

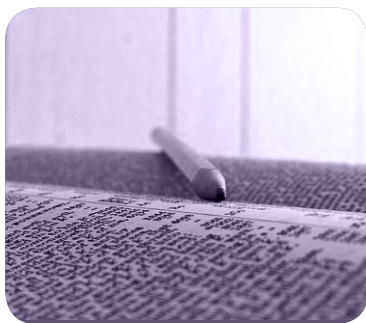
MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía y
Letras / 16-17

Crítica y Argumentación
Filosófica



Campus Internacional
excelencia UAM
CSIC+



**Vida y vivencia
enajenada en
la europa ambigua:
el objeto *de arte*
como clave de
las postrimerías
decimonónicas**

*David López de Mota
Acevedo*



VIDA Y VIVENCIA ENAJENADA EN LA EUROPA AMBIGUA:
el objeto *de* arte como clave de las postrimerías decimonónicas.



LÓPEZ DE MOTA ACEVEDO, DAVID

MÁSTER EN CRÍTICA Y ARGUMENTACIÓN FILOSÓFICA
TRABAJO FIN DE MÁSTER.
CURSO ACADÉMICO 2016/2017
CONVOCATORIA EXTRAORDINARIA DE SEPTIEMBRE



CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL.

VISTO BUENO DEL TUTOR:

VIDA Y VIVENCIA ENAJENADA EN LA EUROPA AMBIGUA:
el objeto *de* arte como clave de las postrimerías decimonónicas.



ÍNDICE

Prólogo.....	2
I. El artificioso triunfo de la ideación sobre el curso ordinario de la vida.....	4
I.I. Tragedia y malestar.....	4
I.II. Socratismo intelectual y razón formal.....	8
I.III. Pensar por sí mismo en el lugar de otro y siempre de acuerdo consigo mismo.....	10
I.IV. Las burlas veras o la jovialidad de los griegos.....	14
I.V. Como con una corona de pámpanos y hiedras: la reacción modernista.....	16
II. Objeto <i>de</i> gusto y objeto <i>de</i> arte.....	20
II.I. Adverbialismo y naturalismo metodológico.....	20
II.II. El símbolo y el icono.....	22
II.III. Acerca de objetos <i>de</i> arte y objetos <i>de</i> gusto.....	24
Epílogo.....	27
Bibliografía.....	30

PRÓLOGO

«Silencio, Lucrecia; soy Tarquinio.
Tengo un cuchillo en la mano; morirás si das el menor grito».
Livio (I, 58).

Algo valioso habrá de llevar el Modernismo cuando se le sacude el hisopo desde una amplísima nómina de maestrías cuya benevolente crítica se almoneda desde *El Mercure de France* —no en vano se debiere recordar que a este se le destacan las primeras traducciones de la obra de Nietzsche al francés— a la actual práctica curatorial con más posta: desde *La modernidad anhelada* de Casas i Carbó en nuestro Madrid recoleto al *Mystical Symbolism* del Guggenheim neoyorkino. Mas no es de extrañar que siendo en ocasiones tan prontas al crimen de folletín se concite, por aquello del contraste de las costumbres, un ponderado rencor a la chacota de las atelanas modernistas; aún con ello la fama de blandas y voluptuosas solo le pena al Modernismo para quienes, en uso de la necedad, lo explican como un mero prejuicio rupturista sin desbruar más o hacer por embarazarse de sus temas. Tal es lo contrario que, si por caso de resaltar la hondura de la expresión modernista se envidare a quien mayor relevancia filosófica aportare, bastan no más de cinco años para haber podido contar entre las publicaciones más especializadas numerosos estudios que reúnen al pensamiento nietzscheano con las vanguardias históricas del Novecientos —sean acaso los publicados por SEDEN y ponderados por la actualidad del debate en torno a los fragmentos póstumos, aquellas notas y apuntes de intimidad y diario que Nietzsche tomó desde 1869 hasta 1899 que tanto han vivificado el panorama crítico internacional. No es sorpresa que la crítica nietzscheana es un perno ya indispensable para tratar con el especial avío artístico de las postrimerías: su rechazo a la posibilidad de un conocimiento incondicionado y su jaleo a la arbitrariedad son, a su modo, ápices indispensables de aquellas líneas paralelas —parricidas y bulliciosas en sus proclamas rupturistas por cuanto quieren negar su imagen aún ineludiblemente sujetas a ella en calidad de reflejo— que a finales de siglo surgieron especularmente del ecuador de la Modernidad y que por declararse supuestamente honestas en su trato con la vida no fueron excepción en el arte sino que además contribuyeron capitalmente a cierta

introversión de lo extremo europeo en lo íntimo extraordinario, esto es: a la crisis de la crítica que se declara en el coloquio de las facultades inquietas del sujeto moderno.

Lo que entonces en este escrito se viere y entendiere queda ordenado de forma que desde la cautela más general y contra el intolerable valor utilitario de la mole burguesa se inste a comenzar a propósito desde el uso ideológico de la estética en el socratismo intelectual de la Modernidad para, ya habiendo partido desde el contexto fundamental de la crítica, estudiar dos de las posturas esenciales que han encontrado en la experiencia del arte un acceso privilegiado a las más abstrusas condiciones de la existencia por ser estas mucho más pertinentes en la sensualidad que en la abstracción. A ello hay que sumar dos consideraciones que son basales al texto; primera: que toda teoría prologa el campo de sus objetos. Segunda: que la discordancia moderna entre vida y vivencia enajenada se explica a razón de la primera consideración. Si bien no he considerado necesario probar la primera por tautológica el texto evidencia que al probar la segunda la relación entre ambas es acertada.

Sin embargo, como fuere raro que todo ello nos pudiese convencer sin tratar de definir con todo el rigor y apresto posible qué hubiere de entenderse por objeto *de*¹ arte y los motivos por los que esta definición tuviere que explicarse como rupturista con respecto a la ideación moderna y en consecuencia modernista, es preciso que la argumentación demore en asuntos ineludiblemente fundamentales: el problema que suscita el carácter adverbial del objeto *de* arte en la crítica moderna así como la representación simbólica e icónica del mismo. Mi intención es que ello conforme el preludio de una definición más acerada del objeto *de* arte para así poder dedicar, ya con la certeza de que la crítica respalda la pertinencia del motivo, una serie de reflexiones que orienten con rigor en la tramada ambivalencia del Modernismo y distinguan a la clase de objeto que se le debiere reservar, siendo consecuentes con la crítica a la ideología estética de la Modernidad, el solio de aquellos a los que se les dice *de* arte y

¹ Resulta por costumbre y desde lo antiguo que en nuestra lengua se venga asintiendo al uso apositivo de esta preposición sin apenas cuidado de las ambigüedades. Pues, como ya censuró Nebrija, lo que por común se suele anteponer a los nombres propios cuando a estos les preceden conformes sus apelativos, ese dichoso *de*, persuade a considerar que vale la posesión y no la mera especificación apelativa. En otras palabras: de igual modo que al decir «mes *de* mayo» podemos reprobamos el uso apositivo de la preposición, pues el mes es mayo y no es cosa en posesión por este, así se debiere de imaginar cuando yo hable de «objeto *de* arte»: siendo el objeto el arte y no teniéndose cumplido y poseído por un modelo que lo sanciona.

así hacer más clara la confusión señalando al menos de la forma más evidente donde deben comenzar las sospechas de misticismo en lo que al trato modernista del objeto *de arte* se refiere.

Pido entonces a la benevolencia de quien leyere el que no le azare si pareciere que le concedí obligaciones al estilo que sea por términos o argumentos fueren más naturales del tema. Quiera uno entonces que no se pensare que fuere la forma al bies con respecto a su asunto: todo está diplomado para su mayor provecho. Y cierto: no se me da nada malo de lo bisojo, así mira Venus; pero todo ha sido medido en su rigor necesario y tan solo cruzado licenciosamente en la certeza de que el trazo sea asequible y la innovación evidente.

I. El artificioso triunfo de la ideación sobre el curso ordinario de la vida.

I.I. Tragedia y malestar.

No es casual que lo que estuviera en pleito en la senectud exaltada de la Modernidad se quisiera recoger aquí y empeñarlo de inicio. Valga en consecuencia acomodar todo ello sin ambages y persuadir con rigor en lo siguiente, a saber: que la cultura de las postrimerías del siglo XVIII asumió la constitución de una ideología que hizo de los modos del arte formas vicarias de la misma abstracción y formalización idiosincrásica tan propias al carácter moderno.

Capitalizados los modos, pues, en el triunfo de la ideación de un discurso inteligible y previo al objeto *de arte* tomado en su primera impresión, esto es: en la inalienable experiencia de su particularidad; la especificidad de sus signos como irremediablemente repetidos y a favor de ello imaginados y pretendidos en los valores de un modelo ideacional hizo de la teoría del arte que los manejaba no solo un sistema racional altamente inventariado sino que, además y al plantearse bajo la misma naturalidad que su carácter moderno le niega, su naturaleza sistemática consistió en el amontonar objetos que permitiesen elaborar una cierta idea acerca de nosotros mismos

así como de las condiciones de nuestro propio acceso a ellos. En consecuencia, tan pronto como la función del valor objetivo es vehiculada hacia el exterior del objeto *de arte* sus cualidades son desplazadas al centro del sujeto con el fin de edificarlo instruido y finalista. Esta conformación objetiva, una vez instaurada subjetivamente, no permite su descripción en la posterioridad. O lo que es lo mismo: al momento de ser referidos por el contenido espiritual subjetivo los objetos *de arte* pierden cualidades —tanto formales como biográficas— en detrimento de una serie de posibilidades que se encuentran ineludiblemente clausuradas por el modelo ideacional que las prescribe y las supone significativas.²

De este modo se alcanza el *motto* de lo que atañe a la tragedia de la cultura moderna; asuntos que, finalmente y a modo de remate, bien pueden cubrirse en toda afirmación que considere que el carácter díscolo del objeto hace imposibles las pretensiones emancipadoras del sujeto moderno, siendo más aún y propias a mi preocupación aquellas que, por desarrollarse en la reflexión de lo estético, pretendieran salvar la imperturbable particularidad del objeto al tiempo que lo abstraen y fijan el acceso al mismo en las artificiosas garantías de la teoría.³

A este sentido trágico de la vivencia le ha correspondido un malestar propio y a efectos del dominio moral de la cultura⁴; pues si de esta resulta la depresión de la vida a favor del bien hacer de los hombres y sus parabienes se observa que al tiempo que liga frustra lo pulsional, es decir: no solo entrelaza internamente el desarrollo de las vivencias sino que además sanciona el acceso a la primera impresión de estas. Código

² «La provisión del espíritu objetivado [...] plantea exigencias al sujeto, despierta veleidades en él, [...] lo enreda en relaciones globales de cuyo carácter total no puede sustraerse sin poder subyugar sus contenidos particulares». Simmel, G. (1986, 119).

³ Hela aquí, a la mitad de aquellas interpretaciones que absolutizan o dialectizan con ortodoxia cierta locución hegeliana, la tan cacareada *muerte del arte* que lejos de ser entendida como liquidación de las rentas de lo artístico nos debiere situar en la duda de si el arte, ya en términos heideggerianos, «sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico». Heidegger, M. (2010, 58). Desde luego que el arte, desde su apocamiento en Hegel, parece inspirar su contradicción en el motivo trágico de la cultura; motivo moderno que en el arte parece encontrar —junto a la *división del trabajo*— su expresión más evidente: «El arte no se autodisuelve para superarse y ser superado en estadios de conciencia superior. Más bien, en una dirección notablemente distinta, entra en un estado de insuperable contradicción interna entre la perspectiva de la libertad que le proporciona el subjetivismo y el estigma de orfandad en el que reconoce la ausencia de toda legislación objetiva». Gadamer, HG. (2010, 13).

⁴ «Comoquiera que se defina el concepto de cultura, es indudable que todo aquello con lo cual intentamos protegernos de la amenaza que acecha desde las fuentes del sufrimiento pertenece, justamente, a esa misma cultura». Freud, S. (1998, 86).

de renuncia y malestar que es a la vez derecho precepto cuya falta arroja a la arbitrariedad más bruta: al aborrecible cumplimiento de todas las energías nerviosas.⁵ Movimiento interno de masas convectivas que aflorará siempre sentencioso, vigilando y yugulando toda actitud del yo fundada en tal o cual experiencia no reglada del objeto. En consecuencia de todo ello resulta que: si por un lado el yo se desase de forma trágica *en* sus objetos, por el otro lo hace *de* sus objetos a través de la renuncia en la que causa su malestar; pues se desprende *en* sus objetos en tanto figuras enajenantes de su espíritu y se desprende *de* sus objetos al renunciar a un acceso no mediado por la ideación.

No obstaría a estas alusiones el hecho de que debe contenerse que cuando al malestar le cubre la inteligencia es cuando aflora el sentimiento trágico de la vivencia: cuando desprendido el yo *de* su objeto da cuenta de que solo puede reconocerse a través de, esto es, *en*, su objeto. Y es en el caso del objeto *de* arte, ya anunciado como figura egregia y esencialísima de la deriva de la cultura, donde en la mayor de las medidas podemos denunciar la situación y posicionarnos.⁶

No quisiera entonces, a fe, pensar el lector que me ahorro las consecuencias más diarias y evidentes de todo ello: refieren, a mi juicio, al carácter subalterno de la imagen en la cultura burguesa; amén de expresarse, con todo el peso de la institución, en la fijación del acceso al sentido de la ideación del objeto *de* arte, esto es: en la clausura del código con la que se garantiza el acceso al contenido de éste merced a lo institucional. Luego, como respecto a las consecuencias no vale por menos que dejarlas anotadas,

⁵ Para Freud, en la creación de multitudes ligadas libidinosamente entre sí frente a la pulsión de agresión —que es subrogado de la pulsión de muerte—, opera un desarrollo libidinal del individuo a través de la sublimación de sus metas pulsionales, lo cual, si bien hace de las tareas intelectuales esbozos reconocibles de la vida cultural, arroja a la frustración pulsional: a la discordancia entre vida y vivencia enajenada. En otras palabras ya ensayadas: a que las figuras del espíritu objetivado no se corresponden, vis a vis, con las del subjetivo.

⁶ Junto a esto, aún más: pues esta desvalorización del objeto se ha afilado en el arte siendo usualmente entendida como un progreso que perfeccionó los modos del dolor en la misma medida en que sutizó la voluptuosidad. O lo que viene a ser lo mismo fiado de otro modo: en su curso, la medida reprobadora de todo lo terrenal y sus miserias deviene su gozne. Así triunfa en la cultura de la ideación una espiritualidad que, en el mejor de los casos, será un complejo de misticismo. «Donde ha reinado la doctrina de la espiritualidad pura ha destruido con sus excesos la fuerza nerviosa: enseñaba a menospreciar, descuidar o torturar el cuerpo, y a torturar y menospreciar al hombre mismo por sus instintos; producía almas sombrías, tensas, deprimidas, ¡que, encima, creían conocer la causa de su sensación de malestar y quizá ser capaces de eliminarla! «¡Ha de hallarse en el cuerpo, porque aún está demasiado pujante!» deducían, cuando el cuerpo protestaba con sus dolores una y otra vez contra su constante escarnecimiento». Nietzsche. F. (1999, 49).

refiéranse ahora ellas simpáticas al hecho de que *lo que hay que saber está ya sabido*;⁷ y junto a esto, que son eminentemente dos y que, al tenerlas por ampliamente experimentadas y compartidas, se demuestran con certidumbre a lo poco que se pongan en clave adecuada. Pues bien, mi intención es la de ensayar que ante la presencia del objeto *de arte* lo burocrático persuade hacia dos actitudes que son esenciales de la ideación: la primera de estas refiere a la maestría mientras que la segunda, por reacción a la anterior pero no excluida del todo de ella, a la aflicción.⁸ Pero conviniere a la división explicarse: pues mientras que por aquella actitud persuadida hacia la maestría debiéremos entender toda atención relativa a lo meritorio de la técnica, por aflicción refiero al proceso psicológico e injustificable de la experiencia estética. Para ambas lo genuino —lo que haría valer la sanción a un objeto como *artístico*— se distribuye más allá de las cualidades objetivas del objeto *de arte*: en la maestría sobre la ideación del autor y en la aflicción sobre la experiencia íntima e intraducible de quien asiste al objeto *de arte*. Así las cosas, no fuere sino en la *recreación* en donde encontrare uno el sentido *artístico* del objeto *de arte*; discurso siempre aludido que, si acaso guarneciere al objeto, nunca pudiese encontrarse jurado solo en su repositorio material. Y es que en la *recreación* viene a producirse aquel vicio, ilusorio y socrático, tan propio de la creencia inconcusa de no buscar en lo inteligible al ser sino con la intención de *corregirlo*.⁹

Supuesto que tal cosa así parece cuando importa lo estético desde el solio institucional, y habiendo lo burgués abdicado en el arte su más completa personalidad¹⁰, la teoría, por afinidad y consecuencia, especula con los objetos tal como se le debe suponer a una cultura de adición; pues aún cabe decir que el sistema inventariado y galano del arte no es solo una colección que sanciona lo adicional —lo susceptible de ser coleccionado— sino que a ello se ha de sumar su pretendida aprobación universal

⁷ El museo es pura burocracia, esto es, e interesándome por cómo Ferlosio en ocasiones se ha referido a su naturaleza, el cuerpo encargado de saber lo que tiene que saberse: de saber que lo que hay que saber es lo sabido. Ya en el Modernismo las fuerzas nuevas y vigorosas que de tales encadenamientos institucionales se emancipan simultáneamente son las mismas con las que el individuo ha de echar a bregar frente a las colectivas —tendientes estas últimas siempre a eternizar el estado de cosas existentes.

⁸ Pudiere, a más de ello, decirse que al contemplarlas la ideación propala su solapamiento.

⁹ Nietzsche, F. (1973, 127).

¹⁰ Pues es de lógica y práctica del sujeto burgués el hecho de que «cuanto más se reduce el mundo a criterios subjetivos, más rápidamente comienza este sujeto tan privilegiado a socavar las mismas condiciones objetivas de su propia posición de preeminencia [...] Y más se erosiona de este modo cualquier criterio objetivo que permita medir la significación o, incluso, la realidad de su propia experiencia». Eagleton, T. (2011, 127).

respecto al carácter vinculante de la experiencia estética¹¹. O lo que es lo mismo: ante el valor de cierta clase de verdad inequívoca en tal o cual experiencia subjetiva e individual, lo adicional exige «buen gusto común». Dicho más contencioso: la adición reclama la aprobación crítica, de algún modo comunicable y universal, de toda experiencia estética por muy particular e íntima, por muy sobradísima de intuición o de género inconmensurable. Diere entonces cierta claridad entrever que la adición abstrae en la serie al objeto *de arte* al tiempo que le toma como relativo o vinculado al sujeto¹²; y diere, en consecuencia, permiso para explicar que todo ello nos sugiere a la postre cierta reacción moderna, a saber: la que suscita la estrategia del objeto que remite al sujeto a su posición imposible de sujeto.

I.II. Socratismo intelectual y razón formal.

Hubiere uno de hacer por entender semejante estrategia moderna, si acaso le asistiere la razón a cierto libro imposible¹³, como un desvío euripideo hacia la virtud del sapiente que bien hace la vez de un descarrío hacia la suprema licitud de lo inteligible; o, si se prefiriere, una rectificación, ya en su génesis, de la tragedia arcaica y esquileo-sofoclea a beneficio de una comedia ática nueva, adversaria del arte trágico y delicia de quienes fingen no vacilar ante su entendimiento al encontrarse a sí mismos persuadidos de que, bajo su elemento optimista y ya alejados «de la benigna demencia del entusiasmo artístico»¹⁴, la voz interna que *disuade* de abandonar la justicia propia les hace tornar el instinto en una facultad crítica y disuasiva.¹⁵ Dicho con menos: el desvío que acentúa la modernidad en su estrategia ya le hubo de ser correspondida al Sócrates

¹¹ «Aquello hacia lo que el alma puede desarrollarse reside ya en su estado correspondiente como algo que apremia, como dibujado en ella con líneas invisibles, si bien a menudo realizado en su contenido en una forma no clara y fragmentariamente; es, en efecto, un estar orientado positivo». Simmel, G. (1986, 121).

¹² En el sentido más moderno del término: como principio crítico que lo supone sustrato y fuente de todo valor y legitimidad, como *sí mismo* frente a la alteridad de los diversos objetos. De ahí que, cuando el *objectum*, *Gegenstand*, lo que se presenta ahí delante —que también puede ser *objekt*— provoca que la subjetividad se defina como la deficiencia de una opinión que carece de valor objetivo, se invoque como solución a ello a un sujeto trascendental no solo diverso del yo empírico individual sino, además y con mayor agilidad en cualquier teoría del arte que nos persuada a considerar metafísicamente lo estético, como principio de unificación e identidad compartido y sobrepuesto naturalmente al conjunto universal de individuos.

¹³ *El nacimiento de la tragedia*, de ser congruente consigo: imposible de ser leído, o escrito, en todo caso ejercicio que amplificó los vicios y virtudes juveniles de su autor.

¹⁴ Nietzsche, F. (1973, 119).

¹⁵ Disuasión eminentemente dialéctica que mira por la desimplicación no simpatética: por la independización del yo de la memorización mimética.

platónico, el tipo de *hombre teórico* que, siguiendo el hilo de la causalidad que hace tornadizo lo que se ha perdido en la experiencia, se le hace solícito hacer aparecer inteligible, y por tanto justificada, la existencia.

Pues bien: en lo más hondo de su esencia optimista es éste un instinto propio de la ciencia que al servicio de un egoísmo superior confina lo humano al estrecho cerco de las tareas solubles y a la creencia, ilusoria por demás, de la «corrección del mundo por medio del saber».¹⁶ De este hombre abstracto, no guiado por los mitos, voraz y de apetito enormemente histórico, pudiere decirse además que se explica en un *vivir para*: satisface sus inclinaciones en aquello que ejecuta más allá de sí mismo, siendo tanto más medroso en el medio para lograr otra cosa cuanto más enajena la vivencia, pues la experiencia del *vivir para* jamás remite al presente, sino que es propia de aquella actitud que abstrae y tan solo mira por los fines de forma fantasmagórica, nunca asidos *en* la experiencia.

Así las cosas, el sujeto que permanece en la modernidad a costa de enajenar su vivencia mira por conciliar el orden objetivo de la dialéctica con su existencia, siendo entonces el *vivir para* el acmé calculador y subjetivo —la razón subjetiva, ya en la definición de Horkheimer— que formaliza la realidad enantes tenida por objetivamente racional en el ejercicio de la razón objetiva. Mucho de lo que usualmente se comprende como la quiebra moderna estriba sus convicciones en la paulatina disposición del sujeto cual agente crítico que toma distancias frente a la seducción idealista de la objetividad racional.¹⁷ Todo aquello que no es medio es superstición; la razón, ya distraída de su autonomía, es instrumento a cuenta de sus efectos, de hechos y cálculo de probabilidades donde, ya repositorio de intereses creados, hozan estas o aquellas ideologías sin la menor resistencia de quien las reciba mientras el pensamiento que susciten albergue su coartada, a saber: garantizar su utilidad respecto a un fin.¹⁸

Si, por el contrario a todo ello, el sujeto no se caracteriza por las utilidades que enfatiza, parece surgir una concepción extática y exaltada del mundo donde la inclinación ya no impone orden ni cuidado en la previsión de los acontecimientos que la

¹⁶ Nietzsche, F. (1973, 144).

¹⁷ Horkheimer. M., (1973, 19).

¹⁸ Tal es que se hace ocioso discutirlo: ya en la dialéctica platónica, ya en el criticismo de la Modernidad, el valor último del objeto reside en la posibilidad de ser subjetivado.

reflejen. Frente a la abstracción utilitaria del *vivir para*, por cuanto ya no enajenada en la permanencia del sujeto, la vida que aflora en una concepción exaltada del mundo vuelve sobre sí misma en la experiencia del propio sujeto que la reconcilia. Tarea que desde el inicio de las civilizaciones asumió el arte para, ya en el supersticioso motivo de ser fin y no medio, comenzar en la época moderna a denostarse.¹⁹ Qué fuere aquello que pudiere entenderse como la exaltación del mundo debiere investigarse, a mi juicio, en las lindes de aquello por lo que algo resulta o no artístico.

Y como a lo aquí mantenido se le deben no pocas aclaraciones y artículos esenciales, tengo a bien no hacer bisutería del razonamiento y mirar por que la cosa quede lejos de insinuaciones, pues en lo que a la letra sigue trato una esencialísima distinción, a saber: qué maña o mala arte es eso de lo que se dice tan moderno por encerrar de un modo tan claro su carácter contradictorio, que se llama lo estético y que se me explica igual tanto en el sentido más bruto como al cuidado más solícito de la inteligencia.

I.III. Pensar por sí mismo en el lugar de otro y siempre de acuerdo consigo mismo.

Salvo por necesidad no debiere uno desmerecer a ciertos asuntos cuyas meditaciones más detalladas solo se explican por comparación y no por prueba, pues si en ocasiones embrutecen los contrarios para trivializar su relación y a menudo se afirman con despejo en lo común y a granel, es defecto que se explica en favor de la naturaleza particular del objeto de su estudio. Comprendiere entonces el lector que lo que la cultura haya esmerado al entenderse con lo estético hace blasón de todo ello en una era en la que se trata el tema en abundancia y peso.

De inicio, de lo estético se debiere indicar que cuanto menos explica de arte más dice del ser humano siendo por el mismo caso que cuanto más nos dice del arte menos se explica lo humano. Dicho en grueso: bien parece que cuando lo estético refiere a la experiencia sensual, sensitiva, de la cosa cotidiana, poco dice del arte y mucho de nuestras cualidades sensibles, mientras que cuando *inmacula* al objeto presente en la

¹⁹ «Otrora una obra de arte aspiraba a decir al mundo cómo es el mundo: aspiraba a pronunciar un juicio definitivo. Hoy se ve enteramente neutralizada». Horkheimer. M., (1973, 50).

dignidad del arte, cuando menos nos pinta lo límite y básico de nuestra percepción. Ello enrarece la común e inmediata presencia del objeto que, ahora, bajo la peculiar tilde de lo estético, manifiesta de suyo toda una suerte de justa formalidad interna al modo que nos son lícitas las leyes naturales sin llegar a llevar de ellas lo bronco, pues es también carácter de lo estético el venirse sin esfuerzo ni traba y en apariencia dócil a nuestro cuidado.²⁰

Si entonces sucediere que el sujeto fuere objeto teórico de conocimiento, en realidad nunca fuere del todo verosímil y antes bien pareciere que su conocimiento tan solo lo garantizáremos debidamente en la reciprocidad de los sentimientos del ámbito moral, pues al concederle a lo estético la posibilidad de un objeto que no se encuentre alienado por la opacidad natural de su materialidad o el juicio crítico del sujeto, al deber, y digo más, a tal inmediatez, que es absoluta y sin derecho en la inclinación o el concepto²¹, que surge del libre juego de las facultades de la imaginación y el entendimiento con ocasión del objeto mas sin pertenecerle, cobra el sujeto conciencia de esa relación subjetiva y su placer como necesariamente comunicables y de alguna forma compartidos.²² En consecuencia el juicio estético es, cuando refiere a lo bello y no así cuando menta lo agradable²³, de un valor subjetivamente universal: se extiende a la naturaleza asumiendo que el orden y la finalidad se dan en esta como una condición trascendental —esto es, como experiencia de lo fragmentario y diverso que combina la imaginación—, y su predicado, el predicado de la belleza²⁴, no se enlaza con concepto

²⁰ Siempre para mayor regocijo del alma kantiana. Pues «aunque lo estético no nos brinda ningún conocimiento, sí nos ofrece algo discutiblemente más profundo: la conciencia, más allá de toda demostración teórica, de que en el mundo tenemos nuestro hogar porque el mundo ha sido misteriosamente diseñado para acoplarse a nuestras capacidades». Eagleton, T. (2011, 144).

²¹ «El paso de un sujeto de la síntesis de la intuición a un sujeto de la síntesis del entendimiento, un sujeto propio de la legalidad, no de la facticidad, se produce en el representarse de la imaginación y por ella, sin que quepa hablar de exigencias de la intuición —las intuiciones son diversas, nada hay en ellas que exija o permita fundamentar una unidad necesaria— ni del entendimiento —pues este todavía no ha actuado, estamos en un momento epistemológicamente previo al concepto». Bozal, V., «Desinterés y esteticidad en la *Crítica del Juicio*» (en Martínez Marzoa, F. *et al*, 1990, 82).

²² «El placer que sentimos, lo exigimos a cada cual en el juicio de gusto como necesario, como si cuando llamamos a alguna cosa bella hubiera de considerarse esto como una propiedad del objeto, determinada en él por los conceptos, no siendo, sin embargo, la belleza, sin relación con el sentimiento del sujeto, nada en sí». Kant, I. (1977, 117).

²³ «Todo lo que place sin concepto vendría a colocarse en lo agradable, sobre el cual se deja a cada uno tener su gusto para sí y nadie exige de otro aprobación para su juicio de gusto, cosa que, sin embargo, ocurre siempre en el juicio de gusto sobre la belleza». *Ibíd*, p. 113.

²⁴ Qué fuere lo bello debiere tratarse con más tiento, mas sirva a los propósitos de estas notas que «para que algo se denomine bello tiene que ser, según la calidad, objeto de satisfacción interesada; según la cantidad, tiene que gustar universalmente sin concepto; según la relación, tiene que ser forma de la finalidad de un objeto, percibida ésta sin la representación de un fin, y, por último, según la modalidad,

alguno del que extraer esta o aquella conclusión lógica sino que se extiende en la validez del voto universal. Exigimos ante lo bello, indicó Kant, la adhesión del voto y el favor general.

Todas estas consideraciones, que habiendo cuenta pendiente de todo ello en la literatura que las explica lo dicho aquí al caso nos luce poco más que en metáforas de oropel, entre los plácemes y los jaropeos puede uno dirigirlas hacia el tono crítico de este trabajo, pues lo que más comparta en este caso afinidad con nuestro propósito se resuelve en tener por probado en la experiencia que lo estético, aun siendo que por sí ni libra conocimiento ni práctica²⁵, refiere siempre desde una necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común. Ahora bien, no podría, de seguir mis propios planteamientos, afirmar con Kant que tal sentido, de haberlo de veras, sea un juicio que, en su reflexión, lleve cuenta del modo de representación de los demás para atener su juicio a la razón total humana; en otras palabras: pensar por sí mismo en el lugar de otro y siempre de acuerdo consigo mismo. Que esto suponga una idea necesaria a cada cual y refiera a la unanimidad por medio del sentimiento y no del concepto²⁶, que sea además comunicable, que lo universal se exprese en lo particular, nos acerca, en suma, al ideal, a una definición intensional del objeto *de arte*. Y si acaso se refiriere en todo ello otra cosa es ya deuda, mas tengo la sensación de que cuando se alude al carácter coextendido entre lo inmutable de la coseidad y la aflicción, íntima e intraducible, que nos produce el objeto *de arte*, se coimplican dos instancias que poco hubiere de verse aquí en ellas de compartido. Este artificioso embargo de la imaginación, el de percibir erróneamente como cualidad del objeto *de arte* la coordinación psicológica de una finalidad que por más íntima no se explica necesaria y natural, reconoce sin embargo algo cierto: que si uno viere, viere lo semejante y entendiere en el común de la semejanza. Pero a mí me apaña que si bien en ocasiones lo que uno viere sea tan propio como en realidad inusitado para el resto al

tiene que ser objeto de una satisfacción necesaria sin concepto». Crego, C., «El lugar de la belleza artística en la *Crítica del Juicio*» (en Martínez Marzoa, F. *et al*, 1990, 130).

²⁵ Aun siendo ello cierto, el juicio estético tiene una causalidad en sí, a saber: «la de *conservar*, sin ulterior intención, el estado de la representación misma y la ocupación de las facultades de conocimiento. *Dilatamos* la contemplación de lo bello porque esa contemplación se refuerza y reproduce a sí misma». Kant, I. (1977, 122).

²⁶ El hecho de que Nietzsche, a propósito de la música, considerase de igual modo que la expresión genuina de lo estético es aconceptual resulta de un mismo interés para nuestros propósitos: «la música, en su completa soberanía, no necesite ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado: aparece como *voluntad*, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad». Nietzsche, F. (1973, 70-1).

caso fuere posible que nos entendiéremos porque llanamente nos venimos educando los unos a los otros. No es sino algo azaroso que la diversidad del mundo por cuanto insólita, ya inédita, parezca dócil al entendimiento de quien la observe en tal o cual forma inmutable y dispuesta a ser descubierta.

Pensar por sí mismo en el lugar de otro y siempre de acuerdo consigo mismo implica, así lo veo, la ilusoria posibilidad de un conocimiento incondicionado, esto es, la tan deseada factura de un juicio elemental que no pudiese ser contradicho, pues tal juicio pertenecería a las condiciones de existencia y no podría ser refutado: tan solo albergado o no. Si sucediere que tal juicio no es reconocido bastaría indicar que ello no obstaría al carácter elemental sino a la fama o contraste de la costumbre con este. Cómo educarse para promocionar la sensibilidad adecuada en el común de la semejanza es una tarea llena de censuras y correcciones a menudo declinadas como prestamente *honestas* a razón de la licitud de lo inteligible y la aversión a la vida: negadoras de lo que es personalmente hostil y doloroso.

Por ello sería plató de iniquidades no corresponder lo dicho con una formulación más finisecular: que aquello más rematado y apacible de la existencia se supiere falso y embocare a la burla o al suspenso. Y es más, que aún de todo ello medrare vitalidad y comunión en la superación del pesimismo: «*sentimientos afectuosos* para con todo y cada uno y buena voluntad para descubrir su *valor*, su equidad, su necesidad».²⁷ Consumar la moral en la insatisfacción respecto a uno mismo, *advocatus diaboli* contra los juicios permitidos, albergar ocasiones para la verdadera *honestidad*, infractora y satisfecha de su falta. ¿No se le dijo, a su modo, a quien trabajaba durante el Sabbat «si sabes lo que haces, eres bienaventurado; pero si no lo sabes, eres un maldito y un infractor de la ley»²⁸, de un modo parejo en la forma pero más sacrílego debería distinguir el deshacerse de la razón y hacerlo con causa heroica, a saber, frente a lo establecido y desde la aspiración a la inclinación absoluta sobre lo contrario. Así, la comprensión más honesta de la moralidad solo puede mantenerse en la existencia, siempre antojadiza y violenta respecto a los deseos. Pero cómo esto fuere posible requiere de explicación: sirva a ello comenzar por uno de los planteamientos más críticos con la añagaza moderna, a saber, aquel del que se dice que licencia cierta

²⁷ Nietzsche, F. (2003, 41).

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

actitud tal como un reflejo audaz y terrible que vivifica: como buena voluntad ante el absoluto declive de uno mismo.

I.IV. Las burlas veras o la jovialidad de los griegos.

Si se le concediere crédito a lo dicho debe uno comenzar por señalar que el conocimiento básico de todo lo existente como presentimiento de una unidad restablecida, ya tentado por Kant en su definición de lo bello, constituye a su modo en Nietzsche la doctrina misteriosa de la tragedia: el coro esquileo no solo manifiesta su influencia sobre un espectador que abandonado al mundo de la escena deja que esta actúe sobre él de manera corpórea sino que, además, el coro está dotado para el griego con la misma realidad y credibilidad que las potencias olímpicas sucediendo así que en su presencia el griego se sentía a sí mismo en suspenso, siendo por el efecto más inmediato el que los hiatos que usualmente separan a un sujeto de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza, que hace volver a la vida, en la exaltación del mundo, sobre sí misma.

Valga dejar reflejado que tal cosa es posible en la colusión de dos actitudes fundamentales del imaginario nietzscheano: el sueño y la embriaguez como antítesis fisiológica; lo apolíneo y lo dionisiaco como el uno contrapunto del otro. De Apolo, para comprender mejor, ha de decirse que es el dios vaticinador, solar, figurativo, blasón de la apariencia bella y formal sobre el que apoyar el *principium individuationis*. Si acaso en lo musical: oleaje del ritmo. Siempre existencia exuberante y mayestática en su repulsa. Junto a ello, de Dionisos se ha dicho por Nietzsche que no es sino el espanto ante las formas apolíneas, éxtasis que adelicia en el completo olvido de sí donde el hombre se vuelve pródigo y renueva su alianza con los suyos junto a la naturaleza enajenada y hostil.²⁹ También grotesco y descomunal: redención del mundo y rasgo sentimental de la naturaleza. En la música: violencia estremecedora del sonido, corriente unitaria de la melodía que precisa del simbolismo corporal entero. Ya en la suma de ambos: *mesura* de la forma contra la *desmesura* de la contradicción.

²⁹ Nietzsche, F. (1973, 43-4).

Pienso entonces que tal gesto que rubrica la exaltación del mundo, por cuanto lleva de redención estética, resulta en Nietzsche muy cercano a su concepción de la cultura apolínea, pues en esta nada recuerda a la ascesis, la espiritualidad o el deber: sino a la existencia triunfal y exuberante que diviniza todo lo existente sin llevar cuentas morales. Jovialidad que el griego reconoce como una necesidad hondísima de la existencia a razón de que el mismo instinto que «da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir el mundo olímpico, en el cual la voluntad helénica se puso delante de un espejo transfigurador».³⁰ Contra el bienestar no amenazado del utilitarismo burgués de la razón formal, el ferviente anhelo de apariencia: de lograr una redención mediante la apariencia; pues lo eternamente sufriente y contradictorio, lo Uno primordial, necesita a juicio de Nietzsche, para su permanente redención, la visión extasiante de la apariencia placentera: «aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual».³¹ Nosotros, que consistimos en ella, representación de lo Uno primordial, tendremos al sueño por *la apariencia de la apariencia*: en el *principium individuationis* de la cultura apolínea se redime lo Uno primordial mediante la apariencia que nos muestra con gestos sublimes y musicales³² cómo un mundo de tormento puede empujar al individuo a engendrar una visión redentora. No es sino merced a la victoria que completa la ilusión apolínea, glorificación de la voluntad en la contemplación de sí misma fuera de las sanciones y reproches de la intuición, que se le dé forma a la *desmesura* de la experiencia. En ello conviven la divinización de la individuación, que cuando se piensa como imperativa y prescriptiva, socrática, tan solo conoce la ley de la *mesura* de los límites del individuo, sin llegar a comprender la dionisiaca *desmesura* propia de la delicia nacida de los dolores, de la contradicción inherente y exuberante de la vida que la modernidad pretende ocultarse a sí.

³⁰ *Ibíd.*, p. 53.

³¹ *Ibíd.*, p. 63.

³² ¿Cómo penetra en la cultura apolínea la *voluntad*, múltiple en sus formas fenoménicas, antítesis del estado de ánimo estético, contemplativo, exento en definitiva de *voluntad*? Mediante el contenido dionisiaco de la música, pues ningún concepto puede instruirnos acerca de este; en su completa soberanía, la música no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado: aparece como *voluntad*.

El deseo compulsivo de la objetivación en lo otro, del trasfondo nervioso y delirante de la ensoñación, en remate: de la crueldad que se ejerce hacia uno mismo desde la arbitrariedad y el declive por causa de esta virtud heroica y delincuente, sería un motivo finisecular y empeñosamente valioso para comprender la digresión que tomó la crisis de la crítica moderna. Esta audaz y voluntariosa exención de los convencionalismos hallaría en el Modernismo forma y evolución.

I.V. Como con una corona de pámpanos y hiedras: la reacción modernista.

Si se preguntare entonces el motivo del desgaire con el que más a menudo que a lato se le viene a uno qué cosa será esa a la que, quizá por levantisca y advenediza, se la dice Modernista, que se mirare de inicio por convencerse de que aquello a lo que cualquiera llama Modernismo no es sino un término de honda espuerta que, en asistencia de la opinión común, por abstruso, procaz y simpático a la *rosserie*, se habla siempre en oposición de quien opine lo contrario habiendo dicho lo mismo; en otro bacín: si lo sibilino llama a capítulo al nervio ágil y a la salmodia eucarística, cuánto más no fuere en caso del Modernismo que lo que de éste se pudiere decir pluguiere por igual a sus contrarios.

Si se quisiere, pues, decir con rigor el Modernismo, no ya a la francesa, pues sería a la española de un Darío o un Gómez Carrillo, sino francés, habría de explicarse como voz senil, y a razón de ello voluble y estrafalaria, de la Modernidad; en otras palabras: como reacción a la contra del que aquí se ha definido como el hombre abstracto moderno: aquel sin mitos, de mole y apetito histórico, que satisface sus inclinaciones en aquello que ejecuta más allá de sí mismo enajenando la vida en el proceso. Frente al socratismo intelectual y engreído de la Modernidad, habría presto el Modernismo de hacer valer lo que por entonces era mero valor de cambio. A través de sus temas³³ la facticidad cobraba una garantía insospechada por el cálculo y la probabilística de la burguesía. Arribaron entonces *les Heures chaudes*, el tiempo propio para retoñar, el trópico idóneo para las muecas sarcásticas del *décadent*, y e incluso todo

³³ «La arbitrariedad consciente, desafiante, en la elección de los objetos, su absurdo, su perversidad, descubre con gesto silencioso, por así decirlo, la irracionalidad de la lógica utilitarista a la que golpea en pleno rostro a fin de demostrar su inadecuación a la experiencia humana. Y, al traer ese gesto a la conciencia, gracias a ese choque, el hecho de que aquella lógica olvida al sujeto expresa al mismo tiempo el dolor del sujeto por su incapacidad de lograr un orden objetivo». Horkheimer, M. (1973, 48).

ello se configuró con timidez antes de 1830 bajo la enunciación de lo «grotesco» y sus formas: la «bufonería trascendente» o la «eterna agilidad» decoraban aún sin demasiada madurez el caso de lo burlesco, lo deforme, y, en suma, la mueca que retorció la aparente licitud indiscutible de lo armónico. Sensual, místico y atento a la voluptuosidad que abunda en los detalles que, por costumbre, se habían debilitado a falta de un juicio estético adecuado a su extraño rútilo, fugaz, altivo y de verbo rebuscado, provocativo y jacarandoso a flor de expurgo, y sobre todo alejado del equilibrio clásico³⁴, el Modernismo está convencido de que el mal arte es un arte inexacto: tanta hiancia lleva su lengua como se denota en el mundo. El *décadent* modernista nos sirve la imagen precisa de su deseo y pronuncia de esta forma su colmo. El nerviosismo de fin de siglo, ya descoronada la flor del naturalismo zoliano, se impone sin ciar, frenético y a la contra, ante la absurda alegría de la jarana burguesa. Saltimbanquis finiseculares, mejores Pierrots³⁵, que abominan el esmalte cotidiano y simple, en esencia aburrido; pues el *décadent* «es un supremo refinado que se entretiene con la vida como con un espectáculo eternamente imprevisto, sin más amor que el de la belleza, sin más odio que a lo vulgar y lo mediocre».³⁶ De tal sujeto que no se caracteriza por las utilidades que persigue parece surgir una concepción extática y exaltada del mundo semejante al vivir *para* donde la inclinación ya no impone orden ni cuidado en la previsión de los acontecimientos que la reflejen.

Sin embargo, esta exaltación del mundo tan propia del Modernismo puede ser malinterpretada bajo cierta definición acerca de la experiencia mística, pues caben dos asuntos esencialísimos del misticismo: en primer lugar, la derogación de todo marco conceptual previo al traslado de sentido y, en segundo y ya en la ausencia de una categorización elemental, la detención de los sentidos: el asiento de la vivencia sobre sí

³⁴ «El artista moderno tiene que buscar su originalidad en una época de «decadencia»; y una forma de originalidad puede encontrarse retorciendo, invirtiendo o pervirtiendo los temas, la lengua y el estilo de la literatura ya establecida para realizar así algo extraño, «raro» y personal capaz de evocar las complejas sensaciones e impresiones que se agolpan en la conciencia del hombre moderno que vive en un mundo cada vez más complejo y cambiante». Huysmans, JK. (2007, 149).

³⁵ En un estallido de pirotecnica lírica Huysmans nos figura la silueta de uno de aquellos que, por lo alto de su coturno en lo que a los asuntos de lo reverso se supone, bien podrían confundirse con la descripción de la naturaleza más procelosa del *décadent*: «Flânant sur le boulevard des anciennes banlieues, alors que dans un bain de lune les grilles des tripiers jettent sur la boue des rues les raies cassées de leurs ombres, j'entrevis un fantoche démesurément long, qui filait le long des boutiques, un litre dans une main, une pipe dans l'autre. Je ne doutai point que cet étrange personnage ne fût ce folâtre et rusé compère, grand brasseur de filles et dépuceleur de bouteilles, l'éternel rival d'Arlequin : Pierrot. Il rasait les murs, preste et le regard sournois». Huysmans, JK. (1905, 67-8).

³⁶ Así trataba Rubén Darío a uno de los primeros simbolistas, Laurent Tailhade. Darío, R. (1905, 137).

misma. Y si en efecto desarreglo y detención son impares entre sí la mística convida a considerarlos en sus implicaciones espaciales. Pero he aquí sin embargo, la gran diferencia entre el misticismo clásico y propio de un modelo ideacional y la mística modernista y desafectada: para el cuño clásico si se desordena lo que se encuentra a la mano no será sino para acabar fijándolo en una lejanía trascendental que lo clausura y que, sin embargo, lo mantiene inmediato y como nunca antes cercano en la viva contemplación siendo así y por tanto que ello adquiriera la cualidad de intransitivo.³⁷ Vivencia que no se traduce en el espacio, «que no se objetiviza en ningún estar-enfrente-de-sí».³⁸ En el misticismo clásico el objeto no se presenta como co-presente, ni siquiera como distribución del espacio: todo se funde y cobra su ulterior sentido en la trascendencia. Por el contrario, el misticismo modernista —la *diablerie* baudeleriana, la *voyance* rimbaldiana o lo himnico en Rilke—, hace coincidir al sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado³⁹, esto es: se le evidencia la necesidad de que la devoción del canto se diga en colmo a través de la dicción en la obra⁴⁰. Sería entonces precisamente bajo la distorsión de la huella del proceso de enunciación en el enunciado⁴¹ donde habría de cifrarse aquella ínclita glosa *Je est un autre*. Y puesto que Yo es *lo* otro —debemos prevenirnos de que no dice *suis* sino *est* y a favor de ello aquel poeta aspira a algo preexistente que le contiene⁴² y que resulta desconocido—, el ejercicio de la videncia pasará por «llegar a lo desconocido por el desarreglo de *todos los sentidos*»⁴³ y el poema quedará consignado como un «polo de tensión sin

³⁷ «cabe caracterizar lo común entre comportamiento religioso y artístico de este modo: que tanto uno como el otro llevan su objeto a una distancia más allá de toda realidad inmediata, para traéndonos muy cerca, más cerca de lo que cualquier realidad inmediata nos lo puede traer». Simmel, G. (1986, 163).

³⁸ García Alonso, R. (1995, 28).

³⁹ Referencia ineludible a un tormento acaparado por Rilke: «¡Qué lejos estaba de nosotros, al comienzo, la intranquilidad de saber si podía el impulso de formación entrar en conflicto con el impulso a la rendida recepción de lo que ha de recibir forma! [...] Conflicto entre lo himnicamente vivido y la expresión, formación del himno [...]. ¿Qué es lo que tenía que suceder para salvarte del conflicto personal, para cerrar la brecha entre la *devoción* de Dios y la *dicción* de Dios?» Andreas-Salomé, L. (1980, 129-31).

⁴⁰ «Nunca se ha juzgado bien el Romanticismo. ¿Quién lo habría juzgado? ¡¡Los críticos!! ¿Los románticos? ¿Qué prueban por mucho que la canción sea tan pocas veces la obra, es decir el pensamiento cantado y *comprendido* del cantante?» Rimbaud, A. (2010, 278).

⁴¹ Cuestión interesantísima que implica al concepto de videncia y se acerca a la hipótesis, al menos en su sentido blando, de Whorf: «Así, pues, el mundo de nuestro pensamiento, determinado lingüísticamente, no solamente colabora con nuestros ídolos e ideales culturales, sino que llega a comprometer incluso nuestras reacciones personales inconscientes en sus modelos, dándoles ciertos caracteres típicos». Whorf, B. (1971, 178).

⁴² En su carta a G. Izambard, escribe Rimbaud: «Los sufrimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No soy enteramente responsable de esto. Es falso decir: pienso. Se debería decir: se me piensa». Rimbaud, A. (2010, 276).

⁴³ *Id.*

contenido»⁴⁴ a deuda de las sensaciones deformadas por el ímpetu de un yo dissociado y cercano a la *ecstasis* mística.

Por consiguiente, quizás el tónico modernista⁴⁵ se distinga en una nuez a flor del siguiente motivo: pensar desde la videncia el acontecimiento asaz puro en la vivencia⁴⁶. Y es que de la *mise-en-scène* de los afectos ya no cabe esperar diacronía en la narración: solo en virtud de que éste no es reiterable en el azar múltiple de la circunstancia, y en modo alguno sujeto a una ulterior reconstitución de su sentido, fija el presente lejos de las exigencias engreídas y utilitaristas del Yo moderno y pretende una nueva experiencia de la temporalidad. La afección en el Modernismo, por ende, es inmediata, prescinde de un yo preciso o reconstituido ulteriormente y colma el presente bajo asuntos insolutos y de absolutas disonancias: interioriza su experiencia temporal como un tiempo deformado y se enuncia a sí al tiempo que anuncia lo desconocido y denuncia al mundo que lo oculta⁴⁷. Pudiere decirse que, para el Modernismo, la vida y sus afectos no tienen causas sino ocasiones y considerar lo contrario sería propio del socratismo intelectual de la Modernidad.

No debe haber virtud que pueda diplomarse como natural y el objeto *de arte* habría de hacernos mostrar, más allá de la aversión o la inclinación y con fin de no hacer valer la ideación y a causa de ello su carácter subalterno en la cultura, una libertad distinta que la que hermana los juicios en la experiencia estética.

Luego, de querer elaborar una definición más completa acerca del objeto *de arte*, esto es, en absoluto subrogado a la ideación en todos sus modos, haremos bien en disponer que, del mismo modo que los usos edificados de nuestra cultura y los determinantes físicos de nuestras fantasías se encuentran en las cosas⁴⁸, los objetos *de arte* no son meras codificaciones simbólicas del mundo⁴⁹ sino que, dentro de un sistema de acciones

⁴⁴ Friedrich, H. (1974, 83).

⁴⁵ Tónico, por lo demás, eminentemente rimbaldiano: «Con Rimbaud ha empezado esa separación anormal entre sujeto poético y yo empírico, que habrá de encontrarse actualmente en Ezra Pound y en Saint-John Perse, y que ya por sí sola hará imposible comprender la lírica moderna como expresión biográfica». *Íbid.*, p. 93.

⁴⁶ A propósito de Rilke, de éste decía *Lú* que siempre se le hallaba «hacia la vivencia, hacia la *revelación de la vida*». Andreas-Salomé, L. (1980, 119).

⁴⁷ Esto ya prefigura, a su modo, la concepción del artista como un ser desvalido que más tarde detentaría Rilke: «su disposición propendía a cumplir líricamente lo casi impronunciable, a preparar alguna vez, con el poder de su lírica, la palabra para lo «indecible»». *Íbid.*, p. 102.

⁴⁸ «In his essay on «Things» (1926), Max Weber, for instance, claimed that «culture will come when every man will know how to address himself to the inanimate simple things of life. A pot, a cup, a piece of calico, a chair»». Brown, B. (2003, 12).

⁴⁹ Postura, por otra parte, etnocéntrica : «According to the «institutional theory of art», most indigenous art

que únicamente podemos denominar con un propósito retórico: *Arte*⁵⁰, tienen lugar como agentes sociales en la causación o la transformación del mundo. Pues si bien es cierto que las cosas, «que son intensamente quietas y sedentarias [...] que no tienden a nada»⁵¹, alcanzan su exactitud entregadas al espacio y no a la abstracción; no se trata sino de una exactitud que en las cosas triviales comprende un sentido útil mientras que en los objetos *de arte* cobra suntuosidad.

Cómo pudiere ser esto sin tomar en cuenta los modos de la ideación moderna, siendo aún más: a la contra de la corrección del *ser* socrática, esto es, de la clausura de las formas estéticas y el acceso garantizado a estas por la sanción institucional, y así lograr en ello la elogiosa arbitrariedad del Modernismo y «la liberación del arte como rechazo del conocimiento incondicionado»⁵², se tratará en adelante no sin demorar en ciertas objeciones al adverbialismo moderno y en el estudio del problema capital de la representación en el simbolismo y la iconicidad.

II. Objeto de gusto y objeto de arte.

II.I. Adverbialismo y naturalismo metodológico.

Concíbase, al modo que hace la ideación, al objeto *de arte* como un objeto *recreado* y repárese en lo siguiente: nuestras oraciones sobre ellos podrían traducirse en oraciones que traten sobre maneras de disponer las cosas: sobre cómo tomamos el mundo como siendo.⁵³ No es menos cierto que en el caso del objeto *de arte* se hable

is only «art» (in the sense we mean by «art») because we think it is, not because the people who make it think so». Gell, A. (1998, 5).

⁵⁰ Pues la consideración sería por el *Arte* no es sino la pregunta por el sentido de lo artístico traslada a su mayor potencia: ¿hacia qué concepción modélica se dirigen los objetos de arte? Esta postura, como vengo indicando, representa el triunfo artificioso de la ideación sobre el curso ordinario de la vida en tanto abandona y olvida el objeto efectivo a favor de una ideación que no solo nos explica la tragedia de la cultura sino que, además, demarca burocráticamente el acceso al objeto de arte.

⁵¹ Rilke citado por García Alonso, R. (1995, 68).

⁵² Además: «Mediante todas estas liberaciones crece el *atractivo [Reiz]* de la vida. Su negación más íntima, la moral, queda *suprimida* —Con ello da comienzo el declive [...] La cultura no tiene que durar lo máximo posible, sino que tiene que ser lo máximo posible breve y elevada». Nietzsche, F. (2003, 64).

⁵³ Imagínese, simplemente, el siguiente: «esta cólcedra fue enfurtida por mí mismo» y ahora tradúzcase por: «estos fueron dispuestos a la manera de una cólcedra por mí mismo». Sigo la disquisición propuesta en Vega, J. «La sustancialidad de los artefactos» (en Parente, D., 2008).

desde la existencia actual del objeto siempre referido a una clasificación que se rija de acuerdo a una abstracción: a una clase nominal. El objeto *de* arte, por ende, se significaría *de* arte en la medida en la que tal objeto sea asociado a una idea descriptiva y verdadera respecto al Arte. Además: esta idea podría ser supuesta como un principio funcional —esto es, por esto o aquello que pudiere hacer— alejando así al objeto *de* arte de una clase natural, pues no se haría valer en sí un principio interno de actividad sino que tal atribución pertenecería a la ideación y sería a razón de ello externa al propio objeto.

Si pudiéremos concretar qué fuere de modo fundamental tal o cual objeto *de* arte, es decir: si tal o cual particular, pensando aristotélicamente, ejemplifica su clase propia, la clase que establece un modo de ser tal que el particular no podría simplemente tener o no tener, la existencia del objeto no dependería de tal o cual disposición de las partes *a la manera de*, sino *esencialmente* en tanto no puede dejar de tenerla sin dejar de existir. ¿Acaso no se toma consideración del objeto *de* arte tal que se supone ejemplar de una clase que establece su modo de ser básico? Sin embargo: ¿cómo clasificar de un modo fundamental la propiedad funcional de un objeto *de* arte; es decir: en qué sentido tal objeto se significa esencialmente en términos de su función? Mejor aún: ¿en qué medida un objeto *de* arte puede tener el fundamento ontológico de una sustancia? ¿La clase *Arte* determina el ser de lo que son? Tan solo si supusiéramos algún tipo de valor explicativo y legítimo que pudiere ser reconocido en tal o cual objeto y tomásemos a la clase *Arte* como una ciencia; mismamente: reconocer que a medida que nos relacionamos con mayor asiduidad albergamos una comprensión más rica de la clase a través de su particular. De ser así, y en la Modernidad lo parece, no estaríamos tratando sino con la manifestación de un naturalismo metodológico que, por truncado en un ámbito al que no pertenece, resulta tibio e inocente en su explicación.

Para el objeto *de* arte que deseo presentar no hay causas sino ocasiones: más oportunidad que motivo. Sin embargo, para ello aún debo detenerme en el problema capital de la representación.

II.II. El símbolo y el icono.

Continuaré entonces la taracea razonando del modo que sigue: si hay opinión de que de los objetos del sentido resulta tanto más agradable aquel cuyas partes se encuentran en el menor número y proporción posible entre sí, sin llevar a los sentidos a la fatiga o satisfacer con demasiada facilidad su deseo natural⁵⁴, los habrá para quienes es posible cierta medida en los objetos *de arte* y que sea en derecho que tal o cual escuela los invente al gusto del ingenio y más aún que los haga pasar por naturales.⁵⁵ Esta fijación del sentido presume lingüísticamente al objeto *de arte* y tanta más adelicia lleva cuanto más habla del símbolo y el significado del signo. Es este un saldo propio a la cultura moderna de adición y debemos reconocer, no sin cierto pesimismo, que incluso el menos o el más de los novísimos objetos *de arte* constituye no ya la excepción sino un piñón de transitoriedad hacia la mera disposición ordenada de sus partes. Pues bien, de entre los más clásicos lo que se diga del objeto *de arte* será símbolo en tanto, de inmediato, prodigue de forma alegórica algo distinto de lo que se quiera decir haciendo evidente la referencia a un significado que ha de ser previo y conocido. Tal desborde de los límites connotativos del signo confronta otra de las posturas que, si bien de nuevo sirve a la abstracción que distrae del signo, considera que la experiencia de lo simbólico refiere a un complemento que evoca la existencia de un orden íntegro solo posible en la correspondencia del signo y de lo aludido.⁵⁶ Relación que jamás se consume plenamente: pues como cualquiera este orden resulta deliberado, orientado a la comprensión en tal o cual concepto que ordenare y en todo dispuesto a esa supuesta expresión profunda, definitoria y peajera de la ideación, que es la trascendencia. A ello le es consecuente que contra la expectativa de sentido se desee proponer en este escrito que el objeto *de arte* nos exige reconocerlo en su facticidad —de atreverme, si quiera, a utilizar con pesos personales la expresión «experiencia artística», comenzaría, sin sombra de duda, reflexionando esto último.

⁵⁴ Así son parte de las consideraciones previas que Descartes remite, a propósito de un mundo en el que ha de caber la distinción y la claridad, con respecto al sonido musical. Descartes, R. (2001, 59-61).

⁵⁵ Acaso se dicen entre ellos algunos genios, y no distraen mucho de lo que Kant dejó indicado: «Como naturaleza aparece un producto del arte [...] pero sin *esfuerzo*, sin que la forma de la escuela se transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a sus facultades del espíritu». Kant, I. (1977, 212).

⁵⁶ «En lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia». Gadamer, HG. (2010, 86).

Pudiere acaso admitirse que lo simbólico, lejos de remitir, presentare al significado: lo representaría en tanto está ello mismo ahí y tal como puede estar en absoluto. Siendo pues el objeto *de arte* aquel que hace denotar en sí su significado —o lo que es lo mismo: significarse objetivamente—, supiere quien lea que a tal hecho no convengo en llamarlo del todo iconicidad, ya que ganaríamos poco en asumir que de la paridad de los rasgos y la oportuna convención de las formas funge la semejanza entre imagen y referente, pues si el *representamen*, aquello que está *en lugar de*, es similar a aquello por lo que está al demostrar en sí mismo las propiedades que dicho objeto representado habría de tener para ser reconocido como tal por la sola fuerza de su facticidad —donde, por cierto, lo que antes era semejanza ahora es pertinencia—, no eludiríamos la tan problemática suposición de que el objeto *de arte* es esencialmente un ejemplo de la antesala del modelo y que nuestro reconocimiento de éste en aquel —ya sea el modelo un paradigma conceptual de la cultura o un referente concreto— se subroga a nociones de correspondencia proporcional; dicho más grave: se habría de admitir que en la semejanza o la pertinencia no hay sino transferencia de relaciones lógicas, paridad de código y similitud psicológica en su desciframiento: hipóstasis del *tipo* —tal y como, por lo pronto, lo concibe el *Grupo μ* : asociación de un modelo interior y estable, paradigmático del referente, con un objeto particular ya entendido como miembro de una clase categorizada conceptualmente.⁵⁷

Sin embargo, este carácter *típico* de lo icónico no puede ser sustraído, por lo poco en el caso del objeto *de arte*, de las condiciones biográficas por medio de las cuales los sujetos se relacionan con él y hacen del objeto, objeto *de arte*. Y como la experiencia ante éste rebasa la definición aquí expuesta de icono y me place más ajustado al hecho de que lejos de remitir nos presenta su significado y obliga a reconocerlo en su facticidad⁵⁸ y cerrazón en tanto no es posible pretender con pureza al objeto, me veo en la tesitura del cómo, tomando el ya mentado carácter autorreferencial y propio de la iconicidad, pueda uno eludir la necesidad de hacer evidente la cotipia — la relación entre el objeto y el *representamen* que permite el reconocimiento del *tipo*—

⁵⁷ Ahora bien: debe uno guardarse de considerar que el iconismo corresponda al significado lingüístico, pues al contrario que en el lenguaje, referente y significante —u objeto y *representamen*, de utilizar la terminología de Peirce— poseen entre ellos una relación de cotipia.

⁵⁸ «La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, es el carácter de cosa de la obra de arte ». Heidegger, M. (2012, 13).

y así aprobar un objeto *de arte* libre de una postura subalterna con respecto a la ideación.

Qué se debiere, entonces y en primer gusto a la luz de mi crítica, entender aquí por objeto *de arte*: fuere este todo aquel objeto que permita, desde un índice material, una particular inferencia identificable con la abducción de agencia. Abducción a través de la cual se afirma el antecedente por el consecuente, esto es, la extracción de un sentido hipotético en términos de agencia a partir de un objeto no semiótico o, en término de Peirce, de un índice —un *representamen* que se relaciona de forma real con la *primeridad*, esto es, con las cualidades indeterminadas de un ente cualquiera. No es menos importante comprender que junto a ello la abducción de agencia debe disponer al objeto *de arte* como un agente social, donde por agente se entiende todo lo que tiene capacidad para iniciar eventos causales en su vecindad, esto es, causación.

II.III. Acerca de objetos *de arte* y objetos *de gusto*.

Se rescata que este reconocimiento del objeto como artístico, lejos de contemplarse en la cotipia, habría de ser cifrado como la abducción de una particular forma de agencia social que exhibiría el objeto *de arte*. Es más: si toda agencia se ejerce y explícita en el mundo material y de hecho no es sino por el ambiente causal que rodea al agente que la intencionalidad se ejerce y que incluso solo somos capaces de reconocerla a través de sus efectos y estos solo se hacen explícitos en las cosas, los objetos *de arte*, por cuanto se nos muestran como un agente co-presente, pueden expresar causación.

Toda etiología, sin embargo, al expresar causalidad y a razón de ello comprometer al objeto *de arte* con la clausura de su sentido habría de ser considerada como injustificada. ¿Cómo es posible entonces que un objeto exprese causación pero no causalidad y finalidad? Porque así parece especificarse en el carácter biográfico de las relaciones que se establecen con el objeto *de arte* a través de dos rasgos inequívocamente específicos de este, a saber: transitoriedad y accidentalidad. Lo uno se comprende a causa de que el contexto biográfico se encuentra a merced de la vivencia y la ocasión oportuna, lo otro accidental al no comprometerse con las evidencias de su inclinación; o dicho de otro modo: al estar prestado por entero a las relaciones biográficas y no asumir la necesidad de ser reconstituido en un sentido ulterior el objeto

de arte no es ni causal —en el sentido de que no expresa su propia causa— ni intencional. Luego, ¿qué se debe entender por relación biográfica para con los objetos *de arte*? Toda aquella que hace al objeto participe de aquellas relaciones de causación propias de un agente social sin comportar en ello la necesidad de justificar su sentido en las mismas. Entonces: ¿qué clase de relaciones de causación están exentas de contenido? Ninguna, pero basta con que ese contenido no sea mensurable: con que se encuentre vehiculado por un sesgo emocional que escapa de la conciencia plena del agente.

¿Qué queda, entonces, de aquellas figuras de la cultura que agolpan críticas y son bienes relictos de esta? Tenga a bien saberse que de ellos ni me olvido ni los considero menos importantes que los objetos *de arte*: a ellos los llamo objetos *de gusto*. No obstante, y quizá sea este un primer embargo, me encuentro muy prevenido de eximir a los objetos *de gusto* de intención: acerca de estos sí nos asiste la razón cuando decimos de uno u otro que nos compromete a considerarlo inclinado hacia la constitución de un sentido que solo se intuye por entero en la antesala de las ideas que lo han declinado en tal ejemplo. En consiguiente —y aun transitorio como el objeto *de arte* pues todo objeto, bien *de gusto*, bien bajo otra consideración, es tan susceptible de ser un objeto *de arte* como de dejar de serlo: el objeto *de gusto* no es accidental y en ello debe presumirse que se explica la enajenación de la vivencia y el carácter subalterno de los ya bienes *nullius* de la cultura.

Sin embargo: ¿no ocurre que entre las virtudes del objeto *de gusto* está la de hacer pasar lo formal por casual?⁵⁹ En efecto, así ocurre y en muchas ocasiones sería éste indiscernible de un objeto *de arte* si no fuere por la siguiente salvedad: mientras el objeto *de gusto* constituye una forma de autoconocimiento, el objeto *de arte* no nos hace elaborar una idea acerca de nosotros mismos. No se me escapa que conviene aclararlo: es decir, mientras que en su régimen subrogado el objeto *de gusto* dispone de forma inteligible, ya mediante su crítica o imitación, a cada uno de los tópicos culturales que

⁵⁹ Con relación al ingenio de la tragedia esquilosofoclea que, por el contrario del carácter expositivo de la eurípidea, dejaba en las mentes del espectador la operación imaginaria de la presentación de las figuras dramáticas, Nietzsche alabó e indicó que este era «un rasgo en el que se acreditan aquellos nobles artistas que enmascaran, por así decirlo, lo *formal necesario* y lo hacen aparecer como casual». Nietzsche, F. (1973, 136). Consideración a la que, en efecto, Kant prestó también razón al hablar del arte bello del genio como el que ha de pasar su obra por naturaleza «sin que parezca *buscada*». Kant, I. (1977, 219).

lo conforman a él y a nuestra apercepción de su sentido, el objeto *de arte*, por cuanto de accidental y biográfico, de íntimo y por ello imponderable para el individuo salvo en la relación personal que establezca con él y bajo la necesidad a la que emboca la opacidad de la materia, no refleja en modo alguno pertinencia conceptual de la que destacar aquel tipo de conocimiento que hace a los objetos *de gusto* valiosos, a saber: aquel por el cual el sujeto acaba por conformarse una cierta idea acerca de sí. Es más, tal y como he venido indicando: mi intención es la de sostener que el objeto *de arte* no constituye ninguna forma de conocimiento mensurable. ¿Cómo podría serlo, después de todo, sin renunciar al rasgo aconceptual que le caracteriza a salvo de la ideación?

A esto quien lea con atención me objetará: ¿acaso ya no se había definido la experiencia estética como psicológicamente injustificable y en consecuencia de ello amparada en la *recreación* y el olvido de la facticidad del objeto *de arte*? En efecto así ha sido y en la duda se atisba la distinción crucial, pues: si en la *recreación* la ausencia de conocimiento se explica en una concepción estática de la experiencia de su indecibilidad, esto es, de la incapacidad momentánea del sujeto para rescatar conscientemente el *tipo*, lo que caracteriza nuestra relación con el objeto *de arte* ya no estriba en esta suerte de imagen mental sin aparente signo sino en que la intraducible pertinencia que surge a través de las relaciones de carácter biográfico nos resulta inaccesible salvo a través de la producción de nuestros actos; dicho en claro: es en cómo tratamos al objeto *de arte* donde se nos revela la carencia de su sentido. Y en lo que refiere al objeto *de gusto* en caso límite, a saber, aquel en el que su formalidad tiene apariencia de casualidad, debe decirse que no es sino fruto de la necesidad que se da a sí el sujeto de aprehender el sentido y que, en la apariencia natural de un objeto evidentemente manufacturado, resulta insatisfecha: no es menos cierto que aquí puede reconocerse una valía que también le es propia al objeto *de arte*: la de retener y hacer perdurar esa sensación de intolerancia a la ideación.

Ahora bien: el objeto *de arte* no podría, como sí el objeto *de gusto*, subrogarse a la mera contemplación estática e íntima de sus formas: pues no solo cuando no se nos explica el objeto deviene *de arte* sino cuando al relacionarnos parece suspender la necesidad de explicarse. Sepa entonces el lector que esta es la diferencia más fundamental de cuantas pudiere imaginar y se ampara en lo que mencioné como quizá el

único embargo a la hora de los distinguos: mientras que la indecibilidad estática del objeto *de* gusto corresponde a una intencionalidad frustrada en la dificultad para rescatar el *tipo* —y de ahí que epate: que nos sorprenda sobrecogidos por el hecho de que, habiendo mucho que decir, no puede decirse nada—, la accidentalidad del objeto *de* arte que se nos muestra copresente bajo una serie de relaciones biográficas no surge en el intento truncado de la reconstitución de su sentido sino que, más bien, es consecuencia de la ausencia de finalidad.

Hágase resumen: del objeto *de* arte cabe decir que es accidental y que, al suspender la necesidad de explicarse, no constituye ninguna clase de conocimiento comunicable. En consiguiente del objeto *de* gusto huelga decir que es intencional y que no solo refleja una forma de conocimiento sino que además implica una cierta idea acerca de sí por parte de quien lo experimente. Aún más altisonante: lo que categóricamente al objeto *de* gusto le corresponde como intencional y finalista al objeto *de* arte nos lo instruye en la accidentalidad y la causación, siendo lo intencional y lo accidental categorías que refieren al objeto y lo finalista y la causación aquellas que refieren a los mecanismos que suscita en el individuo.

Queda entonces así el distingo referido no sin antes advertir que ha de contenerse el embargo de que con esta postura no pretendo negar la posibilidad de acceso simbólico al objeto *de* arte, o que este sea más que el *de* gusto, sino que, tan pronto ello sucediera aquel que se dice *de* arte sería *de* gusto y nada malo habría en ello. Además, yo no hablo a la contra del objeto *de* gusto: es valiosísimo; sino a la de la una cultura de ideación que, en su tan pretendida universalidad, ha encontrado la oportunidad en el pingüe beneficio de hacer pasar lo que es lícito *de* gusto por aquello que redunde en el objeto *de* arte.

EPÍLOGO

Puesto que el objeto *de* arte es aquel del cual, de entre el conjunto de objetos ordinarios, podemos abducir un tipo de agencia que reconocemos como social en tanto expresa una forma peculiar de causación a través de relaciones biográficas, ya no cabe

tenerlo por cumplido y poseído por un modelo que lo sanciona y lo clausura bajo una disposición adverbial del tipo *a la manera de* o ejemplificando una clase propia tal que este se significa *esencialmente* en términos de su función: se trata de considerar al objeto *de* arte desde otro acceso. Del mismo modo tampoco es lícito admitir la fijación del sentido de la alusión simbólica en la medida en que a través de esta se pretenda hacer evidente la referencia a un significado que ha de ser previo y conocido, ni siquiera cuando se admita que este representaría al objeto mismo tal como puede estar en absoluto no se eludirían su condición subrogada a nociones de correspondencia proporcional y cotipia. Pues si se abjura de la fijación del sentido y la clausura burocrática del acceso al objeto *de* arte, así como de la cultura de adición y la aprobación crítica de algún modo comunicable y universal en toda experiencia estética por muy particular e íntima se advierte que surge la necesidad de enfrentar un objeto *de* arte al que no corresponda ninguna clase de conocimiento mensurable.

No es casual que una de las cuestiones más capitales sea la de encarar el problema de la aconceptualidad: ¿qué clase de relaciones de causación están exentas de contenido? Esta es, tal y como ha sido planteada en el escrito tras su reflexión pertinente, la cuestión más honda de todas las posibles y la que, desafortunadamente, en rara ocasión se ha visto atendida por todos aquellos autores que han defendido un acceso a la experiencia de la vida que no involucrara la corrección de la abstracción. La breve respuesta que doy por mi parte, ya más descargado por el hecho de haber llegado a ella, es que, en efecto, no existe ningún tipo de relación que exprese causación que pueda considerarse exenta de contenido y por lo tanto comunicable; eso sí: basta con que ese contenido no sea mensurable, esto es, con que se encuentre vehiculado por un sesgo emocional que escapa de la conciencia plena del agente, lo que nos acerca al caso límite del objeto *de* gusto pero, como se ha indicado, no solapa las definiciones: pues no solo cuando no se nos explica el objeto deviene *de* arte sino cuando al relacionarnos parece suspender la necesidad de explicarse. Cómo pueda ocurrir esto es ya un paso más en la argumentación que esta fuera de caso: se concitarían problemas de filosofía de la mente y antropología filosófica, ¿pudiere ser que un sesgo motivacional nos llevare a ignorar la carga informativa? ¿Qué marcaría la relevancia de unas creencias frente a otras? Probablemente aquello que nos impide revisar nuestras creencias y ajustar el juicio a la evidencia: la emoción. Luego: ¿deberíamos considerar al objeto *de* arte como

un tipo de creencia falsa? De ser así, no entraré a discutirlo, el modo de vida trágico que Nietzsche jaleaba no estaría tan lejano a nuestras dudas.

Lo que sí es cierto y debe desconcertarnos es que de ser así el objeto *de* arte sería paradigmáticamente selectivo ya que a cada caso le correspondería explicar porqué el sesgo motivacional tuvo lugar en tal o cual conjunto de situaciones particulares. Sin embargo, ¿resulta convincente hacer etiología de un mecanismo que resulta para el agente al que corresponde como psicológicamente injustificable de un modo tal que el objeto *de* arte suspende la necesidad de explicarse? Desde luego no aportaría valor explicativo a la vivencia pero sí a la comprensión filosófica de la mente y la antropología. Tales son los entusiasmos que me despiertan estas humildes disquisiciones, maguer algunos augures también algunas marras, más allá del campo de las teorías estéticas.

Como quiera que ello sea mi interés era el de hacer más clara la confusión, es decir: mostrar de forma más evidente donde deben comenzar las sospechas de indefinición en lo que al trato modernista del objeto *de* arte se refiere.

No se me ocurre acabar sin aclararle a quien lea aquello que hubo de plantearle duda y ya habrá abandonado bajo intuición de que, cuando tocaba, no fue dicho. Refiero a lo siguiente: ¿qué ganancia saca uno de inventariar las formas e inventar definiciones si, en gordo, vuelve a decir para unos sitios lo que, siendo presumido en distintos, ya fue dicho en contenido por otros? A esto yo contesto que, en relación a la cultura de la ideación, lo que se gana no entierra lo que se pierde, pues no solo se cae en el cálculo, el valor de cambio y la enajenación de la vida, sino que se niega de forma irresponsable la opacidad que a todo ello se opone. ¡Cuánto ridículo encontrare la ideación si, en esta o aquella galería, se les quisieran vender *nuestros* objetos *de* arte a quienes buscaren decoro, distinción o crédito! ¡Cuánta más fuerza tuviere el objeto *de* gusto si, alejados de ilógicos complejos, se quisiere ver en ellos los más sutiles palimpsestos culturales! Y cuánto ganaríamos en el conjunto de ambos.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (1980), *Mirada Retrospectiva*, Madrid, Alianza.
- BROWN, Bill (2003), *A sense of things*, Chicago, University of Chicago Press.
- DARÍO, Rubén (1905), *Los Raros*, Barcelona, Maucci.
- DESCARTES, René (2001), *Compendio de música*, Madrid, Tecnos.
- EAGLETON, Terry (2011), *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- FREUD, Sigmund (1998), *El malestar en la cultura. Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- FRIEDICH, Hugo (1974), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral.
- GADAMER, Hans-George (2012), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA ALONSO, Rafael (1995), *Ensayos sobre literatura filosófica*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- GELL, Alfred (1998), *Art and Agency : towards a new anthropological theory*. New York, Oxford University Press.
- HEIDEGGER, Martin (2010), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- HORKHEIMER, Max (1973), *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2007), *A contrapelo*, Madrid, Cátedra.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1905) *Croquis parisiens; À vau-l'eau; Un dilemme*, Paris, P-V Stock.
- KANT, Immanuel (1977), *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe. et al (1990), *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, Madrid, Visor.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Aurora*, Barcelona, Alba.
- NIETZSCHE, Friedrich (1973), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003), *Notas de Tautenburg para Lou von Salomé*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RIMBAUD, Arthur (2010), *Poesía (1869-1871)*, Madrid, Alianza.
- SIMMEL, Georg (1986), *El individuo y la libertad*, Barcelona, Península.
- WHORF, Benjamin Lee (1971), *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral.