



ENSAYOS EN ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

UPV

FACULTAD DE LETRAS
VICERRECTORADO ACADÉMICO



VICERRECTORADO ACADÉMICO

ENSAYOS EN

ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Colección Ensayos

Pedro Alzuru

ENSAYOS EN
ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA


PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO


DIGECEX

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

• *Rector*

Léster Rodríguez Herrera

• *Vicerrector Académico*

Humberto Ruiz Calderón

• *Vicerrector Administrativo*

Mario Bonucci Rossini

• *Secretaría*

Nancy Rivas de Prado

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

• *Director*

Humberto Ruiz Calderón

• *Coordinación editorial*

Luis Ricardo Dávila

• *Asistencia editorial*

Yelliza A. García A.

• *Consejo editorial*

Tomás Bandes

Asdrúbal Baptista

Rafael Cartay

Mariano Nava

Stella Serrano

Gregory Zambrano

COLECCIÓN Ensayos

• *Comité editorial*

Luis Alfredo Angulo

José Briceño Ruiz

Miguel Montoya

Alberto Villegas

- Este texto es producto del trabajo de investigación financiado por el CDCHT-ULA, Estética Contemporánea, con el código: H732-03-06-A

COLECCIÓN Ensayos

Publicaciones

Vicerrectorado

Académico

Ensayos en estética contemporánea

Primera edición, 2007

- © Universidad de Los Andes
Vicerrectorado Académico
en Coedición con la DIGECEX
- © Pedro Alzuru
- *Concepto de colección y diseño de portada*
Kataliñ Alava
- *Ilustración de portada*
Carlos Zerpa
Sagrado Corazón de Jesús
Pintura acrílica y metálica sobre tela
- *Corrección*
Raúl Gamarra Obando
(Vicerrectorado Académico)
Marina Olivera
- *Diseño y diagramación*
Levy Apolinar
- *Impresión*
Producciones Editoriales C.A.
HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito Legal: LF23720067004616
ISBN: 980-11-1014-7

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización escrita del autor y el editor

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
<http://viceacademico.ula.ve/publicacionesva>

- Los trabajos publicados en la Colección Ensayos han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas.

Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andérez

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Víctor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérica, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

INTRODUCCIÓN

Proponemos estos ensayos como una panorámica de la situación de la estética contemporánea. No como una recensión exhaustiva, cuantitativa, universal de los rasgos que la caracterizarían, sino como una mirada inevitablemente sesgada, personal, marcada por los asuntos que nos han abordado antes que nosotros los abordemos a ellos.

Partimos de la querrela en la cual se encuentra inmersa esta disciplina, que se inicia como disciplina filosófica y ha llegado a desbordar este marco y hasta se pretende perspectiva filosófica ella misma. En cualquier caso, es para nosotros uno de los ámbitos más ricos y estimulantes del acontecer de la filosofía y las ciencias sociales en las últimas décadas; esta modesta comprensión de las cosas del arte ha entendido que el arte nunca está solo, que el arte y los artistas no se entienden sin la fruición de la gente al recibir las obras, las acciones, que luego serán objeto de discernimiento y de juicios que argumenten esta actividad específica, estas actividades se enmarcan en instituciones que les dan cuerpo y visibilidad, en un horizonte estético.

Luego iniciamos una reflexión sobre un asunto que no ha dejado de suscitar debates, el relativo a las complejas relaciones entre arte y etnicidad, es decir, las sujeciones que parten de una identificación étnica, socialmente identificada y con las cuales tendrán el

arte y el artista relaciones que van desde el idilio hasta el odio. Muchos artistas hoy reivindican lo identitario como una multiplicidad de opciones a escoger y no como un origen y un destino ya trazados por circunstancias geográficas e históricas.

Un particular ejemplo de ello es la relación que tenemos en esta parte del mundo con la música popular. Este es un ámbito en el cual se da una pluralidad que desborda probablemente nuestra imaginación. No estamos en una cultura que se ha llamado comunicacional, marcada por la globalización, los flujos cada vez más vertiginosos de información, sin consecuencias en nuestros gustos y formas de ser. Sin embargo, lo local parece resistirse y adaptarse mejor que lo nacional a la globalización, esto se manifiesta de forma particular en los gustos musicales.

Permanecemos en la región al referirnos a las ficciones latinoamericanas, pero no precisamente con el propósito de una reivindicación identitaria, sino porque estas ficciones están en el origen de lo que muchos teóricos norteamericanos y europeos han calificado como un cambio epocal, civilizatorio, una condición en la que hemos entrado querámoslo o no, un cambio que toca todos los rincones del mundo en mayor o menor grado, en lo económico, en lo político y por supuesto en la cultura, el arte y la literatura: la posmodernidad.

El arte y la estética americanos, de América, de toda América, habrían marcado ese giro civilizatorio y hoy definen la cultura con sus rasgos que se han expandido por todo el planeta: crítica y supresión de la fractura entre arte noble y popular; desarrollo de una acepción del arte como experiencia cognitiva distinta a la ciencia, que exalta la plenitud del símbolo estético frente a los denotativos símbolos científicos; supresión de la fractura entre el arte y la vida; su carácter antimetafísico y antifundacionalista.

Pasamos a lo que, a nuestro modo de ver, se ha convertido en una de las perspectivas más influyentes en la estética contemporánea, la diversa y compleja estética italiana de las últimas décadas, cuyas diversas corrientes tratan de responder a las preguntas: ¿cómo pensar el conflicto?, ¿qué relaciones existen entre los opuestos?, ¿qué son los opuestos?, ¿cómo se puede configurar su conciliación? Respondiendo a ello desde cuatro líneas especulativas fundamentales: el

redescubrimiento de lo bello entendido como una reducción drástica de la conflictividad (Bodei, Cacciari); una presentación irónica de la relación entre los opuestos (Eco, Vattimo); la experiencia de una oposición extrema no dominable por el sujeto (Sgalambro, Gargani, Agamben, Givone); el compromiso estético de un conflicto mayor al concebido como simétrico, dialéctico o polar (Calvino, Calasso).

Sin dejar a los autotes italianos, abordamos el asunto de las relaciones entre la cultura católica y la posmodernidad. Entre los años 1996 y 2001, es decir, en el giro del siglo y del milenio, tres eminentes filósofos italianos contemporáneos, que aún escriben lo mejor de sus obras, preocupados por la ética, la estética y sus relaciones, publicaron textos, cada uno de ellos, que constituyen un reconocimiento de su catolicidad, a pesar de todo, y a la vez una puesta en cuestión y un intento de renovación del patrimonio cultural católico. Ellos son Umberto Eco, Gianni Vattimo y Mario Perniola. Revisamos sus propuestas en un intento por indagar cuál es la situación de ese patrimonio y si ese patrimonio puede permanecer inalterable.

No sólo debe redefinirse la cultura católica en el giro posmoderno, toda la cultura se redefine, redefine sus códigos y sus reglas. Tanto que, podemos hablar de un nomadismo cultural que caracteriza al mundo contemporáneo, no sólo por el movimiento entre diversas culturas, también por el movimiento entre los más diversos géneros al interior de la misma cultura. No queremos, sin embargo, precipitarnos en los juicios apocalípticos que genera la famosa globalización; el intercambio cultural exacerbado de hoy día conduce tanto a la homogeneización como a la heterogeneización, la dinámica de lo mismo y de lo otro, de la tradición y el cambio es sumamente compleja, las semejanzas y las diferencias se redefinen permanentemente en una hibridización constante.

La simultaneidad de lo no simultáneo, la simultaneidad de todo, este es el horizonte que plantean las nuevas tecnologías de almacenamiento y tráfico de la información. El hacer presente las obras culturales del pasado nos redime de la repugnancia que tenemos hacia el «ya fue»; tenemos en el aquí-ahora la presencia de todas ellas y por eso podemos verlas con una mirada piadosa; ya no necesitamos superarlas, ya no necesitamos dejarlas atrás, sustituirlas en nuestro fervor por lo nuevo. El crítico no tiene un oficio distinto

al de producir un sentido a partir de cada texto, de cada obra, de cada hecho cultural. Esta producción del sentido no debe confundirse, por supuesto, con la libertad absoluta, con el decir lo que se nos ocurra sobre la obra, se trata de establecer las relaciones que necesariamente existen entre ésta y el tejido infinito que forma la cultura: el autor, las otras obras, el contexto, la recepción, las otras culturas, el cosmos, etc.

En este recorrido no podemos obviar el contexto político y religioso de las últimas décadas, El odio acrítico y la destrucción son cultivados sobre todo por los fundamentalismos religiosos y políticos. Debilitando la religión y la política, el arte nos «cura» del odio y la destrucción, es lo que el artista ha hecho siempre y siempre seguirá haciendo sin necesidad de que ningún iluminado –religioso o político– se lo indique.

Pensadores contemporáneos afectos a la estética, tales como Vattimo y Rorty se ocupan con rigor de estos fundamentalismos. El primero tiene una gratitud que no es posible justificar; el segundo, una esperanza que tampoco tiene justificación alguna. Ambos dejan atrás la disputa entre teístas y ateístas.

Ambos quieren como Beuys, como Benjamin, contrarrestar la estetización de la política con la politización del arte, debilitar la política y la religión. Ambos quieren, como Marcuse, evitar la unidimensionalidad política o religiosa, fomentar el pluralismo, el polimorfismo de lo humano y de lo social. Todos ellos tienen mucho que decirle a los Bush y a los Bin Laden.

Una disciplina pionera en este giro modernidad-posmodernidad del cual nos ocupamos en estos ensayos, es la arquitectura, marcada por el diálogo con la filosofía y las nuevas corrientes estéticas y en particular con el polémico concepto derridiano de la deconstrucción. Derrida considera pertinente la traducción deconstrucción del término alemán *destruktion* que Heidegger emplea en *Ser y tiempo*, porque no se trataría tanto, en la deconstrucción de la metafísica, de reducirla a polvo sino de mostrar cómo se construyó.

Desde los años 90 el deconstructivismo aplicado a la arquitectura no representa un movimiento ni un estilo, no es una destrucción ni una demolición. Sus partidarios a través de procedimientos de descomposición expresan en sus obras las contradicciones,

dilemas y conflictos de la ciudad, la sociedad y la cultura actuales, sus formas no ocultan sino revelan, trastocan la forma habitual de percibir las configuraciones espaciales.

Participan, además, y esto es lo más importante, a nuestro modo de ver, del ánimo, del talante, de que esta deconstrucción, este debilitamiento, este desmoronamiento, esta recomposición de los mensajes que nos llegan del pasado interpretados desde nuestro ahora, no constituyen una catástrofe o algo que haya que lamentar, al contrario, abren nuevas perspectivas, nuevas arbitrariedades, en un contexto en el cual éstas ya no se imponen por la fuerza sino por su capacidad de persuasión, de ponerse en diálogo con las otras, de retroalimentarse, lejos de la angustia por las influencias, lejos del *pathos* de lo nuevo.

Un período histórico, artístico cultural o una tendencia no se origina necesariamente en el propósito de prolongar o repetir algo que lo ha precedido temporalmente, tampoco para oponérsele o para superarlo. Repetir o superar no conforman una oposición insalvable, una dinámica polar que nos obliga a optar por uno, una especie de cúpula del trueno histórica en la que entran dos y sale uno. Afortunadamente, las relaciones entre períodos y tendencias, como las relaciones entre las personas, son infinitamente más complejas; tomamos y dejamos del gran almacén que forma la historia, tomamos y dejamos del gran mercado del presente.

El valor del objeto estético tanto como el valor de la reflexión filosófica y científico-social está en su capacidad de generar presente, de permitirnos estar bien aquí, ahora, de hacernos sentir en el mundo como en casa, en su apuesta por el presente, presente que no es igual ni opuesto al pasado o al futuro, sino semejante y distinto.

Terminamos estos ensayos tratando de cubrir el arco trazado por Foucault entre su intempestiva *Historia de la sexualidad* y sus últimos trabajos sobre el mismo tema, de referirnos a lo erótico y su importancia fundamental en la estética contemporánea, en toda estética, en toda cultura.

¿Podemos pensar que las categorías de Foucault nos dan una pista para comprender cómo pasamos del evangelio de la liberación sexual al arsenal jurídico más represivo que la historia haya

conocido? En una serie de entrevistas posteriores a la publicación de *La voluntad de saber*, recogidas luego en *Dits et écrits* (4 tomos, 1994), Foucault nota que algo raro, algo que no cuadraba en su hipótesis, estaba ocurriendo con la inscripción del sexo en las leyes penales. Había visto un movimiento opuesto a la “liberación” que supuestamente se estaba desarrollando.

En relación con las proposiciones feministas para una nueva legislación sobre la violación decía: “La sexualidad no será ya una conducta con ciertas prohibiciones precisas; va a convertirse en un peligro que acecha, un fantasma omnipresente, un fantasma entre hombres y mujeres, entre niños y adultos, entre adultos. La sexualidad se convertirá en una amenaza en todas las relaciones sociales, en todas las relaciones de edades, en todas las relaciones entre individuos” (en Iacub y Maniglier, 2004).

Foucault ve que las leyes penales van a tomar las técnicas del “dispositivo de sexualidad”. No sólo van a reprimir y a prohibir, a vigilar y a castigar a los “delincuentes sexuales”, van a pretender curarlos a través del castigo. Van a llamar a médicos y psicólogos para certificar el crimen hasta en los dibujos infantiles. La ley perderá así su carácter general e imperativo y al sentirse incapaz de formular criterios claros sobre las “infracciones sexuales” se confiarán a un ámbito exento de arbitrariedad, las interpretaciones de abogados y jueces apoyadas por las conclusiones de psiquiatras fanatizados. Es en los tribunales que se va a satisfacer entonces la voluntad de saber.

Ya no se prometerá la felicidad a todo el mundo, ya no se hablará de la represión del deseo, sino del deseo de la represión; el goce ya no será por el sexo, sino por la sanción; el poder ya no estará en todas partes, en los gestos, en las miradas y en las prácticas: estará armado en los tribunales, en las leyes y en las penas. El problema no será la oposición entre un modelo jurídico y un modelo tecnológico del poder, sino cómo la inscripción del sexo en la ley cambia el derecho para lo peor. Ese es el peligro del sexo.

Cerramos, pues, la estética con la erótica.

I. UNA QUERELLA SIN FIN

1 ¿Qué pasa con la estética?

Cuando Baumgarten forjó el término en el siglo XVIII y luego Kant fijó su programa por largo tiempo, podía presentarse como doctrina del gusto o del juicio sobre lo bello, una teoría de las cosas del arte. El romanticismo alemán, dirigido por lo sublime y llamándola “filosofía del arte”, la convirtió en una empresa ambiciosa, vector de una interpretación del mundo en su totalidad. Hoy, sin embargo, la estética como disciplina filosófica, distinta tanto de la crítica de arte como de la historia del arte, está menos que nunca segura de su definición. Sobrevive como estudio histórico de las doctrinas estéticas, en medio de perspectivas concurrentes y de nuevas esferas de la experiencia: antropología, análisis cognitivo de las conductas estéticas, fenomenología de la creación, ontología de la obra de arte, metafísica de los materiales. Así como Hegel anunciaba hace dos siglos que el arte era “una cosa del pasado”, ¿será ésta hoy la situación de la estética?, ¿o persiste distribuida en múltiples disciplinas que se dividen su herencia sin aceptar su apellido? Este es el marco, el campo de batalla de la estética contemporánea (ver dossier: *Philosophie et art, la fin de l'esthétique*, Magazine Littéraire N° 414, noviembre 2002).

2 El resentimiento antiestético

Hace apenas veinte años, nada, se veía en ella un discurso de la denegación, disimulando bajo los criterios etéreos del gusto exquisito, del arte autónomo y de la obra sublime, la dura realidad de las formas sociales de la distinción; un discurso ingenuo, desconocedor de la realidad social de las prácticas del arte, de los objetivos de su representación y de las condiciones de funcionamiento políticas y mercantiles del campo artístico. Se la acusó primero de ocultar la realidad social del arte detrás de la afirmación de su autonomía y después de reprimir esta autonomía, sometiendo las prácticas del arte a las especulaciones del discurso filosófico o a los sueños de nuevas sociedades.

Se burlaron antes del angelismo del doctor Kant y después del satanismo de los doctores Schelling o Hegel; unos acusaron la utopía estética de incubar los totalitarismos, otros le imputaron la crisis y hasta la muerte del arte, devorado por el parasitismo del discurso estético. Hasta los que despreciaron estas polémicas (Lyotard, Schaeffer, Badiou), hicieron coro para oponer las prácticas del arte a las derivas de la ideología estética.

Si algo se desprende de estos juicios es que la estética, tal y como se ha constituido en estos dos siglos, no es una disciplina que tiene por objeto las propiedades de las prácticas artísticas o el juicio de gusto, es una forma de identificación del arte que supone un régimen del pensamiento. El arte nunca está solo: para que haya arte no es suficiente que haya artistas, es necesario que la gente disfrute recibiendo las obras, que las acciones sean objeto de observación, de discernimiento y de juicios que argumenten esta actividad específica, instituciones que le den cuerpo y visibilidad.

Algunos ven en esta necesidad una usurpación. Con la máscara de la estética, la filosofía habría sometido a su ley a las prácticas artísticas, habría absolutizado al arte asignándole poderes de conocimiento, modos de inscripción en la vida social o una vocación política que desfiguraron su rostro. Pero la estética no fue la invención de algunos filósofos o de algunos poetas pervertidos por la filosofía. Fueron los filólogos del siglo XVIII quienes empezaron a leer los poemas antiguos como expresión inconsciente de un modo

de vida y ya no sólo como arte. Fue el largo proceso de conquista y colonización el que arrancó de sus lugares y de sus funciones los monumentos y los emblemas de las otras culturas para convertirlas en obras de museo. No fueron los filósofos los que destruyeron la vieja racionalidad aristotélica y la sustituyeron por la escritura novelesca y luego por el cine y la fotografía. Tampoco fueron ellos los que inventaron formas de descripción de lo cotidiano, modos de percepción de lo fugitivo y de lo significativo que aproximaron la majestad del poema y del cuadro a las crónicas del periódico, a las distracciones de la vida urbana o a las demostraciones de la ciencia social. No fueron los herederos de Platón los que inventaron formas de reproducción de las obras y de diseño de objetos utilitarios que borraron la frontera entre el mundo del arte y el de las mercancías.

El régimen estético del arte –o el horizonte estético, como prefiere llamarlo Perniola– es el tejido sensible, la red de nuevas relaciones entre el “arte” y la “vida” constituido a la vez por las invenciones artísticas, los nuevos lenguajes que no cesan de aparecer sin necesidad de asesinar a los lenguajes clásicos y las mutaciones en la percepción y en la sensibilidad ordinarias.

Este horizonte no es sólo resultado de transformaciones exógenas, su racionalidad no pudo nacer de puros decretos filosóficos. Implicó una recomposición que desligó las obras de las reglas de la representación y las remitió al poder del artista y a los criterios inmanentes de la producción, las ligó al mismo tiempo con todas las fuerzas que inscriben en ellas la marca de lo otro: la sociedad, el lenguaje, la materia, el inconsciente, lo sensible, el efecto continuo de la crítica que las altera. Consagró la inmortalidad de las obras y al mismo tiempo su circulación a través de múltiples puestas en escena, reescrituras y metamorfosis.

Esta tensión de contrarios ha provocado tal vértigo que muchos han tratado de reducirla: el esteticismo de fines del siglo XIX quiso separar los placeres del arte de las diversiones vulgares; los modernistas de la década de los 40, pretendieron reducir su complejidad a una simple ruptura entre un arte antiguo, representativo y heterónimo, y un arte nuevo que explotaba las posibilidades de sus materiales específicos. Esta lucha por la “autonomía”, fue en realidad obra de revolucionarios fracasados en busca de conservar

al menos la radicalidad de las revoluciones artísticas frente al desastre de la revolución social confiscada.

Cuando esta explicación mostró su inconsistencia, debido a todas las contaminaciones entre formas del arte y formas de la vida no artísticas, se asimiló esta fragilidad constitutiva a la muerte del arte y a la ruina de la modernidad. La estética fue entonces declarada culpable, sea de haber comprometido el arte con las ilusiones de la radicalidad modernista o sea de haber arruinado esta radicalidad abriéndole la puerta al “vale todo” de la contemporaneidad.

La antiestética es el tercer intento de reducir el arte a sí mismo. Pero este “sí mismo” no existe. Los denunciadores de la confiscación estética de las artes no han terminado de liberarlo cuando se precipitan a hacerlo servir a su propia perspectiva filosófica. Las prácticas artísticas han sido siempre también otra cosa: ceremonias, diversiones, aprendizajes, comercio, utopías. Su identificación está ligada a otras esferas de la existencia, es este carácter dividido lo que designamos con el nombre de estética. Por esto siempre va a molestar a los que quieren que las cosas estén bien separadas. La estética no es una doctrina o una ciencia que se pueda sentar en el banco de un tribunal, es una configuración de lo sensible, un horizonte, que no se abre sino tumbando las palizadas que limitan a cada quien en su parcela disciplinaria (Rancière, 2002).

3 El régimen plástico de las artes

Kant convirtió la estética en un arte oculto del alma humana que no se reduce a las bellas artes a las cuales la remitía Baumgarten. La estética, más que una educación del gusto, tenía que ver con una visión compositiva que percibe y construye antes de tener una finalidad. La estética designa así una configuración perceptiva que no se manifiesta sólo en los juicios de gusto; da cuenta de la constitución de cualquier figura antes de que sea efectivamente percibida, completada en el campo de la experiencia real, se impone a priori.

La estética de Kant somete todo lo que aparece a formas sensibles más que a las cosas en sí. No nos confrontamos jamás con las cosas, las sentimos a través de un tejido perceptivo producido

por un sujeto y su percepción intencional. Percibir cualquier cosa supone un sistema que sea capaz de recibirla. No sabemos nada del objeto sumergido en la bruma de lo sensible, sólo podemos, en el mejor de los casos, determinar su forma en una síntesis coherente, aproximarnos a sus bordes desde un significado y una finalidad sumamente inciertos. Esto es lo romántico de Kant, no se somete a una figura absoluta tomada de la potencia del objeto, que la representación se limitaría a reproducir, tal y como se pensaba desde el Renacimiento con la idea de perspectiva: visión de Dios, punto de vista absoluto. En este sentido la estética de Kant no es perspectivista. Ya no sabemos si la figura obtenida con la ayuda de los sentidos se corresponde con una referencia exterior.

Las bellas artes, al contrario, viven de la certeza del objeto, de la convicción de realidad, de una voluntad de verdad exacerbada. El giro romántico hará del fenómeno el lugar de una elaboración estética. Es en el yo, en la sensibilidad, que se fragua la configuración de un mundo. El encadenamiento de los fenómenos obedece a reglas que caracterizan un modo de percepción limitado por nuestras posibilidades.

Esta fenomenología iniciada por Kant, se somete a un espacio-tiempo que el arte de hoy ya no reconoce como el suyo, ya que sus puntos de vista son independientes de nuestra facultad de sentir centrada en la subjetividad. La creación contemporánea se quiere inseparable de los materiales de los cuales recibe las inflexiones para deslizarse hacia una nueva denominación que califica ahora el régimen plástico de las artes, el de un espacio mezclado y de un tiempo no orientado que ya no tiene nada de estético. El gran temor de Kant era que la estética no se conformara a reglas, que lo que prefiguraran nuestros sentidos fuera caprichoso y tumultuoso, el mundo se fragmentaría en un caos de sucesiones sin freno, imposibles de reflexionar por una imaginación con un fin proyectado. Es precisamente éste el caos con el que se confrontan las artes plásticas, desde finales del siglo XIX, dirigiéndose a los materiales, ya no percibidos como informales y desprovistos de expresión, y abandonando las formas románticas de la sensibilidad (Martin, 2002).

4 Belleza fatal

De todas las trampas de la razón, la que ha visto a la belleza ser vaciada de su propia ciencia, la “ciencia de lo bello” que se pensaba iba a ser la estética en sus inicios, no es la menos curiosa. El Ser, la Verdad, el Significado han tomado violentamente su lugar, y no sólo en los discursos sobre el arte, sino también en el discurso de los mismos artistas: Cézanne no se propuso alcanzar la belleza sino la verdad en la pintura; Baudelaire afirmaba que la belleza debía ser bizarra; para Rilke debía ser terrible, en fin, cualquier cosa menos “bella”. En el arte contemporáneo esto es aún más claro. Duchamp afirmaba que sus *ready-mades* no eran producto de un goce estético, sino de la acción de la indiferencia visual, fuera de la esfera del gusto, lejos de la belleza romántica hasta en su forma negativa.

En el ámbito institucional, universitario por ejemplo, se ha pasado en las últimas décadas de nombrar las facultades, escuelas o departamentos de bellas artes a denominarlos de artes plásticas o artes visuales. En las exposiciones y muestras nacionales e internacionales, “la belleza” se ha convertido en un tema más entre los muchos otros del arte.

Pero nos condenaríamos a anacrónicas “rehabilitaciones de la belleza” si pensáramos que la estética contemporánea ha perdido la memoria de sus inicios, así como no saldríamos de la banalidad si creyéramos que “después de Auschwitz” al arte contemporáneo le falta algo. Artistas y filósofos no han dejado en realidad de tener la belleza en mente, o más exactamente, a través de ellos la belleza ha dirigido el programa de su propia desaparición, tanto en el ámbito del arte como en el del pensamiento sobre el arte.

En la perspectiva clásica (Platón) la belleza esencial no tiene nada que ver con el arte; lo bello es independiente del arte pero el arte depende de la belleza al pretender alcanzarla y representarla. En la perspectiva moderna (Hegel) pasa exactamente lo contrario, la belleza esencial no puede ser sino arte, la belleza artística es superior a la natural, ya que es un producto del espíritu y sólo el espíritu es verdadero. Pero el arte parece no tener ya nada que ver con la belleza.

Ni el arte ni la estética han podido responder a la pregunta sobre la belleza, ésta se ha revelado como algo que no se puede saber o determinar: la libertad pura, la prueba viva de que el ideal de la libertad se encarna en la naturaleza (romanticismo), presentación de lo impresentable (Lyotard). Tanto es así que, estableciendo la diferencia entre una perspectiva pragmática y una perspectiva estética, se trata ahora de saber cuándo hay arte y ya no qué es arte (Goodman); de las obras hemos dejado de decir que son “bellas” para decir simplemente que son “arte” (Gadamer). La estética puso el dedo sobre un objeto que se caracteriza por escapársele: en la metafísica, en la hermenéutica, en la ontología y hasta en la onto-teología.

Si algo ha dejado claro esta querella, es que no hay una estética “posterior” a la estética, de la cual de alguna forma, la belleza no haya movido los hilos en la sombra. La belleza no está muerta, ella ha hecho de su muerte la ocasión de revelarse al mundo en su verdad, bajo las máscaras de lo sublime, del proceso, del juego relacional o del “todo vale”.

Su muerte no ha marcado ni el fin de la estética ni el fin del arte; ella ha sido la condición que ha permitido a la estética y al arte perpetuarse más allá del fin de sus respectivas historias (Alizart, 2002).

5 Juzgar y argumentar

Desde su nacimiento en el siglo XVIII la estética ha pasado por muchos avatares: en los tiempos de Hume, de Burke o de Kant es una epistemología de nuestras relaciones con las cualidades percibidas como estéticas y con las diferentes artes; con Schlegel y Hegel, Lukács y Benjamín y luego en Heidegger y Adorno, es una empresa filosófica ambiciosa, a la vez interpretación de la historia y vector de reconciliación utópica; con Derrida, Deleuze y Lyotard será un antídoto filosófico contra la rigidez de la razón. Volviendo al siglo XIX, con Fechner y Wundt se pretende una búsqueda científica de los determinismos físicos, psicológicos y socio históricos de las obras y sobre todo de su percepción; en Weitz y Goodman, Sibley y Danto será una empresa de sobrios exámenes donde se hace abstracción

de las funciones del arte para la identidad de los individuos y para el conjunto de la cultura. Esta limitación metodológica se radicaliza luego en empresas de desmitificación y de reducción que hacen del arte un asunto de objetos y conductas descriptibles asociados a placeres privados.

Se le ha pedido entonces mucho a la estética, aunque más recientemente también nos hemos empeñado en no pedirle casi nada. Ahora, sin excesos metafísicos ni antimetafísicos, la estética puede hoy inspirarse tanto de sus inventores en la época de las Luces, de sus escrupulosos examinadores de la tradición analítica, como de ciertas intuiciones de la tradición romántica. De sus inventores, la estética puede mantener la conciencia de las interacciones con otras esferas culturales en el seno de una vida social donde conocimiento, acción y relaciones con universos virtuales se complementan. De los pensadores analíticos, puede aprender a estar atenta al significado de términos y predicados, al funcionamiento de los diferentes tipos de obras y de las relaciones que los sujetos establecen con las mismas, podría así entonces asociar el análisis de los objetos y de los procesos estéticos a un interés por las contribuciones de las artes al conocimiento y a la identidad de los sujetos. De los pensadores románticos, finalmente, puede retener el estudio comprensivo de ciertas obras modernas y algunas hipótesis sobre la lógica evolutiva del arte moderno, del esteticismo, de las Vanguardias y del arte contemporáneo.

Sólo desde la perspectiva analítica la estética tendería a limitarse a completar la historia de las artes con aclaratorias conceptuales, reflexiones metodológicas y análisis comparativos entre diferentes prácticas y tradiciones culturales. Quedándose en la perspectiva heredada del Iluminismo, complementaría las diferentes formas de la crítica profana y experta, la apropiación de las artes del pasado y del presente, de la cual sería su modo reflexivo; intentaría despejar el interés de una obra de arte independientemente del interés personal; no sería sólo descriptiva, pondría a la obra en relación con una situación compleja y con un contexto artístico, en los cuales la obra aparece como más o menos significativa, reveladora o innovadora. No pudiendo sustituir a la crítica, movida por compromisos más personales y prácticos que teóricos, se limitaría a ser su *teoría de la argumentación*.

La estética no tiene una posición privilegiada para emitir sobre una obra un juicio más autorizado que los otros, pero su experticia puede ser preciosa para dirigir el debate hacia un cuadro más racional y metodológicamente más reflexivo, para hacer compatibles los paradigmas de interpretación y se pueda llegar a un acuerdo, para hacer ver que los juicios de valor tienen interés y pertinencia con relación a un contexto cultural y a una tradición artística determinados.

En Kant, el juicio estético ocupa un lugar singular entre las facultades racionales, asocia un *sentimiento* subjetivo con un propósito *necesario* y *universal*. Pero ¿cómo es posible la imparcialidad de un juicio cuyo interés no concierne a la existencia del objeto sino únicamente a nuestras facultades de conocimiento, sensibles o racionales?

Probablemente la espontaneidad de este juicio imparcial encuentra dificultades insuficientemente tomadas en cuenta por Kant. Los valores estéticos varían según las culturas y según las épocas: lo que se juzga es aprehendido a través de paradigmas de los cuales depende en gran parte el veredicto de la sensibilidad. Esto le daría razón a las concepciones estéticas que minimizan la importancia del juicio.

En realidad la especificidad del juicio de gusto y de la estética no desaparecen, están simplemente más determinados de lo que creía Kant por los paradigmas culturales e históricos. Lo que no significa de ninguna manera que “todo vale”. El conocimiento estético no nos conduce a admirar toda realización artística, no obstante su carga delirante, oscura, confusa e idiosincrásica: “Las obras de arte son símbolos en búsqueda de reconocimiento intersubjetivo y a propósito de los cuales la argumentación es posible” (Rochlitz, 2002).

6 La humillación de las teorías

A partir de ciertas proposiciones de Foucault y Deleuze sobre la forma de aproximarnos al arte, sería necesario dejar de interpretar y dedicarnos más bien a experimentar, dejar de ocuparnos de los códigos o de la historia de las formas para dedicarnos sobre todo a la práctica de flujos, corrientes e intensidades. La

teoría, sean cuales sean sus supuestos epistemológicos, en vez de aproximarnos al arte sería el más seguro medio de alejarnos de él.

¿Qué le permite a alguien que teorice sobre el arte reivindicar su experimentación? Todas las respuestas que intentemos probablemente nos llevarán a la evidencia de que un teórico del arte es alguien que escribe sobre el arte, un autor, un actor.

Pero existe efectivamente una ruptura entre la teoría especulativa del arte y la tradición estética iniciada por Kant, se ha puesto en cuestión el principio de recepción de la obra de arte. Es este descentramiento lo que merece ser analizado, descentramiento que le ofrece al comentador la oportunidad de abandonar el punto fijo de la recepción e inventarse posiciones singulares con relación a la experiencia del arte. De pasivo receptor ha avanzado hacia otras posiciones más participativas y activas en el campo del arte. Se ha hecho actor del arte y hasta artista, con el objeto de abordar ámbitos hasta ahora exteriores a su comentario (los casos de Aby Warburg y Harald Szeemann, por ejemplo).

La perspectiva, la forma de proceder del “teórico” del arte puede estar tan o más marcada por obsesiones artísticas que por veleidades científicas. ¿Cuál es la proporción de subjetividad, de ficción o de arte que puede asimilar y vehicular un ensayo teórico para no dejar de ser una obra de referencia científica? Si bien la escritura sobre el arte reivindica la ficción, modos de narración desviados, no escapa a su tradición científica, se alimenta de sus aspectos descuidados, incomprensidos e inexplorados. Todo esto contribuye a una práctica de los fenómenos del arte tanto o más que a la pura observación de los mismos.

Así, escribir hoy sobre el arte, en esta hora que probablemente empezó hace unas cuatro décadas, tiene como resultado paradójico, poner en crisis las teorías que sustentan esa escritura. Así como las formas del arte que han surgido en el mismo periodo cuestionan las formas tradicionales o, en todo caso, se ponen en concurrencia con las mismas.

Los apoyos y compromisos teóricos, las referencias intelectuales, las técnicas de análisis con frecuencia forman una pantalla que oculta mal los elementos narrativos, psicológicos, melancólicos y hasta líricos que obsesionan al teórico. No es raro que se

enuncie una teoría y se escriba una confesión que revela la verdadera obsesión de quien escribe y esto no es algo de lo que deba avergonzarse.

El trabajo del crítico implica, para usar un eufemismo, dos subterfugios: comentar la obra de otro mostrándose, mostrando algo que representa al comentarista y habla de él, comentar entonces como autor. Este trabajo tampoco abandona las teorías que permiten el comentario, quizá logre en el mejor de los casos, ponerlas en sordina. Trata paradójicamente de no renegar sus modelos, artísticos y teóricos, sino de realizarlos de forma críptica, esotérica y tímida (Jouannais, 2002).

La muerte del arte y de las teorías que lo abordan, ya varias veces e inútilmente decretadas, habrían puesto tanto a artistas como a teóricos contra la espada y la pared: mantener el sentimiento de inferioridad o abandonar “la angustia de las influencias”.

7 **Por una estética de lo impuro**

Crisis del arte contemporáneo, del discurso crítico sobre el arte contemporáneo, de la estética filosófica... todas estas crisis nos estarían planteando que la filosofía debería prohibirse todo uso prescriptivo de sus juicios sobre el arte y que la estética en tanto disciplina reflexiva estaría siempre después, en una posición posterior y subordinada a las relaciones estéticas y artísticas particulares. Se teme que el análisis abstracto de las obras y de las experiencias estéticas, obstaculice el propósito sintético de las experiencias concretas; el primero remitiría a una “estética pura” y el segundo a una “estética impura”.

Se opondrían así una “estética de espectador”, marcada por el modelo kantiano y una “estética de artista”, formulada por Nietzsche y retomada por un sector importante de la estética contemporánea. En esta última se consideraría el punto de vista del artista, su compromiso orgánico total con la obra y su ética de cumplimiento de sí en la existencia. Un ejemplo de ello es la educación estética formulada por Kandinsky, la reconquista de las capacidades sensibles y espirituales en la experiencia inédita de la abstracción. Estar

aquí, enteramente presente en el mundo, dejar actuar las capacidades estimulantes de figuras, colores y líneas, es esto lo que todos los pintores buscarían, lo que todos los artistas buscarían, Beuys, Warhold, Merysol León.

Hasta el mismo Rafael con sus representaciones religiosas, con sus Madonnas, según Nietzsche, tuvo por objetivo instalarnos firmemente en este mundo y hacernos amarlo. El fin de esta estética de lo impuro es entonces aproximarse, en el análisis de cada obra, a su capacidad para efectuar una sustitución del discurso metafísico como origen del sentido de la existencia humana y justificación del mundo. El artista no desearía para nada la existencia de “otro mundo”; el artista realizaría con su obra y su existencia el sentido de la inversión de los valores y de la inversión del platonismo; tendría el mundo aparente como objetivo supremo de la existencia humana y a eso es a lo que nos invita.

Sin descuidar la importancia decisiva de la contribución kantiana a la historia de una *estética pura*, una estética impura busca una postura filosófica en la cual no se disocia la interrogación estética de la interrogación metafísica, religiosa, moral o política. Siguiendo a Nietzsche, adopta *la estética como perspectiva privilegiada* sobre la realidad. Considerar que todo fenómeno es estético no es, sin embargo, una reducción de la realidad a la estética, sino una apertura de la estética a las dimensiones múltiples de la realidad. El privilegio filosófico acordado a la estética significa rechazar la distinción entre ser y parecer, sustancia y accidente; significa valorar las reflexiones fundadas en el estudio de las formas, figuras, sentimientos, emociones y afectos como accesos privilegiados a una realidad compleja.

Después del fin del discurso metafísico y del futuro improbable del discurso ontológico que tiende a sustituirlo, parece que la estética ofrece muchas posibilidades desde el punto de vista metodológico. Si la filosofía contemporánea quiere ser un “retorno a las cosas mismas”, una fenomenología, entonces la estética está lejos de ser un discurso que ha agotado su fecundidad filosófica (Kessler, 2002).

II. ETNIA Y ETNOESTÉTICA

1 Etnia

Los griegos oponían *ethnos* (etnia) y *polis* (ciudad). Las sociedades que tenían una cultura específica, pero les «faltaba» organizarse en Ciudad-Estado, eran las etnias (*ethnè*).

La etnología, si partimos de aquí, sería la ciencia de las sociedades «apolíticas», sociedades que, por lo tanto, no pueden ser «sujetos» de su propia historia. La tradición eclesiástica llama etnias a las naciones, los extranjeros, los infieles, los paganos, en oposición a los cristianos. Pero es a partir del siglo XIX que este significado clásico del término fue retomado por los teóricos modernos. Durante mucho tiempo se llamó naciones tanto a las poblaciones europeas como a las tribus del resto del mundo.

Gobineau (1854) usa el adjetivo «etnia» de una manera ambigua: lo emplea como sinónimo de los términos «raza», «nación» y «civilización», pero también para designar la mezcla de las razas y la «degeneración» que produce. La misma ambigüedad encontramos en George Vacher de Lapouge, en su libro *Les Sélections Sociales* (1896), intenta con el término etnia definir la separación de poblaciones racialmente homogéneas, cuyos diferentes segmentos conocen vicisitudes distintas, entran en contacto con otras razas y terminan semejándose, producto de la cohabitación prolongada, de la mezcla

lingüística y cultural, alejándose por lo mismo del grupo del que se separaron. La cohesión de estos grupos, para Vacher De Lapouge, no se debe señalar con los términos «raza», «pueblo», «nación» o «nacionalidad», sino con el término más apropiado de «etnia». Ferdinand de Saussure propone nombrar «etnismo» al grupo de pueblos racialmente diferente que se asemejan en sus múltiples relaciones por la lengua, la religión, el conocimiento y la defensa comunes. Regnault, en 1939, define como «etnias» a las comunidades lingüísticas, distinguiéndolas de las razas. S. M. Shirokogoroff, en su artículo «La théorie de l’Ethnos et sa place dans le système des sciences anthropologiques», publicado en *L’Ethnographie* N° 32, pp. 85, 1936, intenta desmarcarse de la biología y de darle un sentido relacional al término etnia: sus ideas fueron utilizadas a la vez por Mühlmann, quien influenció tanto a los antropólogos racistas sudafricanos, como a los antropólogos soviéticos, los cuales a partir de sus ideas definieron la noción de *narodnost*, unidad social de base de las investigaciones antropológicas en la URSS y fundamentos de la política de exclusión de las minorías.

La aparición y la delimitación tardía de los términos «tribu» y «etnia» no son casuales: coinciden con el período histórico en el que la dominación europea se extendió sobre el planeta. Si estos términos desplazaron a otros, como el de «nación», se debió al propósito de clasificar a un grupo de sociedades a las que se les negaba una cualidad específica. Esa cualidad, que las hizo diferentes e inferiores a las sociedades occidentales, fue la historicidad. Las nociones de «etnia» y «tribu» se sumaron a las de sociedad sin historia, preindustrial, sin escritura, comunidad, en tanto que objeto de la antropología, por un lado; y la noción de «nación» se agrupó con las de sociedad con historia, industrial, con escritura, sociedad, en tanto que objeto de la sociología, por otro lado.

2 Definiciones

Max Weber llama «grupos étnicos» a los grupos humanos que comparten la creencia en su ascendencia común, basándose en las semejanzas físicas, las costumbres o la memoria colectiva de la experiencia de la colonización o de las migraciones. Partiendo de

aquí, la pertenencia étnica difiere de la pertenencia al grupo parental, ya que en la primera la identidad se presume y no implica del grupo una acción social concreta. Más que formar un grupo, la pertenencia étnica facilita su constitución, sobre todo en el plano de la política.

Conceptos como los de Meyer Fortes, Nadel, Paul Mercier y Nicolás son muy semejantes al de Weber. Frederik Barth (1969) elabora un concepto más específico, al designar con él a una población con autonomía de reproducción biológica, que comparte valores culturales en constante actualización a través de formas culturales con una unidad, con un campo de comunicación e interacción y un modo de pertenencia que lo distingue de los otros. Otros aspectos importantes de la reflexión de Barth son que introduce la noción de «límites étnicos», límites que son mantenidos o trasgredidos por la población.

En general, los criterios comunes de estas diferentes aproximaciones al término son: la lengua, el espacio, las costumbres, los valores, el nombre, la ascendencia y la conciencia de pertenencia al grupo. Se nota en ellas la vinculación con el concepto de «raza» y la influencia del etnocentrismo, sobre todo a través del subrayar la «ausencia» de organización en Estado-Nación, tal y como fue elaborado en Europa. Se señalaba así lo específico de los «otros» a la vez que se les disminuía en la comparación.

3 Críticas

Numerosos investigadores han señalado la inadecuación del concepto de etnia con lo que ellos han encontrado en sus observaciones de la realidad. Weber mismo llamó la atención sobre el peligro que representa el uso de la noción de grupo étnico si no se sustenta en un análisis histórico y sociológico concreto de la conciencia que un grupo adquiere de sí mismo en un momento y lugar determinados. Nadel mostró que la realidad étnica se imbrica en realidades cada vez más vastas y complejas, como es el caso de los nupe de Nigeria, que se extienden a toda el África Occidental. De igual forma, Mercier señala la necesidad

de insertar los grupos en la geografía y en la historia e incluirlos en marcos cada vez más amplios, citando en particular el caso de los *somba* del norte de Benín.

Barth, por otro lado, con su noción de «límite», muestra que la separación entre etnias sirve para establecer esquemas de identificación socialmente significativos y que, al mismo tiempo, a través de estos límites se produce un flujo continuo entre sus miembros. Esto nos lleva al problema de la disolución de las etnias y a entender que este concepto es una creación contemporánea ligada a la colonización, a las migraciones hacia las ciudades y a la inserción de estos grupos en el Estado moderno.

4 Paradigmas étnicos y conversiones identitarias

Los trabajos recientes sobre las etnias comparten en general la idea de que existe una continuidad en el tejido que une las diferentes sociedades y admiten la existencia de «redes de sociedades» al interior de las cuales se mueven los actores sociales. Estos son capaces de circunscribir los elementos significativos que, a través de transformaciones sucesivas, forma un «paradigma étnico».

Nos confrontamos así con los problemas de la «atribución» y de la «identificación» étnica (Barth, *ídem*). Los actores sociales, en función de su contexto, harán, en el corpus categorial puesto a su alcance por la lengua, una escogencia de identificación. Esta podrá cambiar formando cuadros de transformación y de conjugación y permitiendo, por lo tanto, las conversiones identitarias. Así, en vez de concebir las fronteras étnicas como límites geográficos, será necesario considerarlas como barreras semánticas o sistemas de clasificación, es decir, como categorías sociales.

La etnia aparece entonces como una construcción identitaria elaborado por una población dada, en perfecta continuidad con las nociones semejantes de raza, clan y linaje en las sociedades exóticas. Estas construcciones identitarias permiten el agrupamiento de agentes con la ficción de una pertenencia o una descendencia comunes. Desde este punto de vista, no existen las etnias, si las entendemos como entidades homogéneas racial, cultural y lingüís-

ticamente; al contrario, lo que predomina siempre son unidades sociales desiguales y heterogéneas en cuanto a su composición. Por otro lado, un etnónimo puede recibir una multitud de significados, dependiendo de las épocas, los lugares y las situaciones sociales consideradas; aferrarse a uno de esos significados no es condenable, pero sí lo es afirmar que ese significado es único o que la serie de significados que se puede atribuir a esta categoría está agotada; esto es el fundamentalismo étnico y el racismo.

5 El Estado, la ciudad y los intercambios

En el eje que va de las unidades sociales mínimas –linaje, clan, etc.– hasta el Estado-Nación, la etnia ocupará tantas posiciones intermedias como concepciones del término existan entre los que lo usan. Bajo la máscara de la etnia se encuentra, en realidad, el actor que efectúa las codificaciones y los registros. En tal sentido, no hay diferencia entre las sociedades occidentales y las sociedades exóticas: todas producen categorías que sirven para clasificar socialmente a los agentes. De la misma forma no existe diferencia entre el tribalismo tradicional de los países de Asia, África y América Latina. Están caracterizados por la trasgresión de las barreras étnicas, las migraciones, la yuxtaposición con las organizaciones económico-sociales.

Por ello, tanto como un índice de modernidad, la etnicidad aparece como un producto de la urbanización, de la edificación nacional e internacional de las relaciones comerciales, religiosas, culturales, etc., entre las distintas comunidades, independientemente del período que consideremos.

Por ello, también, nada distingue el tribalismo o la etnicidad del renacimiento del regionalismo por el que atraviesa la sociedad occidental en las últimas décadas. En ambos casos, los movimientos de retorno a los orígenes o a la «autenticidad» germinan en la realidad urbana, son una proyección citadina sobre una realidad rural pasada, idealizada. En realidad, es el alejamiento social y geográfico lo que en el mundo entero permite dar pureza y homogeneidad a un medio heterogéneo y jerarquizado.

6 Etnoestética

El término etnoestética (Delange, 1967) designa un conjunto de estudios recientes, consagrados a las llamadas artes étnicas, tradicionales o tribales. Expresa la idea de una interdisciplina de carácter estético que no se debe confundir con la etnología del arte, disciplina de la etnología. Se puede decir que la etnoestética es una disciplina que tiene como objeto la estética de las artes producidas por los grupos sociales que estudia la etnología, esto en una primera aproximación.

El prefijo «etno» remite tanto a la etnología como a la etnografía, y la «estética» es concebida tanto en sentido estricto, etimológico, como el estudio de la relación sensible entre el arte y quien lo produce o lo usa, y en sentido amplio como teoría de la producción artística.

Es prudente aclarar cuál puede ser aquí la relación etnología-filosofía. La estética es una disciplina filosófica; mientras que la etnología quiere ser una ciencia positiva y por eso rechaza la filosofía por su carácter especulativo y su indiferencia frente a la investigación de campo y sus datos.

La etnoestética implica entonces una posición epistemológica, la cual ubica la estética al lado del objeto, optando por la etnología, asegurando así su positividad. Ya no se trata de la estética filosófica, sino de hechos estéticos observables en grupos determinados. Si se prefiere el término etnoestética al de etnología del arte es con el fin de insistir en el reconocimiento, impuesto por la investigación empírica, de la existencia y de la especificidad del hecho estético en las sociedades estudiadas.

Esta disciplina se distingue así tanto de la estética filosófica como de los estudios etnológicos anteriores que desconocían y rechazaban la existencia del hecho estético en las sociedades calificadas como tradicionales.

7 El Funcionalismo y las artes tradicionales

Las artes de estas sociedades no se beneficiaron con los trabajos de la etnología funcionalista; ésta fue más eficaz en su rol heurístico, de orientación y de evaluación de la fecundidad de la

investigación, pero no en su rol explicativo, es decir, dando los cuadros teóricos que permitan ordenar y hacer inteligibles los hechos observados. Estas artes, hasta muy recientemente, no habían sido objeto de investigaciones profundas y en sus intentos explicativos el funcionalismo tiende a reducir el hecho artístico.

Se afirmaba que el arte no existía en las sociedades tradicionales sino integrado a la religión; en otras palabras, la forma está determinada por la función; entre las formas y las condiciones que le dan origen se establece una relación de consecuencia, conociendo las condiciones deducimos las formas, existe una relación biunívoca entre formas y funciones.

Pero con la profundización de los trabajos de campo estas hipótesis se hicieron insostenibles. Se mostró que una sola función puede ser ejercida por formas diferentes –polimorfismo– y que una sola forma ejerce varias funciones –plurifuncionalidad–. Se constató, además, la disociación entre una interpretación etnológica que remite el objeto a sus condiciones funcionales y un análisis estético-formalista que se consagra a las formas cuando les reconoce algunas cualidades; sin que estos dos discursos se relacionen, la determinación de las formas por las condiciones funcionales quedó sin demostrarse.

Al perecer, la arquitectura y el diseño moderno le habían dado al funcionalismo etnológico la estética que le faltaba. Estas dos corrientes prestan la misma importancia metodológica a la noción de función y de ella proviene la misma concepción de la relación entre el arte y lo que no es arte, una reducción del hecho artístico. La estética funcional pretende unir utilidad y belleza, función y calidad estética. Pero esta intención responde a una situación histórico-social particular: el desarrollo de la producción industrial y de la creación artística que consuma la separación de lo útil y de lo bello, de la técnica y del arte. Vista históricamente, esta disociación no es la regla, sino la excepción, exclusiva de la civilización occidental desde el Renacimiento. Se trata entonces de restaurar la unidad perdida, unidad observable en el Occidente Medieval y en las sociedades no occidentales. En las sociedades tradicionales, el arte no está disociado de la técnica, está funcionalmente ligado a las otras formaciones culturales. La estética funcional se mostraba así como la estética im-

plícita de las sociedades tradicionales y el concepto etnocéntrico de un arte gratuito y formal era evitado.

Se evitaba también el concepto de un arte puro, que se toma a sí mismo como fin, separándose de lo que no es el arte. Pero la interrogación se hace entonces más general: ¿cuál es en las artes funcionales, no puras, la relación de lo artístico con los otros elementos, como el técnico, mágico-religioso, económico o político? La respuesta varía según la sociedad considerada. En las artes tradicionales, es el trabajo de campo el que la da. La estética funcional es sólo la mejor respuesta en un contexto socio-histórico caracterizado por el desarrollo inédito de una técnica científica e industrial. En otros contextos culturales el elemento técnico no adquiere esta forma industrial y la estética funcional no es, entonces, la respuesta pertinente.

La misma determinación de la forma por condiciones no artísticas toma un aspecto científico y técnico; implica un tipo de racionalidad, el de la técnica industrial. Y si esta forma de determinación conviene a un objeto simplemente técnico, no conviene a un objeto con una función en la cual intervienen valores simbólicos y cuyo uso es ritual. Por estas razones los discursos funcionalistas y estéticos permanecen disociados.

8 Especificidad y pureza

Otro equívoco teórico protegió a la interpretación funcionalista: la investigación de campo excluye la idea de arte puro. La explicación funcionalista, reduciendo el arte, niega su especificidad. El funcionalismo, confundiendo estas dos nociones, puede transferir la garantía empírica de la legítima negación de la pureza a una negación ilegítima de la *especificidad*, ya que los datos empíricos, lejos de excluir la especificidad, imponen su reconocimiento y, por otro lado, las dos nociones son muy distintas. Algo que posee una naturaleza específica puede presentarse tanto en estado puro como en estado impuro: en el estado de impureza se juntan elementos específicos y elementos heterogéneos, pero la presencia de los segundos no destruye a los primeros.

Las investigaciones de campo imponen la especificidad del hecho artístico en las sociedades tradicionales, así como la existencia de una función figurativa irreducible, aunque ligada a las otras funciones observables en sociedad.

Reconocer las artes tradicionales en su especificidad es preguntarse: ¿cómo se articulan en ellas los elementos específicamente artísticos y los elementos mágico-religiosos, económicos, políticos, etc.? Este reconocimiento sigue una vía intermedia entre una asimilación simple de estas artes al arte occidental puro y formal –asimilación con la que se justifica su presencia en las colecciones públicas y privadas– y una afirmación de su alteridad radical, alteridad que, llevada a sus últimas consecuencias haría imposible su estudio y su apreciación sensible por nosotros.

El respeto de la especificidad de las artes tradicionales tiene como medio, en un primer momento, la importancia acordada a la investigación etnográfica, las monografías. Estas investigaciones son necesarias y urgentes, pues la transformación actual de las sociedades tradicionales conlleva una desaparición acelerada de su objeto. Pero estas investigaciones no son suficientes, necesitan por lo menos dos complementos: el uso del método comparativo en sus diversas formas y el recurso de la filosofía del arte.

Mientras las monografías se hagan más numerosas y precisas, más encontrarán justificación las generalizaciones. Se podrían así tratar las diversas artes tradicionales como se tratan los sistemas de parentesco o las mitologías; diversas investigaciones de campo han permitido emitir la hipótesis siguiente: en las sociedades tradicionales, el punto de vista del usuario es más importante que el del productor; en Occidente, al contrario, se privilegia al artista y a la teoría de la creación. No está de más agregar que la primera de estas perspectivas coincide con la filosofía del arte de la Grecia Clásica.

Los trabajos comparativos de las formas como en las diversas culturas se evalúan estéticamente objetos idénticos, nos resitúan en la vía intermedia entre identidad y alteridad. La tesis de la universalidad del gusto en su forma clásica, es tan insostenible como el relativismo historicista y el pluralismo radical. En el tratamiento de estos problemas etnoestética y filosofía del arte no pueden seguir ignorándose.

Durante siglos un conocimiento etnológico impreciso oponía a la historicidad de las «grandes» civilizaciones la inmutabilidad de las sociedades tradicionales, sin historia, detenidas en y por sus tradiciones. Esta oposición general se aplicaba, por supuesto, al arte. Pero de un tiempo para acá esta visión ha sido sustituida por las tesis de las diferencias en el ritmo y en las modalidades de los cambios (Lévi-Strauss, Balandier, etc.), diferencias que es necesario determinar en cada caso. Apenas comienza la reconstitución de la historia del arte de las sociedades no occidentales o tradicionales.

En coherencia con esta visión rígida de la relación cambio-tradición, visión que afortunadamente es sustituida hoy por el reconocimiento de la complejidad de su dinámica, se oponía a la creación artística occidental individualizada una producción tradicional, impersonal y anónima. Los progresos en las investigaciones han permitido abandonar también este prejuicio. Los objetos son atribuidos a grupos o subgrupos étnicos, a pueblos, a talleres, a maestros, reconociéndose así una autoría no precisamente anónima. En este caso, como en el anterior, se impone una vía intermedia, ya que la individualidad de la producción del arte en las sociedades tradicionales no toma la autonomía ni el valor que se le asigna a la misma en Occidente.

Las investigaciones comparativas y la intención de reconstruir la historia del arte en las sociedades tradicionales, han develado similitudes y diferencias que exigen una reflexión epistemológica que seguramente afectará la concepción de la estética, ya no sólo para la comprensión de las artes de las sociedades tradicionales. Habría que adaptar a estas últimas procesos originados en otros contextos para la comprensión de otros objetos y otras formas de usarlos, e incluso inventar nuevos métodos y procesos. Conocemos, por ejemplo, la importancia de los documentos escritos en los procesos de atribución, pero en las sociedades tradicionales los datos de la tradición oral plantean dificultades muy específicas. En general, los métodos de atribución no han sido objeto de un estudio sistemático. La misma clasificación de los objetos presenta dificultades que no han sido ni serán fáciles de resolver.

Debido a estos problemas que hemos planteado, la etnología, aunque desconfíe de la filosofía, debe recurrir a ella. El rechazo de la filosofía tiene en general, como consecuencia, su uso implícito. Es preferible, sin duda, su uso declarado, consciente y crítico.

El reconocimiento efectivo de la especificidad artística y la misma traducción de los datos de las investigaciones de campo implican el uso de un vocabulario artístico tomado de la crítica, la historia y la filosofía del arte. Términos como «clásico», «barroco», «expresionista», «cubista» e incluso «símbolo», «imagen», «representación» están lejos de tener una definición precisa, mucho menos cuando se les recontextualiza. Este vocabulario artístico es, finalmente, utilizado con determinados objetivos, que permanecen, por lo general implícitos y ambiguos: la evocación de una experiencia estética y la referencia a lo vivido, la descripción o el análisis estético, etc. (Stephan). Por esto, cierta claridad metodológica es indispensable, sin pensar que todo quedará claro en este necesario diálogo.

Finalmente, si consideramos que el sentimiento de pertenencia étnica, más que formar un grupo facilita su constitución, que los valores compartidos por dicho grupo están en constante actualización y dependiendo de ello se mantienen o se trasgreden sus límites, lo que imbrica al grupo en realidades más vastas y complejas, dentro de las cuales se establecen esquemas de significación socialmente significativos y se produce un flujo continuo entre sus miembros a través del cual estos escogen y atribuyen identificaciones, cambios y conversiones identitarias; debemos aceptar que las etnias no existen en tanto grupos homogéneos desde el punto de vista racial, cultural y lingüístico, son más bien unidades sociales desiguales y heterogéneas que se atribuyen y a quienes se le atribuyen, dependiendo de épocas, lugares y situaciones, distintos significados sin que uno de ellos pueda ser el único y sin que la serie que estos significados forman pueda cerrarse. Por todo esto, la etnicidad aparece como un producto de la urbanización, de la edificación nacional e internacional de las relaciones comerciales, religiosas, culturales, etc. La etnicidad y el regionalismo son movimientos de retorno a los orígenes, a la «autenticidad», que germinan en la realidad urbana como proyección citadina, sobre una realidad rural pasada idealizada. Es el alejamiento social y geográfico lo que da pureza y homogeneidad a un medio heterogéneo y jerarquizado.

En este marco redefinido del concepto de etnia y de la huidiza realidad que quiere aprehender, se insertan las investigaciones etnoestéticas. Éstas encuentran, en oposición al legado de la estética funcionalista, que sus objetos de estudio, las artes de las sociedades tradicionales, pueden ser poliformes y plurifuncionales. Es una actividad que no está dissociada de la técnica y de las otras actividades culturales, como la religión, aunque éstas por sí solas no logran explicarla; en otras palabras, se trata de una actividad, de unos objetos que no pueden encontrarse en estado puro, pero por ello no dejan de ser específicos.

Así, la etnoestética sigue una vía intermedia en la cual no se asimilan las artes tradicionales al arte occidental, puro y formal, pero tampoco se les considera una alteridad radical e incomprensible. Para esta vía entre identidad y alteridad, la tesis de la universalidad del gusto es tan insostenible como el relativismo historicista y el pluralismo radical. A la tradicional oposición tajante entre sociedades tradicionales y modernas prefiere la tesis de las diferencias en el ritmo y las modalidades de los cambios, reconociendo la complejidad de la dinámica cambio-tradición. A la autoría individualista propia de Occidente no opone una autoría impersonal y anónima, sino que descubre que los objetos son atribuidos a grupos o subgrupos, pueblos, talleres o maestros. Esta forma de producción disuelve la oposición entre productor y usuario del objeto. Estas características de las artes tradicionales las encontramos tanto en el arte de la Grecia Clásica como en algunas tendencias del arte en esta modernidad tardía que vivimos.

Es hora, en torno a este precioso objeto, que filosofía y antropología rehagan sus lazos seculares, para bien de ambas y para bien de la comprensión de lo humano.

III. EL BOLERO:

¿UNA EXPRESIÓN DE AMOR?

Los movimientos contestatarios mundiales de finales de los sesenta y comienzos de los setenta –el «mayo francés» del 68, la revolución cultural china, la renovación universitaria, el movimiento *hippie*, el movimiento feminista, el poder joven, etc., como las periódicas oleadas modernizadoras que atraviesan el mundo– generaron indudables consecuencias positivas en el pensar y el actuar del hispanoamericano y del venezolano en particular: la crítica de la burocratización, la crítica de la pareja convencional, la búsqueda de la libertad, etc. Por un lado, aunque progresivamente estas reivindicaciones nos parezcan menos virulentas, ya que han sido somatizadas por el cuerpo social, no se trata tanto de que se hayan desvirtuado, sino que han pasado a ser parte de la vida cotidiana. Por otro lado, es bien probable que estas consecuencias sean más tangibles en Europa y Estados Unidos.

Tuvo también consecuencias cuyo análisis, por su complejidad, no pudo ser tan inmediato. Hoy, sin embargo, a casi cuatro décadas de estos hechos, podemos verlos más sosegadamente. Por ejemplo, lo que fue llamado entonces la invasión musical del rock. Esta música, que con sus magníficos intérpretes, cantada generalmente en inglés y con instrumentos casi desconocidos en esta parte del mundo, parecía descontextuada, expresaba modales y concepciones que pocos aquí compartían.

Pero la hibridación, no tanto la homogeneización, ha tenido su efecto. Es a esto a lo que nos referiremos con el ejemplo del género musical popular conocido como bolero en Hispanoamérica, particularmente en la región del Caribe hispano. Nuestro repertorio musical se ha hibridizado, se ha hecho más complejo por las múltiples influencias y tendencias que ya no podemos catalogar de extrañas y extranjeras.

Pero no se ha realizado precisamente el vaticinio Marshall McLuhan de la aldea global, de la homogeneización del mundo: los hispanohablantes, aunque se sientan identificados con la música de Liverpool, San Francisco o Nueva York, tienen además y por lo general, sin necesidad de demostrarlo estadísticamente, otras referencias y vivencias musicales. Es la que tiene que ver con el cine, con los programas de radio y con las fiestas populares o familiares. Con la masificación de la radio, el cine, la televisión y el disco de pasta en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, se popularizó lo que hoy llamamos salsa, la música del caribe hispano, básicamente cubana, y que entonces llamábamos son, guaguancó, merengue, bomba, plena, bolero, etc.

Estos géneros musicales no son, a nuestro modo de ver, una moda pasajera. Desde aquellas décadas no han dejado de oírse y bailarse las interpretaciones de La Sonora Matancera, El Gran Combo de Puerto Rico, Alberto Beltrán, Panchito Ricet, Vicentico Valdés, Celia Cruz, Daniel Santos, Leo Marini, La Billo's Caracas Boys, Los Melódicos, Tito Rodríguez y su orquesta, Beny Moré, Ismael Rivera; posteriormente se sumaron Ricardo Rey con Bobby Cruz, Eddie y Charlie Palmieri, Pete Rodríguez, La Fania; más recientemente Willie Colón, Rubén Blades, Juan Luis Guerra y su grupo 4:40; incluso grupos de rock y pop como Carlos Vives, Maná, Fito Páez, Café Tacuba interpretan canciones con clara influencia de estos ritmos caribeños; es más, la música que actualmente identifica a los jóvenes hispanoamericanos, lo que se conoce como el rock en español, incorpora estos géneros y eso es lo que le da su especificidad.

Volviendo a la mitad del siglo XX, el hispanoamericano urbano y el que recién llegaba del campo, en un proceso que estaba ocurriendo paralelamente en todo el mundo occidental pero con particular radicalidad en esta parte del mismo, se identificaba ple-

namente en estos géneros musicales, las concepciones y vivencias que interpretaban sus cultores. Este contexto está ampliamente expresado en una narrativa cuyos autores provienen de todo el Caribe hispano: Guillermo Cabrera Infante, Luis Rafael Sánchez, Salvador Garmendia, Andrés Caicedo, Oscar Hijuelos, Ángel Gustavo Infante, Eduardo Liendo, José Napoleón Oropeza, Lisandro Otero, Edgardo Rodríguez Juliá, Umberto Valverde, etc.

Este pasado cultural inmediato es como la metafísica, algo de lo que no nos podemos despojar como de un trapo viejo; es parte del conjunto de mitos, de ritos, de creencias, de la visión de las cosas que comparten los hispanocaribeños, ese pasado que no deja de ser presente y que no necesitamos «asesinar», porque es parte de nosotros, constituye también las emociones compartidas, la estética y la ética, las fuerzas heterogeneizantes que contrarrestan las corrientes homogeneizantes de este mundo globalizado, haciendo de la dinámica entre la tradición y lo nuevo algo más complejo de lo que creyeron y creen los modernos.

Dentro de estos géneros musicales populares del Caribe hispano es fundamental el bolero, porque nos dio una concepción del amor, con todo y las críticas que hoy teóricamente se le hagan de machista, cursi, despecho, etc. Cuando participamos de una experiencia amorosa, afectiva, erótica, recurrimos consciente o inconscientemente a la letra de un bolero. Hablamos del bolero pensado y vivido, efectivamente vivido, que nos ubica y nos expresa en una determinada forma de amar. El bolero puede ser más o menos difundido, según las modas musicales, pero al oírlo, compartirlo, bailarlo y sentirnos identificados en sus letras, deja en nosotros huellas que nos hacen diferir de ciertas concepciones del amor difundidas en la cultura occidental, donde se reivindican el contrato, lo efímero, el desapasionamiento, donde se critican los celos, supuesta expresión de inmadurez o inseguridad. Estos rasgos ideales del modo de amar que la cultura occidental quiere imponerse ignora lo que no ignora el bolero: lo desmesurado y desbordante de la experiencia amorosa, lo implícitamente perverso de la experiencia amorosa.

La hipócrita moral oficial que hoy, al parecer, queremos compartir con el resto de Occidente se debate entre lo asexual y lo pornográfico, como un par de extremos sin alternativas, en un

proceso patológico que convierte toda relación afectiva, amorosa, erótica en una relación sexual, no dejando espacio a la poesía, la voluptuosidad y el juego. Opuestamente, una característica de la vivencia del bolero es que nos identificamos con sus letras, sintiéndonos protagonistas de su drama: sus letras expresan el odio, el amor, la duda, la lujuria, la pasión que nos ocupa.

Esta no ha sido siempre la moral oficial, sino que es la moral que se ha hecho tal con el progresivo despliegue del capitalismo en el mundo, de lo cual no somos excepción, y la consecuente implantación de la moral que le es más acorde, esta que reduce lo erótico a la reproducción sexual dentro de la pareja matrimonial y desplaza las sexualidades extramaritales, erotización que invariablemente el bolero expresa hacia el burdel, el bar y otras instituciones, refugios de la «anormalidad».

En estos refugios, por lo menos tal y como los conocemos en estos países, nos topamos con la mirada al vacío, el gesto de despecho del borracho, de la mesonera o de la persona común y corriente, que expresa el deseo de ese amor penado, prohibido, pecaminoso. No es otra cosa lo que escuchamos en las letras desgarrantes de los boleros que manifiestan una concepción del amor como dolor, como sufrimiento o, en el mejor de los casos, como dificultad.

Esto es precisamente lo que le da su carácter al bolero, sus proposiciones peligrosas que pueden resquebrajar el amor convencional, el orden del desamor, del desapasionamiento; contrarresta la reducción de lo erótico a la reproducción o a la pornografía, esquema hacia el que parece haberse deslizado la cultura amorosa occidental en la segunda mitad del siglo XX. El bolero representa una vía opuesta, es una erotización poética del amor, nos muestra las mil sutilezas de la relación amorosa, el encuentro o la despedida, el desprecio y la traición.

Estas letras, sentimientos y vivencias son inimaginables en un contexto en el que las relaciones humanas estén caracterizadas por la utopía racionalista del contrato, de la producción y de la instrumentalización del mundo. Afortunadamente ésta no se ha realizado en su totalidad y lo religioso, lo afectivo, lo erótico, lo irracional tienen y tendrán siempre que ver con las relaciones entre las per-

sonas. La misma sublime erotización o la misma profunda soledad que encontramos en los grandes poetas: Rimbaud, Valery, Vallejo, Neruda, etc., las podemos encontrar en los boleros interpretados por Beny Moré, Tito Rodríguez, Toña la Negra, Carmen Delia Dipiní, Cheo Feliciano, Felipe Pirela; también en la bolerista francesa Edit Piaf o en la bolerista norteamericana Billie Holliday, o en la joven figura del pop español Alejandro Sanz –su «Corazón partío» es un bolero–. Tanto en la poesía como en el bolero los hombres y mujeres del pasado y del presente –y esperamos sea así en el futuro–, expresan sus dificultades, sus limitaciones frente al sentimiento amoroso, eso que llamaba Rilke nuestra más ardua tarea.

El bolero es un umbral, un límite entre la palabra y el acto amoroso. Es, de cierta forma, un acto amoroso. Fijémonos que tanto como canción el bolero es un baile: «...es un ritmo suave donde los bailadores se abrazan más que nunca... representa la vía de los románticos. La vía más grande que conocemos los latinos... para expresar amor... el amor en el fondo es una herida, siempre, y los boleros son para herir, para reclamar. Claro, con el bolero se hiere mejor, digamos que es casi un baño de María, lento, caluroso. Y eso es el bolero, un acto de alevosía, un acto de amor...» (Rondón, 1977).

Y si él o ella, el hispanocaribeño que se siente expresado en el bolero, está sin el otro, el ser amado, entonces el bolero adquiere su efecto más dramático, más desesperante: el reclamo de la presencia del otro, el rechazo de su amor, incluso el deseo de su muerte que es la propia muerte. En este sentido, el bolero adquiere características de conocimiento profundo, nos enfrenta con la muerte. Así como nos lleva a la exaltación de lo vivido o a la poetización del amor, en un extremo opuesto pero no contradictorio, nos enfrenta a la soledad, a la noche, a la angustia, el dolor y la muerte. La traición quiebra el universo del amante, lo deja caer sin hilos de donde agarrarse, sin existencia qué justificar, sin luz. Allí surge el encuentro con la muerte, con el vacío, fuente de sabiduría y madurez para todo humano. Es aquí donde se cae o se supera el despecho, borrando a fuerza de obsesión la imagen del ser que ya no se quiere amar, porque el bolero sumerge a la persona en su conflicto amoroso hasta ser absorbido por él o hasta superarlo, pero nunca lo lleva a huir del problema, a huir de sí.

Así, vemos cómo el bolero es una respuesta, sin proponérselo, al represivo discurso sexualizante, falsamente liberador de esta cultura del desapasionamiento, ya que no es condena de lo erótico, sino rememoración o proposición de la pasión. No obviamos que el bolero ha sido convertido en un producto más de la cultura de masas; pero si esto es cierto, también lo es que su origen se sumerge en la compleja relación entre las etnias y culturas que conformaron la cultura del Caribe hispano, es una de las formas que tomó el romanticismo en esta región. En la interpretación del bolero confluyen elementos africanos como la percusión, elementos indígenas como las maracas y el canto, y elementos europeos como los instrumentos de viento, las cuerdas y el canto. Todo esto se ha refundido en un producto *sui generis*, característico del Caribe hispano, y que hoy puede ser compartido por el mundo entero, aunque no tenga la difusión y la recepción que ha tenido el blues norteamericano o el tango argentino, para citar dos expresiones semejantes.

Acerca de esto nos dice Silda Cordoliani, comentando la obra de Elisa Lerner: «Sucede entonces que después del larguísimo silencio producto de las tiranías, unas voces salidas del letargo “cantan”, y el resto de América “escucha”: son las voces de Lara y quienes interpretaron sus canciones». Luego agrega: «en las letras de estas canciones no sólo encontramos la narración de amores sufridos y no correspondidos, en ellas hay algo más: al igual que el cine son grandes metáforas. Si la metáfora del cine descubría nuestra condición de urbanos, la metáfora de los boleros la completa y amplía. El bolero mostró lo oscuro y lo lento: reveló la noche. Una noche que no será solamente la que deja “un gran amor” en el “alma que ama”; esta oscuridad significa, además, la posibilidad de introspección. La reflexión siempre va acompañada de la noche».

Más adelante agrega Cordoliani: «Con la noche llega un deseo de identificación: la claridad nos cohibe, el sol tropical ciega y vigila; la oscuridad en cambio nos oculta, nos excita, crea un nuevo lenguaje donde la piel adquiere resonancias inesperadas. Los latinoamericanos empiezan a conocerse como bohemios. Se descubre que “la noche es una condición latinoamericana”» (Cordoliani, 1978).

El rincón en el bar, con la única compañía de la botella, la mesa y la silla en la oscuridad, es el lugar de la reflexión, de la cita consigo mismo: allí bullen arrepentimientos, deseos, proyectos. Siempre ha sido esa oscuridad, esa soledad, la atmósfera necesaria para decidir sobre estas cosas. También es el clima necesario para la conversación y el acercamiento, después de un día o una semana de trabajo monótono, aislado, incomunicado. Es allí, en la noche, en el bar, en la discoteca, con un fondo de bolero, el ambiente propicio para mostrarnos el afecto, donde podemos amarnos.

Este género musical y las experiencias afectivas que propicia, aunque provienen del pasado, son parte de nuestro presente. No por casualidad, no por mera promoción del mismo como un producto más de la cultura de masas, el bolero no pasa de moda. Estamos ocupados por ese sustrato cultural que nos hace sensibles a esta expresión del amor: «el ritmo tropical sigue siendo el mismo: el bolero y la guaracha son los dos grandes estilos. Todo viene de ahí. Lo que se llama salsa es un nombre que abarca todo lo que es y ha sido hasta hoy la música del Caribe» (Daniel Santos, entrevistado por Salvador Garmendía, revista *Eco*).

IV. POSMODERNIDAD Y FICCIONES LATINOAMERICANAS

Partimos, como es casi inevitable, de la actual crisis de legitimación y autodefinición de las instituciones académicas como mediadoras de la cultura contemporánea. Esta crisis que se inserta en una aún mayor, la de nuestra civilización, y a cuya reflexión contribuyeron desde sus primeros signos figuras como Friedrich Nietzsche, Max Weber y Henry Adams, entre muchos otros.

Obviando el registro historicista de esta discusión, queremos centrarnos en los aspectos de la misma en los cuales se imbrican lo filosófico y lo literario, temas que justifican nuestra reflexión.

En este registro de ideas, el tema del posmodernismo ocupa los centros académicos y culturales occidentales desde hace ya más de tres décadas. En el debate cultural se alteraron los frentes, los aliados, los adversarios y el mismo escenario por el efecto del concepto filosófico de la condición posmoderna del saber, la «investigación de inestabilidades» según J. F. Lyotard. Ello implicó extravíos e irritaciones, que se desprendieron de los problemas propios de la descripción de modelos de cultura, periodización literaria, cambio cultural, de las dificultades de la captación crítica de los fenómenos; cuando los criterios de la misma crítica se han hecho dudosos.

En lo que respecta a la literatura, aunque este cambio de paradigmas une de manera inseparable una gran diversidad de manifestaciones culturales –tendencias en teatro, danza, música, arte,

arquitectura, literatura, crítica literaria, filosofía, psicoanálisis, historiografía, cibernética y hasta ciencias naturales—, se habla de ficción posmoderna desde los años sesenta, entendida inicialmente como una literatura del agotamiento y luego como literatura de la plenitud. Esta no era para el crítico norteamericano John Barth (1980) un desarrollo inmanente del modernismo, no era ni un antimodernismo ni un ultramodernismo, un ir más allá en la misma dirección. Lo central en este cambio fue el derrumbe del muro construido por la estética moderna entre las llamadas alta cultura y cultura masiva; lo premoderno y lo moderno, el realismo y el irrealismo, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masa.

La novela realista suponía la estabilidad, la confianza en la transparencia del lenguaje y de la novela, la creencia en el contacto directo con la realidad, un lazo natural y evidente entre el mundo y la novela, lo real y lo narrable. Los modernistas demostraron que esa no era toda la historia. Para ellos, la realidad «moderna» sí puede captarse, pero con estrategias más complejas. Destacarán la no transparencia del lenguaje, desestabilizando la noción realista de lo real; el monólogo interior y la *mise en abyme* fueron sus técnicas predilectas. Pero para los narradores de las últimas décadas «lo contrario del realismo no es tampoco toda la historia» (Barth en Rincón, 1996).

Para situar el posmodernismo en la literatura, debemos hacerlo en oposición al abismo entre alta cultura y cultura de masas, la cultura producida industrialmente, característico del modernismo. En el contexto de la superación de ese abismo, la ficción posmoderna adquirió rasgos como: la renarrativización, la reescritura, la doble codificación, rasgos que apuntan precisamente al desmoronamiento de los dualismos y antinomias modernas y a que «ya no se cree en las metanarrativas»: la emancipación de la humanidad (Kant, la Ilustración), la teleología del espíritu (Hegel, el idealismo) y la interpretación del sentido o hermenéutica (el historicismo).

Pero situándonos, por otro lado, lejos del pesimismo de finales del siglo pasado, también se ha perdido la nostalgia por estas narrativas perdidas sin que eso haya significado un retorno a la barbarie. Los que comparten esta sensibilidad saben que la legitimación se las da su práctica lingüística y su interacción comunicativa.

En este contexto, las ficciones latinoamericanas, sobre todo las producidas por Borges y García Márquez, fueron consideradas inaugurales –finales de los sesenta– por los teóricos norteamericanos, ejemplos autoritativos de la anulación de fronteras entre alta cultura y cultura de masas que caracteriza al posmodernismo.

En estas ficciones latinoamericanas se encontraron: la intertextualidad, la renarrativización, el progresivo abandono del narrador omnisciente con la consecuente imprevisibilidad de los comportamientos de los protagonistas, la doble codificación, la metaficción, el pastiche, la no diferenciación entre ficción y realidad, etc. En ellas, el mundo se convierte en ficción, pero se entiende que la ficción literaria puede ayudar en la experiencia de la realidad; tiene capacidad cognoscitiva.

La famosa alegoría de Borges con la que Michel Foucault inicia *Les mots et les choses* hizo que se tambalearan las familiaridades del pensamiento occidental, nuestra afirmación de lo Mismo y lo Otro. El valor de la enciclopedia china de Borges es que redefine la cultura como código arbitrario. Las teorizaciones posmodernas que tomaron las ficciones latinoamericanas como paradigmáticas coinciden en reconocer los límites de la teoría, en el rechazo de una imagen del mundo, *Weltbild*, y de un sujeto trascendente. Coinciden también en convertirse de alguna forma en modos estéticos de pensamiento. La condición posmoderna del pensamiento que estas ficciones contribuyeron a definir, no es otra que la del rebasamiento de la unidad que fundaban las metanarrativas –ilustración, idealismo, historicismo–, la disolución de la unidad de hecho o de la unidad nostálgica que permitían y el consecuente paso al pluralismo posmoderno, a una variedad de formas de racionalidad.

El proyecto moderno había sido pensado como indefinido en el tiempo y el espacio, por lo que sus metas también se hicieron indefinidas, sin fin. La organización del mercado que lo sustenta no genera la moral de la honradez que necesita. Por otro lado, las sociedades latinoamericanas no tomaron todos los elementos de este proyecto, por lo que a la vez están expuestas a sus excesos sin sentirse sometidas a su autosuperación sin fin. Quizá por ello en las ficciones latinoamericanas aparece paralelamente, o antes que los teóricos norteamericanos lo idearan, el programa posmoderno de

«cruzar la frontera, cerrar esa brecha», creada por la cultura moderna, contra lo consagrado por la canonización y la institucionalización normativista del proyecto moderno.

En ambos, es decir tanto en las ficciones latinoamericanas como en las teorizaciones norteamericanas, con el recurso de géneros literarios no canonizados, propios de la cultura de masas, se establecía una nueva relación entre alta cultura y cultura de masas, entre la experiencia estética y las más diversas prácticas ideológicas, económicas, antropológicas y propias de la vida cotidiana. Se propusieron rebasar los límites sociales e institucionales al unir los más diversos temas y actitudes narrativas, incluir lo popular, lo sentimental, lo romántico, lo maravilloso y lo verosímil, lo real y lo mítico, la tecnología y el milagro, el mito y lo erótico.

Para John Barth, el paradigma de esta nueva ficción fue Jorge Luis Borges, una literatura autorreflexiva al cuadrado, anticánónica, lúdico-carnavalesca, híbrida. Luego a este modelo se unió el de García Márquez en los setenta y los ochenta con una narrativa de impulsos experimentales, con sentido de la realidad política y social, autoconsciente de su herencia y de los límites de la mimesis.

Al inicio de los ochenta, a la discusión dominada hasta entonces por los críticos norteamericanos, se agregan las posturas de J. F. Lyotard (1979) y Jean Baudrillard (1981). Sus reflexiones sobre un concepto filosófico del posmodernismo y la teorización del paso de los dominios de la imagen al régimen del simulacro, formularon una condición contemporánea propia de las sociedades de Occidente; un orden social en el que han cambiado las posibilidades y los modos de representación, las funciones y los papeles desempeñados por las representaciones; situación económica social y cultural definida por las tecnologías y los medios actuales.

Así se tornó fluida la oposición entre períodos cerrados en la historia de las artes y la literatura. Y al disolverlas en una historia de las representaciones, la cuestión de la hibridación, el juego de los desplazamientos laterales, reemplazó a la ruptura. Las condiciones de lectura y escritura pasaron a tener como determinante básico el crecimiento inusitado de los flujos de información manejados por las tecnologías y los medios actuales: la primacía de la producción resultó quebrantada por los cambios en la recepción de la cultura.

La superabundancia y la arbitrariedad, la carencia de la jerarquía, provocada por los nuevos medios y tecnologías hicieron que el arte y la literatura no estén ya al amparo de la cultura de masas, alejados de las contaminaciones sociales. Para el desciframiento de esos artefactos ya no son suficientes las categorizaciones del arte moderno, la recepción ha cambiado radicalmente, se deconstruye la distinción moderna básica entre alta cultura y cultura de masas. La nueva producción se relaciona con la multiplicidad de las culturas y las artes –arte moderno, vanguardias históricas, cultura de masas–.

Para definir esta problemática, Baudrillard, en sus ensayos de 1975 y 1978, también se sirve de un texto de Borges, su apólogo en donde los cartógrafos del imperio trazan un mapa tan detallado que acaba por recubrir todo el territorio. De su análisis, más que destacar el tono apocalíptico, nos interesa su constatación de la desaparición de la diferencia soberana entre mapa y territorio, referente y representación, en el simulacro generalizado como estrategia dominante. Así se despliega, lejos del deseo de «pureza» formal moderna, el acoplamiento de temas, caracteres, tramas, niveles de cultura, tradiciones formales, épocas, géneros y culturas, en una hibridación generalizada.

Estos hechos permitieron la crítica al logocentrismo y a la metafísica de la presencia, problematizar la tendencia a referir los problemas del significado de la representación a una presencia fundadora –la historia, la realidad, el autor– situada detrás de lo representado. Permitieron también diferenciar la ironía de las ficciones modernas y posmodernas (Wilde, 1981): la ironía moderna postula un orden completo contra aquél experimentado por ella como opuesto y con ello produce una esperanza; la ironía del texto posmoderno reconoce lo inevitable de su situación en el mundo que describe. Si el autor se compromete o no con ese mundo depende de él, pero en todo caso asume que proviene de esa realidad.

Se trata esta última, de una forma narrativa que negocia los extremos opuestos del realismo (premoderno) y la reflexividad (moderna); que quiere develar lo extraordinario de lo corriente, desestabilizar las convicciones del lector –y del autor–; que nos invita a percibir la dificultad moral originada por el hecho de vivir en un mundo que es en sí mismo ontológicamente irónico, problemático y contingente.

V. LA ESTÉTICA AMERICANA CONTEMPORÁNEA

1 Dewey

John Dewey, fundador de la Escuela de Chicago, como otros filósofos, se dedicó a los asuntos de la belleza y del arte ya en edad avanzada, después de haber dedicado gran parte de su tiempo a la gnoseología y a la ética. *Art as Experience* fue publicado en Nueva York en 1934, cuando tenía setenta y cinco años.

Inicialmente influenciado por el neokantismo y el hegelianismo, revela en esta obra una importante apertura a los desarrollos recientes, para su momento, de las artes figurativas. Quizá por ello, desde que salió de imprenta, empezó a ejercer una notable influencia sobre los jóvenes artistas americanos, en particular en los expresionistas abstractos.

Se puede decir que esta obra de filosofía del arte tiene algo que ver con todas las otras propuestas de teoría del arte publicadas en los Estados Unidos, incluyendo las más recientes de Nelson Goodman y Arthur C. Danto.

La atracción que ejerció *Art as Experience* se fundó en el hecho que se desarrollaba desde una perspectiva antiidealista y antimetafísica, lo que equivale para el público norteamericano a una orientación antieuropea. Se criticaba a los europeos el haber encerrado el arte en una reserva, generando una fractura entre arte

«noble», accesible sólo a pocos elegidos, y la praxis estética cotidiana que no era aceptada como arte ni por esos pocos elegidos ni por el «hombre medio» de entonces.

Dewey dirige su atención precisamente a esta última. En ella se encuentran, a su parecer, los elementos fundamentales a partir de los cuales es posible desarrollar una estética. Es necesario, plantea, considerar los hechos y escenas que ocupan los sentidos de la gente, que suscitan su interés y le producen placer; los espectáculos que atraen a las multitudes; las escenas cotidianas de la vida hogareña, de las calles de las ciudades; los encuentros deportivos: estas son las fuentes comunes del arte y de la experiencia humana. En estas acciones descubrimos experiencias que poseen un carácter estético elemental. La experiencia estética consiste esencialmente, según Dewey, en la elevación del sentimiento vital, pero mientras que Nietzsche había ya difundido este pensamiento con una finalidad elitista, Dewey lo invierte en su contrario, como parte de su programa de «democratización» de la vida comunitaria.

En su libro de 1925 *Experience and Nature*, Dewey desarrolla la tesis «Mind is what body does», entendiéndolo con esto que todas las funciones del organismo humano deben ser concebidas como auxilios biológicos. La religión y la metafísica, así como el arte, entran en escena cuando las dificultades de la vida se nos hacen insuperables, son una evolución de los procesos que nos mantienen en vida. Así como en el ambiente y en su reproducción encontramos un ritmo de pérdida e integración, en la psique humana se manifiesta un deseo de realización de la armonía y de superación de las tensiones. Los artistas advierten de manera aguda estas tensiones y no las evitan, sino que tratan de integrarlas en el orden, tratan de superar el desorden con el objeto de producir armonía, es decir, una forma.

Para Dewey, la función del arte es instrumental, hacer más puros e intensos objetos que de otro modo serían rechazados como insignificantes y banales. Esto se logra a través de una nueva experiencia, obra de fuerzas que llevan un evento, objeto, escena o situación a su realización integral. Así, la belleza como objeto específico de la estética equivale a una cualidad emocional, a la sensación o experiencia de esta armonía producida por las tensiones; por ello no es de ninguna manera una categoría objetiva. Prefiere intentar

aprehender la «conmoción de la sensibilidad» sin sujetarla a clasificaciones que no hacen sino destruir su cualidad experiencial.

La estética de Dewey no puede negar su ascendencia darwiniana, sin resolver el problema del paso de la esfera biológica a la psíquica. Su naturalismo se revela en su implícita difusión del «*American way of life*» y en su inquebrantable fe en el progreso. Sin embargo, su intensificación de la sensibilidad se convirtió en un axioma del arte norteamericano y, por influencia de éste, en el europeo, en tendencias como el arte gestual, el *Happening*, el *Fluxus* y las diversas formas de la *performance*, incluso en el *Land Art* y en la llamada *Arte povera*, cuyo objetivo es darle de nuevo sentido a las cosas simples y hasta miserables y abandonadas, confiriéndoles una cualidad estética.

2 Goodman

Aunque la estética de Goodman, también escrita en los últimos años de su vida (*Languages of Art*, Indianápolis, 1968), trata de tomar distancia del pragmatismo; sin embargo, en su modo de argumentar, a veces de un estilo desenfadado, revela de manera evidente la influencia de esta corriente, en particular el gran ejemplo de Dewey. Aquí, Goodman corta los nexos con su pasado teorético, marcado por la filosofía analítica.

Concibe su estética como una forma particular de epistemología, es decir, pretende de ella una explicación verificable de los problemas estéticos. En tal sentido, polemiza duramente contra las concepciones contemplativas del arte y contra el principio del arte por el arte, por su falta de compromiso y su renuncia a la interpretación. Les opone la tesis según la cual la actitud estética es una acción, un principio activo: «creación y recreación». Por esto toma distancia también del modelo kantiano de la estética, de la idea de placer estético desinteresado, aunque, como Kant, trata de distinguir lo bello de lo agradable, el «deleite» y la «satisfacción» en el acto estético.

Rechaza la estética hedonista: el desencadenamiento de las emociones no es para él un supuesto indispensable de lo estético. Ve, opuestamente, cierta proximidad, por ser ambos sustancialmen-

te cognitivos, entre el arte y la ciencia. Llega incluso a relativizar el criterio de verdad aceptado generalmente en la ciencia, ya que no la define aristotélicamente como adecuación a la realidad objetiva, ni platónicamente a través de las ideas, sino por su condición de utilidad para la vida, revelando la influencia del pragmatismo, en específico de William James.

Para Goodman, el momento cognitivo del arte y de la estética se revela en su función simbólica, aquello que simboliza y cómo lo logra, cómo a través de estas simbolizaciones se producen otras visiones del mundo. No recurre para ello al concepto de símbolo desarrollado en la crítica de arte (Panofsky, Cassirer), sino más bien en analogía con la forma como se ocupa la filosofía analítica, siguiendo el modelo de Wittgenstein, de los problemas semánticos del lenguaje. No casualmente para él el arte es un lenguaje.

En *Ways of Worldmaking*, (Indianápolis, 1978), Goodman sostiene que la simbolización tiene dos formas básicas de referencia: denotación y ejemplificación. Mientras la denotación connota intencionalmente algo en el sentido estricto de la semiótica (Peirce, Morris), el retrato connota la persona representada; en la ejemplificación, el símbolo se refiere a las propias cualidades, de forma casi idéntica a como ocurre con el símbolo metafórico, una *Pietà* no ejemplifica la tristeza o el dolor en sentido literal, lo hace sólo metafóricamente, «expresa» tristeza.

Los símbolos estéticos, al contrario de los casi exclusivamente denotativos símbolos científicos, se caracterizan por la «plenitud», significan mucho más. En este caso, el soporte mismo en el que se inscribe es muy importante, su forma, su tamaño, la densidad del trazado. Frente a la «austeridad» del signo científico, el estético es más complejo; en él prevalecen la expresividad y la alusividad.

Goodman no se interesa ontológicamente en qué es el arte o en cuál sea su esencia, se pregunta más bien cuándo se puede en general hablar de arte y cuáles son los síntomas que encontramos con mayor frecuencia en la experiencia estética –aunque no sólo en ella–. En respuesta a estas dos últimas preguntas, encuentra cuatro propiedades: densidad sintáctica, densidad semántica, referencia de ejemplificación y plenitud sintáctica relativa (*Art and Inquiry*, 1967 /

68), concluyendo que una experiencia es probablemente estética cuando posee todas estas propiedades, pero que en todo caso debe poseer al menos una de ellas.

La estética de Goodman apareció en un momento en el cual movimientos artísticos como el Pop Art y el Happening, en Estados Unidos, buscaban llamar la atención sobre el carácter estético de la banalidad. En este sentido, se intentaba relativizar las llamadas bellas artes, nivelar el plano de éstas y el de las artes banales. Aunque no se refiere explícitamente a estos movimientos, en su intento de aproximarse teóricamente a lo estético, se puede percibir un impulso de signo semejante. Él también quiere evitar todo signo de aislamiento y se fundamenta en las consideraciones de que las experiencias estéticas son integrales y atraviesan diagonalmente las esferas de valor y sus jerarquías tradicionales. En coherencia con ello afirma que el arte ha tenido la capacidad de influenciar nuestra forma de ver las cosas y no la ha perdido.

3 Danto

El filósofo americano Arthur C. Danto sí ha dedicado parte importante de sus reflexiones filosóficas casi exclusivamente al arte contemporáneo, despertando atención también en Europa. Sus primeros pasos en el campo de la estética se remontan a 1964 con un ensayo («The Artworld», En *Journal of Philosophy*, 61, 1964), en el cual intenta trasponer en el campo de la estética el concepto de uso cotidiano «mundo del arte».

Esta intención se inserta en las intuiciones y tendencias del arte norteamericano de aquellos años, dedicada a suprimir la fractura entre arte y vida. Con la introducción de este concepto, Danto respondió a una necesidad teórica y, efectivamente, «mundo del arte» o «universo artístico» se convirtieron en fórmulas a las cuales se recurre con frecuencia. Pero, a diferencia de sus interlocutores, quienes subrayaban sobre todo el aspecto institucional, Danto insistía en decir que el mundo del arte está constituido por «una cierta historia, una atmósfera teórica», excluyendo categóricamente una fundación de tipo sociológico-artístico. Su argumentación no se

sale de una perspectiva más bien inmanentista coherente con sus inclinaciones por la filosofía analítica y al neopositivismo, que para él, como para Rorty y otros filósofos norteamericanos, no tiene ya una relevancia dogmática.

Danto se interesa en la pregunta «¿qué hace que algo sea una obra de arte?» (*The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge [Mass.], 1981), en ello se evidencia su proximidad con la filosofía de Wittgenstein. En éste encontramos el problema de lo «indistinguible», por ejemplo, entre datos como el elevarse de mi brazo y el alzar mi brazo, procesos idénticos si no diferenciamos entre un procedimiento mecánico y otro intencional. Diferencia que asume en el arte una importancia capital, fenómenos estéticos que considerados desde afuera son absolutamente iguales, pero son percibidos por el amante del arte con una fuerte diferencia cualitativa. Un ejemplo célebre en tal sentido es el famoso urinario de Duchamp: procede de la realidad de los objetos utilitarios, no es una imitación o reproducción; el artista lo disloca y lo convierte en objeto de goce estético. La belleza, en sus múltiples formas, se encuentra donde menos lo pensamos.

Danto aborda el problema más de frente, y de forma a veces irónica, en el primer capítulo del libro antes citado, construyendo una secuencia de obras fenoméricamente idénticas, empezando por la descripción (ficticia) que Kierkegaard hace de una pintura que representa a los israelitas que han atravesado el Mar Rojo.

Su observación no es, como se podría pensar, un hecho histórico; evoca más bien un cuadrado de color rojo, sobre el cual observa: «Los israelitas habían ya pasado y los egipcios se habían ahogado», comparando el resultado de su vida con esta pintura. Junto a este ejemplo, *Estado de ánimo de Kierkegaard*, Danto coloca el titulado *Red Square*, que debería representar la célebre plaza de Moscú; después una pintura metafísica llamada *Nirvana*; luego una naturaleza muerta pintada por un alumno amargado de Matisse, titulado *Toalla roja*. El ejemplo siguiente, también inventado, es una impresión de color rojo de la obra maestra de Giorgione *Sacra conversazione* y, como último ejemplo, Danto imagina la ficción de un joven artista de nombre J., cuya tela vacía y sin título quiere ser amimética, sin referente.

La tesis de Danto es que en caso de absoluta semejanza, el criterio diferenciador estaría constituido por el momento de la «*aboutness*», el «acerca de». Las obras de arte son –y ésta es su formulación al problema de qué es el arte–, «*about the world*», acerca del mundo, de una forma que no tiene que ver, no obstante, con los objetos comunes. Por eso, el arte es «representacional», no sólo en el sentido mimético, sino también en tanto representa la conciencia, la intencionalidad del artista, su visión del mundo y del arte. Las obras, que en el plano superficial pueden confundirse fácilmente con objetos reales, deben ser vistas al interior de las constelaciones históricas en las cuales nacen, para saber de qué se diferencian, contra qué polemizan, etc. Cualidad de las obras de arte son ciertos momentos intencionales que escapan a sus equivalentes reales. Por ello la interpretación es un momento esencial que pertenece a la esencia misma de la obra de arte.

La obra de arte se forja en una atmósfera permeada de teorías y conocimientos histórico-artísticos, por esto Danto la concibe como crítica de sí misma, es decir, como autoreferencial; su elemento decisivo es entonces su cualidad de transfiguración, de la cual están privados los objetos de uso cotidiano. No podemos obviar, sin embargo, que estos últimos también tienen momentos auráticos dados por la «pátina» del tiempo y otros fenómenos.

El comentario, la necesidad de comentario implícita al arte y a la obra de arte, le confieren a estos objetos artísticos una forma de explicación filosófica latente, por esto siempre habrá para Danto –y para muchos– caminos que llevan de la filosofía al arte y viceversa.

La filosofía ha querido declarar que el arte no es libre; ha querido debilitarlo en su base, alienarlo, prohibirlo. Opuestamente, Danto ha intentado liberarlo, determinar su especificidad sobre la base de criterios inmanentes y, aunque para esto rechaza las explicaciones de tipo institucional y social, se acerca involuntariamente a estos modelos explicativos al intentar reconstruir históricamente el campo de fuerzas intelectuales, y en consecuencia básicamente crítico-artístico, al interior del cual las obras de arte se constituyen.

4 Rorty, De Man, Bloom

Entre los filósofos norteamericanos contemporáneos, y más específicamente en aquellos cuyo eje de reflexión está en la cuestión estética, tales como Richard Rorty, Paul de Man y Harold Bloom, las perspectivas de sus colegas franceses, Derrida y Lyotard entre otros, han tenido una importante irradiación. En una de sus obras más conocidas, *Consecuencias del pragmatismo* (1982), Rorty subraya efectivamente la crisis de los aparatos filosóficos que han tenido como horizonte la verdad y la ciencia. El resultado de sus investigaciones es una radicalización, a partir de la tradición filosófica norteamericana y del deconstruccionismo de Derrida: la asimilación entre escritura literaria y filosófica conduce a una desaparición de la idea de verdad, sustituida por una suerte de filosofía comunicativa que exalta el rol social de la disciplina.

El grupo de investigaciones «Yale Critics», del cual forman parte Paul de Man y Harold Bloom, ha profundizado los rasgos antimetafísicos y antifundacionalistas de Derrida, afirmando que la crítica debe limitarse a escuchar el mensaje poético, sin pretender reducirlo a imágenes, ideas, significaciones, fonemas o valores de verdad. Bloom llega a sostener que la crítica debe reducir la poesía a otra poesía, debe conducir a una asimilación entre los textos, donde se encuentren los textos literario, crítico y filosófico.

Desde los años sesenta, los artistas americanos vienen desarrollado la conciencia creciente de que la historia del arte es la historia de las relaciones interartísticas, de que las artes y los artistas se forman entre sí, de las influencias mutuas. Los débiles tienden a idealizar a los fuertes, los fuertes se apropian de lo existente, aunque luego estas apropiaciones generen la angustia de la influencia, del endeudamiento.

La influencia es una transferencia de persona a persona, le da un sentido al maestro, pero implica también una pérdida: todo buen discípulo le quita algo al maestro. El arte es una incompreensión, una alteración, una tergiversación; un artista tergiversa a su maestro, sigue a la obra inicial hasta cierto punto, luego se desplaza, se desmarca. Un artista ejecuta los objetivos de un precursor pervirtiéndolos, como si éste no hubiera llegado tan lejos. En este último

sentido, podemos hablar de una ruptura cuando la angustia de la influencia lleva a la discontinuidad. A veces el discípulo asigna al maestro una virtud que luego descubre ajena o producto de su propio ingenio. En otras ocasiones, el discípulo quiere purgarse de las influencias para llegar a un estado de soledad, de aislamiento, limitándose a sí mismo, tanto como al maestro. También ocurre que el discípulo se vacía, debido a su sequía creativa y se limita a prolongar la obra del maestro, pero de tal forma que terminamos por creer más en las virtudes del discípulo.

También la estética deviene antitética, expresándose en una serie de desplazamientos sucesivos y en actos individuales de alteraciones creativas, tanto en relación con las obras como en relación con las otras interpretaciones. Leemos las obras y las interpretaciones en otras obras y en otras interpretaciones, o las transformamos en otras obras y en otras interpretaciones. No debemos leer una obra o una interpretación sin considerar el conjunto de sus determinaciones y de sus consecuencias, pero por lo general esto está fuera de nuestro alcance. El problema es entonces cómo podemos evitar las reducciones. Las críticas retórica, aristotélica, fenomenológica, estructuralista, reducen los deseos y las imágenes a ideas, a datos y a fenómenos. La crítica moral y otras críticas filosóficas y psicológicas reducen todo a conceptualismos opuestos.

Bloom propone reducir entonces un poema a otro, una obra a otra. Finalmente, toda obra es la incomprensión, la tergiversación de otra. Una obra no es la superación de la angustia, es la angustia. No hay interpretaciones, sólo incomprensiones, por ello toda crítica es poesía en prosa. El arte es angustia de la angustia, incomprensión, perversidad disciplinada. La esquizofrenia es arte no logrado, el esquizofrénico ha perdido la fuerza de la incomprensión perversa, premeditada.

El arte es una cosa construida, por ello es una angustia lograda y para comprender una angustia debemos estar angustiados. La estética es el arte que trata de conocer los caminos que llevan de una obra a otra, de una angustia a otra, de un continente a otro.

En resumen, esta tradición de filósofos norteamericanos que se han dedicado a la interpretación del arte, de la estética y de la cultura contemporánea, que va de Dewey hasta nuestros días:

-con su crítica de la fractura entre el arte noble y el arte popular; con su consideración de las acciones de las multitudes; con su afirmación de la función del arte como eso que hace más puros e intensos los objetos banales y que nos lleva a una intensificación de la sensibilidad;

-en su polémica contra el arte por el arte y las concepciones contemplativas del arte; en su rechazo de la estética hedonista y en su aproximación del arte a la ciencia que relativiza el criterio de verdad generalmente aceptado en la ciencia pasando de la adecuación y de las ideas a la utilidad, subrayando el momento cognitivo del arte; la «plenitud» de los símbolos estéticos en oposición a los denotativos símbolos científicos; en su atención al carácter estético de la banalidad que relativiza las bellas artes;

-por su intención de suprimir la fractura arte-vida; al entender que las obras son siempre «acerca del mundo»; por incluir la interpretación como momento que pertenece a la esencia misma de la obra y por conferir a los objetos artísticos una forma de explicación filosófica latente que abre los caminos que van de la filosofía al arte y viceversa;

-al profundizar los rasgos antimetafísicos y antifundacionalistas que iniciaron sus homólogos europeos; al asimilar los textos literarios, críticos y filosóficos; al entender el arte como incompreensión, alteración creativa, tergiversación tanto en relación con las obras como en relación con las interpretaciones; al superar la angustia de las influencias y del endeudamiento; al proponerse evitar las reducciones de las críticas que convierten los deseos e imágenes en ideas, datos y conceptualismos; entendiendo que la obra no es la superación de la angustia, sino la angustia misma, incompreensión, perversidad disciplinada y premeditada; y que para comprender una angustia debemos estar angustiados; han hecho una aproximación a los mismos –el arte, la estética y la cultura contemporáneos– que definitivamente ha percibido el giro de la modernidad a eso que –mientras no tengamos un término más apropiado– podemos seguir llamando posmodernidad, no sólo en el arte y la estética americanos, de toda América, sino en la cultura contemporánea en general.

VI. ESTÉTICA, CONFLICTO E IRONÍA

Las corrientes del pensamiento estético italiano en las últimas tres décadas pueden ser consideradas como diversas soluciones teóricas a un problema que ha conmovido a la sociedad italiana en el mismo período: ¿cómo pensar el conflicto?, ¿qué relaciones existen entre los opuestos?, ¿qué son los opuestos?, ¿cómo se puede configurar su conciliación?

De este problema deriva un clima socio-cultural complejo en el cual, quien quiere permanecer fiel a la tradición, debe exhibir cambios; mientras quien quiere introducir cambios, debe tratar de hacerlos invisibles. Nada es lo que parece: saber si algo es original, copia o medio original y medio copia exige un gran trabajo y el uso de la más sutil fineza intelectual. Allí el «ejercicio de la sospecha» constituye el criterio fundamental para orientarse y la *raffinatezza* renacentista y manierista se encuentra con la complejidad de la sociedad postindustrial en personajes y productos donde confluyen la estética y la eficacia práctica. Este lado luminoso, sin embargo, a veces se mezcla con un lado tenebroso: las alianzas dejan ver luchas ocultas y el conflicto abierto supone acuerdos tácitos.

Puede sorprender que este zócalo socio-antropológico resulte más evidente para la reflexión estética, la cual en este período parece más rica y vivaz que otras aproximaciones disciplinarias, tales como la reflexión moral, política, sociológica o histórica. La filosofía

moral ha estado demasiado influenciada por la religión, lo que ha impedido una visión desprejuiciada de la situación moral actual; la filosofía política ha estado signada por la timidez derivada de su dependencia de la ideología; el pensamiento sociológico e histórico, la universidad y el periodismo en general no han favorecido el surgimiento de una teoría a la altura de las transformaciones sociales y culturales de la Italia de fin del siglo XX.

Así, la estética ha colmado las carencias de las otras aproximaciones. En las sociedades occidentales más desarrolladas, la dimensión estética ha penetrado en campos tradicionalmente ocupados por otras formas culturales, como la política y la ética, focalizando en la belleza, el arte, el espectáculo y la comunicación los intereses que estaban orientados hacia éstas. En el caso particular de Italia, las dos reflexiones estéticas más relevantes de la primera mitad del siglo pasado, la de Croce y la de Gentile, daban al arte un rol importantísimo en la economía general de la vida espiritual.

En los años cincuenta, la escena es ocupada por el pensamiento de Gramsci y de Pareyson: estos pensadores dan soluciones al problema del conflicto muy diferentes entre sí, pero ambas se remiten al idealismo alemán y están por ello impregnadas de una tonalidad estética. El primero, desde la base de la dialéctica hegelomarxista, entiende la contradicción como el motor del desarrollo y del progreso social: la lucha entre opuestos contradictorios es considerada como el momento dinámico que conduce a la superación del conflicto; el segundo, encuentra sus fundamentos en el pensamiento de Goethe y de Schelling, autores de un organicismo estético en el cual los opuestos son pensados como polaridades que se suponen y se sostienen recíprocamente.

La estética italiana más reciente se caracteriza en general por el rechazo de la dialéctica y del organicismo. Entre finales de los sesenta e inicio de los setenta se ve cada vez más claro que estas concepciones no son capaces de dar cuenta del tumultuoso conflicto social y generacional de la época, que el nuevo escenario no puede ser definido como conflicto entre derecha e izquierda, entre comunistas y católicos, entre progresistas y conservadores. En este marco, categorías estéticas tradicionales como lo bello, la ironía, lo sublime, la *raffinatezza* son repensadas con el objeto de proyectar nuevas solu-

ciones para el problema del conflicto y del modo en el cual pueden ser pensados los opuestos. En realidad, la noción de belleza está ligada desde la antigüedad con la experiencia de una armonización o conciliación de los opuestos, mientras el terror en la confrontación de fuerzas no controlables del ser humano ha encontrado en la idea de lo sublime una importante conceptualización.

La riqueza de autores y obras de la estética italiana de las últimas tres décadas, afirma Perniola (2001, p. 42), se puede reportar a cuatro líneas especulativas fundamentales: el redescubrimiento de lo bello entendido como una reducción drástica de la conflictividad (Bodei, Cacciari); una presentación irónica de la relación entre los opuestos (Eco, Vattimo); la experiencia de una oposición extrema no dominable por el sujeto (Sgalambro, Gargani, Agamben, Givone); el compromiso estético de un conflicto mayor al concebido como simétrico, dialéctico o polar (Calvino, Calasso). Nos vamos a limitar aquí a la línea compuesta por Eco y Vattimo.

Así como Bodei y Cacciari han desquiciado la dialéctica gramsciana, Eco y Vattimo se han ocupado de desquiciar el organicismo pareysoneano. También para ellos el problema central es el de los opuestos; sin embargo, su estrategia no va hacia la conciliación estética implícita en las nociones de bello y de armonía, sino hacia la relativización o problematización de los términos del conflicto. Por esto su pensamiento implica un reconocimiento filosófico de la inevitabilidad del conflicto mucho más profundo que el de las teorías de Bodei y Cacciari.

Eco y Vattimo despedazan el carácter absoluto de la relación entre opuestos. Para ellos no existen conflictos privilegiados, decisivos, determinantes, es decir, antagonismos dicotómicos de cuya contraposición dinámica depende la comprensión global de la realidad. Esto no los hace derivar, sin embargo, hacia teorías de la pacificación y de la unidad, sino hacia teorías de los conflictos múltiples, no ordenados jerárquicamente. Con ellos se desmorona el *pathos* que el idealismo alemán había puesto sobre la «lucha por la vida y por la muerte», sobre la relación especular amigo-enemigo, sobre la ineluctabilidad de la oposición positivo-negativo, sobre los antagonismos dominantes de los cuales derivaría el proceso histórico, sobre las oposiciones clásicas de la historia de la filosofía. Por

esto, entre las categorías estéticas, es la ironía la que parece iluminar mejor las posiciones de Eco y Vattimo, dándole a esta noción una definición próxima a la que le da Rorty (1989) para señalar el comportamiento intelectual de quien sostiene sus propias opiniones, sin atribuirles una validez absoluta.

La orientación fundamental de Eco se puede seguir desde su primer libro *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (1962). En su análisis de la poética de Joyce, subraya el abandono de la fe en la inalterabilidad y univocidad de las oposiciones. La realidad tiene un carácter polidimensional. En la obra *Trattato di semiótica generale* (1975), el objeto de la reflexión de Eco no es sólo el lenguaje, sino todo tipo de signo. Entendiendo por signo «toda cosa que pueda ser asumida como un sustituto significativo de otra cosa», de esto se desprende que la semiótica sea una teoría general de la cultura que puede ocuparse de cualquier cosa, independientemente de que exista. Por ello, irónicamente, Eco la define como una teoría de la «mentira», o más exactamente como «la disciplina que estudia todo aquello que puede ser usado para mentir» (p. 17). Entramos así en un horizonte de pensamiento que considera «ingenua» toda pretensión de iluminar las estructuras naturales o universales del significado. La originalidad de la estrategia de Eco no es tanto considerar la estética como parte de la semiótica, sino de poner de lado la metáfora naturalista de la organicidad sobre la cual se fundaba la primacía de la producción estética sobre los otros tipos de producción sígnica. La especificidad del producto estético debe ser buscada en otra parte: en la autorreflexividad, la ambigüedad, la violación de la norma, es decir, en los elementos culturales, convencionales.

El punto decisivo de la estrategia de Eco es la adopción de una nueva teoría de la oposición, poniendo en cuestión la distinción aristotélica según la cual los opuestos serían: a) correlativos –cuando no se excluyen–, ejemplo: marido-mujer, comprar-vender; b) contrarios –cuando existe la posibilidad de un término medio–, ejemplo: rico-pobre, blanco-negro; c) contradictorios –cuando no es posible el término medio–, ejemplo: mortal-inmortal, ser-no ser. Eco sostiene que según el eje semántico en el cual está inserta, la misma oposición puede ser correlativa, contraria o contradictoria, ejemplo: la

diferencia rico-pobre tenida como contraria, puede ser considerada correlativa o contradictoria (pp. 117-121). La estructura del espacio semántico, por ello, no está dirigida ni por la contradicción ni por la polaridad. Eco introduce así, en el estudio del lenguaje, la *fuzzy logic*, la lógica de los conceptos vagos o esfumados. Los fenómenos culturales son el lugar de una combinatoria, de una pluralidad de nexos que no pueden ser reducidos a uno sólo. El estudio de los signos de una cultura muestra unidades equívocas, sememas abiertos a una pluralidad de lecturas, no las estructuras inmutables y necesarias del significado, sino oposiciones vagas, esfumadas, múltiples. Con esto Eco no condena a la estética como ideología, más bien inaugura una estética *fuzzy* que se revela fecunda en el análisis de las producciones literarias y artísticas de nuestra época, estableciendo relaciones imprevistas de una ironía ingeniosa. El conflicto estético deja de ser la contradicción, la polaridad y, con más razón, la armonía; pasa a ser la ironía.

Pero ironía no quiere decir comicidad. En el ensayo *Il comico e la regola* (1980), Eco toma distancia de las teorías que atribuyen a la comicidad un carácter liberador y subversivo. A su entender, en un régimen de permisividad absoluta no es posible el carnaval. En realidad, lo cómico no es muy distinto a lo trágico: mientras en éste la regla siempre es evocada, en aquél es callada, lo que no quiere decir que no siga operando. La relación cómico-trágico es también por esto *fuzzy*, oscilante. Se ríe por razones tristes, la risa implica una fuerte experiencia del conflicto.

La estética *fuzzy* no es una estética conciliadora en la cual las determinaciones opuestas se cambian y se confunden entre sí. Todo no es igual a todo; es en el neoplatonismo donde se pretende eliminar las oposiciones y poner en la cima de la escala de los seres una entidad inalcanzable y oscura –lo Uno– de la cual todo deriva. En el volumen *I limiti dell'interpretazione* (1990), Eco critica el neoplatonismo, cuya estrategia define como una «semiosis hermética», forma patológica de la comunicación cuya influencia nefasta se extiende a través de los milenios, del hermetismo helenístico al romanticismo, del renacimiento al deconstruccionismo.

Encuentra su punto de partida en el sincretismo helenístico donde «muchas cosas pueden ser verdaderas en el mismo momento aunque se contradigan» (p. 43); la semiosis hermética remite así a una interpretación infinita que no se puede nunca parar, cuyo único contenido es en el fondo la afirmación de la coincidencia de los opuestos; el teatro del mundo deviene un fenómeno puramente lingüístico y al mismo tiempo se sustrae al lenguaje todo poder comunicativo. Esto no induce a los seguidores del sincretismo hermético a la humildad, como desconfían de todas las determinaciones y de todas las obras, el vacío es colmado con la presunción de tener el secreto del mundo.

Para Eco el hecho de que los opuestos sean *fuzzy*, esfumados y oscilantes, no implica que no existan. Los mensajes y los textos pueden tener muchos significados, pero no todos los significados; el mensaje no puede significar cualquier cosa. Pero la atención de Eco no se focaliza en la *intentio auctoris* ni en la *intentio lectoris*; para él, lo importante es la *intentio operis*, es decir, existen derechos del texto que no deben ser cancelados por la indeterminación hermética y que coinciden con la causa de la filosofía. Las estéticas conciliadoras se remiten todas a la semiótica hermética: su defecto no es tanto la apología de lo existente, sino el autoanulamiento del mensaje al que ellas conducen. La tesis de Eco consiste en oponer ‘alguna cosa’ al ‘cualquier cosa’ neoplatónico.

El pensamiento de las oposiciones *fuzzy* encuentra una importante aplicación en dos artículos de Eco sobre la guerra. En *Pensare la guerra* (1991), el filósofo italiano subraya el hecho de que no existan ya dos frentes opuestos claramente separados: la información instantánea, los transportes rápidos, la migración intercontinental continua, las nuevas tecnologías bélicas, hacen la guerra imposible e irracional, la ponen en contradicción con las mismas razones por las cuales se hace. En la guerra hoy no se enfrentan dos términos opuestos, se ponen en concurrencia infinitos poderes. En el artículo *Quando la guerra è un'arma spuntata* (1999), se distinguen la paleoguerra y la neoguerra. La primera se caracterizaba por tres condiciones: al enemigo no podían revelársele ni nuestras fuerzas ni nuestras intenciones; debía existir una fuerte solidaridad en el frente interno; todas las fuerzas a la disposición debían ser utilizadas para destruir

al enemigo. Estas condiciones prácticamente han desaparecido en la neoguerra, la cual supone flujos de información permanente, dar la palabra al enemigo y moverse bajo el signo del victimismo. La paleoguerra, modelo de conflicto dialéctico y polar, es sucedida por la neoguerra, en la cual también muere mucha gente, pero no se vence, se pierde siempre porque las dinámicas y las articulaciones del conflicto son muchas e incontrolables.

La actitud de Eco no es cínica, descomprometida ni estetizante, al contrario, está marcada por un pensamiento fuerte de la oposición, pero el reconocimiento de la pluralidad de formas en las cuales ésta se manifiesta no excluye la permanencia de la lucha contra dos enemigos históricos: 1) las tendencias que pretenden confundir todo con todo, decir todo y lo contrario de todo, y que van del hermetismo al neoplatonismo, del fascismo al *New Age*; 2) la guerra, intolerable también por motivos lógicos y morales, porque ha perdido toda dimensión épica y estratégica, porque vencer a través de ella es ya imposible, porque es inmoral y demencial.

Los caminos conceptuales para llegar a la disolución de la dialéctica y del organicismo que toma Vattimo, son totalmente distintos a los de Eco: se enraizan en la lectura y la interpretación del pensamiento de Nietzsche. En *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il pensiero della liberazione* (1974), es posible discernir la problemática esencial de su estrategia filosófica. Vattimo es un pensador irónico todavía más que Eco, en el sentido de que el «enmascaramiento abierto» típico de la ironía constituye no tanto el tema, sino el método de su obra, la cual es una poderosa máquina de guerra ocultada por una apariencia conciliadora y hasta irénica. Es, como Eco, un pensador de los modos en los cuales el conflicto se manifiesta y se esconde en la experiencia contemporánea.

Su premisa es la denuncia del carácter mistificador de la dialéctica y del organicismo, los cuales se ponen de acuerdo en proponer como solución de la oposición una visión estética caracterizada por el equilibrio, la armonía, la completud y la perfección formal. Vattimo, siguiendo a Nietzsche, rechaza la misma oposición entre realidad y apariencia por pertenecer a una concepción metafísica del ser que desvalora y desprecia el mundo sensible. La oposición que toma en cuenta no es entre realidad y apariencia, sino la

que se da entre apariencia «mala» y apariencia «buena». La primera, para exorcizar el miedo, la inseguridad, la lucha por la existencia de la cual nace, tiene necesidad de exhibir una realidad metafísica, un valor trascendente, una verdad absoluta; es por esto mentirosa. La segunda, es aquella que no oculta la naturaleza ilusoria y siempre cambiante de la experiencia humana y no busca sustraerse de la superabundancia y multiformidad del devenir.

Por esto Vattimo elimina desde el inicio no sólo el *pathos* de la verdad, típico del idealismo, sino también el *pathos* de la autenticidad, típico del existencialismo: el conflicto no es entre dos opuestos contradictorios (dialéctica) ni entre dos opuestos polares (organicismo), sino entre entidades similares, ligadas con relaciones de profunda afinidad, en un juego estético de mimetismos, duplicaciones y reflejos. La semejanza no genera solidaridad ni connivencia, sino competencia y alternancia; el verdadero enemigo no sería el más lejano y distinto, sino el más próximo y semejante.

Mientras rige la oposición entre realidad y apariencia, entre el rostro y la máscara, entre la verdad y la mentira, ninguno está en su puesto: de un lado está lo positivo, el ser, la razón, el bien, el patriarcado, la organización funcional del trabajo; del otro está lo negativo, el devenir, lo dionisiaco, el mal, la trasgresión, la bohemia. Pero esta oposición se desmoronó a finales de los años sesenta, cuando la liberación *de* la ilusión (la pretensión de no tener ya ilusiones) se transfiguró en liberación *de la* ilusión (derramamiento del mundo simbólico hasta entonces confinado en la marginalidad del arte). Esto ocurre en relación con los fenómenos histórico-sociales de los sesenta y setenta, soporte de la reinterpretación que hace Vattimo de Nietzsche.

Las oposiciones de la filosofía clásica, retomadas por el gramscismo y el organicismo, son para Vattimo portadoras de una mentira «mentirosa», es decir, rígida y esclerotizada. A éstas opone la experiencia dionisiaca, portadora de una mentira «verdadera», que se renueva continuamente y en nuevas formas. La diferencia entre ambas mentiras no es abismal ni absoluta, sólo que la primera es víctima de un autoengaño; mientras que la segunda es consciente de ser tal. La máscara «buena» rescata la mentira de todo elemento de engaño precisamente porque la mentira es inevitable, casi «necesaria» y «divina».

De la profundización de estas premisas deriva el «desenmascaramiento del desenmascaramiento», núcleo del segundo período de la reflexión de Nietzsche iniciado con *Humano, demasiado humano*. Vattimo subraya los momentos de continuidad histórica que relacionan la «buena» máscara con la «mala». El más importante de estos momentos lo representa el Iluminismo y su estrategia desenmascaradora y desmitificadora: su crítica pone en duda la autonomía de los valores simbólicos de la cultura, de la moral y del arte sobre los que se fundaba la metafísica. Pero el Iluminismo no constituye una verdadera alternativa al pensamiento metafísico: es producto de aquella misma razón que ha creado el mundo trascendente del ser, del bien y de lo bello. La relativa autonomía de tales entidades se revela ahora inadecuada para las exigencias económicas y organizativas de la sociedad capitalista. Ésta no puede sostener una actividad no relacionada directamente con la producción, una acción desinteresada, mediaciones ahora concebidas como parasitarias. En otras palabras, la pérdida de autonomía del mundo simbólico es producto de aquella misma *ratio* que la generó. Así, desde el punto de vista de Vattimo, entre autonomía del mundo simbólico y desenmascaramiento iluminista existe más continuidad que ruptura.

Por esto, el desenmascaramiento iluminista debe ser a su vez desenmascarado. Según Nietzsche, el trabajo furioso y sin descanso del hombre con un ojo en el reloj y otro en el boletín de la Bolsa, muestra una total incapacidad de estar en el presente, un alejamiento de la experiencia sensible y su infinita riqueza. Bajo esta perspectiva, tanto el hombre metafísico como el hombre iluminista son nihilistas, desconocen tal riqueza y la sustituyen con la afirmación de formas de seguridad opresivas y sin consistencia. A la típica querrela –no exclusivamente– italiana entre católicos y laicos, la respuesta de Vattimo podría ser el lema *ni Dios ni Razón*.

La alternativa a la falsa oposición metafísica-iluminismo está en el arte, pero no en el arte de las obras de arte, de los productos artísticos. Éstos reproducen los mismos esquemas trascendentales o económicos de la lógica metafísica y de la lógica funcional del mundo productivo. Tampoco el arte entendido como recreación constituye una vía hacia la liberación. Es profundizando la «buena voluntad de máscara» del arte que es posible entrever un camino en el cual convergen los aspectos «progresistas» del mundo simbólico: el heroico,

que mira hacia la superación de toda rigidez, y el irónico, que se sitúa más allá de la distinción sosegadora entre falso y verdadero. Se focaliza así no el arte de la historia y de la crítica de arte, sino el arte de la estética, es decir, de aquella parte de la filosofía que más ha subrayado la autonomía de los productos simbólicos respecto a la verdad, la moral, la utilidad y la efectualidad. La estética adquiere así una importancia decisiva como lugar de la última batalla no sólo del arte, sino del pensamiento creativo, de la cultura en sentido lato, como campo altamente estratégico de la cultura occidental desde las últimas décadas del siglo XX.

Estos pensadores de la estética ya no son «intelectuales orgánicos», funcionales respecto a una clase social y a una ideología política, son guerreros solitarios, sin tropa. El futuro del arte no tiene que ver tanto con el sistema de las artes como con el rol heroico-irónico del intelectual; lo que está en juego es la supervivencia de un pensamiento crítico autónomo, no inmediatamente referible a las exigencias de la producción y de la formación del consenso.

La filosofía de Nietzsche, retomada por Vattimo, sin embargo, no se agota en el descubrimiento de que los opuestos se persiguen y se intercambian entre sí. La oposición permanece fatalmente prisionera de una relación de dependencia con aquello que niega. En el proceder crítico, antagonista y rebelde se instaura una relación reactiva con lo que se rechaza: esta es la «enfermedad de las cadenas». Mientras se permanece en la lógica dialéctica del conflicto, resulta inevitable la reproducción de la violencia, de la infamia y de la «máscara mala» que han marcado la historia pasada. La alternativa es un pensamiento que nos permita liberarnos del peso del pasado, una decisión que ponga fin al deseo de venganza. Esto no significa la superación de todos los conflictos y el logro de la paz. Es necesario que la voluntad quiera algo más allá de toda conciliación, afirmar la fuerza alternativa de lo simbólico y de su capacidad de crear significados incorporados a la existencia.

De teórico de la voluntad de potencia y del pensamiento como evento, Vattimo deviene, pocos años después, promotor (con Rovatti) de un volumen titulado *Il pensiero debole* (1983), y el principal sostenedor de una tendencia que no quiere más reivindicar la posición de soberanía que la metafísica ha atribuido al pensamiento filosófico en la confrontación de la política y de la praxis social (p. 26).

Estas posiciones, malinterpretadas, dieron pie a una polémica que ignoró la coherencia y la lógica de su pensamiento. Vattimo es un pensador irónico en el sentido antiguo de la palabra, quien dice menos de aquello que debiera. En realidad, Vattimo deja entender que el conflicto está entre un pensamiento metafísico tenido por «fuerte» –dialéctico, hegeliano o marxiano– y un pensamiento postmetafísico «débil» –inspirado en Benjamin y Heidegger–. Pero el pensamiento metafísico no puede ser considerado «fuerte», por esto el conflicto que plantea el libro no es entre un pensamiento débil y un pensamiento fuerte, sino entre un pensamiento débil –que sabe que lo es y por ello no se automistifica– y un pensamiento *más débil* –que se esconde detrás del ser, el bien y lo bello–; en otras palabras, entre la máscara buena que dice lo que es, y la máscara mala que se vende por lo que no es.

Desarrollando este dispositivo, presenta el volumen *La fine della modernità* (1985), en el cual contrapone el nihilismo a la dialéctica y a la filosofía de la autenticidad. Vattimo sostiene que es justamente el *pathos* del fundamento y de lo auténtico lo que lleva la filosofía a la ruina, ya que no tiene ningún vínculo con la experiencia individual y social. También en el volumen *Credere di credere* (1996) desarrolla una estrategia irónica que se podría llamar el desencanto del desencanto. Es decir, la continuación del proceso de desmitificación que se aplica a sí mismo y reconoce como mito la misma liquidación del mito. Esto no lleva a Vattimo a revalidar la fe cristiana, sino a considerar el cristianismo como debilitamiento de las pretensiones metafísicas contenidas en el hebraísmo y en el helenismo. Cristo habría sido el primer desmitificador del miedo a un Dios amenazante y extraño; se trataría de continuar su «acción de disolución irónica» en la confrontación con el mal. A primera vista, su libro opone una idea liberal, secularizada y mundana de la religión al fundamentalismo religioso, pero detrás de esto se encuentra otra dimensión: el verdadero conflicto no estaría entre quien «cree que cree» y quien cree de modo fanático, sino entre quien «cree que cree» y quien finge que cree. Este «creer que se cree» no consiste tanto en oponer la fe a la hipocresía, sino en afirmar, de nuevo, la «máscara buena» –que dice que todo es mito e ilusión– frente a la «máscara mala» que pretende vender el mito y la ilusión como realidad.

VII. CULTURA CATÓLICA Y POSMODERNIDAD

Entre los años 1996 y 2001, es decir, en el giro del siglo y del milenio, tres eminentes filósofos italianos contemporáneos, que aún escriben lo mejor de sus obras, preocupados por la ética, la estética y sus relaciones, publicaron textos, cada uno de ellos, que constituyen un reconocimiento de su catolicidad, a pesar de todo, y a la vez una puesta en cuestión y un intento de renovación del patrimonio cultural católico. Ellos son Umberto Eco, Gianni Vattimo y Mario Perniola, todos alumnos en sus años de formación de otra figura eminente de la estética italiana, Luigi Pareyson.

Queremos aquí revisar sus propuestas en un intento por indagar cuál es la situación de ese patrimonio y si, quizá es esto lo más importante, ese patrimonio puede permanecer inalterable.

1 Lo que creen los que no creen

El primero de estos textos, *¿En qué creen los que no creen?* (1996), es en realidad a dos voces; se trata del diálogo epistolar público que sostuvieron Umberto Eco, representando de alguna manera la cultura laica, y Carlo Maria Martini, arzobispo de Milán, como voz del clero, aunque se nota en el diálogo, es necesario señalarlo, que intentan cada uno participar en él representándose sobre todo

a sí mismos. Se agregan a este epistolario otras voces (E. Severino, M. Sgalambro, E. Scalfari, I. Montanelli, V. Foa y C. Martelli), filósofos, periodistas, políticos, que no consideraremos acá con el fin de limitarnos y centrarnos en lo que constituye la esencia de la discusión, aquellos asuntos que tienen que ver con el sentido de la fe, para los que creen, los que no creen y los que creen que creen o que no creen.

Iniciando el diálogo Eco constata la obsesión laica por un nuevo *Apocalipsis*, el hecho de que vivimos con el espíritu del “bebamos, comamos, mañana moriremos” y cómo este espíritu –y el concepto del fin de los tiempos que lo sustenta– se ha hecho más propio del mundo laico que del mundo cristiano. Esta idea aparece en el *Apocalipsis* de san Juan: Satanás fue apresado pero dentro de mil años regresará y el choque entre el bien y el mal será inevitable. Con san Agustín su lectura deja de ser literal y se hace “espiritual”, tanto el milenio como la Ciudad de Dios son concebidos como acontecimientos místicos y no históricos. San Agustín y la patrística en conjunto, dan al mundo la idea de la Historia como trayectoria hacia delante, Hegel y Marx mismos les son deudores. Gran parte del mundo laico ve todavía hoy la historia como infinitamente perfectible y en este sentido comparten la Esperanza con la visión originalmente cristiana, aunque otros han sabido ver de la historia sus regresiones y locuras. Hay un milenarismo desesperado cuando se ve el fin de los tiempos como inevitable, entre laicos como entre cristianos. Ahora, ¿puede haber una noción de esperanza común a creyentes y no creyentes?

El arzobispo de Milán sostiene que el miedo al futuro se reproduce en todas las épocas, las amenazas ya no son hoy las fantasías del pasado, son científicas, y eso las hace más espantosas. La clave de lectura del *Apocalipsis*, el último de los libros del Nuevo Testamento, debemos buscarla, pues, en su contexto. En los otros textos apocalípticos de aquellos siglos predomina la fuga del presente para refugiarse en un futuro con unos valores y un orden definitivos, quienes los escriben representan a grupos humanos oprimidos deseosos de que las fuerzas cósmicas determinen la derrota de sus enemigos, de allí su carga utópica y esperanzadora pero también su resignación ante el presente.

Si el *Apocalipsis* se lee desde la perspectiva cristiana ya no lo vemos como la proyección de las frustraciones del presente, sino como la prolongación de la plenitud y de la “salvación” lograda por la Iglesia primitiva. En este sentido Martini coincide con Eco en que hoy la idea del fin de los tiempos es más común a los laicos, aunque los cristianos no han sido ajenos a esas pulsiones, ha prevalecido la interpretación simbólica de aquellos textos, la de la historia como un camino hacia una meta suprahistórica: la historia posee un sentido, ese sentido se proyecta más allá de ella, los acontecimientos contingentes son el lugar ético en el que se decide ese sentido.

Más difícil le parece, en relación a Eco, que creyentes y no creyentes puedan compartir una noción de Esperanza. Hay creyentes y no creyentes, afirma, que le dan un sentido a su presente y son responsables con él, comparten valores esenciales para la humanidad; pero para que una reflexión sobre el fin nos haga atentos al futuro y al pasado es necesario que el fin sea “un fin”, es decir, un valor decisivo que nos haga posible corregirnos y mejorarnos.

Eco se pregunta, en su segunda intervención, por el comienzo de la vida humana, una zona en la cual evidentemente el consenso no existe, donde surgen choques e incomprendiones que se traducen en el plano político y social. Tal es el caso de la interrupción del embarazo.

Considera que existen situaciones terribles, de las cuales sabemos muy poco, en las que la mujer tiene derecho a tomar una decisión autónoma, ya que tiene que ver con su cuerpo, sus sentimientos, su futuro. Otros, recurren al derecho a la vida, para no consentir que nadie mate a un semejante ni a sí mismo, ni trunque una vida que se inicia. La bandera de la vida conmueve todos los ánimos, sobre todo el de los no creyentes, precisamente porque no creen en una instancia sobrenatural, la vida es para ellos la única fuente de una ética posible.

Por esto negociamos siempre nuestro concepto de respeto a la vida y debemos preguntarnos ¿cuándo empieza la vida humana?, ¿hasta cuándo podemos retrotraernos?, ¿consideraremos el desperdicio del semen un crimen? (Ídem p. 35 y s.s.). La propia teología cristiana se plantea el problema de los sutiles confines entre el germen y la vida racional y mortal. Tal vez sólo sabremos que es un proceso

que culmina con el milagro del recién nacido y que decidir hasta cuándo podemos intervenir en él no debe ser aclarado ni discutido; tomar esa decisión es un riesgo del que la madre debe responder sólo ante Dios, su conciencia o la humanidad.

La respuesta de Martini a estas inquietudes es tajante: “la vida humana participa de la vida de Dios”. Y explica que aunque se piensa que la vida humana representa para los católicos el valor supremo ello es impreciso, ya que la vida que representa el supremo valor para los Evangelios no es la vida física y ni siquiera psicológica, sino la vida comunicada al hombre, la suprema y concretísima Vida y Ser que es Dios mismo. El valor de la vida humana física es el de una vida llamada a participar de la vida de Dios, de la vida divina.

A partir de la concepción –precisa Martini– nace, en efecto, un nuevo ser que exige afecto y atención y cualquier violación de esta exigencia es vivida como conflicto, dolor y desgarró, en consecuencia, debemos hacer todo lo posible para que esto no ocurra. Subordina así el “cuándo” al “qué” y reconoce la dificultad de dialogar sobre un punto tan preciso de doctrina “revelada”.

En su siguiente intervención en el diálogo, Eco ve las diferencias entre laicos y creyentes para instaurar una ética común. Cuando las autoridades religiosas de cualquier confesión se pronuncian sobre estos principios, los laicos le reconocen ese derecho, excepto cuando una confesión tiende a imponer a los no creyentes, o a los creyentes de otra fe, comportamientos que las leyes del Estado prohíben o a prohibir comportamientos que las leyes del Estado permiten.

Los laicos al contrario, sostiene Eco, no tienen derecho a criticar el modo de vivir de un creyente. Excepto como ya se señaló, cuando vaya contra las leyes del Estado o de otra fe. Una confesión propone un modo de vida que considera óptimo; los laicos consideran óptimos todos los modos de vida que nazcan de una libre elección y que no impidan las elecciones de los demás.

Las distintas confesiones imponen a sus fieles ciertas obligaciones. Los laicos no tienen por qué escandalizarse cuando la Iglesia católica impone a sus fieles el no reconocimiento de la homosexualidad, la prohibición del divorcio, la prohibición del matrimonio de los sacerdotes, etc., reaccionan si la Iglesia pretende imponérselo a

los laicos. Con todo, Eco se pregunta, en tanto “laico sensible”, aunque estas son interrogaciones que atraviesan a la sociedad, dentro y fuera de la Iglesia católica, por qué ésta se muestra contraria al control de la natalidad, al aborto, a la homosexualidad y propone una hermenéutica distinta del precepto *crescite et multiplicamini*, no encontrando en las Escrituras razones persuasivas para estas prohibiciones, ni escriturales, ni simbólicas, ni doctrinales.

Martini se manifiesta de acuerdo con Eco en que no se deben imponer principios o comportamientos religiosos a quien no esté de acuerdo con ellos, es más, agrega: “si tales imposiciones han tenido lugar en el pasado, en contextos culturales distintos del actual y por razones que hoy no podemos ya compartir, lo justo es que una confesión religiosa lo reconozca como un error” (Ídem p. 64).

No está de acuerdo, sin embargo, en hablar de las “leyes del Estado” como algo absoluto e inmutable, es decir, sostiene el derecho tanto del religioso como del laico a discutir y modificar, si es necesario, esas leyes que deben expresar la conciencia común de todos los ciudadanos, sometida al juego del diálogo, de las propuestas alternativas sostenidas en profundas convicciones éticas, eso es la democracia. No parece pensar lo mismo de los principios y comportamientos del clero, su respuesta en este sentido es igualmente tajante: “La Iglesia no satisface expectativas, celebra misterios”.

De la “espinosa cuestión” del sacerdocio negado a las mujeres, piensa que no se trata de un problema ético sino teológico. La teología debe partir, afirma, de los datos positivos e históricos de la Revelación: Jesucristo escogió a los doce apóstoles y esa historia en su singularidad debe determinar cualquier otra forma de sacerdocio. La praxis de la Iglesia está profundamente enraizada en tradiciones de más de dos milenios no en razones abstractas o apriorísticas. Atañe a su propio misterio no hallarse ante razonamientos simplemente humanos, sino ante la propia actuación de Dios, de los actos salvíficos que la han generado y a los cuales debe permanecer fiel.

En el último gran asunto planteado en este diálogo entre Eco y Martini, es éste, para variar, el que pregunta. Se pregunta ¿dónde encuentra el laico la luz del bien? Lo que nos introduce en los fundamentos de una ética laica en el marco de la postmodernidad.

Reconoce que hay personas que se comportan con rectitud sin tener ningún fundamento religioso de la existencia, que tienen normas y valores para una recta convivencia humana pero considera que los cimientos de estos no deben estar atados a un principio mutable o negociable; considera que cimientos puramente humanistas son insuficientes y que hace falta un Misterio trascendente como fundamento de la actuación moral. Considera que lo humano se mantiene sólo fundado sobre lo divino, que sólo el Absoluto, lo incondicionado, puede vincularnos de manera absoluta.

Encuentra que la expresión “los demás están en nosotros” resume de alguna manera ese principio de la ética laica que sostiene la solidaridad, la justicia, el perdón. Acepta que el terreno común es la dignidad humana pero afirma que ésta necesita un principio metafísico, un Misterio al que entregarse.

A estas dudas de Martini, en particular a lo que le parece el fundamento vago de la ética laica: “los demás están en nosotros”, responde Eco tomándole la palabra. Precisamente “cuando los demás entran en escena nace la ética” (Ídem, p. 86), incluso en ausencia de la fe en una divinidad personal y providencial se dan formas de religiosidad, un sentido de lo sagrado, del límite, de la interrogación y de la esperanza, de la comunión con algo que nos supera y esto constituye lo vinculante e irrenunciable en estas formas de ética. Por esto la dimensión ética comienza cuando entran en escena los demás, toda ley regula relaciones interpersonales, incluso las de quien las impone.

Esta convicción de que los demás están en nosotros no es una vaga inclinación sentimental, sino una condición básica: llegamos a comprender quiénes somos por la mirada y las respuestas de los demás, todos mendigamos de nuestros semejantes aprobación, amor, respeto, elogio; por falta de esto el “niño salvaje” no se humaniza. Si algunas culturas llegan a masacrar y a humillar a los otros y hasta a sus hermanos es porque restringen el concepto de “los demás” a la propia comunidad tribal, étnica, religiosa, política y consideran “bárbaros” e inhumanos a los otros, los que tienen alguna diferencia real o inventada.

Por otro lado, aquello que podemos definir como fundamentos absolutos, no impide pecar a muchos creyentes; el mal como

tentación y como acción está también en quien posee una noción fundada y revelada del bien. Así, lo único que da sentido a la propia vida y a la vida en general, para el laico, es el amor a los demás.

Así como el no creyente puede estar seguro que no hay nadie que desde lo alto pueda observar el mal que hace, también está seguro que no hay nadie para perdonarlo. Debe pedir el perdón de los demás y perdonar a los demás. De esta experiencia fundacional nace el amor, la tolerancia y la benevolencia, el equilibrio y la armonía.

Termina Eco su argumentación reivindicando el derecho que tiene el laico de recurrir al ejemplo de Cristo que perdona. Su historia vale tanto como una leyenda que ha podido ser imaginada y querida que como el hecho de haber sido el hijo, la encarnación, de un Dios real.

Quedan en este diálogo, evidentemente, márgenes de incompreensión, muy semejantes a los que existen entre sujetos de confesiones distintas, pero en los conflictos de la fe “deben prevalecer la Caridad y la Prudencia”.

2 Volver a creer

El mismo año del texto anterior, 1996, Vattimo publica *Creer que se cree*. Advierte un renacer del interés religioso en el clima cultural en el que se mueve –clima que compartimos en este lado del mundo–, pero no sin advertir que es constitutivo de la experiencia religiosa ser siempre la recuperación de una experiencia previa.

Parte de este asunto de la “recuperación” para relacionarlo con una tesis que atraviesa toda su propuesta en este texto tan sugestivo: la “secularización” como rasgo constitutivo de toda experiencia religiosa auténtica. La entiende como relación de procedencia de un núcleo de lo sagrado del cual nos hemos alejado pero que sin embargo permanece, así sea en su versión “decaída”, distorsionada, mundana; relación necesariamente deyección, por lo que no se trata de recordar el origen olvidado como de recordar que ya siempre lo habíamos olvidado, y por ello este rememorar, esta distancia, se constituiría en la única experiencia religiosa auténtica.

Este “debilitamiento”, para emplear un término con el cual se asocia la filosofía de Vattimo, este creer que se cree, esta relación inevitablemente rememoradora con el origen sagrado, tiene que ver para nuestro autor con la experiencia de la muerte, con la madurez y el envejecimiento pero sobre todo con la renuncia a la coincidencia de existencia y significado, con el abandono del sueño idealista y con las específicas circunstancias históricas que lo provocaron.

Las mismas Sagradas Escrituras tratan de la “carne” y su resurrección, por ello podemos pensar que la esperanza cristiana implica que la redención no está en discontinuidad con la vida mundana. En este sentido, el retorno de la fe está en relación con esta vida terrena. Si bien la trascendencia se ha pensado como lo opuesto a toda racionalidad, es posible que este particular retorno de la fe esté destinado a disolver esta apariencia inicial sostenida por cierta teología y por la autoridad de la Iglesia católica. Estas transformaciones en el pensamiento es lo que hace aparecer nuevamente, según Vattimo, a las religiones como guías.

Pero el “fin de la modernidad”, o su crisis, ha implicado también la disolución del cientificismo (positivista, hegeliano y marxista), del racionalismo ateo, de la fe en la verdad exclusiva de la ciencia y en el progreso libre de toda autoridad trascendente.

Hoy son estas ideas las que parecen superadas, asistimos a un desencanto del desencanto, reconocemos la misma desmitificación como otro mito. Para llegar a estas afirmaciones Vattimo se inspira en las ideas de Nietzsche y Heidegger sobre el nihilismo como punto de llegada de la modernidad y sobre la tarea de considerar el final de la metafísica. Este nihilismo, resultado y sentido de la historia de Occidente, no es para ellos un vagabundeo que se puede dejar volviendo al camino recto.

Vattimo agrega o subraya que todo esto es resultado de que nuestra cultura ha sido “trabajada” por el mensaje cristiano. Establece una relación de mutua determinación entre el volver a pensar la herencia cristiana y el pensamiento de ambos filósofos alemanes, circularidad que caracteriza el pensamiento del fin de la modernidad, herencia cristiana y nihilismo, reencuentro nihilista del cristianismo.

Al constatar esto Vattimo encuentra una nueva fundamentación de su teoría del debilitamiento como carácter constitutivo del ser en la época del final de la metafísica. Pensar el ser en términos no metafísicos implica pensar la historia de la metafísica como historia del ser, pensar la vocación nihilista del ser que nos ha conducido a esta época del final de la metafísica en la cual el sustraerse y el debilitarse es el rasgo de lo que se nos da. Ahora, que la historia del ser tenga como hilo conductor el debilitamiento de sus rasgos metafísicos no es, afirma el profesor de filosofía de Turín, sino la transcripción de la doctrina cristiana de la encarnación del Hijo de Dios (Ídem p 34).

En este punto de su argumentación recurre a las investigaciones sobre la violencia y lo sagrado del antropólogo francés René Girard: lo que desde un punto de vista natural y humano hemos llamado sagrado, está emparentado con la violencia. Las sociedades humanas se mantienen unidas por el impulso imitativo, pero este impulso es también origen de sus crisis, la voluntad de apropiarse de las cosas de los otros da lugar a la guerra de todos contra todos, la paz vuelve con la ejecución de un chivo expiatorio. La teología cristiana perpetúa este mecanismo concibiendo a Jesucristo como la “víctima perfecta”. Para Vattimo esta lectura es errónea, no interpreta que Jesús se encarne para calmar la ira de su Padre, sino para desvelar y liquidar el nexo entre la violencia y lo sagrado; para él es decisiva la idea de entender la encarnación como disolución de la violencia de lo sagrado.

Lo sagrado natural que ha predominado en la teología cristiana y en la Iglesia católica es violento porque el mecanismo victimario supone una divinidad sedienta de venganza y porque atribuye a esta divinidad caracteres de omnipotencia, absolutidad, eternidad y trascendencia respecto al hombre. El Dios violento es el Dios de la metafísica, la disolución de la metafísica es también la disolución de esta imagen de Dios.

Contra esta tradición, Vattimo interpreta la misma encarnación, el abajamiento de Dios al nivel del hombre, la *kenosis* de Dios según el Nuevo Testamento, como signo de que el Dios no violento y no absoluto de la época posmetafísica se caracteriza por la misma vocación al debilitamiento que tematiza la filosofía de inspiración

nietzscheana y heideggereana. Si la historia de Occidente es verdaderamente interpretable como nihilismo su hilo conductor es la historia de la religión cristiana.

Desde esta perspectiva se interpreta la secularización, el proceso de deriva que desliga la civilización laica moderna de sus orígenes sagrados, es decir, de lo sagrado natural como mecanismo violento que Jesús vino a desvelar y a desmentir, pero también como pérdida de autoridad de la Iglesia, autonomización de la razón humana de un Dios absoluto, como un efecto positivo de la enseñanza de Jesús y no un alejamiento de ella.

Este proceso se continúa con la secularización de la subjetividad moderna, con la disolución de la ultimidad sagrada de la conciencia. Se subraya el significado religioso de todo el proceso, nuestra civilización ya no se profesa explícitamente cristiana por lo que pudiéramos hablar de la secularización “positiva” como un rasgo de la modernidad y de la ontología débil como la trascripción en el plano filosófico del precepto cristiano de la caridad y de su rechazo de la violencia.

La ontología débil, de la cual Vattimo encuentra los inicios filosóficos en Nietzsche y Heidegger pero cuyo fundamento estaría en la *kenosis*, en la encarnación de Cristo, entiende que la historia del ser tiene un sentido “reductivo”, nihilista y que ello equivale al paso de la tradición cristiana de pensar a Dios como dueño a pensarlo como amigo. Esta ontología habla del ser como algo que se sustrae, por ello el pensamiento no puede ya considerarse como reflejo de estructuras objetivas sino como arriesgada interpretación de herencias, interpelaciones y procedencias. Y el discurso posmetafísico coherente con esta ontología, busca una persuasión que no pretende una validez universal, aventura siempre sólo una interpretación.

Así, en la confesión de fe explícita que hace nuestro autor en este libro, el cristianismo que reencuentra es el cristianismo que aparece en la época del final de la metafísica, de disolución de las estructuras sagradas de la sociedad cristiana. Pero esta no debe ser entendida como una disminución o una despedida del cristianismo, sino como una realización más plena de su verdad, la *kenosis*, un reconocimiento más sincero de la fe, iniciada con la encarnación de Cristo pero que continúa realizándose aún hoy con el desmontaje

de la originaria esencia violenta de lo sagrado implícita a la historia de Occidente, no obstante los innumerables contraejemplos que la misma vida social nos plantea, “trabajada” por los fundamentalismos religiosos que se resisten a morir o reaparecen y por sus herederos en el mundo laico, los fundamentalismos ideológicos.

Para Vattimo, en este texto que continúa su “pensamiento débil”, el autoritarismo de la Iglesia católica está ligado a la metafísica, a la historia del pensamiento occidental en la forma del aristotelismo reelaborado por santo Tomás, a la idea de que hay una verdad objetiva del ser, base estable de una enseñanza dogmática y moral que pretende fundarse sobre la naturaleza eterna de las cosas. Él, opuestamente, relaciona la historia de la salvación con la historia de la interpretación: escuchar, entender y aplicar en la propia vida la enseñanza evangélica, coherente con lo que sucede en la relación entre Jesús y el Antiguo Testamento, una nueva y más intensa relación de caridad entre Dios y la humanidad y de los hombres entre sí. Es a esta luz que la secularización, la disolución progresiva de toda sacralización naturalista, se revela como la esencia misma del cristianismo.

En coherencia con esta interpretación, la filosofía trata de defender la libertad, la historicidad, la finitud, contra las consecuencias de la extensión a todo lo humano de la mentalidad metafísica prolongada en la mentalidad científico-técnica. Pero, agrega Vattimo, esta subjetividad humana que se quiere defender contra la organización total es cómplice de la metafísica al plantear sus propios derechos en nombre de una esencia estable. El sujeto humano, humanista, es sólo el “sujeto del objeto”, el sujeto cristiano burgués que ha construido el mundo de la voluntad de poder y que ahora se retrae, asustado. Es a través de la disolución de este sujeto que se prepara la salida de la metafísica.

En este contexto y frente a este diagnóstico, en vez de insistir en el “proyecto inacabado de la modernidad”, nuestro autor encuentra que las actuales transformaciones sociales en vez de amenazar la subjetividad moderna son posibilidades de emancipación de la metafísica, ocasión de “salvación”. En esta experiencia de “disolución”, de debilitamiento de las estructuras fuertes del sujeto, se reconoce la *kenosis* en la que se realiza la historia de la

salvación. Tanto en el plano religioso como en el plano filosófico, debemos leer los “signos de los tiempos”, reconociendo la propia historicidad, tal y como hizo Jesús.

Si la lectura del texto evangélico necesita una dosis de desmitificación, podría resultar más bien coherente acercarse desde la razón moderna a los contenidos de la revelación cristiana. Finalmente la paradoja de la revelación cristiana es precisamente la encarnación de Dios, la *kenosis*, la disolución de los caracteres trascendentes, incomprensibles, misteriosos que conmueven tanto a los teóricos del salto en la fe como a los defensores del autoritarismo de la Iglesia. Este “debilitamiento” nos llevaría a considerarnos ya no siervos de Dios, sino sus amigos.

La insistencia del Papa (el autor se refería a Juan Pablo II pero esto se prolonga con Benedicto XVI) sobre aspectos indefendibles de la moral sexual católica no parece motivada por razones fundamentales, sino por el propósito de evitar toda impresión de debilitamiento de la doctrina y de la moral cristiana. Pero la práctica pastoral está hoy menos centrada en cuestiones de moral sexual, parece desaparecer la misma centralidad del sexo en la vida, el sexo está implicado en la secularización, deviene más libre y pierde su aura sagrada.

Reafirmando su talante hermenéutico en este texto y, sobre todo en este asunto de la teología católica, Vattimo afirma que la totalidad de la relación de Dios con el mundo debe ser mirada desde el punto de vista de la *kenosis*, no desde la verdad eterna y no sólo desde la “Ciencia”, la religiosidad moderna no puede prescindir del “libre examen” de las Escrituras. Por esto su cristianismo incluye a la Iglesia oficial pero dentro del marco más complejo de la reinterpretación continua del mensaje bíblico. Propone una doctrina que pretende la disolución de lo sagrado natural-violento desde una perspectiva kenótico-secularizante que no es precisamente la misma de la Iglesia.

No se trata de una indefinida negación de Dios, ni de cualquier interpretación, sino de aquella que está legitimada por la doctrina de la encarnación de Dios, por la *kenosis* limitada y provista de sentido por el amor de Dios, por la interpretación que Jesucristo hace de las profecías que es Él mismo, su verdadero sentido: el amor

de Dios por sus criaturas. Este sentido no puede ser jamás último, no puede ser el fundamento, ya que la filosofía al final de la época de la metafísica se ha dado cuenta de la violencia implícita en toda ultimidad, en todo principio que prohíba una nueva pregunta.

Si la filosofía contemporánea se quiere desenmascaradora, en particular la de Nietzsche y Heidegger, Vattimo reconoce que ese desenmascaramiento lo inició el mismo Cristo; pero no sólo él, parte de la teología del siglo XX desarrolla ideas afines, como la “autenticación” secularizante de la fe, la idea de un cristianismo adulto, la posibilidad de pensar un Dios no omnipotente.

Prescindiendo de los prejuicios metafísicos se podría entender el sentido cristiano de las desmitificaciones modernas más radicales, siempre que estas no se pretendan a su vez absolutas. Así, modernidad, nihilismo y tradición hebraico-cristiana, son procesos paralelos que no se entienden el uno sin el otro, se trata de un itinerario en el que estamos implicados; al cristianismo es implícito el carácter interpretativo del ser desarrollado por la ontología débil de Nietzsche, Heidegger y Vattimo. Y esto no pretende ser otro enunciado metafísico sino sólo una interpretación razonablemente sostenible.

El mismo autor define este texto como una apología del “medio creyente”, cree que cree, acepta que ésta es la mejor forma de definir su relación con la religión, marcada por la implicación cristianismo-ontología débil, e invita a quien encuentra su tesis escandalosa a plantear una renovada posición metafísica.

Él empezó precisamente a dejar de ir a la iglesia cuando encontró cada vez más razones para considerar insostenible la metafísica “cristiana” y cuando comenzó a construirse una vida sentimental libre del esquema neurótico de pecado y confesión.

Este esquema está en el origen del horror por las “desviaciones”, propio de la violencia ligada a lo sagrado natural que la encarnación de Cristo y su mensaje de amor nos exige eliminar, sin convertirnos, por supuesto, en violentos combatientes de la violencia. Entendiendo la reducción de la violencia como un proceso en curso, no un ideal de autenticidad ni una esencia eterna del hombre.

Y si vuelve al cristianismo es con el objeto de repensar en términos secularizados los contenidos de la revelación, no se trata del retorno del hijo arrepentido. Vattimo reivindica el derecho a es-

cuchar la palabra evangélica sin tener que compartir las supersticiones filosóficas y morales, la creencia en estructuras metafísicas objetivas, que oscurecen la doctrina oficial de la Iglesia, traduciéndola a términos más conformes con la caridad, reduciendo las situaciones de violencia y toda tentación de eliminar al “otro”.

El sentido de la revelación siempre se nos da en un contexto histórico, “la secularización es la verdad del cristianismo” (p.99). El orden objetivo del mundo se ha roto, la imagen realista del conocimiento no ha resistido las críticas filosóficas y la voluntad de poder se ha afirmado como la esencia de la ciencia-técnica, por ello el orden del mundo, de existir, es una producción humana. Mientras la Edad Media pretendía probar la existencia de Dios a partir del orden del mundo, el pensamiento religioso moderno busca la prueba de Dios en la precariedad de la existencia humana y la encuentra en los “fracasos” de la razón moderna que han hecho que se desmorone la ideología del progreso.

Por todo esto, no se puede identificar la tradición de la Iglesia con la enseñanza del Papa y de los obispos; la tradición viva de la comunidad de los creyentes implica el deber, es ésta la tarea del creyente, de reinterpretar personalmente el mensaje evangélico.

3 Del creer al sentir

La premisa del filósofo italiano Mario Perniola al escribir esta estética católica (*Del sentire cattolico*, 2001) es contribuir a superar el fanatismo y el espíritu de secta que parece extenderse hoy a toda la sociedad y envolver incluso las relaciones más personales e íntimas.

La tesis central de este original ensayo es que lo esencial del catolicismo no está en un contenido doctrinal específico, sino en una forma de sentir, un método basado en la experiencia de una “participación impártcipe” que permite tanto la adquisición del equilibrio individual como actuar eficazmente en el mundo. Tal método encuentra su formulación más clara en Francesco Guicciardini y en Ignacio de Loyola, quienes vivieron en una edad precedente a la ruptura con el protestantismo, cuando podían nutrir todavía el

profundo sentimiento de universalidad del cristianismo. Sin embargo, esta experiencia distanciada de sí mismo y del mundo, núcleo del sentir católico, fue sustituida en la primera mitad del siglo XIX por el dogmatismo ideológico en el cual la Iglesia se encerró para hacer frente a sus enemigos. A partir de aquel momento han sido –según Perniola– sobre todo los escritores y los artistas, generalmente no confesionales, quienes han interpretado y desarrollado de forma autónoma el sentir católico.

Esta forma de sentir se caracterizaría por un catolicismo sin ortodoxia, que no da por evidente la relación indisoluble entre el catolicismo y la aceptación de las doctrinas que la Iglesia propone como divinamente y formalmente reveladas y, por ello, irreformables (por ejemplo, el carácter sacramental del matrimonio, la infalibilidad del papa, la divinidad de Jesús Cristo). Este catolicismo no se identifica de una manera simple con lo que la Iglesia católica dice de sí misma, tiende a ver su esencia no en el creer, sino en el sentir, no en la doctrina sino en una experiencia susceptible de universalización.

La acentuación de la subjetividad (la fe, la ortodoxia) está relacionada con la Reforma, un particular tipo de sentir que podríamos llamar “desde dentro”, pero existe en la tradición occidental otro tipo de sentir religioso donde es más importante la dimensión ritual, ceremonial e institucional y no atribuye a la interioridad tanta importancia, éste lo podríamos llamar un sentir “desde fuera”, rasgo del sentir católico, irreducible al subjetivismo.

En la rivalidad mimética que la institucionalidad católica ha desarrollado a partir de la Reforma se ha sumergido en la ortodoxia y la ortopraxis, pero la identificación entre el mundo y la Iglesia es un rasgo decisivo de la sensibilidad católica, no considerar el mundo como el lugar del mal, del cual es necesario alejarse y la Iglesia como una comunidad de perfectos. El universalismo implícito en el catolicismo supone el abandono de la tendencia a condenar el mundo y a pensar la Iglesia como una secta.

Por esto Perniola busca la especificidad del sentir católico no donde la ortodoxia y la ortopraxis parecen más fuertes, sino donde son casi inexistentes, donde no son determinantes la idea de virtud y de verdad y esto lo ubica en el cristianismo de la primera mitad del siglo XVI, particularmente en Guicciardini y en Loyo-

la, quienes encuentran lo perturbador, lo absolutamente extraño, la diferencia, no en Dios o en la subjetividad humana, como hizo la Reforma, sino en el mundo y en su historia.

Es esta sensibilidad la que se focaliza en el mundo, en cómo andan las cosas aquí abajo, en el proceso histórico siempre enigmático y ambivalente, la que pone en primer plano no la subjetividad del individuo sino el mundo y su dinámica, que no pretende un absoluto control del mundo sino que ejerce un sentir y un pensar atento a lo incalculable y a lo imprevisible

Un segundo rasgo del sentir católico es el de *una fe sin dogma*. Hay en la incitación a creer y a comportarse de un cierto modo algo que ofende profundamente la sensibilidad religiosa, la cual, como la filosofía y el arte, prospera sólo en un clima de liberalidad y de magnanimidad. La fe puede ser entendida como confianza y como *confesión dogmática*, la confianza tiene que ver con la persuasión, el dogma tiene que ver con el creer. Tener fe entendido como tener confianza es estar en un estado de seguridad ocurra lo que ocurra y no tiene que ver con el tratar de convencer de la verdad absoluta de alguna proposición. Tener fe entendido como creer en un dogma implica la adhesión a una doctrina; el nexo entre dogma y fe de la Iglesia católica sólo se consolida en la Edad Moderna.

Desde la segunda mitad del siglo XVI, la Iglesia se enfrenta con el protestantismo, con el iluminismo y su descubrimiento de la experiencia subjetiva individual; luego con las ideologías y, finalmente, con la sensología, el universo afectivo caracterizado por un sentir colectivizado y reificado creado por los medios de comunicación de masas, y el nihilismo que ella implica. En estos tres momentos la Iglesia católica se ha defendido con la estrategia de enfrentar a los enemigos con sus propias armas: exigir compromiso y participación en la defensa de los dogmas, dogmatizar la doctrina y la práctica, reificar y espectacularizar su propia imagen. La confusión de esta estrategia, para Perniola, ha sido tratar de imponer normas y creencias comunes a todos en vez de proponer caminos y experiencias que puedan ser gozados por todos. Esta confusión ha contribuido con el actual contexto de oscilación entre credulidad y nihilismo, entre creer en cualquier fantasía y no creer en nada, entre goce y frustración, excitación y depresión.

Se pierde así la experiencia suspendida del mundo, elemento específico del sentir católico, focalizado no en lo cognitivo de la fe sino en lo sensitivo de la experiencia, el sentir desde fuera que se apoya en la exterioridad y suspende las afecciones subjetivas en una experiencia distanciada pero no pasiva, en una fe sin dogma.

En la invitación a esperar hay algo más seductor que en la exigencia a creer, pero también más insidioso e ilusorio. Una tradición filosófica que se remonta al estoicismo nos pone en guardia contra la esperanza al considerarla contraria a la virtud. La esperanza y el miedo pondrían la existencia en un estado de inquietud que la hacen depender de algo sumamente incierto: el futuro; el ideal de vida de los estoicos privilegia el presente y desacredita el pasado y el futuro, para ellos el que es libre no tiene esperanza ni temor. Este argumento es retomado por Espinosa, para quien no hay esperanza sin temor ni temor sin esperanza; la fe como persuasión excluye la esperanza en la salvación. De aquí que el tercer rasgo del sentir católico sea una *esperanza sin superstición*.

La emancipación del futuro no llevó a los estoicos al ocio y a la inercia, ellos hacían una sutil diferencia entre objetivo (*scopós*) y fin (*télos*) de la acción: el primero, dirige el actuar humano y es sugerido por las acciones y las circunstancias en las cuales nos encontramos, alcanzarlo depende sólo parcialmente de nosotros; el segundo, al contrario, consiste en el acuerdo consigo mismo y en una experiencia de juicioso abandono, debe ser alcanzado en cada momento de la vida, vivido como si fuera el último. Esta distinción permite mantener la acción sin ser prisionero de una proyectualidad planificadora y calculadora, la cual con frecuencia fracasa y nos hace incapaces de aprehender y gozar el presente.

Estas enseñanzas estoicas penetraron en la sensibilidad católica, la cual atribuye a la acción una gran importancia en la economía de la vida individual y colectiva, distinguiéndose del misticismo estático y del quietismo.

El catolicismo ha debido medirse con una tercera noción, la de fin último (*éschaton*), ésta pertenece al Antiguo Testamento, contrapone a la miseria del presente otro tiempo a venir, pleno de la acción salvadora de Jahvé, se presenta junto a la espera del retorno inminente de Cristo a la Tierra y del cumplimiento de la salvación

de la cual es portador. La escatología ocupó un espacio sin mayor importancia en la historia del catolicismo, sólo recientemente ha devenido una cuestión central de la reflexión teológica, ésta la ha depurado de ingenuidad y de superstición, dándole a la esperanza un carácter paradójico, más auténtica mientras menos determinada esté por el deseo de bienes específicos. Se accede a la verdadera esperanza cristiana sólo a través de la desesperación, con una actitud distinta a la del pensamiento calculador y planificador, opuesta también a la magia y a la superstición, las cuales comparten con el anterior la pretensión de indicar qué es lo bueno y lo malo.

La superstición sigue siendo un peligro para el catolicismo, así como causa de descrédito y de desprecio. Para que la esperanza sea verdaderamente tal y no ilusión o superstición, es necesario suspender el deseo y el miedo, que la mente y la voluntad se ocupen en la realización de lo mejor, pero no es fácil saber qué es lo mejor. La paciencia, la acción y la perseverancia son condiciones necesarias pero no suficientes: en el acaecer de lo esperado hay siempre algo incomprensible e irreducible a nuestras previsiones y proyectos. Por esto el sentir católico está lejos de la ilusión, de la escatología y del Apocalipsis, y a sus formas culturales no pertenecen ni la idea de origen ni la de fin último.

En la historia plurimilenaria de la noción de caridad se juxtaponen el hebraísmo, la prédica de Jesús y el helenismo. Para el hebraísmo, la caridad es uno de los más importantes, si no el más importante, de los mandamientos de la ley de Jahvé. Los preceptos “Ama a Dios, tu Señor, con todo tu corazón” y “Ama a tu prójimo como a ti mismo”, caracterizan un nexo con Dios que pone una enorme distancia entre el justo y el culpable, el hombre pío y el impío. Jesús cambia el orden de los valores judaicos en un nuevo tipo de comunión con Dios fundado no en la ley, sino en el amor. Este es el sentido de la palabra griega *ágape*, un amor que se dirige sobre todo a los pecadores (en el Nuevo Testamento), no el amor del hombre por Dios, sino el amor de Dios por el hombre, un amor espontáneo e inmotivado.

El *ágape* es diferente tanto de la ley veterotestamentaria que ancla el amor en la justicia, como del *eros* griego, inseparable del deseo de posesión, amor dirigido hacia lo alto, lo trascendente, el mundo de las ideas, por esto es amor de los hombres, no de los

dioses. El *eros* no es aprobación, sino renuncia al mundo sensible, éste sólo es apreciable como peldaño hacia la idea de lo bello. Amor egocéntrico que gira en torno al yo y a su destino.

Nace con san Agustín una nueva noción referida a la palabra latina *caritas*, irreducible tanto al *eros* como al *ágape* pero conteniéndolos, fusionando helenismo y cristianismo. La *caritas* (amor del hombre por Dios, base del amor por el prójimo) se opone a la *cupiditas* (amor de las cosas del mundo, origen de todo mal), pero ambas tienen en común el deseo, el *eros*.

Con Lutero y la Reforma, el significado específico del *ágape* irrumpe de nuevo, disolviendo la síntesis agustiniana y renovando la auténtica experiencia cristiana del amor, esencialmente teocéntrica y no antropocéntrica. Un amor espontáneo, inmotivado, gratuito y creativo, que prescinde de todo cálculo y es independiente de la ley moral fundada en el temor del castigo y el deseo de un premio.

La respuesta del catolicismo a Lutero sobre la cuestión de la caridad fue práctica y operativa, el desarrollo y la organización de las *opere di misericordia*, misericordia corporal (alimentar a los hambrientos, saciar a los sedientos, vestir a los desnudos, hospedar a los peregrinos, curar a los enfermos, visitar a los prisioneros, sepultar a los muertos), y espiritual (instruir a los ignorantes, aconsejar a los que dudan, consolar a los afligidos, corregir a los pecadores).

Ahora, ¿todo ello ha sido obra del amor de Dios, del amor de sí o del amor al prójimo? Esta es una pregunta crucial desde el punto de vista protestante pero irrelevante desde el punto de vista católico, para el primero es esencial el origen de las obras buenas, para el segundo lo importante es que sean hechas. La primera perspectiva abre la vía de un “sentir desde dentro” y está orientada por interrogaciones filosófico-teológicas, la segunda abre la vía de un “sentir desde fuera” y remite a preocupaciones político-organizativas, lo que no excluye que en el catolicismo se hayan desarrollado orientaciones que caracterizan al protestantismo y viceversa.

Ciertamente, la sospecha reformista sobre la bondad de las obras católicas afectó y afecta al catolicismo: quizá las buenas obras son obras sin ser buenas, pueden estar marcadas por la administración burocrática y por el adoctrinamiento dogmático, haber sido cómplices más o menos involuntarias del colonialismo occidental,

parecer una empresa que extrae de la ayuda de los necesitados un poder político, ser acusadas de tartufismo y de hipocresía; pero lo más grave es que muchos católicos sienten en su corazón que estas acusaciones tienen fundamento, son causa de su mala conciencia y el punto crucial para comprender la esclerosis del catolicismo en la ortodoxia y la ortopraxis. Permanece en el catolicismo la sospecha estoica sobre la compasión, a la cual se le acusa de ser sólo un multiplicador del dolor y de la miseria y por ello no debemos asumir el dolor de los otros, a menos que esté en nuestro poder liberarlos del dolor. Más coherente con el sentir católico es pensar la *caritas* como un servicio ofrecido a la sociedad, dirección en la cual se desarrolla el catolicismo social.

La especificidad de la *caritas* católica, con relación al *eros* y al *ágape*, el amor al prójimo, está en valorizarlo, particularmente a los “pobres”, los que sufren, los miserables, los oprimidos. Esta valoración va más allá de la filantropía, porque trata de insertar a los pobres en una lógica de producción, de mantenimiento y crecimiento del valor, más allá de las buenas intenciones, se dirige a aquellos de los cuales no podemos esperar nada. La esencia de la *caritas* está en su referencia al mundo, considerado como algo irreducible tanto a Dios como al conjunto de las subjetividades particulares, pensar el mundo en su diferencia, su diferencia no sólo respecto al resultado de la voluntad divina, sino también al resultado de la voluntad humana.

De esto deriva que la caridad pertenece a un ámbito autónomo de la moral, tiene que ver más con la política y la economía. La valoración del “pobre” remite a una noción de mundo cuyos rasgos son lo infinito, lo irreversible y lo imprevisible, muy diferente por ello de la concepción técnico-utilitaria. La experiencia de ese mundo común que ha preservado el catolicismo, a pesar de sus límites, pasa por el descubrimiento de su diferencia; mundo común no quiere decir que todos piensan y sienten de la misma manera y por ello no se puede reducir a las subjetividades particulares. Esto sí ocurre con la comunidad y el estado-nación que imponen a la colectividad una identidad fija destruyendo la misma idea de política. A la política, inseparable de la experiencia de la diferencia del mundo, la perjudican las tendencias que pretenden fundar el nexo social sobre una identidad rígida de carácter étnico, sexual, biológico, social o re-

ligioso. El adjetivo latino *catholicus* quiere decir universal, expresa una dimensión mundana en contraste con la acepción sectaria del término. La *caritas* católica es por esto amor del mundo, no se limita a la oposición paralizante entre amor de Dios y amor propio, sin caer en la ingenuidad del amor al prójimo o, peor aún, de la humanidad.

La experiencia de la diferencia del mundo, es decir, del mundo como algo que no depende ni de la voluntad divina ni de la voluntad humana, es una convicción que nos invita a un catolicismo sin ortodoxia, a una fe sin dogma, a una esperanza sin superstición y a una caridad sin envilecimiento.

Hemos visto, pues, que estos tres alumnos de Pareyson tienen sus especificidades y podríamos detenernos para delimitar sus diferencias, pero queríamos más bien subrayar cómo coinciden en su voluntad de confrontar definitivamente el catolicismo con la modernidad, en la necesidad de renovar el patrimonio cultural católico preguntándonos en qué creemos, volviendo a creer y yendo, más allá del creer, al sentir.

VIII. CRÍTICA, SIMULTANEIDAD Y MIRADA PIADOSA

Si nos ocupamos en el ejercicio de hacer un mapa con las expresiones artísticas, literarias y *mas mediáticas* con las manifestaciones culturales de una determinada región –el asunto que nos ocupa, la cultura iberoamericana o latinoamericana, y dentro de ella la venezolana–, con el objeto de ponerlas en relación con las de los vecinos y con las de los menos vecinos, nos damos cuenta de inmediato que los principios que debemos considerar para la elaboración de ese mapa ya no tienen que ver con la cartografía oficial, con la forma que teníamos hasta hace muy poco de conocer y figurar el espacio.

Ese espacio ya no podemos construirlo con los principios racionales de la no contradicción, de la oposición, de la igualdad, la jerarquización, etc., ese espacio parece formarse a través de los más caprichosos procesos de acumulación y desplazamiento de significados.

Las dinámicas creadas por las nuevas tecnologías de almacenamiento y comunicación de información tienen mucho que ver con estos cambios en la cartografía cultural. Las ficciones latinoamericanas, por ejemplo, tomadas por los teóricos europeos y norteamericanos como fundacionales de la literatura posmoderna –hablamos sobre todo de las obras de Borges, García Márquez y Fuentes, aunque también forman parte de este fenómeno otros escritores del *boom* y de los que han publicado sus obras más recientemente– han sido recibidas en los medios más diversos a través de la

impresión tradicional como libro y a través de las nuevas tecnologías informativas, con efectos inesperados, sobre todo porque se trata de obras que no proceden del imperio cultural que marca la vida de Occidente en los últimos cincuenta años del milenio que acaba de terminar. Se encuentran relaciones intertextuales con estas obras en las literaturas norteamericana, asiática, europea, africana, australiana. Pero este intenso y complejo juego intertextual no se limita al ámbito estrictamente literario, sino que aparece en las reflexiones epistemológicas, en los *mass media*, en el discurso y en la práctica política, en los más inesperados escenarios. Por ello, podemos hablar de un nomadismo cultural que caracteriza al mundo contemporáneo, no sólo por el movimiento entre diversas culturas, también por el movimiento entre los más diversos géneros al interior de la misma cultura. No queremos, sin embargo, precipitarnos en los juicios apocalípticos que genera la famosa globalización; el intercambio cultural exacerbado de hoy día conduce tanto a la homogeneización como a la heterogeneización, la dinámica de lo mismo y de lo otro, de la tradición y el cambio es sumamente compleja, las semejanzas y las diferencias se redefinen permanentemente en una hibridización constante.

La simultaneidad de lo no simultáneo, la simultaneidad de todo, este es el horizonte que plantean las nuevas tecnologías de almacenamiento y tráfico de la información. El hacer presente las obras culturales del pasado nos redime de la repugnancia que tenemos hacia el «ya fue»; tenemos aquí, en el «ahora», la presencia de todas ellas y por eso podemos verlas con una mirada piadosa; ya no necesitamos superarlas, ya no necesitamos dejarlas atrás, sustituirlas en nuestro fervor por lo nuevo.

En esta situación pierde sentido autoperibirse como innovador o como tradicionalista y actuar en consecuencia. En la simultaneidad de todo, lo nuevo puede ser tradicional y lo tradicional, nuevo. No necesitamos entonces asesinar simbólicamente las obras del pasado como pasadas definitivamente, como pasado que nos repugna porque precisamente no podemos desprendernos de él. Ahora todo está ahí, en realidad siempre ha estado ahí y no queríamos reconocerlo, ahora se nos hace evidente su presencia en nosotros. Somos síntesis, no necesariamente armónica, de toda la historia de la humanidad.

Al poder traer de vuelta lo transcurrido en el pasado de nuestra cultura y de otras culturas, al poder presentificar lo extraño, lo que está siendo en otras culturas, nuestra voluntad se hace plenamente tal, puede tomar de todas las cosas. Estos son precisamente rasgos que aparecieron, aunque no por primera vez, sí de una forma conjunta y contundente en las ficciones latinoamericanas que hemos señalado: la metaficción, la autorreflexividad, la intertextualidad, el pastiche, la renarrativización, la na(rra)ción, rasgos que hoy comparan las manifestaciones culturales de cualquier tipo, generando una complejísima intertextualidad diacrónica y sincrónica.

En esa constante migración, cambiamos de casa y de lengua, definimos a los otros y somos definidos por los otros, transformamos el mundo y el mundo nos transforma a nosotros. La toponimia imaginaria de los creadores pasa a ser tan verosímil como la real, rompiéndose la frontera entre realidad y ficción. Las ficciones latinoamericanas, como cualquier producto cultural de cualquier procedencia, es objeto de apropiación de acuerdo con las más variadas e intrincadas circunstancias, en procesos de constitución de sentido no determinados de antemano, decodificado, recodificado, resemantizado en las configuraciones culturales locales que lo reciben. Estas últimas se encuentran a su vez en un proceso constante de redefinición, poseen memorias heterogéneas, modernizaciones diversas y particulares interacciones con los medios masivos de comunicación y de almacenamiento y tráfico de información.

Estas características de la actual difusión y recepción de la cultura nos señalan la necesidad de adoptar nuevas formas de descifrarla, y esto, aunque es atribución de todos, es en particular tarea de los críticos literarios y del arte, de la crítica cultural en general. No vamos, por supuesto, a señalar cuáles son esas nuevas formas de desciframiento, simplemente queremos decir que deben estar acordes con esta intertextualidad de los objetos que pretende descifrar y difundir. Existe un buen número de disciplinas que han contribuido al enriquecimiento y a la creciente complejidad del trabajo del crítico: la lingüística, incluyendo en ella la estilística y la retórica, la poética, la semiología o semiótica y la semántica; el estructuralismo en sus diversos campos de aplicación, la lingüística, la filosofía, las ciencias humanas, el arte; el psicoanálisis en sus contribuciones para

la comprensión de la relación vida-destino-creación, de la matriz significativa de la obra y de la relación arte-trasgresión; la sociología en su aplicación a la obra literaria, al hecho de la creación, a la lectura; la filosofía expresada en la epistemología de la lingüística y en la filosofía del lenguaje; la pragmática; el formalismo; la hermenéutica; la estética; la teoría del texto, etc. Pero la crítica de la literatura, del arte, de la cultura, difícilmente asume alguna de ellas como un dogma, los más ingeniosos trabajos críticos son casi siempre, a nuestro modo de ver, una mezcla original de varias de ellas.

Las identidades personales y colectivas, tanto como los objetos culturales que reciben y deben descifrar, dependen de la articulación que lo global y lo local adopte en cada caso. Los sujetos en un permanente y nunca acabado proceso de identificación, determinado multilocalmente, no adquieren una identidad esencial ubicable en un espacio único y determinado, se trata justamente de un proceso en el que interviene tanto la biografía y la historia como la invención y la ficción. De aquí que la crítica que más nos seduce sea la que considera tanto el autor como la obra, tanto el contexto como la recepción, el más amplio espectro de factores alrededor del hecho creativo. Entendiendo la creación de una manera desmetafisizada, no se trata de obras maestras salidas de la subjetividad única de un genio, se trata de producciones en las que se expresan de manera particular las formas que tienen los pueblos y las personas de autoperibirse, enriqueciendo el patrimonio de ese pueblo y de la humanidad en su inacabable esfuerzo de expresión y autocomprensión.

El que escribe y el que lee, el hacedor de la obra y el que la recibe, se encuentran en territorios con límites cambiantes, donde lo artístico y lo no artístico, lo literario y lo no literario, lo culto y lo popular, las fronteras entre los géneros y las artes están en permanente redefinición, en una situación de pérdida del canon, donde centro y periferia –culturalmente hablando– se confunden.

La recepción de los objetos culturales, entonces, afecta las jerarquías y prioridades e interviene en los procesos de remodelaciones simbólico-culturales de cada receptor, persona o grupo, en cualquier lugar del planeta y sea cual sea su procedencia. Así como en un primer momento la industria cultural fue vista como una má-

quina centrípeta que homogeneizaría todas las diversidades bajo el canon occidental, hoy podemos ver que la misma industria ha contribuido a socavar el paradigma del universalismo eurocentrista, a subvertir las nociones de identidad y autenticidad y a replantear de modo práctico la usurpación de funciones significantes y de representación, procesos todos que confluyen en las culturas híbridas de hoy y sus creaciones.

Las ficciones latinoamericanas que irrumpieron en la escena cultural occidental desde los años sesenta, en el marco de un proceso cultural mucho más complejo del que acabamos de señalar algunos rasgos, contribuyeron también con la crisis posteriormente teorizada de las metanarraciones y de los grandes sistemas de dominación: clase, raza, etnia, sexo y género. Esto incidió en desbloqueos pluralizantes y en la rearticulación de los márgenes, más allá de la políticamente correcta tolerancia de las diferencias, en una proliferación de pequeñas historias en contra de la Historia, que actuaron como causa y efecto de la cultura posmoderna.

Así, en el propósito funcionalista que nos reúne aquí, el de replantearnos el estatus de la crítica en la sociedad, los conceptos, presupuestos y límites del espacio epistemológico y teórico en el que se movieron los intentos de diagnóstico cultural y político-social en Occidente, están redimensionados. La forma en que el racionalismo homologó «universalidad» y «nuestra comprensión occidental del mundo» (Habermas, 1988) ya no es sostenible. Nos hemos percatado de que el universalismo occidental es un mito tribal, limitado y cerrado como los otros. Las oposiciones binarias con las cuales Occidente se autopercibió y definió a los otros: universal y particular, moderno y premoderno, racional y mítico, occidental y no occidental, lo mismo y lo otro, que dieron paso más recientemente a otras, aparentemente más comprensibles, tales como metrópoli y periferia, centro y margen, posición y límite, dentro y fuera, se han roto. Ese mapa de relaciones políticas y culturales, construido con ese aparato categorial y con ese sistema de metáforas, ha sido desestructurado por fuerzas provenientes de cada uno de esos lugares, obligándonos a una redefinición del mapa, a una redefinición permanente del mapa cultural contemporáneo.

Ciertas corrientes, dentro de las múltiples que al interior de la crítica de la cultura contemporánea operan, se proponen extraer y comunicar el mensaje de la obra o texto, haciendo abstracción del medio en el que se manifiesta; suponen una planeada y racional organización del mismo, perceptible incluso más allá de sus resistencias; afirman una intencionalidad constitutiva de sentido, interpretable de forma casi unívoca, un ejemplo de esta posición la encontramos en Gadamer (1984). Pero otras perspectivas han llegado para evidenciar los obstáculos de esta transparencia; éstas encuentran en el texto, en la obra, una imposibilidad de sentido, de traducción e interpretación. Las ficciones latinoamericanas que nos han servido de ilustración muestran en sí mismas, más acá de toda teorización o por su teoría implícita, por la carnavalización, la ambivalencia, la polifonía y los otros rasgos que antes señalamos, los límites de la interpretación o, en todo caso, el quiebre de la interpretación unívoca.

La interpretación de la obra, del texto, sin que ello signifique de ninguna manera una especie de «derrota del pensamiento», se ha topado, con la imposible afirmación de un universo compartido de sentido que permita la pretensión de comprender, interpretar y fijar un sentido único, canónico. Las obras tampoco encajan coherentemente, después de «traducidas», en el horizonte plano de un proceso universal de aculturación. En cada contexto distinto, en cada «lectura», necesaria y afortunadamente situada, la obra provoca nuevas constelaciones y deslizamientos de sentido; cada lector produce, no descubre, un sentido, muestra la indeterminación del texto.

El crítico latinoamericano, venezolano, no tiene un oficio distinto al de este producir un sentido a partir de cada texto, de cada obra, de cada hecho cultural. Esta producción del sentido no debe confundirse, por supuesto, con la libertad absoluta, con el decir lo que se nos ocurra sobre la obra, se trata de establecer las relaciones que necesariamente existen entre ella y el tejido infinito que forma la cultura: el autor, las otras obras, el contexto, la recepción, las otras culturas, el cosmos, etc.

IX. DEBILITAR LA RELIGIÓN Y LA POLÍTICA

Por lo general, las obras de arte no dicen nada sobre los sucesos que cambian el mundo, ni los anuncian proféticamente, ni nos ofrecen un balance de ellos. Tampoco les podemos exigir nada de esto. Los medios de comunicación masiva, la televisión particularmente, evocan con mayor apremio el espanto acerca de las catástrofes y sus traumatizantes secuelas.

Una catástrofe histórica como la ocurrida el 11 de septiembre de 2001 cambia, al contrario, la apreciación de las obras de arte. Tal es el caso de la obra de Joseph Beuys de 1974, *Cosmos y Damión*, versiones de tarjetas postales con una foto intervenida del World Trade Center, Centro Mundial de Comercio.

Una de las metas del arte de Beuys es «curar». La creatividad era para él el verdadero capital cultural, con lo que contribuye cada uno, en la medida de sus rendimientos individuales y a través de cambios conceptuales, de mutaciones materiales y formales, a una utopía de la sociedad como «plástica social».

En aquella fecha, su primera visita a Estados Unidos, cuando también llevó a cabo –abajo del hoy inexistente Centro Mundial de Comercio– la acción *Amo a América y América me ama*, este centro le pareció el paradigma del capital que deseaba mejorar con su concepto artístico. Transformó la apariencia de las torres gemelas en dos

torres de grasa para sustituir el cristalino y frío «sistema terminal del capitalismo inhumano» y transformarlo en el «capital de la creatividad del calor social».

Durante mucho tiempo esta terapia fue sólo el recuerdo de una ilusión artística, pero el horizonte en blanco y negro del fanatismo fundamentalista, para el cual no hay evolución histórica, hizo de la catedral del mundo occidental, que había sustituido a Dios por el dinero, blanco del odio acrítico y destructivo. La obra de Beuys ha cobrado desde entonces una angustiada actualidad (Zaunschirm, 2002).

El odio acrítico y la destrucción son cultivados sobre todo por los fundamentalismos religiosos y políticos. Debilitando la religión y la política, el arte nos «cura» del odio y la destrucción, es lo que el artista ha hecho siempre y siempre seguirá haciendo sin necesidad de que ningún iluminado –religioso o político– se lo indique.

No debería extrañarnos que un representante del pragmatismo filosófico, un profesor que se ha descrito a sí mismo como ateo, haya sido honrado en nombre de un místico cristiano, para quien sólo Dios era de importancia. De esto nos quiere persuadir Richard Rorty en su discurso de agradecimiento con motivo del premio Meister Eckhart, otorgado por la *Identity Foundation de Düsseldorf* (Rorty, 2002).

Si esto no crea un escándalo, el que un filósofo que piensa con Nietzsche que los seres humanos deberían ponerse como meta la autocreación, reciba un premio en nombre de un teólogo cristiano para quien la virtud primordial era «plena y verdadera obediencia», debe ser porque la controversia teísmo-ateísmo ya no juega un papel de consideración.

Esta autocreación necesita un ámbito de concordia y reciprocidad –lo que no quiere decir irenismo y unanimidad–, que el fundamentalismo religioso y político no propicia. Cuando hablamos de fundamentalismo político nos referimos a aquellas ideologías políticas que laicizan la promesa de la salvación con la promesa del progreso, de la felicidad colectiva lograda a través de entelequias como la revolución, los pobres, el pueblo, los desposeídos, etc. Cuando se «cree» en estas entelequias pasa lo mismo que con otras soluciones metafísicas: el que «cree» se siente salvado y se convence de que el que «no cree» merece desaparecer.

Todavía en 1900 los profesores de filosofía discutían sobre la cuestión que un siglo antes había preocupado a Kant y a Hegel: hacer compatible la imagen del mundo que nos da la ciencia con la imagen del hombre que nos da el cristianismo. Hoy aseveran que no es necesario unificar sus diversas autodescripciones, como intelectuales pluralistas, están dispuestos a salir al paso sin la metafísica y demás sistemas que todo lo comprenden y abarcan.

Sólo se llaman «ateístas» todavía aquellos que entienden la existencia de Dios como hipótesis empírica, alegan que la ciencia nos ha dado explicaciones materialistas de los fenómenos para los cuales nuestros antepasados tenían que recurrir a Dios, reiteran la irrelevancia de la intervención de los sentidos sobre los atributos de un ser que no pertenece a la esfera del tiempo y del espacio. Pero precisamente por eso el argumento de una «evidencia empírica» no es suficiente cuando se habla de Dios; el ateísmo no encuentra apoyo en esta constatación.

El actual presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, dijo que el ateísmo es un «credo», ya que no se deja «refutar ni confirmar por medio de argumentos o hechos comprobables». Debemos decir lo mismo del teísmo, ya que es inservible considerar la decisión entre teísmo y ateísmo como una decisión entre dos explicaciones alternativas de fenómenos observables.

También se acogen al «ateísmo» aquellos que utilizan esta palabra en lugar de «anticlericalismo» o de «secularismo». Estos dos términos parecen ser más adecuados que el primero, ya que ser anticlerical no es una perspectiva epistemológica o metafísica, sino política, la de aquellos que consideran que las instituciones eclesásticas, aunque hagan cosas buenas, pueden poner en peligro el bienestar de las sociedades democráticas. Los fundamentalistas cristianos –cuyo apoyo es básico para regímenes no precisamente democráticos– socavan la tradición secularista. Gracias a ellos parece de nuevo respetable hablar de «nación cristiana».

Los anticlericales tienen la esperanza de que la religión institucionalizada desaparezca de la faz de la Tierra. Consideran que todo lo del «más allá» es peligroso porque entorpece el poder de los seres humanos de fomentar el bien en la vida al esperar que un poder más allá del suyo haga el trabajo que les corresponde. La dema-

gogia y el mesianismo político tienen un efecto semejante al crearle a un determinado sector social un «más allá», una especie de juicio final donde otro sector social, el causante de todos sus males, será enjuiciado y castigado, mientras el primer sector, los desposeídos, los oprimidos, pasarán al Paraíso, donde tendrán sólo derechos sin ningún deber. No es necesario afirmar que la creencia religiosa es irracional o políticamente peligrosa, mientras ésta sea algo privado, irrelevante para la vida pública.

Gianni Vattimo, en su libro *Credere di credere* (1996), no afirma que todas las personas tengan que ser teístas, menos aún católicas. Está en concordancia con los secularistas en la idea de la privatización de la religión, en separar las preguntas «¿tengo el derecho de ser religioso?» y «¿deben todos creer en la existencia de Dios?». En acuerdo con el debilitamiento que estamos planteando, tenemos que separar también las preguntas «¿tengo el derecho de ser revolucionario?» y «¿deben todos creer en la revolución?»

Vattimo rechaza tanto el intento de relacionar religión con verdad como la teología «existencialista» que se ampara en la creencia de que la salvación vendría de una divinidad por completo diferente a lo humano. De aquí que su teología es acorde al «mediocre-yente», a los «tibios de fe», a aquellos que sólo van a la iglesia para casamientos, bautizos y entierros. En coherencia con esta teología, debemos desarrollar una cultura política de mediocreyentes y de tibios de fe, en la cual el arte y la estética jugarían un rol fundamental, que no evalúe las diversas ideologías y los diversos proyectos con sentimientos mesiánicos, sino por su eficacia en desarrollar el mayor bienestar para el mayor número y que sus logros no impliquen la muerte de los opositores.

Pero la más importante afirmación del filósofo italiano en este texto es que explica la encarnación de Cristo como un acto en el que Dios sacrifica todo su poder y autoridad, toda su otredad. Ve la encarnación como una kenosis, un acto en el que Dios puso todo en las manos de la humanidad. La secularización sería entonces una característica constitutiva de la auténtica experiencia religiosa.

En este orden de ideas, y a diferencia de Hegel y de los fundamentalismos religiosos y políticos, para Vattimo la Historia no tiene ni dinámica interna ni teleología inherente, sólo tiene la espe-

ranza de que triunfe el diálogo y el pacto. Toma la Historia tan en serio como Hegel, pero no la introduce en un contexto epistemológico o metafísico con la intención de desmontar la falsa contradicción entre ateísmo positivista militante y defensa simbólico-existencialista del teísmo. No iguala a Cristo con la verdad o con el poder, sino con el amor.

El argumento de Vattimo prolonga líneas de pensamiento que provienen de Nietzsche y Heidegger, de James y Dewey, las cuales coinciden en el pensamiento de que la búsqueda de la verdad y el saber es el deseo de concordancia intersubjetiva. La búsqueda de este acuerdo es una necesidad humana entre otras, por esto deben tratarse por igual las diferencias entre lo cognitivo y lo no-cognitivo, satisfacción de necesidades públicas y satisfacción de necesidades privadas.

Rorty resume sus acuerdos con Vattimo diciendo que la religión y las ciencias naturales debatieron durante el siglo XIX por la supremacía cultural; para ambas fue conveniente que esta lucha la ganara la ciencia. Verdad y saber son aspectos de la cooperación social y la ciencia nos da los medios para realizar mejores proyectos en este sentido.

Fue bueno, efectivamente, que la ciencia ganara, pero esa victoria al parecer no se adquiere de una vez por todas. La ciencia, con su capacidad para realizar mejores proyectos de cooperación social, debe derrotar diariamente a la religión transfigurada en la promesa política demagógica. Sólo nos es necesaria la conjunción entre ciencia y sano sentido común. Tanto la búsqueda de la verdad como la búsqueda de Dios son consecuencias del influjo cultural, ya no tiene sentido oponer la fe y la razón, ya no debemos pensar que la falta de sentimientos religiosos es un signo de vulgaridad ni que su existencia es una cobardía.

Vattimo considera la *kenosis*, la decisión de Dios de dejar de ser nuestro Señor y convertirse en nuestro amigo, el acontecimiento más importante del pasado y lo sagrado como la rememoración de este acontecimiento. Para Rorty, lo sagrado tiene que ver con la esperanza de que nuestros descendientes vivan en una civilización planetaria que esté bajo el mandato del amor, en la que el poder sería exclusivamente una cosa del libre convenio de un electorado

bien instruido y educado. Electorado capaz de comprobar con evidencias empíricas y no con la fe en un paraíso pasado o futuro las promesas de progreso, igualdad, mejor distribución de la riqueza, solidaridad con los desposeídos, etc.

El primero tiene una gratitud que no es posible justificar; el segundo, una esperanza que tampoco tiene justificación alguna. Ambos dejan atrás la disputa entre teístas y ateístas.

Ambos quieren como Beuys, como Benjamin, contrarrestar la estetización de la política con la politización del arte, debilitar la política y la religión. Ambos quieren, como Marcuse, evitar la unidimensionalidad política o religiosa, fomentar el pluralismo, el polimorfismo de lo humano y de lo social. Todos ellos tienen mucho que decirle a los Bush y a los Bin Laden.

X. DECONSTRUCCIÓN Y ARQUITECTURA

Se dice que la deconstrucción es un método y hasta una escuela filosófica creada en torno a la obra del filósofo francés Jacques Derrida, aunque él mismo no reivindicó estas afirmaciones. Esta “escuela” se propone básicamente una lectura “deconstruida” de la historia de la filosofía occidental. Si bien el término fue inicialmente utilizado por Heidegger, fue Derrida quien sistematizó su uso.

Derrida considera pertinente la traducción “deconstrucción” del término alemán *destruktion* que Heidegger emplea en *Ser y tiempo*, porque no se trataría tanto, en la deconstrucción de la metafísica, de reducirla a polvo sino de mostrar cómo se construyó. En su texto Heidegger aplica el término a la experiencia del tiempo, para revelar las etapas sucesivas mediante las cuales ha sido cubierta por la metafísica, haciéndonos olvidar el sentido del ser como ser temporal. Su deconstrucción se realiza en tres etapas inversas al sentido de la historia: “la doctrina kantiana del esquematismo y el tiempo como etapa previa de una problemática de la temporalidad”; “el fundamento ontológico del *cogito ergo sum* de Descartes y la continuidad de la ontología medieval en la problemática de la *res cogitans*”; “el tratado de Aristóteles sobre el tiempo como separación de la base fenomenal y de los límites de la ontología antigua”. Sin embargo, aunque Heidegger anuncia esta deconstrucción al final de *Ser y tiempo* en 1927, como su segundo tomo, este no fue jamás escrito.

Traduciendo y recuperando la noción de deconstrucción, Derrida entiende que la significación de un texto dado es más el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas que de la que existe entre éstas y las cosas que representan. Para subrayar el carácter activo de esta diferencia, Derrida sugiere el término “diferancia”, palabra que combina “diferencia” y el participio presente del verbo “diferir”: “diferido”. En síntesis, los diferentes significados de un texto pueden ser descubiertos descomponiendo la estructura del lenguaje en el cual fue escrito.

Con todo y las críticas de las cuales ha sido objeto, la deconstrucción le dio vida y fuerza a la filosofía del siglo XX, tratando de entender el proceso a través del cual el hombre se ha vuelto “sujeto” y el mundo ha devenido imagen, es decir, la determinación esencial de lo que Heidegger llama los “tiempos modernos”, la Modernidad.

El ente en su totalidad deviene objetividad dispuesta y disponible para un sujeto, totalidad visualizable como imagen del mundo. Si en el mundo medieval el ente es *ens creatum* y en el mundo griego el hombre está en el ente, no es su contemplador, en la Modernidad corresponde a una “imagen”, el hombre se vuelve el centro de referencia del ente y desde ese punto se despliega como dominio de toda objetividad. En este sentido, la modernidad es consumación y resultado de una historia, la de la metafísica, que se comprende a sí misma bajo un modo determinado del tiempo: el presente. Historia, agrega Derrida continuando a Heidegger, entendida como “presentación”, acción de producir, recoger, unificar el ente en el presente, hacerlo presente como saber y dominación.

Pero la verdadera esencia del hombre, según Heidegger, no se expresa en esta idea del sujeto como centro y capacidad de hacer presente la totalidad de los entes en una imagen objetiva. Por ello es necesario volver a la historia de la metafísica, atravesada por el dominio de los conceptos de la ontología griega, para “disolver las capas encubridoras de una tradición endurecida”. Esto constituye la destrucción de la ontología, destrucción no entendida como entierro o relación negativa sino como objetivo positivo de reiterar una pregunta fundamental.

Con la deconstrucción, Derrida le toma la palabra a Heidegger y se instala en ese camino de regreso para acogerse a la tradición heredada en el lenguaje de la Metafísica y la Gramática. Por

plantearse de esta forma su tarea, debemos entender la filosofía de Heidegger y de Derrida como parte constitutiva de ese lenguaje y de esa tradición, como ya lo había concebido Nietzsche con su propósito de invertir, de desmontar, el proyecto platónico cristiano, no así Marx, quien se propuso construir sobre las cenizas de esa misma tradición. La “destrucción” de la historia de la metafísica, ya desde siempre, atraviesa todo el repertorio de conceptos derivados de la ontología griega que articulan la tradición occidental. Ese centro que trae a presencia, que ha recibido los nombres sucesivos que conforman la conceptualidad metafísica (*eidós, arché, telos, energeia, ousia, cogito, conciencia, Geist*), no es sólo el lugar de un olvido (Heidegger), sino que es también el proceso de la pérdida del centro (Derrida, pero antes Nietzsche). No se trata de un acontecimiento datable, pertenece a nuestra época, pero la historia de la metafísica es la misma historia de su destrucción, la destrucción le es inmanente, es una permanente “deconstrucción”.

La metafísica de la presencia tiene como ley única la mirada que recoge y desplaza, pero esta mirada está siempre afectada por una irritación, esa irritación es la misma facultad de ver que no ha podido jamás acceder a la pureza.

Pero Derrida se niega a formar parte de esta circularidad entre el sentido y su desestabilización, quiere detectar aquello que permita “exceder en alguna parte” y de una “manera exorbitante” el sentido y el valor de una totalidad interpretativa, quiere inscribir una marca en el texto metafísico que ya no remita a la presencia sino que abra la posibilidad de un texto totalmente distinto. La deconstrucción quiere encontrar una entrada y un recorrido, en cada una de sus intervenciones en el texto de la metafísica, donde las intuiciones más firmes, los conceptos canónicos y los modelos retóricos, digan otra cosa de lo que dicen, remitan a otra cosa hablando de sí mismos y se refieran a sí mismos hablando de otra cosa.

Su estrategia, en este sentido, se encuentra entre la hostilidad y la negociación, puede interrumpir sus recorridos interpretativos y no obedece ni a la sintaxis ni a la lógica. Concluye que el orden del saber es el combate, el litigio entre la filosofía y su otro. La filosofía al constituirse de ese modo supone que su otro es defectuoso y que, además, ese defecto o falta es lo accesorio, lo

secundario, lo que Kant llama *parerga*, por ejemplo, los marcos de los cuadros, los paños de las estatuas, los peristilos alrededor de los edificios. Así se constituyen la filosofía y la arquitectura y en eso pueden estar de acuerdo filósofos y arquitectos, lo que parece menos evidente y es lo que agrega Derrida, recuperando para sí el agradecimiento nietzscheano por el error, es el reconocimiento de que es gracias a lo defectuoso de lo otro, de lo accesorio, que el saber puede erigirse como tal saber. Entre *ergon* (la obra) y *parergon* (lo accesorio) hay un combate permanente y constitutivo, mientras consideremos que en este combate *ergon* es la consistencia sintética y *parergon* lo accesorio estaremos prolongando la metafísica de la presencia.

La deconstrucción no sólo constata la estructura antagónica de la metafísica de la presencia, muestra que la jerarquía entre sus términos se derrumba en una mutua pertenencia y, sobre todo, piensa de una manera diferente la canónica interrogación de la presencia. Lo accesorio no pertenece ni se deja incluir inmediatamente en lo presente, al ser al mismo tiempo suplemento y parte constitutiva de su opuesto, abre la diferencia; no se deja exponer, no se hace presente en la obra, no se da a la lectura. El *parergon* funciona como principio de desorden en el seno de la estructura antagónica y jerarquizada, al ser una diferencia que no se pacifica, una fuerza heterogeneizante, es lo que la deconstruye.

Ahora, ¿por qué deconstruir la arquitectura, la construcción? Este es el propósito aparentemente insensato de la arquitectura deconstructivista que se afirma desde la década de los '90, desarrollar procedimientos que conduzcan a la descomposición del espacio.

En 1988 Philip Johnson y Mark Wigley organizan la exposición "Deconstructivist Architecture" en el MOMA de New York, allí confluyen los trabajos que desde principio de los años 80 venían desarrollando Frank Gehry, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau, Bernar Tschumi. Tienen procedimientos similares caracterizados por el empleo de formas no convencionales y desestabilizantes, representan tendencias semejantes que venían de todos los rincones de Occidente, alimentándose del Modernismo y del Constructivismo.

Ya hemos visto que la deconstrucción es un método de análisis de textos literarios y filosóficos establecido por Jacques Derrida, no es una arquitectura ni una metáfora de la arquitectura, no se presenta como un sistema sino como un cuestionamiento, una reflexión, una interpretación sin fin de los textos, lenguajes y nociones de la filosofía, es precisamente lo opuesto de construcciones que soportan sistemas filosóficos cerrados y obras acabadas, es un espacio que se abre a las reflexiones y a las transformaciones.

Desde los 90 el deconstructivismo aplicado a la arquitectura no representa un movimiento ni un estilo, no es una destrucción ni una demolición. Sus partidarios a través de procedimientos de descomposición expresan en sus obras las contradicciones, dilemas y conflictos de la ciudad, la sociedad y la cultura actuales, sus formas no ocultan sino revelan, trastocan la forma habitual de percibir las configuraciones espaciales.

Estas operaciones de distorsión, dislocación e interrupción de las estructuras y la geometría, aplicadas por los deconstructivistas son en gran parte las utilizadas por las vanguardias rusas en las artes visuales y la arquitectura antes y después de 1917, recuperadas y sacadas de su contexto original. Las formas creadas por estas vanguardias ya no procedían de una composición clásica ordenada sino de una geometría inestable y conflictiva, sin un orden jerárquico; su propósito era sumergirse en la realidad social y tener un contacto permanente con la población. Arquitectos como Tatlin, Rodchenko, Chernikhov, artistas como Lissitsky, Altman y Gabo, plantearon las bases de una nueva cultura visual; con su vocabulario de formas abstractas, del collage, de los planos cortados y reensamblados intentaron luchar contra los volúmenes llenos y estáticos, a favor de la profundidad y de una dinámica de ritmo cinético.

El movimiento y la interacción entre las formas, la amenaza de la estabilidad, los volúmenes vaciados de su masa, el montaje que permite revelar la complejidad y la diversidad, son temas propios del constructivismo que luego fueron útiles para el trabajo conceptual de la arquitectura deconstructivista, le dieron el placer de desviarse de un sistema cerrado e inmutable.

El modernismo se desarrollaba simultáneamente pero no movido por los proyectos revolucionarios, estaban fascinados por la estética elegante del funcionalismo y no por la dinámica compleja de la misma función. Sus formas y temas también inspiraron la arquitectura deconstructivista: edificios industriales semejantes a máquinas, registro formal abstracto, rechazo del ornamento, elementos de construcción dejados a la vista, espacios secuenciales e intersticiales abiertos a usos fluctuantes, territorio fragmentado con el objeto de cuestionar las nociones de huella, patrimonio y memoria, escaleras, pasarelas y otros soportes del movimiento subrayan la circulación, los desplazamientos, propósito de multiplicar los puntos de vista sobre el espacio a gran escala creando perspectivas múltiples para que el espectador se desplace en todas las dimensiones de su objeto de observación, todo ello confluye en una escenografía dramatizada que muestra la inestabilidad inherente de nuestra época.

Estos procedimientos también fueron aplicados a escala urbana, desarrollando un proceso de descomposición, operando desde el suelo y permitiendo manipular las significaciones relativas a los conceptos de la ciudad, haciendo cortes e interviniendo sus contextos geográfico, histórico y discursivo.

Otro procedimiento es el *scaling*, resultado de la superposición, del cambio de escala, de la rotación y de la fragmentación, aplicados a un plano. Esto provoca que la nueva figura no pueda ser leída en sentido inverso para encontrar el origen, poniendo en cuestión la historia que se interpreta como desarrollo lineal con un origen y un fin. Hacer compleja su lectura nos hace conscientes de la multiplicidad de interpretaciones posibles del pasado y de su subjetividad, de su arbitrariedad estimulada por las ideologías y la cultura. En este proceso de descomposición la concepción y la percepción no son sucesivas, es decir no trabajan con un objetivo preciso, pueden empezar por el fin.

Finalmente, la excavación permite enganchar la construcción a un sitio real o ficticio, excavar pone en cuestión la operación de edificación (extrusión) ya que puede ser presentada como su opuesto. La axonometría toma así una nueva dimensión, toma el aspecto de un diseño sin límite, salido del plano y proponiendo, en este caso, un vacío más que una plenitud. Los vacíos creados por las

excavaciones en el proceso de construcción pueden no simbolizar nada ni tener un uso determinado pero encierran la marca de una existencia póstuma de aquello que, una vez simbolizó o ha sido cortado, huellas de monumentos.

La problemática planteada en el Renacimiento a la escultura se replantea: ¿la arquitectura tiene su origen en el vacío creado por extracción en lo pleno o es una invención materializada por lo pleno en el vacío? La excavación es la acción de cavar, de sacar para encontrar lo que se ha perdido u olvidado, pero de esta forma se crea un espacio para habitarlo física o imaginariamente, confrontándonos con la experiencia del espacio, situándonos en movimiento en las tres dimensiones, ya no en el centro pero presentes.

Se crea así un palimpsesto (manuscrito borrado sobre el que se escribe de nuevo) o un pentimento (pintura borrada sobre la que se pinta de nuevo) que pone en cuestión el imaginario histórico y subraya la arbitrariedad de la escogencia y del orden de los eventos en el tiempo.

Los proyectos deconstructivistas en arquitectura son semejantes a la deconstrucción en filosofía y literatura pero en un sentido complementario más que paralelo. Cada disciplina con sus propios métodos explora en su historia respectiva aspectos olvidados o callados. No se trata de la aplicación de ésta en aquellos, expresan más bien cualidades deconstructivistas en un contexto emergente de la tradición moderna. Los arquitectos deconstruyen la historia de su disciplina, la legitimidad de sus formas y conceptos, abriendo nuevos caminos a la creación, liberando los espacios de la suficiencia estéril y de la esclerosis estilística. Pero sus proyectos deconstructivos o posmodernos no los clasifican definitivamente en un estilo, marcan una época en la que han participado en un trabajo común sobre su disciplina manteniendo sus particularidades. Esa época, no por azar, es la que anunció Nietzsche como de cumplimiento del nihilismo, Derrida como de deconstrucción de la metafísica occidental, Vattimo como de la ontología débil, etc.

Estos proyectos han cambiado nuestra manera de pensar las formas y sus funciones, la división del espacio entre interior y exterior, han situado piezas y conjuntos en una geometría más compleja, no sólo han sustituido lo cerrado con lo abierto, sino que han

puesto las paredes en tensión, las han fragmentado, las han plegado, han descompuesto las oposiciones entre familiar y extraño, interior y exterior. Esta subversión, esta reconstrucción, más allá de las ideologías, de las modas y del ingenio de sus protagonistas, muestra las múltiples posibilidades del vocabulario arquitectónico esclerotizado en la arquitectura moderna.

Por todo esto los arquitectos participan de este proceso epocal abordado por los filósofos y los científicos sociales que consideran que hay suficientes indicios en todos los ámbitos de lo humano (lo económico, lo industrial, la política, las artes, la arquitectura) para sospechar que hemos entrado, desde finales de la década de los sesenta, en un giro civilizacional, que se han saturado los valores fundamentales que hasta ahora movían a la humanidad permitiéndonos hablar de la época moderna.

Participan, además, y esto es lo más importante, a nuestro modo de ver, del ánimo, del talante, de que esta deconstrucción, este debilitamiento, este desmoronamiento, esta recomposición de los mensajes que nos llegan del pasado interpretados desde nuestro ahora, no constituyen una catástrofe o algo que haya que lamentar, al contrario, abren nuevas perspectivas, nuevas arbitrariedades, en un contexto en el cual éstas ya no se imponen por la fuerza sino por su capacidad de persuasión, de ponerse en diálogo con las otras, de retroalimentarse, lejos de la angustia por las influencias, lejos del *pathos* de lo nuevo.

XI. SEMEJANTE Y DISTINTO

1 Uno

Un período histórico, artístico-cultural o una tendencia no se origina necesariamente en el propósito de prolongar o repetir algo que lo ha precedido temporalmente, tampoco para oponérsele o para superarlo. Repetir o superar no conforman una oposición insalvable, una dinámica polar que nos obliga a optar por uno, una especie de cúpula del trueno histórica en la que entran dos y sale uno. Afortunadamente, las relaciones entre períodos y tendencias, como las relaciones entre las personas, son infinitamente más complejas; tomamos y dejamos del gran almacén que forma la historia, tomamos y dejamos del gran mercado del presente.

Esta falsa polaridad está en el origen de muchas de las confusiones que origina el prefijo «post» al unirse al nombre o al adjetivo «moderno», reconocer la importancia, lo imprescindible de lo que ha antecedido o hacer depender su esencia de la oposición a éste, construir sobre sus cenizas, repetir o abolir. La lógica dinámica que se establece entre períodos y tendencias dentro del arte y la cultura no es forzosamente la de la dialéctica hegeliana, donde la creación de un nuevo horizonte pasa por la superación del pasado, tampoco es la lógica estática que inmoviliza, que crea el conflicto al asignar a las partes características diametralmente opuestas. Con esta camisa de

fuerza se ha querido simplificar la relación entre lo moderno y lo que aparece después o ya está aquí y no hemos querido ver. Los famosos pares dicotómicos de Ihab Hassan –proyecto-caso, presencia-ausencia, tipo-mutante, semántica-retórica, metafísica-ironía– y de David Harvey –capital monopólico-creatividad, consumo colectivo-capital simbólico, industrialización-desindustrialización–. Estas tablas dicotómicas nos devuelven inevitablemente a la dinámica de las vanguardias históricas, en la cual cada una subsiste por su oposición o su dependencia del otro, su ser fatalmente parásito o sucedáneo, enemigo o amigo, pro o en contra. Precisamente esta dinámica cambia al dejarse de lado el *pathos* de lo nuevo, de la originalidad y la genialidad, al sustituir la sospecha por el pasado y por el otro con su anamnesis, su examen desencantado y desprejuiciado, su versión crítica y desmitificada.

Esto es en gran medida lo que hace Andy Warhol al partir de las imágenes, que encuentra en la televisión, los diarios, la publicidad y que vehiculan los mitos de la belleza, del dinero, del éxito, del poder, etc., sometiéndolas a un proceso de transformación que las sustrae del *business* directamente competitivo y concurrencial y las sumerge en otro *business*, el del arte. Este último no se propone ser ni opuesto ni duplicado del primero, en el uno y en el otro puede o no encontrarse producción y creatividad, ambos tienen dentro de sus mecanismos la promoción cuidadosa de sí mismo.

En su filosofía, Warhol (*The Philosophy of Andy Warhol*, 1975) muestra que la gerencia artística, en particular la promoción de su propia imagen, no da menos trabajo que la gerencia comercial. En consecuencia, da ciertas recomendaciones de sabiduría práctica en las que encontramos ecos de ascendencia estoica, como el no lamentarse de una situación a menos de encontrarse en ella y el de asumir un alejamiento de las propias emociones.

2 Dos

Esta suspensión de la dimensión afectiva iniciada por los estoicos y que reencontramos, por ejemplo, en el magnífico *Libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, puede ser considerada un rasgo de la sensibilidad posmoderna, aunque no exclusivo de ella y tampoco

asumido de manera fundamentalista; estamos hablando precisamente de un artista que no considera hacer obras maestras ni ser genio ni poseer una subjetividad privilegiada a través de la cual la naturaleza dicta las reglas al arte.

Dicha actitud ha sido interpretada, en general con tergiversaciones y mala fe, como ironía (L. Hutcheon, *Irony's Edge*, 1994); deliberada superficialidad (F. Jameson, *Postmodernism, or the cultural Logic of Late Capitalism*, 1984); cinismo (P. Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 1983), en este caso se entiende, por supuesto, que en el cinismo actual –el de Warhol, por ejemplo– la plena conciencia crítica de la sociedad contemporánea sostiene acciones desprejuiciadas y deshonestas; mientras que en el cinismo antiguo –de Diógenes, por ejemplo– la crítica de las convenciones sociales era inseparable de una coherente práctica de rechazo de los compromisos. Para Sloterdijk, el control de las pasiones puede conducir a tendencias opuestas: en la venerada antigüedad, a una conducta de libertad y de autonomía individual; en la odiosa post-modernidad, a un conformismo cómplice y de la peor baja. Si se quiere ver un conflicto, un desacuerdo, entre un conocimiento lúcido y penetrante y una inmoralidad deliberada, sin freno y sin pudor, no tiene mucha utilidad encontrarla en la antigüedad; si puede ser útil verla en el presente, en los otros, los otros son siempre deshonestos e inmorales.

Este conflicto, este desacuerdo, es visto en Warhol, a quien se define como ejemplo inigualable de cinismo, por no rechazar abiertamente el capitalismo, el *American way of life*, por establecer con éste una rivalidad paródica, una duplicación opositora (M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, 2000) que se compara con la relación del travesti con lo femenino, alguien que establece una estrategia distinta a la de la lógica tradicional del conflicto político y distinta de la concurrencia desleal –lograr el mismo objetivo a través de cualquier medio–. Warhol no cree que el arte pueda representar una verdadera oposición a la sociedad burguesa ni que pueda ocupar, aunque sea parcialmente, el puesto de la industria cultural. Las imágenes, los esquemas, las modalidades son las del capitalismo avanzado y no hay otras: su acción artística consiste en producir algo que los retoma de forma exagerada, los despedaza, los disloca, en otro contexto que es a la vez semejante y distinto en relación con el punto de partida.

Así como el travesti es a la vez súper femenino y antifemenino, por un lado exalta la feminidad más allá de todo límite y, por el otro, critica implícitamente a la mujer por no ser suficientemente femenina, Warhol es supercapitalista y anticapitalista: su arte es, por un lado, una súper mercancía y, por el otro, ridiculiza la industria capitalista en su mismo terreno, el del usufructo y la especulación. El primero parte del discurso de la feminidad; el segundo, del discurso del capitalismo moderno; pero ambos, sin embargo, cuestionan el horizonte que les da origen, el de la feminidad y el de la sociedad capitalista.

Pero la dinámica ha cambiado. Como señalábamos al inicio, a diferencia de cuanto ocurría con la contra-cultura, durante los años sesenta e inicio de los años setenta, el arte del último cuarto de siglo no pretende llevar a nadie al tribunal, no quiere probar ante nadie que ha sufrido un daño. El arte posmoderno no intenta un juicio contra el moderno: no presenta la repetición y la mimesis como algo nuevo que acaba con la lógica de la innovación, típica de la modernidad, estaría en una antinomia lógica. No pretende presentar efectivamente algo nuevo, sino distinto y por ello no continúa la lógica de lo moderno; no presenta algo igual, sino semejante y por eso no continúa la lógica de lo moderno. Es semejante y distinto, no igual ni opuesto.

3 Tres

Con Warhol, entre muchos, empieza a descomponerse la tensión que dominaba a las vanguardias modernistas, la dialéctica del desconocimiento y el reconocimiento, de la repetición y los opuestos que se transfigura paulatinamente en una dinámica más compleja, menos maniquea, signada por la semejanza y la diferencia. Los avatares culturales y artísticos que prolongan hoy ese proceso han multiplicado las perspectivas acabando con los cánones modernos.

Entre ellas encontramos aquellas que señalan una irrupción de lo real en el arte, presentando el núcleo duro de lo real, sus aristas más traumáticas y perturbadoras, imponiéndose a la atención de los artistas. Las diferencias sexuales y la ineliminabilidad

del dolor reivindican sus derechos en los trabajos de Barbara Kruger, de Cindy Sherman o de Marilyn Mason. La experiencia del dolor corporal está implícita en la llamada *performance* del cuerpo extremo; a través de ella se abre una problemática que ya no tiene nada que ver con lo moderno.

La sexualidad y el dolor son desafíos tematizados por el arte contemporáneo, así como el multiculturalismo. Aquí aparece otro ejemplo del rol crucial de Warhol en la configuración del arte contemporáneo, no precisamente por sus trabajos, sino con el espacio abierto por su asociación con el pintor de origen caribeño Jean-Michel Basquiat desde los tempranos años ochenta y que ha inspirado el film *Basquiat*, de Julian Schnabel.

Estas tendencias del arte actual evidencian posibles convergencias y afinidades entre las tradiciones occidentales y las culturas de África, Asia y América Latina, semejantes y distintas en el fondo, no iguales ni opuestas. En estas aproximaciones interviene el abordaje antropológico de los orígenes antiguos de la civilización occidental que desvela las profundas afinidades con las culturas señaladas. Todo esto está conformando sensibilidades alternativas a las impuestas por la industria cultural occidental, muchas veces con la ayuda de la industria cultural occidental, basta ver y oír, por ejemplo, la fusión de rock y world music.

Sexualidad, sufrimiento, multiculturalidad, fisiología son elementos que nos remiten al cuerpo como dato, sobre el cual se puede intervenir, pero del que no se puede prescindir. La simulación y la mimesis no agotan el «ser cosa», su resistencia a la total racionalización y conceptualización. Si bien se ha roto con la cultura de masas las fronteras entre cultura culta y cultura popular, esto no ha conducido a una total homogeneización. Las lógicas de la diferencia no se pacifican, siempre permanece un resto, un más o un menos, algo que no se puede anular con una operación aritmética cuyo resultado sea cero.

También con Warhol, entre otros, se inició en el arte contemporáneo la tendencia conceptualista, para la cual lo que cuenta es la idea inmediata, el concepto que se fetichiza en la obra. Esto ha llevado a Joseph Kosuth a afirmar que la filosofía ha sido sustituida por el arte conceptual. Pero no necesariamente debemos interpretar

esto como una humillación para la filosofía que vendría a reivindicar al arte, durante mucho tiempo culpabilizado por el puritanismo filosófico y estético que lo dignificaba sólo como medio para llegar a la idea, pero lo minimizaba como cosa sensible, que produce placer y no necesita un más allá. El valor del objeto estético tanto como el valor de la reflexión filosófica y científico social está en su capacidad de generar presente, de permitirnos estar bien aquí, ahora, de hacernos sentir en el mundo como en casa, en su apuesta por el presente, presente que no es igual ni opuesto al pasado o al futuro, sino semejante y distinto.

XII. PODER Y CUIDADO DE SÍ

Michel Foucault inicia su intempestiva *Historia de la sexualidad* (tomo 1, *La voluntad de saber*, 1976) con la sospecha de que soportamos todavía un régimen victoriano, un orden mojigato, no obstante los siglos transcurridos de poder burgués.

Hasta las primeras décadas del siglo XVII, según sus investigaciones, la franqueza era corriente, las prácticas no se ocultaban, las palabras se decían sin reticencia, las cosas no se disfrazaban, había con lo ilícito una familiaridad tolerante. Los códigos de lo grosero, lo obsceno y lo indecente eran mucho más laxos de los que se establecerán a partir de entonces; un crepúsculo se impone progresivamente hasta las noches monótonas de la burguesía victoriana.

El sexo entonces se encierra, se empareja, se confisca en el lazo conyugal, es absorbido en la grave función de la reproducción. La pareja legítima y procreadora es y hace la ley, en el espacio social se reconoce un único lugar, utilitario y fecundo, para la sexualidad: el cuarto de los padres. El sexo no reproductor no existe, no debe existir y si se manifiesta en actos o en palabras debe hacerse desaparecer, de eso no hay nada que decir, nada que ver y nada que saber.

Y si la hipocresía de las sociedades burguesas se encontraba forzada a alguna concesión, a dejar un espacio para las sexualidades ilegítimas, esta fue enviarlas con su escándalo a otra parte, allá donde se pueden reinscribir no en el circuito de la reproducción,

pero sí en el de la ganancia, el de los burdeles y los hospitales: la puta, el cliente y el chulo, el psiquiatra y su histérica serán los “otros victorianos”. Allí el sexo salvaje se tolerará, insularizado, clandestino, circunscrito, codificado.

¿Habremos superado esos tres largos siglos de represión creciente? Quizá con Freud, pero con mucha circunspección, con prudencia, con garantía de inocuidad, sin desbordamientos, en el espacio discreto, seguro y aprovechable del diván. Si la represión ha sido desde la época clásica (siglos XVII y XVIII para Foucault) el modo fundamental de relación entre el poder, el saber y la sexualidad, de ello no nos podemos deslastrar fácilmente, el asomo de la verdad exigiría una condición política, no podemos esperarla de un discurso teórico por más riguroso que sea. Por ello se denuncia el conformismo de Freud, la normalización psicoanalítica, la timidez de Reich, la integración sexológica.

Este discurso sobre la represión del sexo se sostiene, dice Foucault, porque es cómodo. Ubicando el origen de la era de la represión en el siglo XVII, la hacemos coincidir con el desarrollo del capitalismo, con el orden burgués. El sexo es reprimido con tanto rigor porque es incompatible con el trabajo, excepto para reproducir la fuerza de trabajo. El sexo y sus efectos siguen oscuros pero su represión se analiza fácilmente, la causa del sexo se legitima como causa política, se inserta en el progreso, se viste con los viejos pudores.

Si el sexo está reprimido, hablar de él nos da un aura subversiva, nos pone más allá del poder, nos hace anticipar la libertad futura; afirmar esta represión es lo que nos permite asociar lo que el miedo al ridículo y la amargura de la historia nos prohíbe, revolución y felicidad, revolución y placer: mañana tendremos buen sexo. Esto explica también que seamos la única civilización donde hay personas remuneradas por encargarse de escuchar a los demás hacer sus confidencias sexuales. Revelación de la verdad, abolición de la ley y promesa de la felicidad se unen en un discurso sostenido por el sexo, en una gran prédica sexual.

Enunciado de la represión y prédica sexual remiten uno a otra, se refuerzan recíprocamente. Decir lo contrario, que el sexo no está reprimido, que la relación sexo-poder no es de represión, es caer en una paradoja, contradecir una tesis aceptada.

En este primer tomo de su *Historia de la sexualidad, La voluntad de Saber*, Foucault enuncia su plan: interrogar a una sociedad que durante más de un siglo se fustiga por su hipocresía, habla de su silencio, detalla lo que no dice, denuncia los poderes que ejerce y promete liberarnos de las leyes que la hacen funcionar. Su pregunta no es tanto ¿por qué somos reprimidos?, sino ¿por qué ponemos tanta pasión, tanto rencor contra nuestro pasado, contra nuestro presente, contra nosotros mismos, para afirmar que somos reprimidos?

Si es legítimo preguntarnos ¿por qué durante tanto tiempo hemos asociado sexo y pecado?, también debemos preguntarnos ¿por qué nos culpabilizamos ahora de haberlo hecho?, ¿cómo hemos llegado a estar “en falta” con nuestro sexo, a asociar sexo y pecado y luego a arrepentirnos por haber “pecado” contra el sexo?

Es propio del poder reprimir, los efectos de liberación frente al mismo son necesariamente lentos, hablar francamente del sexo y aceptar su realidad está en total contradicción con una historia milenaria, por eso esta empresa se quedará patinando durante mucho tiempo. De aquí que frente a la “hipótesis represiva” Foucault sostiene tres dudas considerables: ¿la represión del sexo es una evidencia histórica?, ¿la mecánica del poder es esencialmente represiva?, y ¿el discurso crítico frente a la represión no forma parte de la misma continuidad histórica que denuncia y disfraza llamándola “represión”?

No trata así solamente de hacer contrahipótesis, las dudas frente a la hipótesis represiva quieren no tanto mostrar que es falsa, sino más bien situarla en una economía general de los discursos sobre el sexo a partir del siglo XVII en las sociedades modernas, determinar en su funcionamiento y en su razón de ser el régimen de poder-saber-placer que ha sostenido entre nosotros el discurso sobre la sexualidad humana. Se trata de tomar en consideración el hecho de que hablamos de eso, los que hablan, los lugares y puntos de vista, las instituciones que incitan a hablar y difunden lo que se dice, en una palabra, la conversión del sexo en un discurso.

Se trata de conocer las formas, canales y discursos a través de los cuales el poder logra penetrar y controlar el placer cotidiano: estas formas pueden ser reprimir, represar y descalificar o incitar e

intensificar, es decir, “las técnicas polimorfos del poder”. No se trata de llegar a través de ellas a la verdad del sexo o a sus mentiras, sino de discernir “la voluntad de saber” que les sirve de soporte y de instrumento.

Todos estos elementos negativos que la hipótesis represiva convierte en un gran mecanismo destinado a decir no, son sólo piezas que juegan un rol local y táctico en una conversión en discurso, en una técnica de poder, en una voluntad de saber que no se limita a ellos.

En la primera aproximación, constituida por el primer tomo de esta historia singular, publicado en 1976, se constata, desde este punto de vista, que desde el siglo XVII la “puesta en discurso” del sexo lejos de sufrir una restricción ha sido sometida a una incitación creciente; las técnicas de poder que se ejercen sobre el sexo han obedecido a un principio de diseminación y de implantación de sexualidades polimorfos, y finalmente, la voluntad de saber no retrocedió frente a un tabú, se ha esforzado en constituir una ciencia de la sexualidad.

Años después, en 1984, son publicados los tomos dos y tres de la obra de Foucault, el mismo año de su muerte prematura y lamentable. Aparecen mucho más tarde y con una forma que el autor no había previsto, por esto iniciando el segundo tomo nos explica sus modificaciones. Estas investigaciones no debían ser ni una historia de los comportamientos ni una historia de las representaciones sino una historia de la “sexualidad”. Su propósito era detenerse frente a esta noción tan reciente y cotidiana de “sexualidad” que aparece tardíamente, a principio del siglo XIX, tomar distancia de ella, darle vuelta a su evidencia, analizar el contexto histórico y práctico con el cual se asocia.

El uso de la palabra se estableció en relación con otros fenómenos: el desarrollo de ámbitos de conocimientos diversos que van desde los mecanismos biológicos de la reproducción hasta las variaciones individuales y sociales del comportamiento, la instauración de un conjunto de reglas y de normas, tradicionales y nuevas, que se apoyan en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas, sanitarias; con cambios también en la forma como los individuos son conducidos a darle significado y valor a sus conductas, deberes, placeres, sentimientos, sensaciones y sueños. Se trataba de ver cómo

en las sociedades occidentales modernas se había constituido una “experiencia” en la cual los individuos debían reconocerse como sujetos de una “sexualidad”, que se abre a ámbitos del conocimiento muy diversos y se articula con un sistema de reglas y de obligaciones. El proyecto fue entonces el de una historia de la sexualidad como experiencia, entendiendo por experiencia la relación, en una cultura determinada, entre ámbitos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.

Esto implicó salirse de un esquema de pensamiento muy usado en aquellos años, hacer de la sexualidad un invariante, es decir, sacar del campo histórico el deseo y el sujeto del deseo. Por otro lado, hablar de la sexualidad como experiencia histórica suponía disponer de los instrumentos susceptibles de analizar los tres ejes que la constituyen: los saberes que la interpelan, los sistemas de poder que la reglamentan y las formas en las cuales los individuos se reconocen como sujetos de esa sexualidad.

En los dos primeros puntos el trabajo previo había sido de provecho, pero sobre el tercer punto el autor reconoce dificultades. Las nociones de deseo y de sujeto del deseo constituían una teoría aceptada, se encontraban en el mismo centro de la teoría clásica de la sexualidad, pero parecían también haber sido heredadas, en los siglos XIX y XX de una larga tradición cristiana. Tanto la experiencia de la sexualidad en su historicidad singular como la experiencia cristiana de la “carne” parecen dominadas por el principio de “hombre de deseo”. Esto obligaba al autor a hacer de la experiencia de la sexualidad a partir del siglo XVIII, como del deseo y del sujeto del deseo, un trabajo histórico y crítico, una “genealogía”, un análisis de las prácticas por las cuales los individuos han sido llevados a ponerse atención a sí mismos, a descifrarse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo, a descubrir en el deseo la verdad de su ser. Esto era indispensable para conocer cómo el individuo moderno podía hacer la experiencia de sí mismo como sujeto de una “sexualidad”.

Esta genealogía llevaba al autor muy lejos del plan inicial, podía mantenerlo o reorganizar todo el estudio en torno a la lenta formación durante la Antigüedad de una hermenéutica de sí y fue esta última su decisión. La pregunta fue entonces ¿a través de qué juegos de verdad el ser humano se ha reconocido como sujeto de

deseo? Este alejamiento implicaba riesgos y peligros pero también ganancias teóricas: por un lado, poder interrogar a la vez la diferencia que nos distancia de un pensamiento en el cual reconocemos el origen del nuestro y la proximidad que permanece a pesar de este alejamiento que profundizamos sin cesar y, por el otro, no ejercitar la curiosidad del que trata de asimilar lo que le conviene, sino la que le permite desprenderse de sí mismo. La filosofía hoy, dice Foucault, debe ser un trabajo crítico del pensamiento sobre él mismo, un “ensayo”, una prueba transformadora de sí mismo en el juego de la verdad, no una apropiación simplificadora de los otros con fines comunicacionales, la filosofía es una “ascesis”, un ejercicio de sí en el pensamiento.

Remontando de la modernidad, a través del cristianismo y hasta la Antigüedad el autor llega entonces a una pregunta simple y general ¿por qué el comportamiento sexual se convierte en objeto de una preocupación moral? La respuesta inmediata es porque es objeto de prohibiciones fundamentales cuya trasgresión es considerada como una falta grave. Pero esto es dar como respuesta la misma pregunta, ya que la preocupación moral no coincide necesariamente con las prohibiciones, la prohibición es una cosa y la problematización moral es otra. Se trata de definir las condiciones en las cuales el ser humano “problematiza” lo que es, lo que hace y el mundo en el cual vive.

Interrogar a las culturas griega y greco-latina nos lleva a un conjunto de prácticas llamadas las “artes de la existencia”, es decir, “prácticas reflexivas y voluntarias a través de las cuales los hombres se fijan reglas de conducta, tratan de transformarse a sí mismos, de hacer de sus vidas una obra que implica ciertos valores estéticos y satisface ciertos criterios de estilo” (1984^a, pp.16-17). Estas “artes de la existencia”, estas “técnicas de sí” perdieron su importancia y autonomía cuando fueron integradas por el cristianismo en el ejercicio del poder pastoral y luego en las prácticas educativas, sanitarias y psicológicas. Pero sería conveniente retomar esta larga historia de las estéticas de la existencia y de las tecnologías de sí que tuvieron su primer capítulo en la Antigüedad.

Nuestro autor recentra así el plan de su obra sobre la genealogía del hombre de deseo, desde la Antigüedad clásica hasta los primeros siglos del cristianismo. *El uso de los placeres* (tomo 2, 1984^a), está dedicado a la manera en la cual la actividad sexual es

problematizada como ámbito de apreciación y de decisión moral por los filósofos y los médicos en la cultura griega clásica, en el siglo IV a. C., cómo se desarrolló este “uso de los placeres” y cómo se formuló un régimen de austeridad sobre cuatro ejes de la experiencia, la relación con el cuerpo, con la esposa, con los muchachos y con la verdad; *La inquietud de sí* (tomo 3, 1984b), se consagra a esta problematización en los griegos y los latinos en los dos primeros siglos de nuestra era y la inflexión que sufrió como un arte de vivir dominado por la preocupación de sí mismo; finalmente *Las confesiones de la carne* (tomo 4, sin publicar), trataría de la experiencia de la carne en los primeros siglos del cristianismo y del rol que jugó en ella la hermenéutica y el desciframiento purificador del deseo, de la formación de la doctrina y de la pastoral de la carne.

El ámbito que analiza está constituido por textos que pretenden dar reglas, consejos para comportarse como se debe; textos prácticos hechos para ser leídos, aprendidos, meditados, usados, puestos a prueba en la conducta cotidiana. Textos que permitían a los individuos interrogarse sobre sus propias conductas, vigilarlas, formarse y construirse a sí mismos como sujetos éticos, textos que tenían una función eto-poética.

Si aceptamos categorías tan generales como paganismo, cristianismo, moral y moral sexual, aceptaríamos también que la moral sexual del cristianismo se opuso claramente a la moral sexual del paganismo antiguo: prohibición del incesto, dominación masculina, sometimiento de la mujer. Pero conocemos la extensión y la constancia de estos fenómenos bajo las formas más variadas.

Más acertadamente: el cristianismo habría asociado el acto sexual al mal, al pecado, a la caída, a la muerte, mientras que la Antigüedad le habría dado significaciones positivas; el cristianismo, a diferencia de las sociedades griega y romana, habría limitado la escogencia de pareja legítima al matrimonio monogámico, al principio de la conyugalidad y a la finalidad exclusivamente procreadora; el cristianismo habría excluido rigurosamente las relaciones entre individuos del mismo sexo, mientras que Grecia las habría exaltado y Roma aceptado, al menos entre los hombres; el cristianismo le habría dado, a diferencia del paganismo, a la abstinencia, a la castidad y a la virginidad un alto valor moral y espiritual.

Pero nada de esto es exacto, Foucault subraya los préstamos y las continuidades entre las primeras doctrinas cristianas y la filosofía moral de la Antigüedad, en ésta ya encontramos cierta asociación de la actividad sexual y el mal, la regla de la monogamia procreadora, la condena de las relaciones entre el mismo sexo, la exaltación de la continencia.

Su investigación dio entonces un giro, en vez de buscar las prohibiciones básicas que se esconden o se manifiestan en las exigencias de austeridad sexual, era necesario buscar las regiones y las formas del comportamiento sexual que fueron problematizadas, se convirtieron en objeto de preocupación y reflexión, materia de estilización. Por qué esos cuatro ámbitos de relación (el cuerpo, la esposa, los muchachos, la verdad) donde parecía que el hombre libre de las sociedades antiguas no tenía prohibiciones, se convirtieron en lugares de una problematización intensa, en dominio de la experiencia moral.

Esto lo condujo a algunas consideraciones de método. Por moral se entiende un conjunto de valores y de reglas propuestos a los individuos por los aparatos prescriptivos, la familia, la escuela, las Iglesias. Estas reglas y valores pueden estar explícitamente formulados pero también ocurre que se transmitan de una manera difusa como juego de elementos que se compensan, corrigen y anulan, permitiendo compromisos y escapatorias. “Código moral” es un conjunto prescriptivo; pero “moral” es el comportamiento real de los individuos, su relación con las reglas y valores que se le proponen, la forma como más o menos se someten a ellos, los obedecen o se resisten, los respetan o ignoran.

Una cosa es entonces la regla, otra la conducta que se mide con esa regla y otra la manera como se constituye cada individuo como sujeto moral, actuando con relación al código. El individuo no opera como simple agente, sino precisamente como sujeto de esta acción moral, constituye tal o cual parte de sí mismo como materia de su conducta moral. Por ejemplo, la práctica de la fidelidad puede basarse en el estricto respeto de las prohibiciones y de las obligaciones en los actos; puede consistir opuestamente, en el dominio de los deseos, en el combate contra ellos, en la fuerza que se pone en resistírseles; aquí el contenido de la fidelidad es la lucha, la vigilancia, las

contradicciones, más que los mismos actos. Puede consistir también en la intensidad, la continuidad y la reciprocidad de los sentimientos que se sienten por el otro.

Las diferencias pueden estar también en el modo de sujeción, la forma cómo el individuo se relaciona con la regla y se siente obligado a cumplirla. Hay diferencias en las formas de elaboración del trabajo ético que se efectúa sobre sí mismo, no sólo para actuar conforme a la regla sino para constituirse como sujeto ético, así la fidelidad puede ser un largo trabajo de aprendizaje o una renuncia repentina, global y definitiva, un combate permanente o un desciframiento continuo y detallado de los movimientos del deseo. Existen otras diferencias en la teleología del sujeto moral, es decir, de la acción moral en su singularidad o en su inserción en el conjunto de una conducta.

En suma, una acción para ser moral no se reduce a un acto o a una serie de actos conformes a una regla o a un valor. Toda acción moral remite a una conducta moral, a la constitución de sí mismo como sujeto moral, a particulares modos de interiorización, de ascética, de prácticas de sí.

De esta investigación se desprende que las reflexiones morales en la Antigüedad griega y greco-romana estuvieron más orientadas hacia las prácticas de sí y de la ascesis que hacia las codificaciones de las conductas o hacia la definición estricta de lo permitido y de lo prohibido. Lo importante estaba menos en su contenido y condiciones de aplicación que en la actitud que hace que las respetemos, el acento se pone en la relación del sujeto consigo mismo, en el propósito de llegar a un modo de ser definido por el pleno goce y dominio de sí.

No es que los códigos no tengan ninguna importancia, sino que giran en torno a principios simples y escasos que permanecen durante grandes períodos históricos. La proliferación de códigos sobre los lugares, las parejas, lo permitido y lo prohibido se producirá más tarde con el desarrollo del cristianismo. Opuestamente –esta es la hipótesis que Foucault desarrolla en su investigación– hay un campo de historicidad complejo y rico en las formas cómo los individuos son llamados a reconocerse como sujetos morales de la conducta sexual. Se trata de ver cómo esta interiorización se ha definido y transformado.

En el campo de las prácticas reconocidas: del régimen o *Dietética*; de la gestión doméstica o *Económica*; y de la relación con los muchachos o *Erótica*, los griegos se interrogaron sobre el comportamiento sexual como un objetivo moral y trataron de definir la moderación que le era necesaria. Tenían otras preocupaciones pero en sus discursos prescriptivos se centran en estos tres asuntos, alrededor de ellos desarrollaron su arte de vivir, de conducirse y de “usar los placeres” según principios exigentes y austeros.

Se puede tener la impresión de que se aproximaron mucho a formas de austeridad que se encontrarán luego en las sociedades occidentales cristianas y corregir la oposición admitida entre un pensamiento pagano, “tolerante” con la libertad sexual y las morales tristes y restrictivas que le sucedieron. Pero desde el siglo IV a. C. se encuentra formulada la idea del peligro y el costo que implica la actividad sexual en sí misma; se encuentra también el modelo de una relación matrimonial que exige una recíproca fidelidad; se encuentra finalmente el tema de la renuncia del hombre a toda relación física con un muchacho. No se trata, sin embargo, de la sospecha de que el placer sexual pueda ser un mal, ni de una estricta fidelidad monogámica, ni del ideal de una castidad rigurosa. Las prescripciones pueden ser muy semejantes y esto muestra sólo la monotonía de las prohibiciones.

En el pensamiento griego el comportamiento sexual se constituye como ámbito de práctica moral, con la forma de los *aphrodisia*, actos de placer que constituyen un campo agonístico de fuerzas difíciles de controlar, que exigen el desarrollo de una estrategia de la medida y del momento, de la cantidad y de la oportunidad; ésta debe tender a un control de sí mismo donde el sujeto es “más fuerte” que él mismo hasta en el ejercicio del poder que ejerce sobre los otros. La exigencia de austeridad no se le presenta como una ley universal, sino como principio de estilización de la conducta para los que quieren dar a su existencia la forma más bella y más completa posible.

No aparece en la moral griega la función intemporal de la prohibición ni la forma permanente de la ley; sí se encuentra una historia de la “ética”, la elaboración de una forma de relación consigo mismo que permite al individuo constituirse como sujeto de una conducta moral.

No trataron de definir un código de conductas obligatorias para todos ni de organizar el comportamiento sexual como un ámbito dominado por un solo conjunto de principios. La *Dietética* es una forma de moderación definida por el uso medido y oportuno de los *aphrodisia*; la Económica es una forma de sobriedad no definida por la fidelidad recíproca de los esposos, sino por el privilegio que el esposo acuerda a su esposa legítima, sobre la cual ejerce su poder; la *Erótica* exige una moderación que no impone la abstinencia pero que debe tender a ella, al ideal de la renuncia a toda relación física con los muchachos; es la experiencia de un tiempo fugitivo –distinto al de la relación con el cuerpo y al de la relación matrimonial–, centrado en el respeto a la virilidad del adolescente y a su estatus futuro de hombre libre, de saber cómo dejar espacio a la libertad del otro no obstante el dominio que se ejerce sobre él. Fue a propósito del amor a los muchachos que la erótica platónica planteó el problema de las complejas relaciones entre el amor, la renuncia a los placeres y el acceso a la verdad.

La reflexión griega sobre el comportamiento sexual fue una elaboración para una pequeña parte de la población, constituida por los hombres adultos y libres, una estética de la existencia, el arte reflexivo de la libertad concebida como juego de poder. Esta ética sexual, en parte origen de la nuestra, que reposaba sobre un sistema de desigualdades, fue problematizada como la relación que debe establecer un hombre libre entre el ejercicio de su libertad, las formas de su poder y su acceso a la verdad.

A lo largo de una evolución muy lenta el punto delicado de la relación con los muchachos fue sustituido por el de la relación con la mujer. Un nuevo desplazamiento se opera a partir de los siglos XVII y XVIII por el interés dado a la sexualidad del niño, a las relaciones entre el comportamiento sexual, la normalidad y la salud.

Junto a estos desplazamientos se fue dando también una unificación de los elementos de los distintos “usos de los placeres”. Una unificación doctrinal que permitió pensar en un solo conjunto teórico el juego de la muerte y de la inmortalidad, la institución del matrimonio y las condiciones de acceso a la verdad. Una unificación “práctica”, también, que centró las diferentes artes de la existencia alrededor del desciframiento de sí de los procesos de purificación y de

la lucha contra la concupiscencia. Se encontró así en el centro de la problematización de la conducta sexual, ya no el placer y la estética de su uso, sino el deseo y su hermenéutica purificadora.

Habría una “teoría del poder” en esta singular *Historia de la sexualidad*, la cual opone un modelo “jurídico” fundado en la separación entre lo permitido y lo prohibido a un modelo “tecnológico” basado en la norma más que en la ley, que crea maneras de vivir y de actuar caracterizadas por estrategias inestables más que por la lucha secular entre las obligaciones colectivas y las aspiraciones naturales. Se pudo ver en ello la clave para un movimiento altermundialista capaz de oponerse al Imperio y a sus artificios jurídicos. Pero mientras Foucault escribía *La voluntad de saber*, a mediados de los años 70, se inició un proceso que todavía no se acaba, a través del cual, quizá por primera vez en la historia de Occidente, el sexo entra en la ley, los códigos penales se reescriben para hacer del sexo el título de uno de sus capítulos más temibles.

En esos años fue muy intensa la ilusión de que la “represión” de la sexualidad cedía finalmente ante la audacia de las nuevas generaciones. Es verdad que la vieja moral matrimonial que demarcaba las actividades sexuales lícitas en el matrimonio y las ilícitas fuera de él, se desmoronaba, dando la impresión de que se ponía fin a tres siglos de violencia y autoritarismo con una “revolución sexual”, revolución que anunciaba otra, total y definitiva que pondría fin a todas las formas de opresión. Es contra esta hipótesis represiva y su corolario, la liberación sexual, que Foucault escribe el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*. Se esforzó en mostrar que desde fines del siglo XVIII las actividades sexuales eran objeto de un poder que lejos de reprimir y de excluir estimulaba la voluntad de saber, haciendo de la sexualidad un dispositivo de producción de discursos, verdades y placeres, prolífico y polimorfo.

No había represión entonces sino proliferación. Los liberadores del sexo, con su voluntad de mostrar, desvelar y extender toda la potencia del sexo, lejos de hacernos escapar de ese período vergonzoso, lo estarían prolongando.

¿Podemos pensar que las categorías de Foucault nos dan una pista para comprender cómo pasamos del evangelio de la liberación sexual al arsenal jurídico más represivo que la historia haya

conocido? En una serie de entrevistas posteriores a la publicación de *La voluntad de saber*, recogidas luego en *Dits et écrits* (4 tomos, 1994), Foucault nota que algo raro, algo que no cuadraba en su hipótesis, estaba ocurriendo con la inscripción del sexo en las leyes penales. Había visto un movimiento opuesto a la “liberación” que supuestamente se estaba desarrollando.

En relación a las proposiciones feministas para una nueva legislación sobre la violación decía: “La sexualidad no será ya una conducta con ciertas prohibiciones precisas; va a convertirse en un peligro que acecha, un fantasma omnipresente, un fantasma entre hombres y mujeres, entre niños y adultos, entre adultos. La sexualidad se convertirá en una amenaza en todas las relaciones sociales, en todas las relaciones de edades, en todas las relaciones entre individuos. Sobre esta sombra, sobre este fantasma, sobre este miedo el poder desarrollará una legislación aparentemente generosa y en todo caso general; gracias a las intervenciones puntuales de las instituciones judiciales, apoyadas en las instituciones sanitarias.

Tendremos entonces un nuevo régimen de control de la sexualidad... ésta aparecerá como un peligro, un peligro universal y eso será un cambio considerable. Ahí está el peligro” (en Iacub y Maniglier, 2004).

Estas palabras fueron proféticas. Es en nombre de los peligros del sexo que se justifica la creación insaciable de nuevos delitos sexuales, que no dejan de aumentarse las penas hasta el punto de que el acoso sexual puede ser tan penalizado como un asesinato y que, hoy, más de un cuarto de la población de presidiarios está compuesta por “criminales sexuales”.

Foucault ve que las leyes penales van a tomar las técnicas del “dispositivo de sexualidad”. No sólo van a reprimir y a prohibir, a vigilar y a castigar a los “delincuentes sexuales”, van a pretender curarlos a través del castigo. Van a llamar a médicos y psicólogos para certificar el crimen hasta en los dibujos infantiles. La ley perderá así su carácter general e imperativo y al sentirse incapaz de formular criterios claros sobre las “infracciones sexuales” se confiarán a un ámbito exento de arbitrariedad, las interpretaciones de abogados y jueces apoyadas por las conclusiones de psiquiatras fanatizados. Es en los tribunales que se va a satisfacer entonces la voluntad de saber.

Ya no se prometerá la felicidad a todo el mundo, ya no se hablará de la represión del deseo, sino del deseo de la represión; el goce ya no será por el sexo, sino por la sanción; el poder ya no estará en todas partes, en los gestos, en las miradas y en las prácticas: estará armado en los tribunales, en las leyes y en las penas. El problema no será la oposición entre un modelo jurídico y un modelo tecnológico del poder, sino cómo la inscripción del sexo en la ley cambia el derecho para lo peor. Ese es el peligro del sexo.

AUTORES Y TEXTOS CITADOS

- Barth, Frederik (dir) (1969). *Ethnic Groups and Boundaries*. Oslo / Londres: Universitet Forlaget / George Allen and Unwin.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press .
- _____(1975) *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- _____(1975). *Kabbalah and Criticism*. New York: Seabury Press, 1975.
- _____(1982). *Agon: Towards a Theory of Revisionism*. New York: Oxford University Press.
- _____(1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt.
- _____(1996). *Omens of Millennium: The Gnosis of Angels, Dreams, and Resurrection*. New York: Brace, 1994.Riverhead Books, 1996.
- Chaslin, François (2004). *Derrida: déconstruction et architectures, L'Humanité*, 26/10/2004.
- Cordioliani, Silda, Elisa Lerner, diario El Nacional, 09-04-78.
- Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- _____(October 15, 1964). *The Artworld*, The Journal of Philosophy 61, New York, Columbia University.
- *Déconstructivisme en architectur* http://fr.wikipedia.org/Deconstructivisme_en_architectur
- De Gobineau J.A. (1854). *Essai sur L'inegalité des races humaines*. Paris: Firmi Didot.
- De Man, Paul (1983). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2d edition, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____(1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (15) Delange, Jean (1967). *Arts et peuples de L'Afrique noire*. Paris: Gallimard.
- Dewey, John (1925). *Experience and Nature*. Chicago: Open Court.

- _____(1934). *The Later Works, 1925-1953, Volume 10: 1934, Art as Experience*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Durkheim, Émile (1897). *De la division du travail social*. Paris: Les Presses universitaires de France, 8e édition, 1967.
- Eco, Umberto (1962). *Opera aperta*. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano: Bompiani
- _____(1975). *Trattato di semiótica generale*, Milano: Bompiani
- _____ (1983). *Il comico e la regola*. En Sette anni di desiderio, Milano: Bompiani.
- _____ (1990). *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- _____ (1997). *Pensare la guerra*. En Cinque scritti morali, Milano: Bompiani.
- _____ (27 de abril de 1999). *Quando la guerra è un'arma spuntata*, Roma: La Repubblica.
- Eco, Umberto y Martini, Carlo Maria (1997). *¿En qué creen los que no creen?*, 1997 (1996, In cosa crede chi non crede?)
- Foucault, Michel (1976). *La volonté de savoir* (Histoire de la sexualité, 1). Paris: Gallimard.
- _____ (1984a). *L'usage des plaisirs* (Histoire de la sexualité, 2). Paris: Gallimard.
- _____ (1984b). *Le souci de soi* (Histoire de la sexualité, 3). Paris: Gallimard.
- _____ (1994). *Dits et écrits, 1954-1988*, 4 tomos, Paris, Gallimard.
- Fragaso, Lucas (1996). *Derrida Jacques en Diccionario de pensadores contemporáneos*, dirigido por Patricio Lóizaga, Emecé, Barcelona,
- Gadamer, Hans-Georg (1984). *Text und Interpretation*. En P. Forget (Ed.). *Text und Interpretation*. Munich.
- Girard, René (1972), *La violence et le sacré*, Paris: Seuil.
- Goffman, Erving (1963). *Stigma*. London: Prentice-Hall.
- Goodman, Nelson (Oct.1968). *Art and Inquiry* (Presidential Address). Proceedings and Addresses of The American Philosophical Association, Eastern Division. XLI. Yellow Springs, OH: Antioch.
- _____(1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- _____ (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett.
- Guyau, Jean Marie (1884). *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. Paris: Alcan, 1904.

- _____(1885). *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*. Paris: Fayard, 1985.
- _____(1887). *L'irréligion de l'avenir*. Paris: Alcan, 1925.
- _____(1889). *L'art au point de vue sociologique*. Paris: Alcan, 1930.
- Habermas, Jürgen (1989). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid: Cátedra, 1989.<http://fyl.unizar.es/historia antigua/Grecia/pederastia.html> (consulta 11/01/00)
- Iacub, Marcela y Manigler, Patrice. *Le drame de la sexualité*, Le Magazine littéraire, No 435, octubre 2004.
- Jouannais, Jean-Yves (2002), *L'humiliation des théories*, Magazine Littéraire N° 414, noviembre, pp. 51-54.
- Kessler, Mathieu. *Pour une esthétique de l'impureté*, Magazine Littéraire N° 414, noviembre, pp. 41-44.
- Martin, Jean-Clet (2002). *Le régime plastique des arts*, Magazine Littéraire N° 414, noviembre, pp. 21-24.
- Nielsberg, Jérôme-Alexandre (2004). *Jacques Derrida, penseur de l'événement, L'Humanité*, 28/01/2004.
- Perniola, Mario (1998). *Philosophia sexualis*. Roma: Ombre corte.
- _____(1998). *Tránsiti. Filosofia e perversione*. Roma: Castelvechchi.
- _____(2001). «*Le ultime correnti dell'estetica in Italia*». En AA.VV. *Il Novecento. Scenari di fine secolo*. Roma.
- _____(2001). *Del sentire cattolico: La forma culturale di una religione universale*. Bolonia: Il Mulino.
- Ranciere, Jacques (2002). *Le ressentiment anti-esthétique*, Magazine Littéraire No 414, noviembre, pp. 18-21.
- Rincón, Carlos (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: EUN.
- _____(1996). *Mapas y pliegues Bogotá*: Colcultura.
- Roelitz, Rainer (2002). *Juger et argumenter: trois sources de la pensée de l'art*, Magazine Littéraire N° 414, noviembre, pp. 30-32.
- Rondón, César Miguel, *Entrevista a Tite Curet Alonso*, revista Resumen, 04-09-97.
- Rorty, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- _____(1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- _____(2002). *No se puede eliminar la religión*. Humboldt, N° 135, München: Goethe-Institut Inter Naciones, pp. 30-32.
- _____(1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____(1992). *The Linguistic Turn*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____(1991). *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers I*. Cambridge: Cambridge UP.
- _____(1991). *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers II*. Cambridge: Cambridge UP.
- Stephan, Lucien (1989) *Ethno-esthétique, en Enciclopedia Universalis* (Tomo 6), pp. 475-477, Paris.
- Vattimo, Gianni (1974). *Il soggetto e la maschera*. Nietzsche e il problema della liberazione. Milano: Fabbri-Bompiani.
- _____ (1983). *Il pensiero debole*. Roma: Feltrinelli.
- _____(1985). *La fine della modernità*. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna. Milano: Garzanti.
- _____ (1996). *Credere di credere*. Milano: Garzanti.
- Zaunschirm, Thomas (2002). *Los hermanos árabes*. Joseph Beuys y el World Trade Center. Humboldt, N° 135, München: Goethe-Institut Inter Naciones, p.12.

ÍNDICE

Introducción	7
I. Una querrela sin fin.....	13
1. ¿Qué pasa con la estética?.....	13
2. El resentimiento antiestético.....	14
3. El régimen plástico de las artes.....	16
4. Belleza fatal.....	18
5. Juzgar y argumentar.....	19
6. La humillación de las teorías.....	21
7. Por una estética de lo impuro.....	23
II. Etnia y etnoestética.....	25
1. Etnia.....	25
2. Definiciones.....	26
3. Críticas.....	27
4. Paradigmas étnicos y conversiones identitarias.....	28
5. El Estado, la ciudad y los intercambios.....	29
6. Etnoestética.....	30
7. El Funcionalismo y las artes tradicionales.....	30
8. Especificidad y pureza.....	32
9. Etnoestética e Historia del Arte.....	34
III. El bolero: ¿una expresión de amor ?.....	37
IV. Posmodernidad y ficciones latinoamericanas.....	44
V. La estética americana contemporánea.....	49
1. Dewey.....	49
2. Goodman.....	51

3. Danto.....	53
4. Rorty, De Man, Bloom.....	56
VI. Estética, conflicto e ironía.....	59
VII. Cultura católica y posmodernidad.....	70
1. Lo que creen los que no creen.....	70
2. Volver a creer.....	76
3. Del creer al sentir.....	83
VIII. Crítica, simultaneidad y mirada piadosa.....	91
IX. Debilitar la religión y la política.....	97
X. Deconstrucción y arquitectura.....	103
XI. Semejante y distinto.....	111
1. Uno.....	111
2. Dos.....	112
3. Tres.....	114
XII. Poder y cuidado de sí.....	117
Autores y textos citados.....	131