tiempo,

cuando la participación en los negocios mundanos no será en absoluto una prioridad en la vida de Hamann:

Pero no es solo en las *Memorabilia socratica* donde Hamann se ocupa de Shaftesbury; la cuestión de cómo es posible ‘que los jóvenes puedan estar enamorados de la vieja hada, la erudición, sin dientes y sin pelos -quizá falsos-⁵ muestra también [...] la recepción de Shaftesbury. (Jørgensen 27)

Este es un influjo a largo plazo que desborda el interés temático en Hamann para impregnar así todo su *estilo*, sello característico de su filosofía y punto de encuentro entre lo antiguo y lo cristiano.

A continuación, expongo de qué manera la lectura juvenil de Shaftesbury, especialmente el trabajo en torno a la *Carta sobre el entusiasmo* y *Sensus communis*, tuvo relevancia en la creación del Sócrates de Hamann, así como en su futura concepción del humor desde y para la filosofía, lo que enlaza a ambos autores desde nuestra óptica actual mediante recursos temáticos y estilísticos que convergen en la evocación del prototipo filosófico de Sócrates.

Humor y buena vida: entre lo divino y lo humano

Lydia Amir, en su ensayo *Humor and Good Life in Modern Philosophy*, ofrece una breve genealogía de la propuesta de Hamann como continuación del proyecto de Shaftesbury para sostener la hipótesis de que el humor ejerce, tanto en las *Memorabilia* como en la *Aesthetica*, un rol habilitante respecto a la verdad (cf. Amir 90). El objetivo de la autora es esencialmente mostrar el papel del humor para una “buena vida” según estos modernos, lo que permite otra vuelta de tuerca a dicha preocupación socrática y clásica desde el cristianismo de Hamann.

La cuestión es entender cómo se relaciona el humor con la fe desde el punto de vista de Hamann, asumiendo que la fe supone tanto el substrato de la razón, desde el cual esta puede surgir –tal es parte de su metacrítica al purismo kantiano–⁶ y, por tanto, la condición previa de la verdad, como también el marco que otorga al ser humano su dimensión como tal, en la medida en que, a través de la fe, dios se revela y propicia una conducta en la que nos hacemos conscientes de nuestra condición humana como seres creados a semejanza de lo divino. En el ataque a la disociación ilustrada entre fe y razón, Hamann esgrime eso que en la fe hay de *creencia* (*Glaube*), y que nos constriñe a un entramado histórico, irreplicable, concreto e individual que –por

5 En *Trébol de cartas helenísticas*, publicado junto con la *Aesthetica in nuce* en sus *Cruzadas de un filólogo* en 1762 (N II 167-184, aquí 177).

6 Hamann considera que existen tres raíces para el individuo que atraviesan su manera de estar en el mundo, ignoradas por Kant en su concepción purista de la razón: la fe (y la tradición), la experiencia cotidiana y el lenguaje (Hamann 2021 129).

limitante— posibilita el ejercicio de la razón. El dios de Hamann es un dios de la historia para los hombres y mujeres de carne y hueso, por lo que se actualiza en cada individuo que se adscribe a la fe, que de esta manera consistiría en el reconocimiento de la verdad de la experiencia de Jesucristo como encarnación, como gesto divino de condescendencia con lo humano. A diferencia de Shaftesbury, que rechaza este dogma de la condescendencia tanto como el de la verdad revelada en los textos bíblicos (cf. Deupmann 210-212), la noción de verdad en Hamann reside en la unidad de filosofía y teología: no puede haber verdad si no está nutrida con la adhesión mediante la fe a la realidad del Jesús histórico, que es la revelación de dios en su figura arraigada y contradictoria. La fe como modo de existencia del ser humano y soporte para la búsqueda de verdad (una verdad que aspira al autoconocimiento como modelo genuino de conocimiento) está emparentada con el humor, siguiendo la reconstrucción de Amir. Pues la fe se expresa como humildad: como la distancia, el reflejo con el gesto divino expresado en la condescendencia de la creación, mediante la cual surge la unidad del mundo. Alcanzar la verdad mediante el humor permite alejarse de la búsqueda de principios abstractos en favor de una verdad encarnada en los contrastes del mundo (el principio de coincidencia de los opuestos de G. Bruno); Hamann responde a la finitud humana (absurda y digna de chanza) con la apertura por tanto al encuentro divino, a la promesa de salvación. El humor sería en este planteamiento uno de los modos en que nos hacemos cocreadores de la realidad del mundo y de su verdad.

Cabe destacar, en este sentido, dos procedimientos estilísticos que Hamann emplea en sus escritos como correlatos de la fe y como puesta en obra de su sentido del humor y de la ironía. Si bien existen tres correlatos que operan mediante el humor (transgresión de la condescendencia, ocultamiento de la revelación divina, signo característico de la contradicción), el cuarto de ellos, conocido como metaesquematismo, sería producto de la ironía (Amir 95-98). Aquí expondré este último, después de haber introducido la teoría de la *Knechtgestalt* (“figura del siervo”) en lo que respecta al ocultamiento de la revelación: esta consiste en la paradoja de la encarnación de Dios en Cristo y con ello en su aparición en la forma más humilde, la del siervo, lo que mantiene oculta su realidad. Esto puede extrapolarse como precondition de otros ámbitos del conocimiento humano, por ejemplo, la estética o la ética (Amir 95), partiendo del recurso del humor, que depende así de la fe y del parangón con la humildad divina. El metaesquematismo es, por otra parte, el recurso irónico de Hamann más útil al propósito del estilo socrático en la escritura de las *Memorabilia*. Tomado de San Pablo (I Cor 4:6), este consiste en “sustituir un conjunto de relaciones objetivas por un conjunto análogo de relaciones personales o existenciales, o a

la inversa, con el fin de determinar a través de la perspicacia nacida de la fe su significado común” (Amir 197), ya sea para detectar las debilidades del oponente, ya sea por el placer mismo del juego socrático en que él asume la posición del filósofo. Es este el caso en la identificación de las *Memorabilia*, concretado en la ironía que emplea en la dedicatoria de la obra a sus amigos Kant y Berens (cf. Hamann 2021 33-39) –a quienes pretende amistosamente oponerse como Sócrates frente a sus interlocutores–⁷ los insta a comportarse, como también Sócrates, como “lectores que saben nadar”⁸ (*ibid.* 38), para así conectar las diferentes sensaciones e ideas que recorren esta obra (o cualquier otra) sin necesidad de un método como si de un puente entre islas se tratase. Los paralelismos filosóficos entre clásicos y modernos serán constantes en las *Memorabilia* según este juego metaesquemático; y posteriormente en *Nubes*, donde defiende su obra anterior de las críticas recibidas, el tono irónico alcanza la exaltación cuando se trata de reclamar a Sócrates para la libertad y autonomía en las interpretaciones del escrito. Un ejemplo es el siguiente pasaje en que también aprovecha Hamann para la crítica al discipulado interesado y deshonesto:

Puesto que Sócrates estaba demasiado seco para engendrar por sí mismo explicaciones y teoremas, se acomodó, entonces, como un servidor de la naturaleza, a esperar la culminación de partos ajenos. Siguiendo este modelo, se presupuso en cada lector de los *memorabilia* sobre él (en el útero del uso del habla, al modo de un embrión temprano) la definición más básica de un filósofo; si de esto hay que inferir que uno debe no ser un filósofo para estudiar la historia de la palabra *filosofía* tanto en abstracto como en concreto, entonces un filósofo, en signos jeroglíficos, será = a un discípulo de B. [Baumgarten] y C. [Crusius] que se considera > que su maestro B. o C. q.e.d. (Hamann 2018 207)

La importancia del humor, atravesado por esta comprensión de la experiencia religiosa de la fe desde 1758, es en cualquier caso una herencia shaftesburiana en Hamann y, desbordando el tratamiento de

7 En una de sus cinco cartas a Kant de 1759, Hamann expresa la trasposición de personajes de su metaesquematismo de la siguiente manera: “Es usted Sócrates y su amigo [Berens] quisiera ser Alcibiades; así pues, están necesitadas sus lecciones de la voz de un genio. Y ese rol me corresponde a mí, sin que suscite yo con ello sospecha de orgullo –un actor se desprende de su máscara regia, sus andares y su lenguaje rebuscado; y lo hace apenas abandona el escenario–. Me va usted a permitir que continúe nombrándome genio, y que pueda hablarle a usted como un genio desde una nube, el tiempo que esta carta haga necesario” (cf. ZH I 444-453).

8 También Shaftesbury consideraba algo parecido cuando optaba en las *Chartae* por un estilo despojado del exceso de explicación, “que reduciría los procesos autónomos del lector pensante” (Klein 110).

Sócrates, se refleja en estrategias comunes, como la “crítica humorística y la escritura ensayística-abierta, cuyo garante literario, filosófico, es de nuevo Shaftesbury” (Deupmann 219), además de semejanzas formales en cuanto al formato textual: ensayos, cartas, rapsodias, soliloquios, notas misceláneas... Se trata de

reflexionar en lugar de definir, coordinar en lugar de subordinar, probar en lugar de demostrar, [pues Hamann está] más comprometido con el movimiento humorístico, templado y subjetivo del pensamiento que con una pretendida lógica objetiva de los hechos, y precisamente a través de esto [es posible] esperar un acercamiento natural a la verdad. (*ibid.* 215)

Sin embargo, Sócrates no deja de ser el referente común del estilo irónico y la motivación humorística como patrones filosóficos (lo veremos en el próximo apartado): un referente que pauta las estrategias para la buena vida de un autor moderno si quien lee es capaz de –ejerciendo la libertad de ingenio– retomar su actitud y sus costumbres. “Ahora bien, no puede tener su libertad el ingenio donde se ha suprimido la libertad de chanza. Porque no hay otro remedio sino este, frente a las serias extravagancias y al humor bilioso” (Shaftesbury 1997 107): humor e ingenio son las dos caras de una misma moneda y, al igual que ocurre con el entusiasmo, se necesita una dosis genuina y un empleo correcto del humor para escapar justamente a su versión reactiva, “biliosa”. Además, frente al entusiasmo negativo, “[e]l BUEN HUMOR no es solamente el mejor seguro frente al *entusiasmo*, sino el mejor fundamento de la piedad y la *verdadera religión*” (*ibid.* 111). El mal humor, por el contrario, corroe la capacidad de pensar correctamente y de situarnos en el mundo, por lo que Shaftesbury sospecha que puede ser “causa del ateísmo”:

[...] estoy convencido de que nada ‘más que’ el mal humor puede infundirnos terribles y malos pensamientos sobre un Administrador Supremo; nada más puede persuadirnos de que haya mal humor o acrimonia en semejante Ser, [nada] sino sólo ciertos ‘sentimientos enfermizos de esa índole, que hay dentro de nosotros mismos. (*id.*)

Así pues, como Shaftesbury insiste y amplía en *Sensus communis*, ensayo dedicado a la “libertad de ingenio y humor”, es necesario para el ejercicio de la razón condimentar la conducta y la obra con los recursos del humor, pues no solo no desdibuja, sino que da credibilidad a la razón: “Porque sin ingenio y humor resulta difícil que la razón tenga pruebas o sea distinguida” (Shaftesbury 1995 144). Además, el humor, mejor que esta, es una experiencia que muestra consigo la importancia de llevar los asuntos al terreno práctico, una idea que asoma a lo largo de un ensayo que no deja de ser, por otra parte, un intento

filosófico de describir el humor: “Describir la verdadera *chanza* sería un asunto difícil, y quizás tan poco [necesario] para nuestro propósito, como definir qué sea la *buena crianza*. Nadie puede entender la teoría si no tiene la práctica” (*ibid.* 136). Tampoco a Hamann le interesa permanecer en la teoría del humor, por lo que es fácil inferir una lectura de Shaftesbury guiada por la voluntad de acción y que tomase al pie de la letra la idea de que “pudiera ser necesario, tanto hoy como en el futuro, que los hombres sabios hablen en *parábolas* y con doble sentido, de suerte que quepa despistar al enemigo y *oigan solamente quienes tengan oído para oír* [Mateo 10:15]” (*ibid.* 135) si se trata de distinguir una mala chanza, “grosera y [...] ofensiva en sociedad” por ser contraria al libre ingenio y la libertad de conversar desde la sensibilidad y modales propios; de una “*chanza defensiva*” que Shaftesbury aboga por extender a “asuntos de cualquier clase, cuando el espíritu de curiosidad provocaría un descubrimiento de más verdad de la que es conveniente expresar” (*ibid.* 134). Esta chanza no solo es apropiada para la verdad, sino también necesaria: “Pues no podemos causarle mayor perjuicio a la verdad que descubriéndola demasiado en ciertas ocasiones. Lo mismo pasa con el entendimiento que con los ojos: para un cierto tamaño y forma, hace falta justo esa luz y no más. Todo lo que pase de ahí lleva a la oscuridad y a la confusión” (*id.*). Tal es la diferencia entre alumbrar y deslumbrar, que pone sobre la pista las razones que llevan a Hamann a mostrarse incrédulo ante la voluntad de verdad típica de la Ilustración oficial. El humor debe intervenir en el ejercicio de la razón porque es, además de correlato de la fe, su modo de ser en relación con la libertad. Dice Shaftesbury:

[...] de acuerdo con la noción de *razón* que tengo, ni los tratados escritos de los eruditos ni los discursos ajustados de las personas elocuentes pueden de suyo enseñar a usarla. Solamente el hábito de razonar puede hacer al razonador. Y nunca se invita mejor a los hombres a que adquieran un hábito que cuando encuentran placer en el mismo. La libertad de chanza, la libertad de cuestionar con lenguaje decente lo que sea, el permiso de desembrollar o refutar cualquier argumento sin ofensa de aquel a quien se arguye, son las condiciones únicas que pueden hacer agradables de algún modo esas conversaciones especulativas. (Shaftesbury 1995 140)

Una vida vivida en libertad y analizada desde el examen de lo serio y lo humorístico, que pone en juego ambos elementos en la conversación y trata de volverlos contra sí mismos de manera crítica, nos acerca a la idea liberal defendida por Shaftesbury de un *sentido* para la sociedad común que no alimente la formación de mayorías, sino la crítica como posibilidad previa del diálogo. Eso mismo es a lo que Hamann aspiraba cuando, desde *Nubes*, analizaba las posibles interpretaciones

que se derivasen de las *Memorabilia* partiendo de la noción más negativa del “sentido común”:

Lo cierto es que haber querido utilizar la plumada del *entendimiento filosófico* (sentido común) para algunos lugares poco profundos de las *Memorabilia* equivale a haber entendido mal. Los pañales y la cuna de la filosofía socrática no son apropiados para *espíritus fuertes*; y estos cuatro pliegos en los que fluyen *miel y leche* no deben gustarle a nadie sino a lectores débiles, que comparten el gusto con los *osos* y los *novillos*. (Hamann 2018 205)

La madurez de las enseñanzas socráticas debe buscarse en otra parte, si por sentido común es esperable el rigor formal de una argumentación filosófica al uso. El Sócrates de Hamann en este texto tiene más de insinuación burlona que espera suscitar el ejemplo, que de descripción sistemática de doctrina alguna. “Un sistema es, en sí mismo, obstáculo para la verdad” (ZH VI, 276 15), escribe Hamann en su correspondencia, análogamente a la afirmación de Shaftesbury en el *Soliloquio*:

La manera más ingeniosa de volverse tonto es *mediante un sistema*. Y el método más seguro para impedir el buen sentido, consiste en establecer algo que hable en su nombre. Cuanto más se parece una cosa a la sabiduría, si no es claramente *la cosa misma*, más directamente se convierte en *su opuesto*. (Shaftesbury, SE I, 1 210)

El legado de Sócrates a la filosofía es justamente este: ejercer el humor frente a la seriedad del sistema para poner de manifiesto sus fallas e insuficiencias y, en última instancia, perfilar el ingenio como trasfondo de una razón que se ejerza en libertad y, salvando sus propias limitaciones desde la burla, contribuya así a un mejor examen para una buena vida –y para el desarrollo de un estilo filosófico que aspire a alcanzarla–. Ya sea en el Sócrates, filtrado por el cristianismo, de Hamann, donde el humor, la fe y la humildad son las tres aristas de una misma figura; ya en la tematización de Shaftesbury, donde Sócrates es tanto modelo moral como inaugurador de su “historia socrática”, y de ahí que esta pretendiera reproducir el estilo cortés de sus discípulos Platón y Jenofonte (Klein 111), pues “toda forma de cortesía es debida a la libertad” (Shaftesbury 1995 136), el papel del humor es imprescindible para la buena vida. Sócrates es, por tanto, en ambos, la figura paradigmática de esta enseñanza filosófica.

El hombre más divino que haya aparecido jamás en el mundo pagano fue detestablemente ridiculizado, a lo largo de toda una comedia escrita *ex profeso*, en la cumbre misma de una época de ingenio y por el poeta más ingenioso de todos. Pero muy lejos de hundirse así su reputación o de quedar suprimida su filosofía, crecieron ambas con ello, y, por lo vis-

to, fue a más y fue mayor aún la envidia de los otros maestros. No solo estaba contento él de que se le ridiculizara, sino que, para poder ayudar lo más posible al poeta, se presentó abiertamente en el teatro, con objeto de que su verdadera figura (que no era aventajada que digamos) pudiera ser comparada con la que el ingenioso poeta había puesto en candilejas. Tal era su *buen humor*. [...] La impostura sabe que un ataque solemne no es tan peligroso para ella. Lo que más aborrece y a lo que más miedo le tiene es a lo jocosos y al buen humor. (Shaftesbury 1997 118)

Apropiarse de la burla y volverla contra el adversario es el recurso de Sócrates y el riesgo que corrió Aristófanes una vez que, para impugnar la inteligencia del filósofo, atacó su capacidad de reírse, el espacio donde reside su libertad de ingenio y mayor mérito de su pensamiento, a lo que Sócrates no pudo responder sino reivindicando aún más esta actitud. El Sócrates de *Las nubes* que responde ante la chanza grosera de Estrepsiades: “Déjate de bromas y no hagas lo que esos malditos comediantes; estate quieto y callado, pues un nutrido enjambre de diosas se aproxima cantando”, ese Sócrates a quien Aristófanes denomina “¡sacerdote de las naderías más sutiles!” –referencia que Hamann toma *socráticamente* para abrir sus propias *Nubes*, desde una paródica homonimia con la que pretende superar al comediógrafo– resulta ser menos endeble de lo que la ridiculización persigue. Solo basta recordar que el aspecto risible de Sócrates puede retorcerse y ser clave para aprender y enseñar a reír: y si quien ejerce el humor tiene de su lado el potencial de este para hallar la verdad, podemos acompañar tanto a Shaftesbury como a Hamann en su deseo de perfilar el estilo de un filósofo que, sin dejarse llevar por la seriedad de la razón, permite desvelar el fondo estético de lo humano, en contraste con lo divino.

Humor como ironía: el caso socrático

Quisiera a continuación, recogiendo las consideraciones hechas sobre el humor, poner en relación los planteamientos de Shaftesbury y Hamann en referencia explícita a la figura de Sócrates (donde el humor toma la forma irónica) y a los cuatro rasgos que en común destacan en ambos: la prueba del ridículo, la importancia del lenguaje, el heroísmo filosófico y el paralelismo con Jesucristo.

Conviene comenzar con cierto detenimiento en la estructura que Shaftesbury quiso imprimirle a sus *Chartae socraticae*, a pesar de que el estado actual del texto hace de su lectura un propósito de difícil cumplimiento. Para ello voy a seguir a Jaffro, que en su estudio analiza el reverso del tapiz y hace posible cierta reconstrucción del Sócrates que hubiese sido escrito. Son tres los signos que –a partir de las notas,

citas y la relación con otros textos– aparecerían en el tratamiento de Shaftesbury: el signo demoníaco, la muerte y la ironía.

En primer lugar, opera lo demoníaco, entendido como un signo y no como una manifestación sustancial (análoga al ángel de la guarda) y, por tanto, como un recurso ligado no a la religión, sino a la “política de la filosofía” (Jaffro 21) y que tiene que ver con la “santidad paradójica” de los filósofos griegos, “una vida a la vez exenta de superstición y el arte de manejar las opiniones dominantes” (*ibid.* 23). Jaffro califica esta interpretación como “naturalista” pues reside en mostrar el interés de Sócrates por los asuntos humanos, de manera que “el *daimon* se manifiesta en el contexto de los riesgos que corre el filósofo debido al problema teológico-político y que lo incitan a la prudencia” (*ibid.* 24), tema también presente en el *Soliloquio*, en la comprensión del diálogo consigo mismo como diálogo con el *daimon*. En segundo lugar, la muerte de Sócrates como una “cuestión complicada”, como “el resultado de su obstinación” (*ibid.* 26) que tiene por efecto entre los atenienses la prohibición de hablar, y, por tanto, el compromiso de escribir al respecto, lo que dará lugar al género del diálogo y las memorias socráticas. La condena de Sócrates bajo la acusación de ateísmo por su seguimiento del *daimon* implica para Jaffro la interesante consecuencia de que “la historia de Sócrates confiere originalmente a la filosofía la característica de la heterodoxia” (*ibid.* 27). Es precisamente a partir de sus acusadores y de su propia muerte como Sócrates deviene el fundador de la filosofía. La existencia del mal en la historia (el problema de la teodicea) y la aceptación pesimista de que no haya por qué superarlo, sino mantenerlo en su negatividad originaria como algo necesario, es comparable aquí, siguiendo con el razonamiento de Shaftesbury, a la necesidad de usar la ironía en la relación entre la filosofía y la opinión. Este elemento, la ironía socrática, en tercer lugar, es comprendido como la “forma superior” de “disimulación” y aparece con más detenimiento en los *Askêmata*, donde se perfila la simplicidad de un método consistente en la adecuación a los interlocutores o amigos y en evitar todo fingimiento de gravedad y alejamiento de lo concreto:

El primer paso, por lo tanto, es necesitar este disimulo, ser realmente solemne y permanecer interiormente atento a otras cosas. El siguiente es estar dispuesto a disimularlo, y quedar satisfechos sin convertirnos en la carga o el objeto de la admiración de los demás. Y, por último, nuestra tarea consiste en revisar que siempre seamos sinceros en este aspecto, y poner cuidado en no *disimular mal*, porque es entonces cuando esto se convierte en lo que llamamos propiamente *disimulación*: no puede haber nada más lejos de la verdadera simplicidad e ingenio. (Shaftesbury, citado por Jaffro 30)

Este empleo de la ironía en forma de disimulación –que se relaciona con el ingenio tanto como con la humildad de Sócrates– aparece entonces en Shaftesbury como una forma de “discreción [...] necesaria para la práctica del *elenkhos*”, esto es, de la refutación no solo desde una argumentación dialéctica que mostrase la posible negación del argumento presente, sino igualmente desde la práctica espontánea del sujeto donde la acción, si puede devenir ejemplar, es porque con ella se muestra el error del adversario. Podemos entender así que la interpretación que desarrolla Jaffro sobre el Sócrates de Shaftesbury concluye en la idea de que su muerte –si no escogida, sí al menos aceptada– funciona como el más potente de los argumentos irónicos para la defensa de su sabiduría –mediada por lo demónico– y de su propio estilo de vida, fundador de la filosofía. La oralidad de la ironía socrática, así también fundacional de una actitud digna de ser recuperada para la modernidad –el romanticismo lo verá claro–, es justamente lo que hace valioso y merecedor de continuación el proyecto irónico para la forma escrita, puesto que la obra de Sócrates quedó, para la posteridad, rebasada por la muerte. Por tanto, la muerte de Sócrates constituye parte de una obra caracterizada por la ironía que Shaftesbury no duda en considerar “también modelo de la comunicación escrita y de ubicar su propia escritura filosófica bajo el patronazgo de Sócrates” (Jaffro 31). La simplicidad pretendida para el estilo de las *Chartae* buscaba coincidir con esa forma superior de disimulación socrática, de modo que “en su intento de representar la historia de Sócrates para los modernos, tenían la ambición de revivir, en su propio estilo, la ironía socrática” (Jaffro 33).

Esta es también la ambición explícita de Hamann, quien relaciona dicho “disimulo” de la ironía con la humildad de la fe desde la que comprender el elemento divino en lo humano, como se ha dicho. El tema de la ignorancia socrática es el hilo conductor de las *Memorabilia* –dentro del cual aparece el tratamiento del *daimon*: voz genuina que mantenía a Sócrates alejado de las prácticas sofisticas y que representa su nobleza–, donde Hamann defiende la idea de que se trataba de “una *sensación*” (Hamann 2021 65). Sócrates no era un ignorante en un sentido epistémico, del mismo modo que la enfermedad de un hipocóndriaco no es fisiológica (*id.* 60). Su “solo sé que no sé nada” es interpretado por Hamann irónicamente como la negativa a participar en el conocimiento oficial (el lucro de la pedagogía de los sofistas, el espíritu calculador de los racionalistas del XVIII) y como la salvaguarda de caer en el error de las opiniones de la mayoría (el *sentido común* en sentido laxo), una vez que se pierde el necesario escepticismo metódico (*id.* 63-64). Ante el fingimiento de humildad de sus coetáneos, con idéntica preocupación que Shaftesbury, escribe: “quien necesite tanta agudeza y tanta retórica para convencerse a sí mismo de su ignorancia,

tiene que albergar en su corazón una poderosa reticencia hacia la autenticidad de la misma” (*id.* 65). Ignorancia y *daimon* son dos dimensiones proporcionales en la medida en que prescriben un método donde la razón no tiene la posición central:

De esta ignorancia socrática se desprenden fácilmente, en consecuencia, las peculiaridades de su modo de pensar y de su tipo de doctrina. ¿Qué es más natural que el hecho de que se viera forzado a preguntar constantemente para hacerse más inteligente, que con credulidad aceptara toda opinión por verdadera y que prefiriera antes la prueba *burlesca* y bien humorada que una investigación seria? (Hamann 2021 70)

Es aquí donde la lectura de Shaftesbury se aplica directamente a su personaje filosófico: la ironía socrática en su versión moderna y escrita deriva en la prueba burlesca o prueba del ridículo, consistente en una burla metódica que Hamann entiende como un “procedimiento ‘socrático’ de examen irónico respecto a la posesión de verdad más adecuada” especialmente “para esquivar la seriedad pretenciosa de una ‘ilustración’ que se funda a sí misma” (Deupmann 214). En mejor medida que la duda, la burla metódica adoptada de la *Carta sobre el entusiasmo* de Shaftesbury permite aplicar la lupa del ridículo a los asuntos de la razón:

Pues, ¿qué ridículo puede oponerse a la razón? ¿O cómo puede llegar a sufrir cualquier pensamiento mínimamente bien fundado, a causa de un ridículo que esté fuera de lugar? No hay cosa más ridícula que esto. [...] ¿Cómo puede ser, pues, que nos mostremos tan cobardes al razonar y temamos tanto el someternos a la prueba del ridículo? (Shaftesbury 1997 100)

También en *Sensus communis*, el ridículo es una estrategia de acceso a la verdad (lo que nos podría llevar a entender la filosofía desde Sócrates, además de heterodoxa, como intempestiva):

Pues lo que sólo puede mostrarse a *una cierta luz*, es cuestionable. Hay que suponer que la verdad puede soportar *todas* las luces; y una de esas principales luces o medios naturales a cuya luz hay que ver las cosas para verificar un reconocimiento completo, es el *ridículo*, o sea, ese modo de prueba mediante el cual discernimos cuanto en un asunto está expuesto a una justa chanza. Eso al menos es lo que nos permiten cuantos apelan en toda ocasión a este *criterio*. (Shaftesbury 1995 132-133)

Ahora bien, la burla metódica o el ridículo no son sino pruebas con las que se destaca la importancia del lenguaje tanto oral como escrito, el segundo rasgo que manifiesta la recepción de la ironía socrática y la voluntad de imitación mediante el propio estilo. En una nota para la confección de las *Chartae*, había escrito Shaftesbury: “Poner atención

a todos los lemas de Sócrates, las formas particulares de hablar con una mezcla de burla y ficción. Su ironía sobre el amor y el estar enamorado [...] sus extraños juramentos por Juno en lugar de Júpiter [...]” (Shaftesbury SE II, 5 250). El lenguaje no es vehículo, sino contenido mismo de lo que quiere transmitirse:

Una lección de filosofía, incluso una novela, un poema, o un juego, puede enseñarnos; mientras el autor va fabulando y nos conduce con tal placer a través del laberinto de las afecciones y hace que nos intereseamos, queramos o no, en las pasiones de sus héroes y heroínas. [...] Que los poetas u hombres de armonía nieguen, si pueden, esa fuerza de la *naturaleza*; o que resistan a esa *magia moral*. (Shaftesbury 1995 197)

Hamann sigue el mismo criterio respecto al lenguaje, asumiendo que las palabras tienen “un potencial *estético* y un potencial *lógico*” (Hamann 2021 138) y que ambos están trabados en el significado, aunque la poética del lenguaje es previa a la lógica de su sentido. Si el lenguaje es precondition de la razón, supone entonces un terreno de experimentación idóneo e inagotable para poner a prueba los límites de esta y acompañarlos de placer estético. En *Nubes*, ironiza sobre la falta de comprensión de sus propósitos por parte del público debido a “la mancha de oscuridad que vuelve tan negro a un escritor en nuestros tiempos iluminados” (Hamann 2018 201). La intención del declarado estilo de las *Memorabilia*, en la “triple ecuación” que se construye entre la ironía socrática, la burla shaftesburiana y la propia forma de Hamann a la hora de escribir sobre Sócrates (cf. Deupmann 209), es asimismo deudora de Shaftesbury.⁹

El tercer elemento en común a propósito de Sócrates es el heroísmo filosófico:

El héroe filosófico de estos poemas, cuyo nombre llevaban tanto en su cuerpo como en su frente, y cuyo genio y costumbres fueron hechos para representar, era en sí mismo un personaje perfecto; sin embargo, en algunos aspectos, tan velado, y en una nube, que para el observador desatento a menudo parecía ser muy diferente de lo que realmente era: y esto principalmente a causa de cierta exquisita y refinada ironía que pertenecía a su manera, y en virtud de la cual podía tratar tanto los temas

9 Cabe mencionar que en el *Apéndice a las Memorabilia del bienaventurado Sócrates* [N III 111-121], publicado en 1773 y sin traducción hispana, Hamann se burla de la propedéutica (de inspiración socrática) que lleva a cabo Shaftesbury en su *Soliloquio* (cf. Meyer 202). La parodia o la imitación burlona de aquello que se expone de forma crítica (en este caso el autoexamen), incluso hasta la reducción al absurdo, era un procedimiento habitual en sus textos. Para profundizar en esto, véase Blackall 1957, especialmente 13ss.

más elevados como los de más común capacidad, y hacerlos explicativos entre sí [(Shaftesbury SE I, 1 92-94¹⁰):

Un poco de fanatismo y de superstición no solo merecería aquí condescendencia, sino que se requiere algo de este fermento para que el alma bulla hasta llegar al heroísmo filosófico. Una voraz ambición de verdad y virtud y una furia que se propone vencer toda mentira y todo vicio que *ni* están *ni* quieren ser reconocidos como tales: en esto es precisamente en lo que consiste el espíritu pagano de todo buen filósofo. (Hamann 2021 45)

Sócrates encarna tal heroísmo y el arquetipo de filósofo por el que Hamann lo considera *divino*, en gran medida, como consecuencia de su muerte: “Platón hace de la pobreza de Sócrates un signo de su misión divina. Uno si cabe mayor es lo que tiene en común con el último destino de los *profetas* y los *justos* [Mateo 23:29]” (Hamann 2021 79). La muerte y la vida ágrafa pero ejemplar de ambos lleva a Hamann a establecer en Sócrates una prefiguración de Cristo, lo que constituye el cuarto elemento que queda por mencionar, pues también Shaftesbury –quizá con mayor voluntad retrospectiva que anticipo mesiánico, y en el equilibrio en méritos entre las fuentes bíblicas y profanas (cf. Meyer 203-204)– había considerado la cuestión en las *Misceláneas*:

El más grande de los filósofos, el fundador mismo de la filosofía en sí, no fue ningún autor. Como tampoco el autor divino y fundador de nuestra religión condescendió en ser un autor en este otro sentido. Aquel que pudiera habernos legado la historia de su propia vida, con los sermones *íntegros* y discursos divinos que hubiera pronunciado en público, los dejó con gusto al *otro*, ‘Para que se hiciera cargo’. Parece que hubo *muchos*, tiempo después, que lo hicieron. [...] Es cierto que sin una capacidad de acción y un conocimiento del mundo y de la humanidad, no puede haber un autor naturalmente calificado para escribir con dignidad, o ejecutar cualquier diseño noble o grande. (Shaftesbury SE I, 2 292-294)

Desde la perspectiva de Hamann, esta prefiguración cobra mayor sentido en su consideración de dios como escritor al comienzo de las *Biblische Betrachtungen* (cf. N 1 5) en respuesta quizá a este fragmento citado de Shaftesbury. Si la creación del mundo es comparable a la creación de una obra literaria, los seres humanos dependemos de la analogía estética para encontrar el rastro divino en nuestro ingenio

10 Véase también *ibid.* 90, donde aparece la referencia a Horacio y el contenido de los poemas a los que se está aludiendo: El juicio sano es el principio y la fuente del bien escribir/Los libros socráticos podrían darte el asunto;/Las palabras acompañan gustosas a las grandes ideas (*Arte poética* 310).

más espontáneo, en el trasfondo instintivo más humano que caracteriza nuestros apetitos y acciones. Sócrates y Jesucristo aparecen en la historia desde la óptica de una ejemplaridad que podemos perseguir imitando a sus “escritores”, para encontrar en estos la huella divina del escritor primigenio: Dios como ironista, el dios que condesciende hasta la forma más básica y se hace humano, pues cobra cuerpo, historia y lenguaje.

Con todo ello, Sócrates –verbo filosófico que anticipa el verbo religioso– se convierte tanto para Hamann como para Shaftesbury en el inicio de una tradición y de un procedimiento estilístico, la ironía, que guía la acción en la medida en que ofrece una respuesta a la pregunta por lo humano. El *estilo* de Sócrates nos incita a reconocer en el humor el compromiso con la fe y con la sociedad civil que dignifica nuestra existencia –fragmentaria e insoportablemente concreta– por hacernos aspirar a la infinitud de lo divino de la única forma que nos corresponde: con la libertad de ingenio. La escritura entonces busca preservar dicha libertad en el tiempo, sin otros objetivos que estimular mejores actitudes y modales, y quitar algo de seriedad a la razón.

Bibliografía

- Amir, Lydia B. *Humor and the Good Life in Modern Philosophy. Shaftesbury, Hamann, Kierkegaard*. State University New York Press, 2014.
- Blackall, Eric A. “Irony and Imagery in Hamann.” *Publications of the English Goethe Society* 26.1 (1957): 1-25.
- Canterla, Cinta. “Free Trade and New Philosophy: Tucker, Dangeul and Hamann.” *The European Journal* 17.2 (2000): 10-14.
- Canterla, Cinta. “La cuestión del nihilismo en J. G. Hamann.” *Pensamiento* 70.264 (2014): 577-600.
- Deupmann gen. Frohues, Christoph. “Komik und Methode. Zu Johann Georg Hamanns Shaftesbury-Rezeption.” *Johann Georg Hamann und England. Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1996*. Peter Lang, 1999. 205-228.
- Hamann, Johann Georg. *Briefwechsel* [ZH]. Editado por Walther Ziesemer y Arthur Henkel (8 vols.). Insel Verlag, 1955-1975.
- Hamann, Johann Georg. *Memorabilia socratica / Nubes* (edición bilingüe). Traducido por Miguel Alberti y Florencia Sannders. Universidad Nacional de General Sarmiento, 2018.
- Hamann, Johann Georg. *Memorables reflexiones socráticas y otros textos*. Traducido por Miguel Oliva Rioboó. Escolar y Mayo, 2021.
- Hamann, Johann Georg. *Sämtliche Werke* [N]. Editado por Josef Nadler (6 vols.). Verlag Herder, 1949-1957.

- Jaffro, Laurent. "Le Socrate de Shaftesbury. Comment raconter l'histoire de Socrate aux Modernes." *La fortuna di Socrate in Occidente*. Editado por Ettore Lojacono. Firenze: Le Monnier Università, 2004, 66-90. [<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00174258>]
- Jørgensen, Sven-Aage. *Johann Georg Hamann*. Metzler, 1976.
- Klein, Lawrence E. *Shaftesbury and the culture of politeness. Moral discourse and cultural politics in early eighteenth-century England*. Cambridge University Press, 1994. 107-111.
- Meyer, Horst. "Hamann und Shaftesbury." *Johann Georg Hamann und England. Hamann und die englischsprachige Aufklärung. Acta des siebten Internationalen Hamann-Kolloquiums zu Marburg/Lahn 1996*. Peter Lang, 1999. 197-204.
- Platón, *Banquete, Diálogos iii. Fedón, Banquete, Fedro*. Traducido por Marcos Martínez Hernández. Gredos, 1986.
- Rebelles, Santiago. "El Sócrates estético de Hamann frente a las fuentes clásicas." *Revista de Filosofía* 98 (2021-2): 13-39.
- Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper). *Standard Edition* [SE]. Ed. Wolfram Benda et al. (20 vols.). Frommann-Holzboog, 2007.
- Shaftesbury. *Carta sobre el entusiasmo*. Traducido por Agustín Andreu. Grijalbo Mondadori, 1997.
- Shaftesbury. *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*. Traducido por Agustín Andreu. Pre-Textos, 1995.

Zúñiga, José Francisco. *Estética y hermenéutica. Fundamentos de filosofía del arte.* Comares, 2019. 210 pp.

Con la progresiva emergencia de las discusiones del arte contemporáneo, los debates en torno a las ideas de verdad, fundamentos, argumentaciones y límites en el arte parecen disueltos. Esa disolución se vio beneficiada dado que el campo de las humanidades ha ido asumiendo lenguajes descriptivos para el arte como lo gaseoso, lo líquido, las redes entre otras adjetivaciones que refieren a los desplazamientos que la comprensión de la obra de arte ha sufrido en el siglo xx. En ese contexto, el libro de José Francisco Zúñiga, profesor e investigador de Estética y Filosofía del arte de la Universidad de Granada en España, nos permite retomar algunas de las categorías antes mencionadas para colocarlas en un nuevo contexto y, a partir de allí, repensar qué sentido tienen la verdad, las humanidades y la autonomía en las discusiones estéticas sin retornar a sus expresiones más conservadoras. En la estela de Gadamer y sus herederos críticos en la filosofía contemporánea, Zúñiga logra presentar un conjunto de debates actuales sobre la importancia de la hermenéutica para acercarnos a las coordenadas más importantes de la esfera artística.

El texto se organiza en dos partes acompañadas por una introducción, un prólogo y un epílogo. Como se vislumbra desde el prólogo, Zúñiga se asume en la tradición hermenéutica que se extendió desde Schleiermacher hasta Gadamer,

Manfred Frank y Georg Bertram, pero no descuida todos sus interlocutores del siglo xx como las filosofías de la diferencia que aparecerán expuestas en el libro en el nombre de Derrida o Foucault, como tampoco descuida la tradición crítica alemana desde Benjamin hasta los herederos actuales de la teoría crítica como Christoph Menke. En todo ese recorrido, el autor no asume la hermenéutica desde un lugar acrítico; antes bien, todas las reflexiones van acompañadas del descubrimiento de los propios límites que la hermenéutica evidencia. En el paso de los capítulos el autor desliza su propia posición en el debate dejando no solo una postura o mera perspectiva, sino una actualización del debate hermenéutico a la luz de las transformaciones actuales.

La primera parte del libro está orientada en el marco de las discusiones estéticas abiertas en la hermenéutica gadameriana. Pero, antes que ir de la mano de Gadamer, Zúñiga desarma las relaciones que el autor alemán toma de Kant, Hegel, Nietzsche y Heidegger. A medida que se recorren los cinco ensayos que componen la primera parte titulada “Arte y verdad”, Zúñiga nos adentra en la necesidad de seguir convocando al arte en el plano de la verdad o alguna forma actual de lo que podría entenderse como tal. Desde los inicios de la tradición filosófica, la relación entre arte y verdad ha sido problemática. Basta recordar la sospecha y posterior rechazo que Platón indicaba en *La República*, debido a la falta de vínculo entre los artistas, los poetas y la verdad suprema. Precisamente, en el núcleo de este problema es que Zúñiga

coloca la relación entre hermenéutica y estética, pues las discusiones que, mediante Gadamer, se pueden identificar es de qué modo el arte puede entenderse como una forma de superación (Hegel) del conflicto entre sensibilidad y espiritualidad, o bien como una mediación en el conflicto entre naturaleza y espíritu (Kant). Pero estas ideas estéticas de la tradición occidental se ven confrontadas por aquellas concepciones que suponen que ese conflicto no puede resolverse. Muy por el contrario, la fuerza del arte reside en esa tensión irresoluble entre la razón y aquello que no puede controlarse racionalmente (Nietzsche). De hecho, el punto de partida del autor es mostrar “la oposición entre estas dos tradiciones centrándose en la cuestión del carácter simbólico del arte. [...] Gadamer afirma que el presupuesto ontológico de la hermenéutica (“el ser que puede ser comprendido es lenguaje”) viene a coincidir con el lema de Goethe ‘todo es un símbolo’” (15).

Si bien la cuestión del símbolo es decisiva en este apartado, el autor recupera una de sus más tempranas preocupaciones para inaugurar el libro, a saber, los conceptos de juego y diálogo. Ya en su trabajo doctoral de 1995, publicado por la Universidad de Granada como *El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*, Zúñiga elabora un rastreo del concepto de diálogo como juego en diversas formas filosóficas como las de Rorty, Apel o Habermas, confrontándolas con las perspectivas gadamerianas. En este trabajo temprano, el interés estaba en identificar “la tesis central del pensamiento de Gadamer, a saber, *que el fenómeno hermenéutico tiene la estructura de la conversación*”

(Zúñiga 1995 283), tratando de mostrar que el autor alemán “interpreta la estructura del diálogo hermenéutico a partir del concepto de juego” (*ibid.* 283). El concepto de juego da cuenta de la esencia del arte gracias a que no es entendido como una experiencia privada y subjetiva, sino como una “representación que transforma el mundo hacia lo verdadero (*Verwandlung ins Gebilde*). En el juego del arte hay verdaderamente una representación-exposición (*Darstellung*) del ser” (*ibid.* 283).

En el caso del ensayo que abre el presente libro, a diferencia de esas primeras reflexiones de los años 90, Zúñiga trata de repensar los límites de la propuesta gadameriana contrastando su concepto de juego y símbolo con las reflexiones de Eugen Fink. El autor parte del siguiente presupuesto: “La estructura referencial del símbolo es la que permite a Gadamer establecer la correspondencia entre el arte y el lenguaje” (50). Zúñiga postula que la idea de símbolo está relacionada a la idea de imagen, pero su vínculo solo se entiende a partir del concepto de fiesta de Fink. Al respecto sostiene: “al igual que para Fink, para Gadamer la fiesta es, junto con el juego y el símbolo, una de las experiencias humanas fundamentales, una de las bases antropológicas del arte” (43).

A diferencia de las primeras reflexiones de su tesis doctoral, el autor extiende el sentido del juego a las formas del símbolo como expresión del arte, en tanto el arte se beneficia de la capacidad fragmentadora e integradora del símbolo. Recuperando elementos de la tradición romántica, se destacan las características que el símbolo tiene para hacer coincidir lo fragmentario y reintegrarlo en la

dinámica de la unidad. Por medio de este elemento simbólico, Zúñiga se permite entender que el arte y el lenguaje necesitan de una expresión o representación que posibilite integrar lo disuelto en el marco de la modernidad, pero que dicha integración no puede suponer una violencia sobre lo particular. En esa dirección, el símbolo (los ejemplos analizados son el andrógino platónico y la *tessera hospitalis*) no solo es el lugar del lenguaje que permite una comprensión en el marco de las conversaciones e interacciones sobre la existencia; antes bien, se presenta una mediación entre lo finito e infinito. Por tanto, como cree el autor, es posible pensar que el arte y lenguaje “realizan el mundo y, en cuanto que lo realizan, lo dejan abierto a nuevas posibilidades. Y a esto refiere su común carácter simbólico. Ambos son juego” (60).

En los siguientes dos apartados, “Traducción y poesía en Gadamer y Benjamin” y “Para qué filosofía: la hermenéutica ante la deconstrucción”, el problema del símbolo seguirá siendo una constante que permita confrontar, repensar y coincidir el estudio sobre la hermenéutica de Gadamer con autores contemporáneos. En estos ensayos el autor se interroga sobre la posibilidad de considerar la filosofía a partir del lenguaje, pero su pregunta no se detiene en la forma o expresión de la filosofía, sino –podríamos decir– en una profundidad topográfica acerca del lugar de la filosofía. Aquí la tensión se produce en el momento de considerar qué supuestos articulan la filosofía en la Modernidad, luego de que el conocimiento se fragmentara en arte, ciencias, religión y las numerosas disciplinas científicas que escindieron el conocimiento. En este marco, nuevamente

Gadamer es orientador para las reflexiones de Zúñiga. Siguiendo la ventaja que Gadamer le asigna al arte, la religión y la filosofía como campo válido para la hermenéutica, el autor muestra las pretensiones de verdad que estos ámbitos del conocimiento mantienen, pese a los constantes ataques de las ciencias empíricas sobre estas formas de conocimiento. Contra la idea de relatividad, apariencia, debilidad e incertidumbre que se le suelen atribuir a las humanidades, Zúñiga extrae el siguiente argumento: “Hay arte allí donde se presenta lo absoluto, lo desatado, lo desligado, frente a lo relativo del espacio y tiempo. Hay arte allí donde se gana una actualidad intemporal, que es independiente de las condiciones históricas y sociales, igual que la religión y la filosofía. Arte, religión y filosofía pretenden lo mismo: la certeza absoluta de ser” (92).

En este punto aparece una clave para entender la importancia del trabajo de Zúñiga al recuperar los supuestos gadamerianos para pensar la estética. Si el arte no abandona su pretensión de verdad y es parte de un espacio común de validación con la religión y la filosofía, ¿cómo podemos entender la apariencia y el supuesto vacío del arte moderno? El autor español sostiene que la llave de la bóveda está en atender dos puntos sustanciales en Gadamer. El primero está vinculado a la distinción metafísica entre ciencia y arte, y el segundo reside en la impugnación gadameriana a reducir la estética de Kant a una estética formal. Respecto del primer aspecto, Zúñiga sostiene lo siguiente: “Gadamer viene a sostener que la ciencia es metafísica [...] por pretender una superioridad intemporal sobre el tiempo, mientras que el arte –y

la religión y la filosofía— son metafísicas por buscar una superioridad temporal sobre el tiempo” (93). Con relación al segundo punto, advierte el rechazo de Gadamer a las etiquetas de las estéticas de Kant y Hegel, pero lo sustancial aquí es señalar que

la resistencia de Gadamer a considerar la estética kantiana como una estética formal es paralela a su impugnación del supuesto vacío formal del arte moderno. Es verdad que se podría ver en el arte contemporáneo un gran hueco. [...] Ese vacío nihilista da la apariencia de una falta de vinculación del ser. (93)

Frente a este problema, el autor da cuenta de cómo Gadamer no abandona la relación entre arte y la posibilidad de verdad, y señala:

Gadamer piensa de otro modo, a saber: igual que en Kant el libre juego de la imaginación y el entendimiento está referido a la facultad del conocimiento en su totalidad (relación del arte con la verdad) así también el juego libre del arte moderno [...] debe estar referido al ser. (93)

De este modo, se va cerrando la primera parte del libro, no sin antes llegar a uno de los apartados autorreflexivos con relación a la hermenéutica. Como hemos indicado, Zúñiga acompaña las reflexiones gadamerianas y sus consideraciones sobre el arte se ven teñidas desde dicha óptica, pero nunca asume las posiciones hermenéuticas sin realizar una exposición crítica de ellas. Precisamente, el último apartado se denomina “Los límites de la posición hermenéutica ante el arte”. En estas últimas reflexiones de la primera parte, Zúñiga muestra la importancia

de la hermenéutica para el arte en tanto podría considerarse un modo para el acceso a la verdad de la experiencia estética. A diferencia del acceso a la verdad mediante el entendimiento, el cual puede ser entendido como una experiencia derivada, construida y metafísica de la autocomprensión, la experiencia estética parece ofrecer un modo de relación con la verdad menos forzado para el sujeto y la naturaleza. Así, “la verdad del arte, la experiencia estética, el conocimiento que proporciona el arte, no son metafísicos, según este planteamiento” (96). Por eso, el propósito del autor español es poner de relieve de qué modo la experiencia de verdad y el conocimiento del arte no pertenecen al ámbito epistemológico, no sin antes —o primeramente— constituirse en su dimensión ontológica. En consecuencia, la radicalidad de la experiencia estética respecto de la verdad la ubica como una forma privilegiada de representar un valor extraordinariamente decisivo para la modernidad como la libertad, pues, de esta manera, el arte deviene en “la corporalidad de la libertad; [...] el arte es la *Welt-anschauung*, en sentido literal” (97).

Ahora bien, esta relación del arte con la verdad Zúñiga la complejiza con las consideraciones de Nietzsche y Heidegger al colocarla en el debate entre mito y razón. Los límites racionales de la verdad científica y el problemático costado mítico de la verdad son confrontados en una dialéctica que no permite resolver la valencia al cual se ve expuesta la lógica de la verdad en el pensamiento occidental. De hecho, el autor reconoce que “reducir la verdad a dos formas básicas, la científica y la mitológica es, sin duda, una simplificación” (111). Pese a esta inicial posición,

a medida que avanzan sus reflexiones, el autor parece inclinarse y priorizar el tratamiento sobre qué lugar ocupa la verdad mítica en la actualidad. A este respecto, Zúñiga se interroga sobre las dificultades que tiene la razón para conceptualizar determinadas experiencias, así como la ausencia de vocación para comprender lo paradójico de la experiencia humana. Ambigüedades, paradojas e ironías de lo humano parecen convertirse en una frontera para la razón. Zúñiga indica: “Se trata, por tanto, de un deslizamiento de uno a otro sentido producido siempre que usamos el lenguaje, un deslizamiento que provoca la identificación de la esencia de lo verdadero con lo válido múltiple y universalmente” (112).

Si el diagnóstico de crisis y crítica que la modernidad trae aparejada coloca a la propia razón en peligro para encontrar el sentido de las cosas, ¿por qué no apelar a la experiencia mítica de la verdad como forma de acceso? Zúñiga cree que se podría rastrear la estructura mítica de esta experiencia de verdad en lo sublime kantiano como también en el concepto de obra de arte de Heidegger y en la lucha de lo apolíneo y lo dionisiaco de Nietzsche. Por eso, esta primera parte se cierra con la esperanza, la posibilidad y la proyección de encontrar una verdad por estas vías del arte y la poesía. En esa clave, lo importante de la cuestión ya no es la verdad en sí misma, sino la voluntad de crear, el querer buscar el conocimiento y el pensamiento. Así, quien busque el conocimiento desde esos terrenos artísticos no debe instalarse en lo irracional o inconcebible. Por el contrario,

se puede sostener la fuerza del mito en nuestro mundo, pero no por su valor de verdad [...] Creo que el mito tiene que

ver con la imperfección. Si el hombre pudiese hablar de eso que en él es algo más que humano de un modo perfecto, entonces podría alcanzar la verdad. (117)

La segunda parte, “Arte, autonomía, soberanía”, se inaugura con dos ensayos, “Metafísica, verdad y nihilismo en Nietzsche” y “Hegel, Danto: el fin del arte, el fin de la filosofía”, que permiten vislumbrar de qué modo las discusiones en torno al arte, la verdad y la hermenéutica se entretajan con el pensamiento contemporáneo. En el primero, Zúñiga explora la posibilidad de comprender el lugar del arte en nuestra actualidad a través de las consideraciones nietzscheanas. A juicio del autor, el signo que marca nuestra época es el nihilismo reinante. Pero la aclaración sobre este clima de época se vuelve decisiva, pues no es cualquier nihilismo el que impera en nuestro tiempo, sino un tipo de fuerza destructiva que va más allá de la Ilustración y el Romanticismo. La distinción entre pesimismo de la fortaleza y de la debilidad se vuelve especialmente relevante en este contexto, debido a que

solo este último es para él (Nietzsche) un signo de decadencia y lo aplica a los hombres europeos modernos. Pero lo aplica también al socratismo y a la ciencia, es decir, a los causantes de la muerte del arte [...] los cuales, además, tienen] miedo a la verdad. (125)

Siguiendo este hilo argumentativo nietzscheano en contra de Sócrates, como aniquilador de la tragedia y, por tanto, como el peligro de la desaparición del arte, Zúñiga se pregunta, con *El nacimiento de la tragedia* en mano, “¿qué pasa con el arte después de Sócrates?” (130). No

obstante, la pregunta se extiende hasta nuestro momento actual en la medida en que el nihilismo negativo sigue reinando. La respuesta ante este horizonte pesimista Zúñiga la encuentra en el propio texto nietzscheano y en el seno de la esfera artística, es decir, el arte “supone la salida al nihilismo negativo mediante dos operaciones: retorciendo los pensamientos de náusea sobre lo absurdo de la existencia y convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: lo sublime y lo cómico” (132). Así, el arte no solo es entendido como una cura y un modo de salvación, sino que también se puede entender como una búsqueda de la verdad en el sentido de la no-verdad del ser. En última instancia, de lo que se trata es de evitar “el nihilismo negativo reinante, para concordar verdaderamente con la nada” (134).

Para finalizar, el autor se adentra en las discusiones contemporáneas de la estética, pero particularmente en el debate de la estética alemana acerca de la autonomía. Aquí, las posiciones con las cuales Zúñiga discute, como la herencia hermenéutica en la estética y el legado crítico del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, aparecen con nombres propios, a saber, Georg W. Bertram y Christoph Menke. En el apartado VIII, “El paradigma de la autonomía del arte”, el autor se propone discutir la clasificación realizada por Bertram en su libro *El arte como praxis humana* (2016), respecto de pensar a Danto y a Menke como representantes de lo que él denomina “paradigma de la autonomía”. La intención es evidenciar que Danto y Menke no suscriben a la misma matriz filosófica a la hora de sostener la idea de autonomía artística.

Con relación a Danto, Zúñiga muestra de qué modo el pensador norteamericano puede y no puede ser adscripto al paradigma de la autonomía. El costado hegeliano de su estética muestra esa imposibilidad en tanto Danto supone que el arte es resultado de su época y contexto cultural. Pero tal posición colisiona con la idea de considerar la belleza en términos de un contenido o esencia de la obra de arte. Zúñiga observa que “Danto se muestra como esencialista e historicista al mismo tiempo” (153). El pensador norteamericano, de esta manera, mantiene un movimiento oscilatorio que contradice y no se ajusta, por completo, al paradigma de la autonomía señalado por Bertram. Recordemos que, para este último autor de origen alemán, la pretensión del paradigma de la autonomía por definir el arte como una práctica que difiere de las demás prácticas conduce tanto al aislamiento como a su inhabilitación crítica en relación con otras prácticas. A su juicio, paradigma de la autonomía serían todas aquellas posiciones que comparten que piensan el “arte recurriendo a su especificidad y a su delimitación a otras actividades” (Bertram 12). Por lo tanto, las posiciones de Menke y Danto devienen problemáticas, dado que adhieren a una descripción del arte a partir de la especificidad que opera en todo concepto de autonomía.

Bertram parte de objetar que la propuesta de Danto de la obra de arte se piense como una obra a la que le es constitutiva la interpretación. Si toda obra de arte es una autointerpretación, entonces, tal autocomprensión muestra un punto de vista estético particular o específico de la obra en la praxis humana en relación con otras formas de praxis. El autor

afirma que una consideración de este tipo sobre el arte contiene los siguientes peligros: a) asignarle un valor en relación a las demás prácticas que termina por diluir el arte como una práctica más que se autodetermina; b) otorgarle una especificidad radical al arte que no le aporta ningún valor en el marco de la praxis humana. En consecuencia, Danto solo se detiene a destacar el momento autónomo y específico del arte sin explicar la relación del arte con la praxis en general. Sin embargo, como indica Zúñiga, el hegelianismo de Danto no admite una mirada unilateral de la autonomía. En la teoría de Danto, si se quiere, su relación con la idea de autonomía reside en “la manera específica en que las obras de arte presentan sus significados” (156).

En este punto en particular de las críticas de Bertram a Danto, Zúñiga concuerda con el filósofo alemán en tanto sostiene que Danto no logra acertar en el tratamiento del valor del arte a la hora de pensar los procesos por los cuales algo deviene arte. La teoría del pensador neoyorquino solo justifica lo que el mundo del arte valida como artístico, pero no puede establecer de qué modo esos mecanismos de validación para el ingreso al mundo del arte se relacionan con la especificidad del arte.

Respecto del otro representante del paradigma de la autonomía en la crítica de Bertram, Zúñiga parece acordar en más puntos con las objeciones a la idea de fuerza de Menke. Para Bertram la descripción de Menke sobre el arte como un juego de fuerzas desarrollada en su obra *Kraft* (2008) como, asimismo, la explicación de las experiencias estéticas “como experiencias de abandono de la rutina cotidiana” (Bertram

15) de *La soberanía del arte* (1997) son problemáticas. Bertram remarcará que ambas consideraciones sobre el arte no explican la relevancia del arte y, a su vez, dificultan entender el arte como una praxis plural. Así, se volvería ilegítimo explicar la autonomía estética en términos de experiencia estética. De ese modo, “la posición de Menke” no permite “explicar la pluralidad de las artes como rasgo genuino del arte” (Bertram 22), lo que implica una reducción del arte a su especificidad que lo aparta del marco de la praxis humana. Dicho problema tiene su raíz en la reducción del arte a una experiencia unitaria, esto es, “a una determinada experiencia que hacen los sujetos en el trato con las obras de arte o con acontecimientos estéticos” (Bertram 23). Por lo tanto, la propuesta de Menke, según Bertram, excluiría mediante la especificidad que le otorga la autonomía artística la pluralidad concreta y el sentido, es decir, todo lo que involucra la praxis del arte. Así, pondría a Menke “en la tradición de Benjamin y Adorno, pero conecta al mismo tiempo con el romanticismo y con Nietzsche” (Bertram 36).

Siguiendo este hilo de críticas, Zúñiga da un paso más y objeta la forma en la cual Menke piensa defender el arte. Según entiende el autor español, existirían dos formas de defensa del arte para el esteta alemán:

[P]or un lado, como práctica social, en el arte se realiza una capacidad adquirida socialmente por un sujeto, [esto es, el arte como *poiesis*. Mientras que, por otro lado, se puede encontrar] el pensamiento estético del arte [...] la experiencia de que en el arte se despliega una fuerza

que conduce al sujeto fuera de sí [...] una fuerza oscura. (162)

El autor español explica que aceptar estas formas de defensa del arte implica mantener dos tesis contradictorias o, por lo menos, “no es fácil combinarlas” (163). Si se concibe el arte como fuerza más allá de lo social se cae en una forma de autonomía total que escinde al arte de la praxis, y si se entiende al arte como “puerta donde se introduce la fuerza en lo social”, el arte no puede ser integrado a cualquier actividad humana. En esta crítica Zúñiga recuerda que Menke no es cualquier pensador de la tradición alemana, sino uno muy singular.

Los trabajos de Menke se inscriben en un contexto de discusión amplia de la estética alemana contemporánea. Tal contexto contiene la ambigüedad de hacer coexistir, por un lado, la renovación habermasiana de la teoría crítica alemana y, por otro lado, la preservación de la herencia posestructuralista como crítica de la razón que el propio Habermas había impugnado en *El discurso filosófico de la modernidad*. Como explica Zúñiga, “Menke, en cambio, sabe que también Nietzsche puede ser leído en sentido ilustrado, asume que quien ha realizado verdaderamente crítica filosófica ha sido Nietzsche” (163). El primer trabajo de Menke, *La soberanía del arte*, evidencia un poco esa ambivalencia, en la medida en que su estudio oscila entre Adorno y Derrida. En sus trabajos tempranos, su preocupación es hallar en el concepto de soberanía una opción al concepto tradicional de autonomía para pensar el arte a través de su potencial transgresivo y crítico de la razón. De ese modo, el arte consigue, mediante su soberanía, ser

autónomo, esto es, “traspasa los límites que le impone la diferenciación institucional” (Vilar 254). Inspirado en *Teoría estética*, de Adorno, y en la interpretación de Derrida sobre Artaud, Menke sugiere pensar la experiencia estética a partir de la posibilidad que tiene el arte como una forma de diferenciación de la razón como suplemento, simulacro o juego. Tanto Derrida como Adorno ofrecerían la posibilidad de combinar, sin reducir, la autonomía a la soberanía o viceversa. Sin embargo, desde la publicación de *Fuerza*, su estética comienza a focalizarse en el concepto de fuerza antes que en el de soberanía. El arte se vuelve una total alteridad por medio de su fuerza, evitando que el arte devenga en mercancía, conocimiento, acción o juicio.

Frente a este planteamiento, Zúñiga advierte una serie de riesgos sin solución o callejones sin salida. A juicio de nuestro autor, la tendencia de Menke por describir la crisis de la subjetividad moderna mediante la genealogía de la estética y seguir las huellas de una estética de la fuerza a partir de Nietzsche, Herder y los románticos alemanes “tira por la borda la estética moderna, a la que tilda, sencillamente, de ideológica, y construye toda su teoría estética desde el concepto de fuerza oscura, que sería el núcleo de la libertad estética como categoría de la diferencia” (165). En relación con esta objeción, podemos señalar que, probablemente, el concepto de autonomía que se está impugnando aquí no esté enfocado del todo. Menke ha marcado que su defensa de la autonomía no la realiza en beneficio de su separación de la praxis vital. Por el contrario, pretende mostrar de qué modo el concepto de autonomía ha servido para despotenciar al arte en

su crítica de la razón y sus esferas. La autonomía, entendida en los términos que Bertram y Zúñiga parecen asumir, puede conducir, o bien a considerarla como una forma de aislamiento y separación, o bien como una expresión del arte que se cierra sobre sí al modo de un erizo o mónada. Por el contrario, creemos que Menke, trazando un recorrido histórico de la subjetividad estética y la modernidad, procura garantizar la autonomía del arte, pero no al precio de renunciar a toda posible intervención de esta en la esfera de los discursos y las prácticas cotidianas establecidas, o al intento de rescatar este poder a costa de desdibujar los límites del ámbito propiamente estético. Antes bien, dicha perspectiva emprende una propuesta vinculada a una *dialéctica negativa* donde la autonomía no suponga aislamiento o separación, ni tampoco una soberanía esteticista que se acusa de arbitraria y presa de la arcaica idea de genio.¹ La dimensión estética, de ese modo, no asumiría la tarea de revelar una verdad que preexistiría a las formas y a los propios materiales artísticos. Establecer una dialéctica negativa entre autonomía y soberanía de la dimensión estética supone eludir el desdibujamiento de aquel tipo de subjetividad que perfigura la obra de arte moderna en tanto punto de tensión entre las dos tendencias

1 Podría tenerse en cuenta en esta dirección la crítica que dirige Rüdiger Bubner a la teoría crítica y a la hermenéutica por la tendencia de ambas corrientes a proyectar sobre el arte problemas que tendrían su origen en el ámbito filosófico (cf. Bubner 2010). Para Bubner, en su afán por resolver estos problemas, dichas perspectivas habrían puesto en peligro la idea moderna de autonomía del arte.

mencionadas, esto es, una subjetividad que asume la necesidad de oponerse a aquellas fuerzas que desgarran la unidad de la conciencia, pero que también se encuentra dispuesta a resistir toda posible interrupción arbitraria de la reflexión.

Pese a estas consideraciones, la posibilidad del pensamiento estético moderno de la fuerza, para relacionar la exigencia de autonomía con la pretensión de soberanía en un proceso dialéctico negativo y fundamentar, de esta forma, la imagen de una subjetividad de carácter autocrítico, no debería ser interpretada en términos de una apología de este. En contraposición, su autonomía le permite radicalizar su crítica en relación a otras dimensiones del saber en tanto se vinculaba con ellas o, incluso, permanecía como su fundamento. En consecuencia, cabe preguntarse: ¿por qué Zúñiga considera que deberían ser órdenes separados el de la dialéctica y el de la diferencia?; es decir, ¿por qué no mantener el conflicto irresoluble sin buscar el acercamiento o pensarlos como separados?

Pese a este mínimo señalamiento que realizamos respecto de Menke, el trabajo de Zúñiga en este último apartado permite rastrear en profundidad las dificultades que trae aparejado el concepto de autonomía. De hecho, el autor muestra que de fondo el debate no puede encubrir la clave que ha acompañado la relación arte y praxis, a saber, la estética de Hegel. El enclave hegeliano, su órbita, no deja de estar presente en todo pensamiento estético que se pretenda autónomo. Así, “el espíritu hegeliano sería sinónimo de la praxis humana, un conjunto complejo de actividades en el interior de las cuales el arte actuaría como una praxis particular, como praxis reflexiva” (169). Tal

descripción permite pensar al arte como parte de la praxis racional y, por ende, “el proceso de la constante redefinición de los puntos de vista esenciales” (169) de la propia razón.

Para finalizar, cabe señalar que el lector podrá recuperar al menos tres elementos del libro. El primero está relacionado con la importante explicación y facilidad con la que se accede a autores complejos. Zúñiga muestra en su escritura, sin abandonar el rigor técnico, un camino accesible a la estética contemporánea propia de un maestro que exige y concede al mismo tiempo. El segundo elemento es la investigación elaborada para este libro. Los textos y las discusiones gozan de una actualidad pavorosa tanto académicamente como en los circuitos no académicos. Y, finalmente, creemos que las preocupaciones vertidas en este libro son de suma importancia dado el contexto actual de erosión hacia la verdad. Desde terraplanistas hasta negadores del Holocausto, pasando por cuestionadores de los procesos vacunatorios, la verdad parece ser algo del pasado, ese elemento que nadie se anima a nombrar por miedo a la hegemonía del perspectivismo. El lector, en este texto, se encontrará con una discusión sobre la verdad a partir de la estética que no lo devolverá a las antiguas expresiones de la verdad con mayúsculas o a la verdad como *aletheia*, sino a la verdad como espacio común necesario para discutir, comunicarse y reunirse. Pues, como indica el autor en una de sus páginas, “el respeto a la voluntad de todos es el verdadero fundamento del proyecto moderno” (195) y no la verdad segmentada de grupos, redes o ecosistemas virtuales. En fin, la apuesta por la verdad histórica, la verdad del arte,

la verdad en la información y la verdad en la ciencia no parece ser poca cosa en nuestras sociedades y, en consecuencia, una necesidad a la que el pensamiento debe enfrentar.

Bibliografía

- Bertram, Georg. *El arte como praxis humana. Una estética*. Traducido por José Zúñiga. Comares, 2016.
- Bubner, Rüdiger. “Sobre algunas condiciones de la estética actual.” *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. Fondo de Cultura Económica, 2010. 357-410.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Traducido por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor, 1997.
- Menke, Christoph. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Suhrkamp, 2008.
- Menke, Christoph. *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*. Traducido por Maximiliano Gonnet. Comares, 2020.
- Vilar, Gerard. “El concepto de autonomía en la estética alemana reciente.” *Estudios filosóficos* 67.195 (2018): 247-262.
- Zúñiga, José F. *El diálogo como juego. La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer*. Universidad de Granada, 1995.

NAÍM GARNICA

Universidad Nacional de Catamarca /

Conicet - Argentina

naim_garnica@hotmail.com

Benítez Andrés, Rosa y Fusco, Virginia. *Hospitalidad: lo otro y sus fronteras*. Dykinson, 2021. 147 pp.

La hospitalidad sigue siendo una cuestión urgente: las guerras acrecientan los desplazamientos; no cesan los motivos para trasladarse del lugar de origen; las fronteras se vuelven rígidas como respuesta a las olas de inmigración; el coste en vidas de estos movimientos no acaba; continúa el debate público y aumenta el veneno de la xenofobia y el racismo, el miedo al otro y la obstinación en la amenaza, es decir, la creación de nuevos estigmas. En definitiva, la hospitalidad es un tema que envejece en el seno de la filosofía y, sin embargo, no pierde su actualidad ni su fuerza. La aporía de la hospitalidad cada día nos demuestra su pujanza en términos prácticos: cualquier intento de acoger al otro que llega tiene un reverso oscuro.

El tema ocupa un lugar fundamental al menos desde que lo plantea Derrida en 1997: estando ya en sus últimos años de producción filosófica señala esta palabra (*hospitalidad*) como el significante maestro de la reflexión ética del presente. Desde una perspectiva histórica, Almudena Cortés Maisonave y Beatriz Moncó Rebollo, en un capítulo recogido en el libro *Hospitalidad: lo otro y sus fronteras*, señalan que, tras la caída del muro de Berlín, el concepto de refugiado cambia: dejan de ser disidentes de sistemas dictatoriales y de tener un rol heroico e ideológico; por otro lado, Europa empieza a cerrar sus fronteras de manera proteccionista como respuesta a las crisis económicas y se plantea la acogida de inmigrantes como una amenaza, como un exceso, un excedente humano

inasumible. Pocas veces resultó tan evidente la pertinencia de un texto como el de Derrida.

El libro *Hospitalidad: lo otro y sus fronteras*, en sus diversos capítulos, escritos por múltiples autores y autoras, trata el tema de la hospitalidad de un modo caledoscópico, permitiéndonos tanto ver la complejidad conceptual que se ha generado en los últimos años en este ámbito, como asomarnos con una mirada realista y crítica hacia el mundo en el que este problema es cada día más acuciante. Las editoras del libro, Rosa Benítez Andrés y Virginia Fusco, en la introducción centran la problemática del libro: “la incompreensión inicial” que se da en la relación entre hospedador y extranjero, la necesidad de intentar comprender la cultura ajena, y la potencial violencia que existe en el intento de comprender, asimilar o integrar al otro en nuestra propia cultura.

Este centro común se va desplegando en distintas direcciones en cada capítulo, cuyos nudos van recorriendo el multifacético proceso de la migración, su complejo entramado: las razones para huir y las categorías que designan al que huye; las violencias simbólicas y reales en torno a la frontera; la instancia del refugio; la acogida como gesto; la hospitalidad como sentimiento y como institución siempre fallida; el rol del hospedador; y las contradicciones inherentes a cada uno de estos hitos. La contradicción fundamental de la hospitalidad fue situada por Derrida en la tensión existente entre una hospitalidad absoluta y una hospitalidad condicionada. La primera exige acoger al otro de manera incondicional, sin poner límites de estancia, sin exigir identificación, sin esperar nada a cambio; una hospitalidad que, por su

enorme exigencia, es imposible. La segunda es la que entra en el terreno de lo factible: permitir que alguien se quede por un tiempo limitado, que la persona que llegue se amolde a las normas (y a la lengua) de la casa, que se dé a conocer. Como se verá a lo largo del volumen que nos ocupa, a partir de esta división se pueden ir construyendo otras: la primera es ética, mientras la segunda es política o económica; la primera es del orden del don, en tanto que la segunda espera reciprocidad; la primera es perfecta e irrealizable, mientras que la segunda es imperfecta. Este marco filosófico guía, en cierto modo, la reflexión que encontramos en el libro.

El primero de los capítulos, escrito por Sandro Mezzadra, podría considerarse una revisión del léxico que empleamos para designar a los migrantes, una revisión que se convierte en una crítica aguda, que desmonta el sistema de barreras burocráticas y violencias que va encontrando el migrante. Ataca la inconsistencia de algunos términos como inmigrante “ilegal”, que responde más que nada a una estrategia de control, a la necesidad de crear un cuerpo extranjero, y un sujeto que funcione como término complementario al de “ciudadano”, en un esquema binario que sirve para instaurar un régimen de discriminación. También denuncia la inoperancia de los sistemas de reconocimiento de los migrantes. De manera ejemplar, apunta que la consideración de los motivos para desplazarse es completamente ambivalente: no se presta realmente atención a quién es o debería ser un refugiado climático, o no se lo atiende, ni se quiere hacer caso de lo que es una necesidad económica, ni, en definitiva, se aspira a comprender

las razones para huir. En esto insisten también Almudena Cortés Maisonave y Beatriz Moncó Rebollo, en otro de los capítulos del libro, al poner el ejemplo de mujeres que quedan embarazadas en México y son abandonadas por el futuro padre y repudiadas por su comunidad, convirtiendo en equiparable el riesgo de permanecer en el país con el de cruzar la frontera. Este riesgo de permanencia debería ser suficiente para darles la consideración de refugiadas, y no se hace porque la compleja capa de motivos para migrar no es asumible por el entramado jurídico y policial que vigila la frontera.

Sandro Mezzadra señala también, por otro lado, cómo las asociaciones humanitarias que intervienen en la frontera, con una perspectiva humanitaria, producen, a su vez, una nueva burocracia, nuevas categorías de identificación, y con ello nuevas formas de subjetividad. En este sentido, la hospitalidad, insistimos, siempre tiene contradicciones, siempre implica violencias en cada uno de sus pasos, incluso, cuando se intenta ayudar, pues inevitablemente la hospitalidad que se dé será siempre condicionada.

Desde una perspectiva de género, como señalan Almudena Cortés Maisonave y Beatriz Moncó Rebollo, la mujer es perjudicada en cada uno de esos pasos. Estas autoras hacen un recorrido por las fronteras de Europa y su paulatino recrudescimiento, con las implicaciones que tiene para la migración de las mujeres: cuanto más duro es el proceso, menos mujeres llegan al destino; cuanto más largo, menos protección; cuanto más distancia del lugar de origen al lugar de llegada, más riesgos asumidos. El nivel de violencia sexual al que están sometidas es desgarradoramente elevado: esta

es una de las consecuencias de las fronteras, uno de los aspectos invisibilizados en torno a este fenómeno.

Como exponen las autoras de este capítulo, existe una contradicción flagrante a la hora de migrar en el caso de las mujeres: por un lado, se les niega el derecho a argüir las violencias contra la mujer como razón para demandar asilo; por otro, cuando demandan asilo por razones de persecución política o de otro tipo, se les aconseja, a nivel práctico, que inventen un historial de violencia por ser mujer, es decir, se las esencializa y se les niega su capacidad de ejercer un rol activo en la sociedad, relegándolas a una narrativa de papel doméstico. Esta contradicción entre la manera en la que se les reconocen derechos oficialmente desde las más altas estancias y la manera en la que tienen que ejercer su defensa, su demanda, en la práctica contribuye a la desigualdad en los modos de migrar entre hombres (que se toman como medida universal) y mujeres. El efecto, siempre, es un rol doblemente subalterno en la mujer que migra. Y nos muestra, de nuevo, qué implica ser identificado, qué implica plegarse al sistema de comprensión del anfitrión: asumir prejuicios, confirmarlos, sufríroslos.

Esta contradicción incide en la problemática central: cuando se trata de comprender al otro que viene, las instituciones producen categorías imperfectas, generan marcos de comprensión a los que el otro tiene que amoldarse. En este sentido, Carmen González Marín, en el capítulo titulado “Las aporías de la hospitalidad o el derecho a la opacidad”, recoge este concepto de Glissant, para defender la necesidad de los migrantes de permanecer opacos, incomprensibles, no

del todo transparentes para el sistema de comprensión que los domina. Concuerdando esta idea con el mandato último de la hospitalidad absoluta según Derrida. El derecho a la opacidad implica asumir que el extranjero, para preservar su integridad, no debe ser comprendido, no debe ser identificado, no debe ser asimilado.

Este derecho puede considerarse complementario a otro de los derechos que Sandro Mezzadra sugiere como susceptible de ser reconocido: el derecho de fuga, es decir, a moverse libremente por el mundo sin tener que explicar el motivo. Nos insta a aceptar que las razones para desplazarse no pueden ser subsumidas a un sistema de comprensión burocrático. Esta noción parte de la idea básica de que, si el lugar de nacimiento es también un lugar en el que alguien puede desarrollarse, no necesitaría esa fuga (esa huida).

Desde una perspectiva de revisión de los conceptos básicos de la migración, semejante a la de Mezzadra pero con metodologías diversas, David Navarro propone una relectura de la noción de refugio, indagando en su etimología y en la naturaleza huidiza del sentido de este término que, al igual que las vidas de los refugiados, no es fijo. Entre las complejidades de la idea del refugio, está la idea de que por su precaria intrínseca, no nos opone un afuera y un adentro tan radicales como el hogar, que es precisamente el lugar que permite tanto la expulsión como la hospitalidad. En este sentido, como una instancia que vibra en el límite en el que no existe la división entre quien hospeda y el hospedado, el refugio se nos ofrece como otro lugar desde el que pensar la forma en que entendemos la hospitalidad. Conformando así otro hito más en la revisión del vocabulario que nos ofrece el libro.

Naturalmente, los autores que participan en él asumen que la hospitalidad es siempre condicionada, que si no se reconoce el derecho a la opacidad, si no se reconoce el derecho de fuga, si sigue habiendo controles que vician la naturaleza del refugio, es porque el otro, potencialmente, puede suponer una amenaza. Si el mandato es no preguntar el nombre, no saber quién viene, el extranjero puede ser cualquiera, incluso un criminal; aún más, si el mandato es entregarlo todo, dar sin exigir, el otro que viene puede arrebatarme todo impunemente. Que paulatinamente las fronteras de Europa vayan cerrándose, en este sentido, no es una sorpresa.

Pero entonces vuelve la pregunta: ¿en qué se convierte la hospitalidad que se ejerce institucionalmente, si asumimos que el otro, potencialmente es un enemigo? Paula Barba Guerrero es severa al respecto: analiza cómo funciona la hospitalidad a nivel institucional en los Estados Unidos, mostrando de qué manera el día a día de las políticas de acogida no es sino una forma de dominación, de posesión, de vigilancia. También lo piensa así Ana M^a Manzanas Calvo, que emplea el concepto *frontera interna* para referirse a la manera en que la frontera se integra en el sujeto, y sigue funcionando en el interior del país dejando individuos desprotegidos. Lo ilustra con un texto de Jhumpa Lahiri en el que se ve de qué modo, en las acciones cotidianas, el migrante está expuesto a violencias físicas, y con la sensación de falta de capacidad de agencia, sin la posibilidad de reclamar que se respeten sus derechos y su cuerpo.

Por todo ello, es crucial que los derechos que proponen los autores recogidos en este libro se contemplen como

horizontes: aspectos como la frontera interna, tienen que ver con una estructura jurídica, pero también con la manera en que el pueblo actúa de manera hostil ante el otro desde una concepción en la que el extranjero es un enemigo. El derecho a la opacidad o a la fuga pueden verse como leyes inasumibles, tal y como lo son las “Leyes de la Hospitalidad” que aparecen en la novela de Klossowski, comentada por Domingo Hernández Sánchez, pero nos ayudan a concebir formas perfectas de hospitalidad. Domingo Hernández, precisamente, se adentra en la aporía de la hospitalidad y pregunta de nuevo qué es lo imposible, cuándo afirmamos que esta es imposible.

Por eso, el autor dirige nuestra mirada hacia lo posible, que es eso que el designa como “cierto sentimiento de hospitalidad”. Este sentimiento es fenomenológicamente localizado y situado en su registro adecuado, emparentado y contrapuesto con sentimientos como la culpa o el odio. El sentimiento de hospitalidad tiene ventajas con respecto a la institución, el derecho: el sentimiento toma al extranjero como individuo, no exige reciprocidad, no le impone unos deberes ni tan siquiera de buena conducta. Domingo Hernández muestra cómo la hospitalidad requiere de este momento individual, de un sentimiento propio, pero que, al mismo tiempo, este momento viene precedido por la presencia de otra persona ante mí, que es previa y que lo genera. En este sentido, si Derrida decía que toda ética es hospitalaria, él añade que todo sentimiento es hospitalario. Al margen de las instituciones que fijan sus estructuras de comprensión e identificación del otro, este sentimiento que el autor sitúa como fundamento de la verdadera hospitalidad

tiene la función de formar, educar, nuestra relación con el otro.

Las propuestas que encontramos en este libro de algún modo nos permiten ver, también, sus limitaciones, haciendo honor a la aporía constitutiva de la hospitalidad. No obstante, apuntan bien a los lugares sobre los que se puede actuar: señalan horizontes, modifican el vocabulario con tino y, además, nos acercan y nos facilitan el acceso a la tradición del pensamiento sobre la hospitalidad, con autores como Étienne Balibar, Jacques Derrida, Saskia Sassen, Édouard Glissant, Zigmunt Bauman, etc. Este libro, como decíamos, nos ofrece una visión caleidoscópica, un catálogo muy completo y unas perspectivas críticas desde las que resituarnos respecto al problema de la hospitalidad. Los distintos capítulos conjugan de manera brillante la mirada atenta hacia los fenómenos del presente, con la reflexión profunda acerca del desafío ético que supone acoger al otro, sin perder de vista la necesidad de un cambio en el discurso.

DAVID MUÑOZ SÁNCHEZ
 Universidad de Salamanca -
 Salamanca - España
 dms1995@usal.es

Vidal, Vanessa. *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte.* Universitat de València, 2021. 235 pp.

La búsqueda del sentido ha sido el canto de sirena que ha guiado tradicionalmente los esfuerzos teóricos de los pensadores occidentales. Tras la multiplicidad de manifestaciones de lo real, tenía que haber una razón de ser que sirviera de calmante ante la angustia de la incompreensión. Así, los últimos grandes sistemas filosóficos de nuestra tradición trataron de postular la racionalidad de lo real. Pero lo cierto era que los pensadores posteriores al hegeliano culmen del idealismo estaban empezando a percibir que la realidad guardaba algunos rincones oscuros a los que no se podía acceder mediante la clásica razón ilustrada. El nuevo sistema socioeconómico del siglo XIX y sus implicaciones para con el momento histórico estaban produciendo nuevos fenómenos ininteligibles para sus coetáneos y resquebrajando el sentido de los que tradicionalmente se habían mantenido radicalmente estáticos. De este modo, a comienzos del siglo XX, se alzaron las fenomenologías, ontologías y hermenéuticas, en un intento por comprender el sentido del existente y de erigir la filosofía como el nuevo faro de Alejandría del conocimiento que iluminara el sentido oculto tras el sinsentido aparente; al fin y al cabo, esta era la única forma en la que se podía lograr, como siempre se había pretendido, conocer la totalidad de lo real. Es en este punto donde Vanessa Vidal, en su último trabajo, titulado *Esto no tiene sentido. La interpretación materialista del arte*, comienza a “tirar de la lengua” de la obra del que por entonces era Theodor Wiesengrund-Adorno, antes de que este cambiara oficialmente su

nombre, en 1938, por el que ya es por todos conocido: Theodor W. Adorno (cf. 31-32).

Tanto la obra de este pensador como su posterior recepción académica han sido objeto de numerosas controversias, especialmente teniendo en cuenta que esta última se ha centrado casi en exclusiva en *Dialéctica de la Ilustración*, entendida como germen del pensamiento adorniano, y *Dialéctica negativa*, como su culminación. De hecho, algunos pensadores que han seguido esta lectura, a la que dio especial voz Jürgen Habermas, han criticado las tesis formuladas por Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* por considerarlas aporéticas desde el paradigma de la filosofía de la historia clásica (cf. 42). No obstante, Vidal abre un nuevo camino en la recepción de la obra de Adorno, no solo defendiendo que su pensamiento nunca podría ser reducido a un peldaño más en el desarrollo teórico de esa filosofía de la historia clásica –porque, de hecho, “ya la ha superado teórica y práxicamente” (Vidal 42)–, sino porque encuentra en los dos libros que escribió Adorno sobre Kierkegaard algunas de las tesis que más de diez años después se señalarían en *Dialéctica de la Ilustración*. Así, la gran contribución de Vidal aquí, defendida en este volumen que ahora reseñamos, es que *Konstruktion des Ästhetischen in Kierkegaards Philosophie y Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (cf. 35) no solo no pueden reducirse a meros “escritos de juventud”, sino que, con base en su interpretación, podemos realizar una crítica inmanente a la recepción clásica del pensamiento de Adorno. Ahora bien, ¿en qué ha de consistir esta interpretación según el trabajo de Vidal, y cuál es su aportación concreta a los estudios de teoría crítica?

Según la propia traducción de Vidal, Adorno escribe: “Interpretar es precisamente eso que todavía sigue moviendo

hoy a la filosofía, diría yo. Quizá, con la pérdida de la confianza en la construcción total, la necesidad de hacer filosofía se ha trasladado a la interpretación” (33-34). Y es que la idea de interpretación que maneja Vidal, a partir del pensamiento de Adorno, parte de una crítica a lo que anunciábamos más arriba: “la concepción de lo real como una totalidad ontológica caracterizada con el predicado de racionalidad” (56). Lo particular de la recepción de Vidal de las tesis de Adorno es el especial énfasis que hace en la carencia de sentido de lo real, lo que nos muestra un nuevo prisma desde el que concebir la interpretación, no ya como parte de la labor filosófica, sino como “único modo en que es posible seguir haciendo filosofía tras el desmoronamiento de los aparentemente invencibles sistemas idealistas” (33).

Las filosofías que han tratado de salir del idealismo, pero sin renunciar a la búsqueda del sentido de lo real –ya estén representadas por autores como Kierkegaard, Heidegger u otros–, no han conseguido superar los paradigmas dualistas que distinguen entre las manifestaciones sensibles y el estadio que las trasciende, donde descansa ese sentido que el filósofo sigue empeñado en buscar. En contraposición a esto, Vidal defiende que:

Una filosofía que quiera ir más allá del idealismo no tiene ya el derecho de afirmar el sentido del mundo, ni siquiera un sentido en un mundo. No es correcto proyectar en lo real las formas de nuestras percepciones subjetivas o nuestra facultad de razonar: no se puede suponer, como hacen las hermenéuticas de Dilthey, Heidegger o Gadamer, que los productos del espíritu tengan un sentido. Y tampoco se puede postular la tesis

de que en la realidad descansa ontológicamente un sentido a la espera de ser comprendido. (73-74)

La interpretación adorniana defiende la aproximación inmanente a la manifestación concreta, sin reducir su contenido de verdad a un sentido trascendente e impuesto de forma externa a ella misma. Por ello, Vidal habla a lo largo de su trabajo de la importancia de hacer una interpretación *materialista*. Ahora bien, la noción de “materialismo” que se maneja responde al rechazo no solo de cualquier forma de dualismo que contenga un retorno a la separación entre lo sensible y un mundo eidético, sino incluso de cualquier representación de intencionalidad. Retomando los dos libros sobre Kierkegaard de Adorno, vemos cómo este deja allí ya prefigurada la interpretación materialista que defenderá hasta la póstumamente publicada *Teoría estética*, pues el núcleo de su crítica al intento del danés de salir del idealismo hegeliano a través de nociones como la de “interioridad” es que estas han de servir de un lenguaje que está cifrado históricamente en sí mismo, y “[l]as palabras y metáforas que aparecen en los escritos del danés son las que hacen translucir lo histórico, pues el lenguaje ya no puede reducirse a intenciones o sentido subjetivo, ya que existe objetiva e independientemente de ambos” (139).

Esto es especialmente relevante porque, además, como nos señala el subtítulo del libro de Vidal, lo que se propone aquí es exponer la interpretación materialista *del arte*, y tomar o no en consideración la intencionalidad en cualquier manifestación artística resulta clave para la interpretación de esta. Su autora, por

supuesto, defiende que “[l]a escritura objetiva la palabra y no su sentido” (155).

Es importante remarcar, no obstante, que interpretar la obra de arte sin recurrir al paradigma de la búsqueda de sentido no es solo una decisión metodológica. No se está afirmando que no se pueda acceder al sentido de lo real, sino que la realidad en sí siempre ha sido insensata. Y esto nos lo muestran especialmente las obras de arte en tanto objetivación del momento histórico en que surgen:

El objeto en la época del capitalismo se ha convertido en mercancía, y, por ello, no se puede postular un sentido o intención que se halle ni en la infraestructura ni en la superestructura”, ya que nos topamos de frente con una “insensatez ontológica producida por las contradicciones del capitalismo. (88)

Precisamente, es la interpretación materialista del arte, la que nos muestra que *esto no tiene sentido*.

Así, Vanessa Vidal logra no solo ser pionera entre las recepciones del pensamiento de Adorno, por trabajar en profundidad y de manera novedosa sus dos libros sobre Kierkegaard, sino construir una investigación que defiende certeramente la interpretación materialista como eje de la concepción de la filosofía que defendía Adorno: “una propuesta de una filosofía como interpretación de lo diminuto artístico que sobrevive en una realidad devenida insensata” (34).

IRENE LEÓN TRIBALDOS
Universidad de Salamanca -
Salamanca - España
irene.leon@usal.es

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

IDEAS Y VALORES, Revista Colombiana de Filosofía, publica tres números al año (enero, mayo y septiembre) y recibe colaboraciones inéditas en español, inglés o portugués en diversas áreas de la investigación filosófica académica. Las colaboraciones son evaluadas en forma anónima por un árbitro y el resultado de su evaluación se da a conocer al autor en un tiempo no mayor a noventa días. Las colaboraciones aceptadas son publicadas en riguroso orden de recepción. El texto debe contener: título y un resumen no mayor a 100 palabras ambos tanto en español como en inglés, autor, filiación institucional, correo electrónico y un máximo de 5 descriptores o palabras clave. Las referencias bibliográficas deben incorporarse al cuerpo del texto entre paréntesis de la siguiente forma: apellido del autor, año (solo si hay más de una publicación de un mismo autor en la bibliografía) y número de página, *p.e.* (Pérez 1998 32). En consecuencia, las notas a pie de página deben restringirse a aquellas que ofrezcan precisiones necesarias o información adicional importante para el desarrollo del problema. La bibliografía deberá presentarse según el sistema MLA (Modern Language Association) de citación.

Los documentos pueden cargarse mediante la página web de la revista: www.ideasyvalores.unal.edu.co o enviarse al correo electrónico: revideva_fchbog@unal.edu.co Se entiende que los autores autorizan la publicación y reproducción del artículo tanto en la página web de la revista como en las bases de datos a las que se encuentra vinculada. La extensión del documento no debe exceder las 10.000 palabras a espacio y medio, en letra de 12 puntos, debe enviarse en formato .doc o .rtf.



PAPER SUBMISSION GUIDELINES

IDEAS Y VALORES, Revista Colombiana de Filosofía, only accepts unpublished papers in Spanish, English and Portuguese in all fields of philosophy scholarship. All submissions will be refereed anonymously by a specialist appointed by the Publishing Committee. The result is informed to the author within the ninety days next to the initiation of the peer review process. The accepted papers are published in strict order of reception. The manuscripts must include title and abstract not exceeding 100 words and 5 key words both in Spanish and English, author, affiliation to an academic institution and e-mail address. The bibliographical references must be included in the body's text in parenthesis as follows: author's last name, book's year of publication (only if the author has more than one bibliographical reference in the bibliography) and page number, *e.g.* (Pérez 1998 32). Therefore footnotes should be used only for necessary clarifications or to add new and relevant information needed to develop the paper's arguments. The bibliographical information must be organized according to MLA (Modern Language Association) standards. The length of the paper must not exceed 10.000 words, font size 12pt. The manuscript must be submitted in Word (.doc) or Rich Text (.rtf) format. The manuscript can either be uploaded to the journal's web page (www.ideasyvalores.unal.edu.co) or sent to the following e-mail: revideva_fchbog@unal.edu.co. It is understood that the authors authorize the papers to be published and reproduced in the journal's web site as well as in the academic databases, including those that provide full-text access on the web, where the journal is indexed.

Presentación

- 5-6 ¿A quién pertenece la naturaleza?
Paula Cristina Mira Bohórquez

Dossier

- 7-29 ¿A quién pertenece la naturaleza? Sintiencia, ética ambiental e intervención en la naturaleza
Mikel Torres Aldave

- 31-48 Can there be an input from philosophical debates on a better use of nature? Towards an improvement of nature rights in environmental economics
Ernst-August Nuppenau

- 49-68 Who owns nature? About the rights of nature
Tilo Wesche

Artículos de investigación

- 69-88 La lectura deleuziana de la Crítica de la razón pura
Pablo Pachilla

- 89-111 Does autonomous moral reasoning favor consequentialism?
Caner Turan

- 113-131 The role of reason in the establishment of practical goals. A dialogue with some interpretations of Aristotle
Laura Liliana Gómez Espíndola

- 133-152 Future pain as a present concern
Adaora Onaga

- 153-168 ¿Es posible una ontología procesual de las entidades bioquímicas? Consideraciones a partir del caso de los receptores celulares y la señalización celular
Fiorela Alassia

- 177-192 Peirce's open community in light of sentimentalism and normative sciences
Juliana Acosta López de Mesa, Jorge Alejandro Flórez Restrepo

Artículos de reflexión

- 193-204 The Sonderkommando photographs: a possibility for reconciled commemoration of a sublime historical event
Paula Ramos Mollá

- 205-225 ¿Es la bioética una ciencia?
Gustavo Ortiz Millán

Reseña

- 227-229 López Jiménez, C.A. (2018). El terreno común de la escritura: una historia de la producción filosófica en Colombia.
Jorge Uribe-Vergara

- 230-231 Nota a los autores

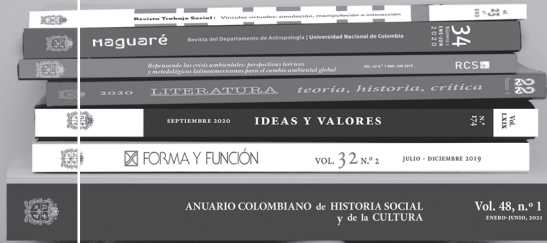
- 232-235 Código de ética de publicación

- 236-239 Ethics guidelines





NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

www.revistas.unal.edu.co

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 24, N.º 21 - January-June 2022
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 30, N.º 2 - julio-diciembre 2021
Departamento de Psicología
www.revistacolombiana.com
psicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 31, N.º 1 - enero-junio 2022
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co
fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía:

Revista Colombiana de Geografía

Vol. 30, N.º 2 - julio-diciembre 2021
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 49, N.º 1 - enero-junio 2022
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 23, N.º 2 - julio-diciembre 2021
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXX, SUPL 7 - diciembre 2021
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 1 - enero-junio 2021
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 - enero-junio 2022
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 23, N.º 2 - julio-diciembre 2021
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrascog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 20 - enero-diciembre 2020
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
www.jardindefreud.unal.edu.co
rsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 13 - enero-diciembre 2019
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male
revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá Plazoleta de Las Nieves • Calle 20 N.º 7-15 • Tel. 3165000 ext. 29494 | Campus Ciudad Universitaria Edificio Orlando Fals Borda (205) • Edificio de Posgrados de Ciencias • Humanas Regelio Salmona (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co | libreriaun_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141
editorial_fch@unal.edu.co | www.humanas.unal.edu.co

El presente número de IDEAS Y VALORES
fue diagramado en Colombia, en el mes de noviembre de 2022.
Para su composición se usó la fuente Minion Pro.

