

Esté

María Jesús Godoy

Fernando Infante

(eds.)

ticas

perdidas

Un encuentro con las sensibilidades olvidadas

PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Estéticas perdidas
Un encuentro
con las sensibilidades olvidadas

51

Estètica & Crítica

Anacleto Ferrer, director

Romà de la Calle, director fundador

CONSEJO ASESOR

Elisabetta Di Stefano (Università degli Studi di Palermo, Italia), Ana García-Varas (Universidad de Zaragoza), Fernando Infante (Universidad de Sevilla), Antonio Notario (Universidad de Salamanca), Francisca Pérez-Carreño (Universidad de Murcia), Monique Roelofs (Amherst College, Massachussets, EE. UU.), Miguel Salmerón (Universidad Autónoma de Madrid), Rosalía Torrent (Universitat Jaume I de Castelló), Gerard Vilar (Universitat Autònoma de Barcelona)

Estéticas perdidas
Un encuentro
con las sensibilidades olvidadas

María Jesús Godoy Domínguez
Fernando Infante del Rosal
(eds.)



Publicación sometida
a *peer review*

PUV

Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente,
ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico,
por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Los autores, 2024

© De esta edición: Universitat de València, 2024

Coordinación editorial: Maite Simón

Diseño del interior y maquetación: Inmaculada Mesa

Diseño de la cubierta:

Celso Hernández de la Figuera y Maite Simón

Tratamiento gráfico: Inmaculada Mesa

Corrección: David Lluch

ISBN: 978-84-1118-324-6 (papel)

ISBN: 978-84-1118-325-3 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-326-0 (PDF)

Edición digital

Índice

REENCUENTROS CON EL PASADO ESTÉTICO	11
<i>Fernando Infante del Rosal / M.^a Jesús Godoy Domínguez</i>	
PLOTINO (205-270)	
PLOTINO Y EL PODER DEL ARTE	33
<i>Sixto J. Castro Rodríguez</i>	
SAN AGUSTÍN (354-430)	
SAN AGUSTÍN Y LA DOCTRINA DE LA AUTONOMÍA DE LO BELLO.	55
<i>Adrián Pradier Sebastián</i>	
JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778)	
JEAN-JACQUES ROUSSEAU. LA ESTÉTICA MUSICAL	75
<i>Anacleto Ferrer Mas</i>	
ADAM SMITH (1723-1790)	
LA ESTÉTICA DE ADAM SMITH COMO SÍNTESIS DEL SIGLO XVIII.	99
<i>Jorge López Lloret</i>	
JOHANN G. HAMANN (1730-1788)	
JOHANN GEORG HAMANN Y LA ESTÉTICA COMO TEOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA.....	123
<i>Santiago Rebelles del Valle</i>	
JOHANN G. HERDER (1744-1803)	
JOHANN GOTTFRIED HERDER Y EL SEGUNDO INICIO DE LA ESTÉTICA.....	145
<i>José F. Zúñiga</i>	

JOHANN W. VON GOETHE (1749-1832)	
JOHANN WOLFGANG GOETHE Y LA ESTÉTICA ELUSIVA.....	167
<i>Miguel Salmerón Infante</i>	
KARL PHILIPP MORITZ (1756-1793)	
KARL PHILIPP MORITZ: EL SINUOSO CAMINO HACIA LA ESTÉTICA MODERNA.....	189
<i>Marcelo G. Burello</i>	
SØREN KIERKEGAARD (1813-1855)	
SØREN KIERKEGAARD O LAS RAZONES DE LA MÁSCARA.....	209
<i>Jacobo Zabalo Puig</i>	
KARL CHRISTIAN FRIEDRICH KRAUSE (1781-1832)	
EL KRAUSISMO EN ESPAÑA Y LA EDUCACIÓN ESTÉTICA.....	235
<i>Francisco J. Falero Folgoso</i>	
GEORG SIMMEL (1858-1918)	
GEORG SIMMEL Y LA ESTÉTICA DE LAS FORMAS VITALES.....	257
<i>Eugenia Fraga</i>	
JUAN MAS Y PI (1878-1916)	
JUAN MAS Y PI Y LA MILITANCIA ESTÉTICA FILOLIBERTARIA....	279
<i>Carmen Rodríguez Martín</i>	
SÕETSU YANAGI (1889-1961)	
SÕETSU YANAGI Y LAS ARTESANÍAS OLVIDADAS.....	301
<i>Rosa Fernández Gómez</i>	
SIEGFRIED KRACAUER (1889-1966)	
KRACAUER Y LAS AFINIDADES DE LA FOTOGRAFÍA.....	325
<i>Nélio Conceição</i>	
SUSANNE LANGER (1895-1985)	
SUSANNE LANGER Y EL CARÁCTER SIMBÓLICO DE LA MÚSICA.	349
<i>Magda Polo Pujadas</i>	

MARÍA ZAMBRANO (1904-1991)	
MARÍA ZAMBRANO Y LA ESTÉTICA DE LA RAZÓN POÉTICA	369
<i>Inmaculada Murcia Serrano</i>	
SIMONE WEIL (1909-1943)	
SIMONE WEIL Y LA ATENCIÓN A LA BELLEZA ENCARNADA.....	387
<i>Raquel Cascales</i>	
GILLO DORFLES (1910-2018)	
GILLO DORFLES. ESTÉTICA DE LA INTERSUBJETIVIDAD	409
<i>Fernando Infante del Rosal</i>	
E. M. CIORAN (1911-1995)	
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE EMIL CIORAN	433
<i>Joan M. Marín</i>	
JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN (1923-1981)	
JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD ESTÉTICA Y ARTÍSTICA EN ESPAÑA.....	457
<i>Miguel Ángel Rivero Gómez</i>	
GILLES DELEUZE (1925-1975)	
ARTE, PENSAMIENTO Y LA HIPERSATURACIÓN SIMBÓLICA EN EL ÚLTIMO DELEUZE.....	481
<i>Marco Parmeggiani</i>	
YURIKO SAITO (1953)	
YURIKO SAITO Y LO COTIDIANO ESTÉTICO.....	509
<i>María Jesús Godoy Domínguez</i>	

Reencuentros con el pasado estético

Fernando Infante del Rosal
María Jesús Godoy Domínguez

Universidad de Sevilla

... y que nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo.

Julio CORTÁZAR, *Rayuela*

1. EMPEZAR DE NUEVO

Como en una rayuela, que pide avanzar saltando entre diferentes espacios, este libro propone una serie de capítulos que sortean la asentada historia de las ideas estéticas. Estos capítulos presentan pensamientos que por diversas razones suelen eludirse o, como mucho, abordarse de manera exigua y apresurada en el ámbito académico de la estética. Como en la *Rayuela* de Cortázar, *Estéticas perdidas* invita a deshacer el relato asimilado, a romper con la linealidad del discurso temporal de las ideas filosóficas, con el encadenamiento forzado de autores que se suceden en una causalidad aceptada generalmente por quienes enseñamos e investigamos asuntos del pensamiento estético.

No se trata, por tanto, de ofrecer otro relato, de oponer a la historia asumida de las ideas estéticas una historia alternativa –esto implicaría caer en lo mismo–, sino de hacer visibles algunos de los huecos, las sendas perdidas, los espacios y tiempos que han quedado ocultos, parcial o totalmente, en la narración académica. Este libro no busca reescribir la historia, tan solo dar lustre a los colores que se apagaron con el tiempo o iluminar los lugares que quedaron voluntaria o involuntariamente en la penumbra. Por otro lado, al eludir la continuidad lineal, resulta irrelevante si todas las épocas del pensamiento o todos los contextos culturales se encuentran aquí reflejados. No se quiere rellenar vacíos, simplemente deshilar la cerrada trama de la historia de la estética.

Los veintidós capítulos que componen este libro se adentran en el pensamiento de sendos autores y autoras que de algún modo han sido relegados o infravalorados por la tradición moderna y contemporánea de la reflexión estética, cuando no por la de su propio tiempo. Evidentemente, no se reúnen todos los pensamientos que pueden considerarse perdidos, todas las sensibilidades que pueden darse por olvidadas; eso sí, todas las autorías aquí abordadas son importantes para la reflexión estética, para aquella que no busque el acomodamiento en lo ya dado o definido completamente. A esta actitud abierta, que acepta que el confort no es el principio de la filosofía, menos aún de la creación, va dirigido este volumen.

Quien lea atentamente estas páginas encontrará planteamientos que se desvían de los vectores trazados por la historia escrita de la filosofía, ideas que en muchos casos contradicen esos sentidos aceptados, valores ajenos –y hasta opuestos– a los aprobados por la historia del arte y de la estética filosófica. Es el caso, por ejemplo, de Herder, un pensador al que la teoría estética relega habitualmente a los márgenes por su posicionamiento declarado en contra del primer diseño disciplinar realizado por Baumgarten y por proponer una estética definida más por el sentimiento que por el conocimiento sensible; o el de María Zambrano con su razón poética,

una razón creadora e imaginativa, pero, sobre todo, emergida de la sensibilidad más que del intelecto. Tales desvíos y contrastes constituyen presumiblemente la razón primera de su silenciamiento. Evidencian, particularmente y en su conjunto, un hecho asumido desde hace unos años por la disciplina estética: el carácter normativo de su configuración como teoría moderna. Y es que un problema singular de la reflexión estética proviene del hecho de estar históricamente comprometida con los objetos de su estudio –unos valores y unos hechos estéticos, entre ellos el arte–, lo que impide muchas veces que su elaboración reflexiva y crítica goce de la distancia apropiada para el trabajo filosófico y favorezca más bien un posicionamiento impensado y acrítico respecto de ciertos valores y hechos estéticos (como sucede, sobre todo, con el alineamiento del pensamiento dominante con la autonomía del arte frente a una normalidad o practicidad tomadas por perversas).

Por esta razón, *Estéticas perdidas* no muestra solamente ideas apartadas, términos en desuso o valores rechazados; abre el pensamiento estético a una amplitud mayor que la demarcada por la propia disciplina en su relato histórico. Enfrenta el pensar estético a la significativa vastedad a la que en gran medida ha renunciado. En el pensamiento estético de Plotino o san Agustín, sabios con los que comienza este libro, lo estético –precisamente por no constituir aún un ámbito específico y, menos aún, una disciplina reflexiva– se desenvuelve en un espacio enorme. Por su parte, en autores como Gillo Dorfles o Yuriko Saito, que ocupan algunas de las últimas secciones del volumen, se aprecia la voluntad consciente de reclamar para la estética –como área ya diferenciada en el pensar filosófico– un terreno mucho más dilatado que el que la propia disciplina se ha trazado para sí desde la Modernidad.

Con todo, a pesar de este reduccionismo normativo, como disciplina filosófica la estética cuenta en la actualidad con un campo de intereses muy extenso; tanto, que incluso a quienes trabajamos en dicha disciplina nos costaría trazar el mapa de sus territorios, sobre

todo porque un mapa así se va viendo alterado de un tiempo a otro y, a cada momento, una nueva región se delinea mientras otra quizás empieza a desdibujarse. En ese sentido, las ediciones, las publicaciones y los congresos académicos ayudan a que el trazado se vaya haciendo visible y a que apreciemos cuáles son los momentos, los enfoques, los asuntos y los hechos a los que la teoría estética dirige su atención en el presente. Y tan constitutivas de esta actualidad son sus presencias como sus ausencias.

Por eso, cabe plantearse dónde quedaron *–ubi sunt–* aquellos conceptos, ideas y valores que en otro tiempo, no siempre lejano, fueron relevantes; conceptos, ideas y valores que quizá sigan operando hoy en una región de la vida estética no suficientemente alumbrada por la reflexión filosófica o no advertida por ella. Esta pregunta por las ausencias en los tratados de historia de la estética puede ser formulada también de esta manera: ¿a dónde fueron a parar aquellos momentos del pensamiento estético y de la teoría de las artes que ya solo *explicamos* pero que hemos dejado de *comprender*? Pues sin duda tratamos tales momentos, los seguimos situando, hemos perfeccionado sus *wikis* y sabemos enumerar los nombres implicados, pero hace tiempo que hemos amortiguado su fuerza y hemos dejado de leerlos *desde hoy*.

De igual manera, ¿por qué prolongamos las elisiones tradicionales, ahora que los mapas están más a la mano y que su acceso es más asequible? Son muchos los autores y autoras que han dedicado importantes reflexiones a lo estético y lo artístico sin que dichas reflexiones constituyan el centro de sus teorías, razón que justificaría el que muchas veces los hayamos pasado por alto. Uno de los casos más elocuentes es el de Rousseau, cuyas propuestas musicales, *residuales* dentro del grueso de un pensamiento como el suyo, han tenido más presencia en las historias de la música que en las de la estética filosófica. La ausencia de Adam Smith también es significativa, por lo sustancioso de sus textos sobre estética. Otro motivo es el ya señalado: sus ideas suponen muchas veces desplazamientos

respecto de la historia del pensar estético que hemos aprendido y aceptado; visiones alejadas de la versión dominante en su tiempo, como en el caso ya señalado de Herder, que constituye también un pensar excéntrico para la estela contemporánea de la estética, y por las mismas razones. Desde la *extraterritorialidad*, o lo que es lo mismo, contraviniendo el canon occidental radicado en el arte autónomo, formuló sus planteamientos el japonés Sōetsu Yanagi. Y *extemporáneo* devino el vocabulario estético de Moritz, de fuerte impronta dieciochesca, tan pronto como el idealismo alemán comenzó a elaborar un lenguaje sistemático y el Romanticismo empezó a clarear en el horizonte.

Podríamos plantear lo mismo acerca de los enfoques y métodos abandonados, a los que no se pretende volver, ni siquiera parcialmente, por el peso de las críticas que se les han destinado o porque quizá son identificados con una episteme abandonada, aunque en ellos se alberguen hallazgos todavía palpitantes. Es el caso de los debates del estructuralismo y el postestructuralismo, por ejemplo. Es evidente que este tipo de renunciadas y descartes son también históricos por responder a los criterios de un momento dado, así que nada impide que un enfoque o un método vuelva a ser operante y efectivo, aunque, obviamente, las nuevas coordenadas lo transformen.

Con ello están vinculados también registros amplios de la experiencia humana como lo sagrado, lo espiritual y lo religioso. No sorprende encontrar en algunos de los capítulos de este libro un resistente trasfondo religioso, esperable en autores como san Agustín –en quien se da por supuesto–, pero también en pensadores modernos o contemporáneos, como Kierkegaard y Simone Weil, y que se sitúa fuera de la tendencia secularizante del pensamiento racionalista, fuera de la episteme moderna, en definitiva.

También hay valores, conceptos y términos desacreditados, asuntos desatendidos, hechos desplazados y realidades excluidas por numerosas y variadas razones. Es descomunal el tamaño del conocimiento que nuestro interés ha dejado atrás y, en lo estético, las

sensibilidades disueltas por las tendencias e inclinaciones de nuestro momento. Una mirada filosófica que pretenda alcanzar alguna objetividad quizá no deba obviar la acción sustractora de tales intereses y tendencias y saberse, en parte al menos, dibujada por las motivaciones de un tiempo determinado.

El objetivo de *Estéticas perdidas* es establecer un diálogo con esos momentos olvidados, con esas dimensiones rechazadas, con esas realidades obviadas para mostrar el vasto terreno de lo estético, sincrónica y diacrónicamente. El método propuesto para esto es abiertamente hermenéutico: volver a los textos desde una lectura comprensiva directa y actual, dejando de lado las fórmulas y los criterios de las historias estéticas y artísticas vigentes. No se trata, por tanto, de reproducir esquemas de comprensión tomados del tratadismo estético, sino de afrontar lecturas nuevas, lecturas que asumen su historicidad, pero que lo hacen con la voluntad de reavivar y traer a primer término lo que el quehacer académico de la estética y la teoría del arte neutralizaron y relegaron a un segundo plano. Ciertamente, una operación así es generadora de nuevos esquemas, pero estos serán esquemas de nuestro tiempo.

2. LA PARADOJA DEL PENSAMIENTO FILOSÓFICO

No ocultamos que el propio pensamiento filosófico opera desde la linealidad y la sucesión que implica toda transferencia, toda transmisión. El pensar mismo es siempre un pensar que se realiza sobre lo recibido, sobre lo tomado en una cadena de trasposos de unas generaciones a otras, de una persona a otra, de una filosofía a otra. Esto explica que la historia y la historiografía de las ideas, filosóficas en general y estéticas en particular, tienda a trazarse de forma rectilínea y causal.

Pero, tanto como la transmisión, es también característica de la reflexión filosófica la búsqueda de discontinuidades, la aportación

del espíritu corrector o renovador que se aplica en desviar lo recibido hacia un nuevo terreno del concepto. La filosofía no está definida solo por la entrega, también lo está por el rechazo ocasional de lo precedente y por la necesidad de cubrir nuevas referencias, nuevas experiencias, y de establecer nuevas herramientas, de invertir en ocasiones el orden de las cosas y de los valores. El pensar implica un juego de relevos, pero igualmente de relevancias.

Por eso, aun proponiéndonos eludir y debilitar el rigor de la narración histórica del pensar estético, no queremos obviar este carácter paradójico de la filosofía, sabiendo que la reflexión –la especulación– busca espejos, referencias, para apreciar tanto parecidos como diferencias, y que a la historia le es sumamente lastimoso desprenderse del traje de la evolución lineal. En este libro, se abren vanos o intermitencias entre los encadenamientos aceptados, se presentan eslabones que ponen en entredicho una cadena de custodia consensuada por la mirada tradicional, se revelan retazos o flecos sin continuación e, incluso así, tales discontinuidades no pueden evitar reencontrarse en nuevas continuidades. Sucede en este volumen, en el que los autores no están necesariamente vinculados, porque no es eso lo que se buscaba, que entre muchos de ellos se hace fácil el trazado de ciertas conexiones. Más allá de las vitales –entre Herder y Goethe, por ejemplo, o entre Goethe y Moritz–, son muchos los enlaces de tipo intelectual –Dorfler influido por Langer, Kracauer por Simmel o Saito por Yanagi–. Se busca, no obstante, que esta conectividad no adopte necesariamente la forma de la linealidad ni de la sucesión causal, menos aún del trazo evolutivo.

En este asunto de las transmisiones y rupturas del pensar, la estética está afectada de una manera especial, porque a ella no le atañen solo la formación, transformación o disolución de los conceptos y las ideas, sino también de las sensibilidades, es decir, de las formas en que se hacen notables o experimentables ciertos objetos o ciertas cualidades. La teoría estética da forma a los conceptos y categorías que sirven para reconocer y caracterizar el mundo estético,

pero también está implicada en la conformación de las sensibilidades. Entendemos por sensibilidad el ámbito en el que convergen y entran en relación la sensibilidad, la afectividad y la apreciatividad, es decir, el mundo de las sensaciones, de los afectos y las apreciaciones. Cuando estos registros se vinculan, se alinean en el trazado de una determinada sensibilidad, que hace notables ciertos hechos y vivencias y dificulta notar otros diferentes. La reflexión estética juega un papel en estas formaciones, aunque, como hemos señalado anteriormente en otros términos, la estética tiende también a dejarse definir por determinadas sensibilidades, renunciando a veces a su perspectiva: más que cercar la sensibilidad para tomarla como objeto de estudio, sucede entonces que la estética se envuelve ella misma en una sensibilidad que la determina y la vuelve parcial e, incluso, tendenciosa.

3. LÍMITES DE LO ESTÉTICO

Cabe preguntarse entonces en qué medida la reflexión estética ha dejado atrás, o de lado, cierto tipo de ideas por estar más envuelta ella misma en una determinada sensibilidad que por haberlas despedido de manera teórica. De ser así, la estética estaría más formada por preconceptos que por convencimientos y sus formulaciones responderían más a esa sensibilidad que la enfunda que a sus propias indagaciones. Pero no solo es ese registro amplio de la sensibilidad lo que define a la teoría estética; si esta se ha desenvuelto en un mismo curso desde los inicios de la Modernidad hasta nuestros días, eso es debido también a un compromiso *político*, el que la disciplina estética estableció con el proyecto moderno –especialmente con Kant, pero no solo con él–, con sus ideales y valores. Como terreno filosófico, la estética vendría no solo a resolver los asuntos de lo sensible o de lo artístico, sino a ocupar un lugar destacado en el estrado que decretaría los derechos y los valores de la humanidad.

El compromiso de la reflexión estética con la libertad es la razón de que, después de Kant, el arte autónomo –entendido desde una idea de libertad unida al desinterés– empiece a ser tomado como norma y medida de lo estético, la referencia del valor desde la que gran parte de la filosofía va a juzgar desde entonces la producción humana y los hechos estéticos.

Esta identificación o alineamiento de la autonomía de lo artístico y de lo estético con la autonomía del sujeto, con la emancipación y libertad del individuo, colocaría en una posición problemática todo aquello que, en apariencia, no operara en la misma dirección, como la utilidad, el servicio, la adecuación, etc., méritos que desde la Antigüedad habían sido constituyentes de la apreciación y el valor estéticos. Una buena parte de los autores y autoras de este libro quedaron fuera de la línea narrativa principal por no ajustarse, precisamente, a la asimilación de lo autónomo como valor normativo. Por esto, fueron siempre comprendidos, parcialmente al menos, como antiilustrados, antimodernos o antimodernistas, cada uno por razones particulares, pero, en conjunto, por no tomar el «arte libre» como referencia axiológica de la creación, ni como realidad axial de lo estético.

En el caso de Rousseau, la relevancia del afecto encamina su estética en una dirección inversa a la de la autonomía que perfilará Kant, porque la emoción será precisamente una de las realidades de las que habrá que desprender la experiencia estética –el juicio puro de lo bello entonces– para sorprenderla en pureza. Es sabido que, para Kant, las emociones comunes son concomitantes a ese juicio estético, se dan junto a él, pero en ningún caso forman parte sustancial de este. Desde Kant, empieza a generalizarse la idea de que existen sentimientos específicamente estéticos y que la presencia del resto de emociones en el hecho artístico puede llegar a empañar o neutralizar aquellos. En la tradición moderna y contemporánea, este pensamiento llegará a transformarse en una persistente proscripción de la emoción en el arte y en la prescripción de cierta desafectivización –Brecht y Adorno son solo dos emblemas de

esta perspectiva imperante—. Junto a Rousseau, *Estéticas perdidas* presenta también a otros pensadores —Herder, Moritz, Mas y Pi, Langer, Cioran— que rehabilitan la emoción en lo estético, frente a esa tendencia desafectivadora.

En Rousseau, su desacople respecto del valor de lo autónomo se explica también por la importancia que en su pensamiento tiene el valor de la *égalité*, más fundante quizá que el de la libertad. En los británicos, como en el caso de Adam Smith, también podría generalizarse su basamento en la *fraternité* —para ellos, *fellow-feeling* o *sympathy*— como razón de su no alineación con esa idea simplificada de lo autónomo como liberación y de su compromiso con los valores del *fitness* —lo apto, lo adecuado— y el *comfort* en el ámbito de lo estético y lo artístico.

Como la de Rousseau y la de Smith, las posiciones de Hamann, Herder, Goethe o Moritz respecto de la autonomía estética y artística se dieron en el mismo tiempo que la que terminaría siendo predominante, pero, al ser aquellas menos declaradas y en algunos aspectos problemáticas para el eje principal de esta teoría, no se hicieron fundantes para el pensamiento estético moderno. Lo mismo podría decirse de una de las principales teorías estéticas de Hume, la que vincula lo bello a lo útil por medio de la simpatía, siempre abordada en la historia del pensar estético occidental como un culpable estado precedente al kantismo —que no es lo mismo que decir Kant— y superada por una estética que toma la autonomía como principio, como decía Adorno, «irrevocable».¹

La primera consecuencia de releer estos pensamientos desplazados a los márgenes por los ideales, moderno primero y modernista después, es que la reflexión estética vuelve a colocarse frente a un mapa de objetos y de hechos mucho más extenso que aquel al que se

1. Th. W. Adorno (2004 [1970]): *Teoría estética. Obra completa* VII, Madrid, Akal, p. 9.

vio limitada desde la toma de lo autónomo como territorio legítimo; un mapa en el que ya nada reza *bic sunt dracones* en las tierras bárbaras de la función, lo útil o lo práctico. En esta perspectiva, la estética reconoce que los límites de su objeto estarían desde muy pronto trazados por una sensibilidad y un compromiso determinados. Y entonces, a Hamann no se le aprecia como un debilitador de Kant, ni a Kierkegaard de Hegel, sino como fortalecedores de lo estético, en cuanto que no renuncian a una vastedad mayor de su territorio.

Es evidente que lo que aquí estaba en juego, de manera muy próxima al valor de la autonomía, era la especificidad de lo estético. Kant y Hegel no son solo puntales de la tradición autónoma, lo son también de la búsqueda de un específico estético y de un específico artístico, al que muchos de los autores modernos presentados en el presente libro no eran tan sensibles. La definición y realización de lo autónomo implica dos momentos: la determinación de una especificidad, de una identidad, y la emancipación respecto de aquellas instancias que dificultan o impiden la proclamación de tal especificidad e identidad. La teoría estética moderna comprometida con la liberación del individuo o de la humanidad necesita ser también, y antes, descubridora de su especificidad. Esta es la tarea que emprenden, entre otros, Kant y Hegel y que los lleva, necesariamente, a una demarcación de lo estético y también de lo artístico. Smith, Hamann, Herder, Goethe o Moritz, entre otros, no juzgan necesaria tal delimitación, porque no han acotado las funciones emancipatorias y liberadoras a un arte separado de la vida práctica.

4. LA APERTURA RECUPERADA

Hemos señalado algunos de los aspectos que han hecho que muchos de los pensamientos recogidos en este libro fueran recibidos como antimodernos y, por eso, apartados del relato histórico de las ideas estéticas: la ausencia de interés en la determinación de una

especificidad de lo estético, proveniente más bien de la desconfianza ante una delimitación inspirada por ideas y valores parciales; la consecuente falta de compromiso con la autonomía estética como referencia irrenunciable; la presencia en su pensamiento de factores que parecen obrar en sentido inverso a esa especificidad y esa emancipación, como la religiosidad, la moral o la emoción corriente –en tanto que, para la mentalidad ilustrada más determinante, la liberación de lo estético se operaba principalmente respecto de estos tres registros, aunque no solo–. Pero, más allá de la *boutade* rousseauiana en su inicial crítica a las artes y a las ciencias, ninguno de los pensamientos tratados en este volumen es abierta y propiamente antimoderno, es decir, ninguno se opone a la dominante autónoma; entre otras cosas, porque gran parte de ellos no la pueden tomar aún como pensamiento dominante. Sus posiciones parten más bien de una indiferencia ante este tipo de exigencias definidas y desarrolladas principalmente por la estética idealista. Tal indiferencia ha hecho que sus posturas fueran tomadas como opuestas –y, por tanto, reaccionarias– o poco determinantes, poco responsables, sobre todo ambiguas, pero las lecturas que se hacen en las siguientes páginas muestran algo diferente. No se trata tanto de pensamientos que tomen valor en oposición a otros –eso solo explica en parte por qué fueron relegados–, no son meras réplicas de los discursos aceptados, son pensamientos que ofrecen otras vías para lo moderno y para los nuevos cursos de la libertad humana. Estando arraigados en el mismo suelo de los ideales ilustrados, tales pensamientos no realizaron el mismo tipo de inferencias, el mismo tipo de asociaciones que los de mayor éxito. No identificaron libertad de forma limitada con juicio estético puro, ni con experiencia desinteresada, ni con distancia estética, ni con un registro específicamente estético, ni con un arte separado de la practicidad. Sus valores e ideales eran básicamente los mismos, pero renunciaron a encuadrarlos y ajustarlos al mismo marco de experiencia. Para ellos, lo estético resultaría ser algo menos específico, pero más grande.

La ambigüedad que suele atribuirse a las posturas de algunas de estas teorías perdidas proviene, como hemos dicho, de no verse obligadas a un posicionamiento en los términos de la autonomía de lo estético y lo artístico, de no juzgar como fundamental o como adecuado tal compromiso. Así, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, es fácil encontrar en una misma autoría textos que se decantan en ocasiones hacia un lado y, en otras, hacia otro, o planteamientos ambivalentes, como sucede con los desarrollos del krausismo en España, que encuentran abono tanto en los contextos de lo religioso como de lo secularizado.

El acceso a formas de comprensión alternativas a la razón, como el misticismo de Zambrano o de Cioran, tampoco debe interpretarse como una mera reacción al racionalismo moderno, sino como una estrategia de ampliación del conocimiento que atañe de una manera especial a la estética, que se abre a un campo de exploración más amplio al tiempo que toma conciencia de que los valores y conceptos con los que se ha desarrollado la disciplina misma son solamente algunos de los valores y conceptos que esta ha tenido a la mano y no su marco de referencia único. Es decir, en sus derivas religiosas, místicas o morales, no hay que leer necesariamente una resistencia a lo moderno ni una persistencia de lo premoderno, sino más bien una concepción más amplia de lo que significa moderno y, en consecuencia, también de lo que significa estético. Es eso lo que caracteriza a todos los pensadores y pensadoras objeto de este volumen, la apertura de lo moderno y de lo estético más allá del cerco trazado por la propia tradición filosófica en sus momentos ilustrado, idealista, romántico, moderno, modernista y modernitario. En la mayoría de los casos aquí tratados, esa apertura implica no renunciar a registros previos al contexto ético de la Modernidad, pero no en tanto que tales registros sean premodernos o antimodernos.

Este tipo de pronunciamientos de apertura, leídos por sus contemporáneos como reaccionarios, se dieron en muchos casos bajo la forma de lo que podríamos llamar *socratismo*, un modo expresivo que

responde a una actitud más amplia y que tiene que ver con el posicionamiento distanciado e irónico del pensador griego. En el caso de Kierkegaard, este asunto es abordado de manera explícita en el capítulo dedicado a sus ideas estéticas. Tal espíritu recorre las calles colindantes de la Modernidad y cobra especial relevancia en autores precedentes, como Hamann –al que Goethe llamaba el «fauno socrático»–, o como el mismo Goethe, y muy posteriores a Kierkegaard, como Dorfler o Cioran. La ironía es, en este contexto, un modo de eludir el pensamiento imperante concediéndole paradójicamente la preponderancia que él mismo se ha arrogado. Hamann y Goethe son algunos de los *éironon* que vuelven a desafiar en estas páginas la seguridad de los confiados vencedores en la tradición moderna; como el *eíron* de la comedia griega antigua, el personaje disimulador del que Aristóteles dice que se «empequeñece a sí mismo»,² adversario del *alazón*, el fanfarrón que por el contrario se sobreestima, algunos filósofos y filósofas del libro que presentamos extraen su fuerza precisamente de haberse aminorado ellos mismos ante figuras que encarnaban las teorías más aplaudidas, de no haberse enfrentado a ellas más que desde el juego de la *éironeia*.

Pero la historia estética, aun siendo la ironía uno de sus objetos de interés, parece haber estado poco atenta al tono irónico que adoptaron quienes eligieron la propia subestimación como una disposición ética del pensar, disposición no necesariamente destructiva, no necesariamente ceñuda, como la entendería el mismo Hegel. Las posiciones antikantianas, antihegelianas o antiadornianas lo han sido muchas veces desde el desafío de la apertura, más que desde la obstinación del cierre, porque se trataba de hacer ver que ciertas felices y resueltas teorías, antes que dogmáticas o normativas, eran reduccionistas o simplificadoras. Toca ahora revisar aquella ironía, rehabilitando lo que en ella hay de construcción y apertura, porque,

2. Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, 1108a21.

aunque no edifique inmuebles de la teoría, sí establece otros modos de reflexión igualmente efectivos y constituyentes. Las conocidas palabras de Schlegel nos lo recuerdan: «La ironía socrática es el único fingimiento absolutamente involuntario y, sin embargo, absolutamente reflexivo».³

Evidentemente, la asistematicidad y el antiacademicismo declarados, como en los casos de Hamann o Goethe, están estrechamente unidos a la estrategia y la actitud irónica. La crítica de los grandes sistemas, de las visiones holistas, de las teorías acabadas está presente en muchos capítulos de este libro, especialmente en los autores modernos, y toma otras formas en los contemporáneos: la reunión de intereses muy diversos en Simmel, Mas y Pi, Kracauer o Dorfler; la búsqueda en otros espacios de la razón y la persona, como en Zambrano o Weil; la apertura a lo antropológico en Langer; la exploración de lo nimio y lo usualmente tratado como intrascendente en Yanagi o Saito; la transposición de conceptos del arte moderno a contextos mucho más amplios, como hace Moreno Galván con la idea de abstracción; la comprensión por parte de Deleuze del arte como un modo de devolvernos la creencia en este mundo. Todas estas operaciones construyen teoría mediante estrategias alternativas a la sistematicidad y al pensamiento racional, atrapado en sistemas que funcionan, sí, pero en un marco definido que la estética no *comprende*, sino en el que más bien ella misma se halla comprendida.

Esto explica también la importancia que adquiere la reflexión sobre lo simbólico en estas propuestas estéticas, lo simbólico tomado como orden o nivel primordial de lo estético. Autores como Langer, Dorfler o Deleuze se entregan a una comprensión de este nivel más allá de los símbolos efectivos, más allá de las enmarañadas formaciones simbólicas, del orden establecido en los diferentes

3. F. Schlegel (2009): «Fragmentos críticos, 1797», p. 48 (frag. 108), en *Fragmentos*, seguido de *Sobre la incomprendibilidad*, Barcelona, Marbot, p. 48.

momentos y lugares sobre las artes, y de las formas de hacer, percibir y apreciar. La indagación en el mito, en lo originario como garantía de cierta verdad o consistencia anterior a la diversa facticidad es característica de algunos pensamientos contenidos en este libro. Es Plotino, pensador del uno y del origen –como Rousseau– a quien se dedican las primeras páginas que siguen a esta introducción.

La recuperación de lo simbólico como contexto más holgado que lo estético moderno incide también en la voluntad de apertura por parte de estas visiones estéticas relegadas, en su resistencia al cierre de lo estético que implicaron las teorías más sistemáticas de la Modernidad. Ensanchar el marco teórico de lo estético, abrir el campo de visión, desprenderse del uniforme de lo moderno, de sus insignias y galones, en eso coinciden todos los pensamientos analizados en este libro. Significativamente, esto implica en muchos casos no dar lo precedente –la creencia, la moral– por pretérito ni por opuesto, o remontar el cauce de las reflexiones estéticas hasta el origen.

El interés por lo que Kracauer, inspirado por Nietzsche y por Freud, llamaba «fenómenos de superficie»⁴ y Dorfler lo mitopoietico, es decir, el ancho espectro de la experiencia en el que lo estético tiene lugar más allá de sus estados de excepción y de sus momentos de extraordinaria autonomía, es otra característica significativa de muchos autores y autoras entregados en la presente edición. De estas «manifestaciones superficiales e insignificantes» escribía Kracauer que «a causa de su inconsciencia, preservan el acceso inmediato al contenido básico de lo existente», en especial, frente a los juicios de gran alcance que una época se destina a sí misma, que no son un «testimonio convincente».⁵ Justo antes de estas afirmacio-

4. Siegfried Kracauer (2006): «El ornamento de la masa», en *Estética sin territorio*, trad. y ed. de Vicente Jarque, Murcia, COAT Región de Murcia / Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia / Fundación Cajamurcia, pp. 15 y 257. Nietzsche usa esta expresión en KSA 12 (otoño de 1885 - primavera de 1886).

5. *Ibíd.*, p. 257.

nes, Kracauer ha citado unos versos en los que Hölderlin habla de las líneas de la vida, siempre distintas. Esta conciencia de la diferencia vital, de la singularidad terrenal, está unida a esa sensibilidad por lo superficial que muestran los autores de este libro, por lo popular, lo cotidiano, lo familiar, que son algunas de las formas que toma esa superficie, esa *oikeiosis* moderna. Lo superficial no es lo despejable, lo insustancial, al contrario, constituye el medio de lo operante, de lo efectivo, de la «vida actual»;⁶ y esto frente a la persistencia altanera de lo que Dorflès describe como mitagógico, lo labrado en piedra, señal únicamente de la pervivencia de símbolos muertos.

Entre esos fenómenos de superficie, lo «popular» guarda sentidos muy diferentes en el tiempo de cada uno de nuestros autores: de Rousseau a Herder, lo popular es comprendido más bien como el ámbito del folclore contra el que se instalan la *culture savante* y la razón ilustrada, algo que ellos matizan abiertamente; de Simmel a Kracauer, lo popular ha tomado la forma de la cultura urbana y de los medios industrializados, y la actitud de estos sociólogos ante tales realidades será significativamente distinta de la de la mayoría de los intelectuales de principios del siglo XX; de Yanagi a Saito, lo popular implica la resistencia de las formas de existir y de hacer vinculadas a lo vernáculo, lo telúrico, lo doméstico, lo familiar, frente a los modos de valor asociados a lo autónomo; de Dorflès a Deleuze, viene a identificarse con la forma propia del arte en su vector horizontal, social.

Es también característico de nuestros autores y autoras, y está relacionado con lo anterior, el interés por formas o lenguajes artísticos que quedan usualmente fuera de las referencias del pensamiento estético más celebrado; fuera, por tanto, de las artes plásticas o de las bellas artes. Es cierto que el pensamiento estético, aun desenvolviéndose en la generalidad de lo estético y de lo artístico, se ha

6. Gillo Dorflès (1974[1970]): *Las oscilaciones del gusto: el arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*, Barcelona, Lumen, p. 53.

visto empujado en cada momento por ciertas formas artísticas, que esa reflexión ha tomado casi siempre como motivo, referencia o inspiración un medio expresivo al margen de los demás: el teatro y la escena en la teoría aristotélica, en el clasicismo francés, en la filosofía schilleriana o en una parte significativa de la reflexión en el contexto de las vanguardias históricas; las *arti del disegno* en el Renacimiento avanzado; las bellas artes en los ideales ilustrados; la poesía en el Romanticismo; la música en el tardorromanticismo; las artesanías y las artes decorativas en la segunda mitad del siglo XIX, el diseño con la Bauhaus y con sus ecos en el estilo internacional, etc. Los grandes movimientos del pensar estético se han visto muchas veces influidos, cuando no delimitados, por las coordenadas que marcaban ciertas artes. Y esto resulta significativo cuando se trata de obras tan relevantes para la tradición teórica de la estética como la *Poética* aristotélica –en la que el teatro es la base– o la *Crítica del juicio* de Kant –donde el teatro apenas es mencionado en dos secciones y el referente lo constituyen más bien las bellas artes–. El tomar la música como base de la comprensión de lo artístico por parte de Rousseau, Smith, Langer, Zambrano o Cioran, fuera del contexto postromántico de Schopenhauer o Nietzsche, habla del particular carácter de sus pensamientos, del descentramiento de sus visiones estéticas respecto de la tónica del tiempo en el que escriben cada uno de ellos. Lo mismo puede decirse de Kracauer y de Deleuze respecto del cine, o de Yanagi, Dorfles y Saito con las artesanías y el diseño. También son reveladores los singulares intereses literarios de algunas de estas inteligencias, en muchos casos ajenos a lo esperable, como son los cuentos para Mas y Pi.

La faceta creativa de algunos de estos pensadores y pensadoras favorece igualmente la mencionada ampliación de intereses y su diferente modo de acceso a lo estético. Esto puede apreciarse en los acercamientos a Rousseau, Goethe, Moritz, Kierkegaard, Mas y Pi, Kracauer o Dorfles realizados en los capítulos correspondientes. Aunque no asumamos necesariamente la máxima nietzscheana de

que para pensar el arte antes hay que producirlo, es fácil aceptar que la práctica artística siempre ha conducido a quienes se han dedicado a la teoría estética a tomar los asuntos de dicha teoría de una manera distinta y, sobre todo, a contrarrestar el peso de la dominante receptiva o contemplativa en la disciplina filosófica.

Todas estas aperturas señaladas –apertura a un terreno más amplio de lo estético, al ensanchamiento de la creación artística, a formas de conocimiento complementarias a la razón moderna, a la ironía productora en la destrucción, a lo simbólico como batea de lo estético, a las formas de producción y recepción estética fuera de la excepcionalidad de lo autónomo, a la invitación de la creación en los dominios de la reflexión– nos mueven a replantear las figuras a las que se dedica este libro más allá de su convencional imagen como segundas, porque, en conjunto, representan una realidad extensa y consistente, la del pensamiento filosófico como un territorio hilado en múltiples direcciones, como las calles menos transitadas construyen la ciudad junto a las más populares.

En esta cartografía de lo reencontrado, no es menos relevante la recuperación de mujeres pensadoras relevantes para la teoría estética, que aquí aparecen bajo las figuras que cada momento histórico ha permitido –interlocutoras en el tiempo de Goethe, asistentes de documentación en el de Kracauer, etc.–. Todas las pensadoras analizadas en el presente volumen pertenecen a los siglos XX y XXI, lo cual da cuenta únicamente de los límites y usos del registro historiográfico en cada tiempo (de qué se habla, qué se muestra, qué se relata), no necesariamente de una realidad situada al otro lado (qué hay realmente). El que algunos de los autores estudiados hayan jugado un papel significativo en las formas sociales de lo femenino –el «eterno femenino» de Goethe, la «femineidad autónoma» de Simmel, etc.– hace que los asuntos del feminismo como humanismo recorran transversalmente *Estéticas perdidas*, con episodios importantes como los del posicionamiento político de Mas y Pi, hasta terminar con el análisis del cuidado más allá del género que hace Saito.

Lo perdido o dejado atrás por la disciplina estética nos enfrenta a los juegos del dentro y el fuera, del aquí y el allí, de los que no escapa el pensamiento filosófico. Junto a las ya mencionadas extra-territorialidad y extemporaneidad, que tendrían que ver no solo con las circunstancias de lugar y tiempo, sino con el carácter del pensamiento de cada autor o autora, por lo general son factores más espurios los que motivan la omisión de nombres en la historia de la estética: rechazos directos por parte de los contemporáneos, como le sucedió a Moritz, exilios, como en Zambrano o algunos de los últimos krausistas españoles, etc.; eventualidades que se tiende a reconocer como objetivadas en los diferentes pensamientos, pero que únicamente sirven para caracterizar la ideología o el talante de quienes ejercían el veto, no para definir el hacer de quienes fueron vetados, hacer que, sin duda, excedía tales condiciones.

Estéticas perdidas refleja también una condición importante del pensamiento estético: su radicación en el pensar filosófico no lo limita al arraigo permanente en la filosofía. La estética comienza y termina en el pensamiento filosófico, pero entre un momento y otro tiene la posibilidad de salir, de darse junto a otras formas de hacer, de pensar lo estético. Lo mismo podría decirse de la filosofía: a fin de cuentas, uno de los pensamientos más influyentes en la filosofía contemporánea proviene de una *exofilosofía*, la de Freud. Figuras como Mas y Pi, Kracauer o Moreno Galván dan cuenta de los estrechos vínculos existentes entre la estética, la teoría y la crítica de arte, la crítica cultural, etc. En la actualidad, la estética cuenta con la conciencia clara de formar un área de conocimiento, una disciplina del pensar filosófico, pero, de manera rigurosa, entre las autorías de este libro, solamente la última pensadora, Yuriko Saito, pertenece al tiempo de tal conciencia disciplinar. El resto son generalmente filósofas y filósofos que han destinado una parte de sus indagaciones al ámbito estético. En casos más recientes, como el de Gillo Dorfles, la estética se había convertido en una disciplina entregada a una teoría dominante que invitaba, por tanto, a salir de ella a quienes no

siguieran esa tónica –en su caso, como en el de Umberto Eco, salir del crocismo hacia la semiótica, la teoría de la información o los estudios culturales–.

Quien se aventure en este libro, tratado con gran interés y cuidado por parte de quienes se aventuraron antes en cada una de estas estéticas abandonadas, se encontrará con las principales edificaciones alzadas por la reflexión estética durante siglos, muchas de ellas claramente fijadas y aún reconocibles para nuestra sensibilidad, pero, paso a paso, capítulo a capítulo, empezarán también a tomar forma innumerables lugares, espacios difuminados por la ausencia de luz o emborronados por el polvo acumulado. Si aceptamos que el pensamiento actualizado, cuando es auténtico pensar y no mera toma de posición, no puede sino ser algo vivo y efectivo, que no se puede acceder a un pensamiento si no es pensándolo, al volver a serlo a través de estos textos, esa ausencia de definición podrá dar paso a nuevas evidencias y no solo situarnos frente a nuevas viejas ideas y revivir en nosotros pensamientos pasados, sino ampliar también nuestro marco de sensibilidad, rehabilitar en nosotros sensibilidades olvidadas.

Como editores, queremos agradecer a todas las personas que han contribuido con importantes investigaciones a este volumen, por su calidad y su entrega; especialmente a Anacleto Ferrer, autor de uno de los capítulos y director de la prestigiosa colección que acoge *Estéticas perdidas*. A la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, que nos ofreció uno de sus encuentros para llamar a la participación a sus miembros, llamada que luego ampliamos por invitación a otros investigadores expertos en algunos de los pensamientos aquí presentados. Como apuntábamos al comienzo de estas líneas, la intención no es acrecentar la foto de familia ni completar el árbol genealógico, no se trata de reunir todo lo perdido, sino de replantear lo asumido, apuntando a la idea de que, en lo estético, todo podría haber sido diferente y que, de hecho, lo fue; que, por eso, el campo de acción de la disciplina estética puede ser mucho más amplio, abierto y desafiante que el apreciado generalmente por ella misma.

El mismo Cortázar que nos ofrecía en *Rayuela* aquel «nada está perdido» se lo manifiesta también a la ictióloga Marie-Louise Bau-
chot en las divagaciones de su *Prosa del observatorio*. Nada está perdi-
do, le recuerda a la científica, pero solo si se asume que la ciencia y
su séquito –la moral, la ciudad, la sociedad– no son dueñas de la vida,
que las clasificaciones, los esquemas y los emblemas afirmativos de
la ciencia han de entregarse también a lo inmediato, a lo no atado,
a lo abierto, que «sigue ahí».⁷ Ante ese ahí, como en estas páginas,
el pensamiento estético puede redescubrir la dimensión real de la
acción estética, el poder de los hechos que pueblan el vasto, hondo y
efectivo universo de lo que hay, de lo que queda fuera del término de
los términos, de los ideales, del saber sentenciado; comprender que
esos no son reinos de blandura o nadería a los que la ciencia estética
se entregue con condescendencia o primoroso voluntarismo; saber
que, para ser ciencia, y no taxonomía, y no disciplina, y no doctrina,
es preciso mirar fuera, desde fuera más bien de la ciencia misma.
Allí, donde aún casi nada hemos encontrado, nada está perdido.

7. Julio Cortázar (1999): *Prosa del observatorio*, Barcelona, Lumen, p. 84.

Estéticas perdidas

Un encuentro con las sensibilidades olvidadas

Estéticas perdidas invita a deshacer el relato asimilado usualmente por las historias de las ideas estéticas, a romper con la linealidad del discurso temporal de las ideas filosóficas, con el encadenamiento forzado de autores que se suceden en una causalidad generalmente aceptada. No se trata de ofrecer otro relato, de oponer a la historia asumida de las ideas estéticas una historia alternativa, sino de hacer visibles algunos de los huecos, las sendas perdidas, los espacios y tiempos que han quedado ocultos, parcial o totalmente, en la narración académica.

Los veintidós capítulos que componen este libro se adentran en el pensamiento de sendos autores y autoras que de algún modo han sido relegados o infravalorados por la tradición moderna y contemporánea de la reflexión estética, cuando no por su propio tiempo, sin que, en cualquier caso, se pretenda abordar todo lo perdido, todo lo olvidado.

Quien lea atentamente estas páginas encontrará planteamientos que se desvían de los vectores trazados por la historia escrita de la filosofía, ideas que en muchos casos contradicen esos sentidos aceptados, valores ajenos –y hasta opuestos– a los aprobados por la historia del arte y la estética filosófica.

