

Félix Ovejero Lucas

El compromiso del creador

Ética de la estética



Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores



Para aquellos que confían en sí mismos cuando los demás dudan. Sin despreciar sus dudas, los escuchan con buen dispuesto entendimiento y hasta preferirían que tuvieran razón.

Con permiso de Kipling, Borges y Cernuda.

Misión del artista es templar con el ejemplo de su vida el ánimo de los hombres. El arte es heroísmo por excelencia, trabajo sin descanso.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben. Y, a este propósito, dice Tulio: «La honra cría las artes».

¿Quién piensa que el soldado que es primero del escala tiene más aborrecido el vivir? No por cierto; mas el deseo de alabanza le hace ponerse al peligro; y así en las artes y letras es lo mismo. Predica muy bien el presentado y es hombre que desea mucho el provecho de las ánimas; mas pregunten a su merced si le pesa cuando le dicen: «¡Oh, qué maravillosamente lo ha hecho vuestra reverencia!».

LAZARILLO DE TORMES

Las controversias son más salvajes sobre los asuntos en que no hay evidencia alguna en ninguna dirección. La persecución se utiliza en la teología, no en la aritmética, ya que en la aritmética hay conocimiento, pero en teología sólo hay opiniones.

BERTRAND RUSSELL

Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena.

JORGE LUIS BORGES

Existe una soledad que es la que hay que aceptar, con la que durante años me he enfrentado porque todo lo que separa me horroriza, con la que todavía me enfrento, pero

que es inevitable a partir de un determinado nivel de exigencia. Nos gustaría ser amados, reconocidos por lo que somos, y por todos. Sin embargo, es un deseo adolescente. Tarde o temprano, es necesario envejecer, aceptar ser juzgado, o condenado, y recibir lo que pertenece al reino del amor (deseo, ternura, amistad, solidaridad) como dones inmerecidos. La moral de nada nos sirve. Solo la verdad... es decir, el esfuerzo ininterrumpido por alcanzarla, la decisión de proclamarla cuando la captamos a todos los niveles, y de vivirla, en el sentido, en la dirección de la marcha. Pero en una época de mala fe aquel que no quiere renunciar a separar lo verdadero de lo falso está condenado a una especie de exilio. Al menos sabe que este exilio supone una reunión presente y futura, la única valiosa, a la que debemos servir.

ALBERT CAMUS

Prólogo

Yo envidiaba a los hombres anónimos, a los artesanos que practican un arte útil y modesto y se miran unos a los otros con buenos ojos apacibles en las tertulias de los sábados: y no se atacan entre sí por razones de su arte, ni van a echarse fango en las puertas de sus tiendas.

RAFAEL CANSINOS ASSENS

Hace ya casi medio siglo, en una entrevista, Ernst Gombrich, que se había pasado la mayor parte de su vida estudiando la historia del arte, confesaba: «Los progresos de la ciencia son tan asombrosos que me siento un poco molesto cuando veo a mis colegas de la universidad discutiendo de códigos genéticos mientras los historiadores del arte discuten el hecho de que Marcel Duchamp enviara un orinal a una exposición. Piense usted en la diferencia de nivel intelectual, verdaderamente no es posible una cosa así».¹ Con su lamento, el vienés expresaba más de un malestar. Dos, por lo menos: con los asuntos, insustanciales; y con las conversaciones insustanciales sobre asuntos insustanciales. Su disgusto era con el arte, pero, también, con los que se ocupaban del arte, que perdían sus tardes a cuenta de orinales.

Gombrich volvía la mirada a la ciencia, con envidia. Allí había progreso, se podía decir que por aquí, sí; y que por allí, no. Había criterios para decidir. Las conversaciones tenían sentido. Las de los científicos, sobre sus teorías en competencia, que permitían el progreso, y las de los que hablaban sobre lo que los científicos hacían, que no se deslizaban en el vacío, que podían llegar a puerto, a conclusiones compartidas o, en el peor de los casos, a precisar la naturaleza y el alcance de los desacuerdos. Exactamente lo que no sucedía con

el arte. En el arte, al sinsentido de las obras se añade el sinsentido, parasitario, de las conversaciones sobre el arte. Y éste es casi más grave. Los colegas de Gombrich ni hacían ni transportaban orinales; se limitaban a hablar de ellos y los daban por santos y buenos, no por sus funciones originales, sino como obras de arte. Y sus colegas eran investigadores y estudiosos, gentes de ideas, no artistas, a los que, en algunos casos, para su oficio les basta con su talento específico, sin que requieran más luces que las necesarias para manejarse con sus quehaceres y no tropezar con el mobiliario de sus talleres. Los creadores, al menos en algunas artes, pueden ser seres asilvestrados, negados para hilvanar dos frases coherentes sobre lo que hacen con notable perfección, como le sucedía a Stephen Wiltshire, con la competencia intelectual de una criatura, pero capaz de dibujar a mano suelta, sin reglas, puntos de fuga ni líneas ocultas, ciudades y paisajes después de una simple ojeada y en menos tiempo que se tarda en contarlos.² Pero los cofrades de Gombrich eran profesores, tipos serios. En el arte puede que no existan reglas y que todo valga, pero en la academia no. Ellos se ganaban la vida cavilando, midiendo argumentos. Tenían que evaluar y juzgar.

No sería exagerado pensar que, en el parecer de Gombrich, la única conversación sensata sobre el arte que los profesores deberían tener, una vez verificado de la mejor manera que aquello resultaba ser lo que parecía, un inequívoco orinal, era la que les condujera a reconocer que seguir hablando equivalía a perder su tiempo y a malgastar el dinero de los ciudadanos. Y a otra cosa, a cambiar de conversación, ya que no podían cambiar el mundo, al menos el mundo del arte.

Con todo, el pesimismo de Gombrich no era irremediable. Cuando uno cree que no cabe hacer nada, ni siquiera se queja. Se calla. Para qué protestar si las cosas no pueden ser de otro modo. Gombrich se queja y no hay queja sin un germen de esperanza. Toda desaprobación es una manifestación de optimismo. Quien nos reprocha una deslealtad proclama su confianza en nosotros. Cree que podemos ser mejores personas. No sólo eso. También confía en nosotros lo suficiente como para pensar que compartimos la misma condena moral de la deslealtad. Si las cosas no pueden ser de otro modo, es mejor no perder el tiempo, que, después de todo, «la vida es corta y el arte es

un juguete», para decirlo –manipulación mediante– con el verso de Machado. Cuando Gombrich muestra su disgusto por el estado del arte y su entorno, es porque cree que pueden ser de otra manera. Si estamos en condiciones de decir que por ahí no, es que hay algún lugar al que agarrarse, aunque sea un clavo ardiendo.

El problema es dónde está el clavo, dónde cimentar las opiniones para poder conversar sobre el arte sin parecer cabalistas o charlatanes de feria. Seguramente resulta ilusoria la confianza de Gombrich en que en el arte las cosas discurren como en la ciencia. Pero no está mal indagar por qué las cosas son así, cuáles son las diferencias. El inventario no sería corto, pero hay una que destaca por encima de las demás: la ausencia de los procedimientos de tasación tan confiables como los que rigen las comunidades científicas, esos que analizaba su íntimo amigo Karl Popper, el filósofo de la ciencia. La desigual calidad de las conversaciones de la que se quejaba Gombrich acaso tuviera que ver con eso, con que no disponemos de patrones para zanjar las discusiones y poder llegar a decir sin complejos «el cuento de los orinales es una mamarrachada», con la misma naturalidad con la que otros dicen «esa teoría es insostenible, porque es incompatible con los experimentos». Desafortunadamente, no parece que la belleza funcione como la verdad. La reflexión estética, incluso aquella que ha hecho vocación de claridad, no proporciona mucha ayuda. Sus meritorios esfuerzos empantanar cuando trata de diseñar una cuadrícula con la que tasar unas prácticas artísticas que no es que estén en contra de cualquier norma, es que se toman a pitorreo cualquier pretensión de orden. Para eso, nos dicen, acabaron con la tradición.

Así las cosas, quizá debemos buscar los patrones en lugares más terrenales, incluso mundanos. Si la belleza nos falla, otra posibilidad, menos vaporosa, es tirar por lo derecho y acudir al patrón de baremación que frecuentamos a diario en nuestros tratos con la vida, exactamente en aquella parte de la vida que no tolera ni la novelería ni las elucubraciones: el mercado. Parece sensato pensar que lo que vale –y hasta lo que es valorado– tiene un precio (alto) y, después de todo, el arte se compra y se vende, hay alguien que fija un precio y hay algún otro dispuesto a pagarlo. No parece, pues, un desatino volver la mirada en esa dirección en busca de asistencia a la

hora de valorar. Anticipo que no podemos esperar mucho, que tampoco en el mercado encontraremos un tasador fiable. Ni en el mercado ni en ningún otro lugar. En realidad, no parece que existan asideros firmes que permitan avanzar en alguna dirección las conversaciones sobre arte.

¿Y entonces? ¿Por qué se prolongan? ¿Simple facundia gremial? ¿Es que los humanistas son idiotas logorreicos a los que tanto les da ir aquí como allá, una y otra vez, mientras puedan escuchar el eco de su propia voz? O peor, ¿no serán, simple y llanamente, unos sinvergüenzas? Algunos no dudarían con el calificativo, e incluso lo juzgarían tibio, una vez enterados de que se trata de sujetos dispuestos a certificar que, según quien lo diga, está justificado pagar una fortuna por cosas que podemos encontrar en cualquier ferretería, por lo general en mejor estado. Pero ¿la culpa, entonces, no sería de los artistas, unos embaucadores capaces de cobrar verdaderas fortunas por lo que no deja de ser un traslado de la tienda a la sala de exposiciones? A la vista de tales trasiegos, reales o posibles, no es de extrañar que algún malpensado sospeche que, unos y otros, los creadores y los que expiden los certificados, puedan estar compinchados.

Las preguntas son muchas, todas deprimentes. Y casi es mejor detenernos aquí, que empiezan a dar grima y, además, contradicen lo que, según parece, es el material humano con el que están forjados artistas e intelectuales: gentes entregadas con fervor a sus actividades, con convicciones firmes y vidas a la altura de sus convicciones. Comprometidos con los más nobles principios y dispuestos a defenderlos a la menor ocasión en cualquier lugar del mundo. Así son los intelectuales y los artistas, según nos cuentan ellos mismos.

También eso habrá que comprobarlo. Y no por suspicacia, sino por lo que sabemos de la biografía de no pocos de ellos, de sus vidas poco lucidas. A solas o en bandería. Bastaría con seguir los entresijos gremiales de algunos poetas, incluso los que han pasado a la historia común con más lustre político, para dudar de que las cosas sean tan pintureras. La verdad es que si hubiera índices de virtud, de compromiso con lo que se hace, en promedio, las gentes de las artes, también aquí, cotizan bastante más bajo que las gentes de las ciencias. A bulto, da la impresión de que entre ellos no hay nada parecido al compromiso con la verdad que demostraron, cada uno a su manera, Hypatia,

Miguel Servet, Galileo o Nikolai Vavilov.

En realidad, para ser más precisos y, por tanto, más justos, habría que decir que no son mejores ni peores, aunque se comporten peor. Su material humano es el mismo, pero habitan lugares más insalubres. Pasaría en el arte lo que en la construcción: no es que los bribones se dediquen al mercado inmobiliario, es que el mercado inmobiliario propicia los bribones. El oficio, que los malea. Mejor dicho, el entorno, ese particular ecosistema, que tiene poco más de dos siglos, en el que, desaparecida ya la tradición y sin nada que cumpla sus funciones de cobijo y criterio, deja a los artistas enfermos de inseguridad. Y, sí, entonces, en la tentación o en la debilidad, quizá jueguen al mal y enfilen los caminos que les conducen a ser los peores de ellos mismos. Sobre todo si no faltan propagandistas y beneficiarios dispuestos a convertir las miserias y las flaquezas en doctrina y tarificarla en el mercado de las ideas. Pero no hay malas naturalezas, malas personas, sino creadores desnortados, que no saben a qué atenerse o en qué tasador confiar. El arte había perdido las formas y, con éstas, los artistas perdieron la serenidad de juicio y la fortaleza de espíritu. El resto es lección de vida muchas veces repetida: no pocas veces, la falta de carácter acaba en falta de decencia.

Pero ¿no se encenderá por ahí una luz? ¿No podríamos hacer el camino inverso y ver en la decencia una pista para calibrar el buen hacer? Si no sabemos a qué atenernos con las obras, para saber si nos podemos fiar de los que nos las ofrecen, ¿no cabe pensar en volver hacia los creadores y preguntarnos si se toman en serio sus ocupaciones, si ponen lo mejor de sí mismos? En cierto modo es casi de sentido común que quien hace trampas y nos miente o se miente, hará trampas y mentirá cuando tenga la ocasión, sea un panadero o un artista, sobre todo si es un artista, si la naturaleza del quehacer es más difícil de calibrar, más propicia al fraude. Por supuesto, el esfuerzo, la tenacidad, la devoción por el trabajo, el afán de no mentirse o la probidad no garantizan un buen resultado. Sin talento no hay nada que hacer. Eso es seguro, pero no lo es menos que sin cosas como aquellas tampoco hay mucho que esperar. Al menos eso es lo que quieren defender las páginas que siguen, que la ética es importante para la estética, en la gestación, en la ejecución y en la intelección de las obras.

Por lo demás, tampoco es nueva la idea. Durante un tiempo, no pocos artistas e intelectuales apelaron a la virtud para dar sentido a sus empeños. Muchos de ellos pecaron de desmesura en sus aspiraciones y, a qué negarlo, no siempre estuvieron a la altura de sus palabras, sobre todo de una que acabó por invocarse reiteradamente como un conjuro para resolver los problemas del arte y del mundo y que, en realidad, sirvió sobre todo para sancionar tropelías y tonterías: el compromiso. Por eso mismo, cuando volvamos sobre la descolorida palabra a ver si podemos sacar algo en claro, la primera tarea consistirá en deshincharla, en desaguarla de toxinas. No es seguro que se pueda recuperar, que no esté perdida para siempre. Pero eso no impide reconocer que, con sus torpezas, apunta a problemas de interés, y quién sabe si, una vez aligerada de hipérbolos, de golpes en el pecho y de poses para la historia, nos puede ayudar a mejorar la calidad de las conversaciones o, por lo menos, a evitar esas otras que impacientaban a Gombrich. Hay modos mejores de matar las tardes, incluso en Oxford.

Ese es el trayecto que se recorre en las páginas que siguen: el que conduce de la calidad estética de las obras a la decencia de los creadores. En el capítulo final, que se puede leer casi como una continuación de estas líneas de presentación, el lector encontrará una exposición de motivos de la trastienda del trayecto, de las preocupaciones que han conducido a estos asuntos y a esta perspectiva. En todo caso, en ese caminar, que no es más que la prolongación de otras andaduras, políticas y filosóficas, como otras veces, el autor ha tenido la fortuna de la buena compañía. Un temprano borrador se discutió en una de las gratas sesiones de los «Encuentros de San Gervasio». En casa de José Luís Martí, nos reuníamos periódicamente a discutir nuestros respectivos quehaceres un grupo de amigos. El día que presenté los míos andaban por allí Félix de Azúa, Francesc de Carreras, Manuel Cruz, Alfred Font, Ernesto Garzón Valdés, José Luis Martí, José Juan Moreso, Nicolás Nogueroles y Águeda Quiroga. Virginia Fernández, a quien conté el proyecto, me proporcionó una solvente ayuda bibliográfica. Las recomendaciones de Indi de León, Ana Esteban, Sara Maza y Jaime Romero Sampayo, pacientes lectores, me obligaron a aclarar argumentos y aligerar no pocas espesuras. Lourdes de Rioja leyó entero el texto y, con una autoridad que no quería admitir pero que

se imponía por sólidas razones, esto es, con la mejor autoridad, me decidió a corregir pasos y expresiones. Aurelio Arteta y Ramón Vargas-Machuca no leyeron ni una página del original, pero la común preocupación por la decencia en la vida, que incluye la decencia en el pensamiento, es el motivo último de estas páginas. Hay otra persona, otro amigo, que tampoco ha leído el original, pero cuya obra tiene mucho que ver con el origen de este libro: Andrés Trapiello. Los ya numerosos volúmenes del *Salón de los pasos perdidos* describen con extraordinaria finura un paisaje moral del creador, como protagonista y como testigo, que, de alguna manera, las páginas que siguen quieren hacer inteligible. En realidad, la decisión de poner en orden mis ideas, de escribirlas, se me ocurre inmediatamente después de escuchar por Internet, en la magnífica página de conferencias de la Fundación Juan March, un intervención suya bajo el título de «Yo no soy el tema de mi libro». Quede aquí constancia de mi gratitud con todos ellos. Por la compañía y por las ideas.

INTRODUCCIÓN

Del fraude del arte al compromiso de los artistas

El Pop Art es un arte publicitario que se publicita a sí mismo como arte que odia la publicidad.

HAROLD ROSENBERG

HISTORIAS POCO EDIFICANTES

Los barrenderos de Nueva York no dudaron un instante ante la escultura de John Chamberlain depositada en la puerta de la galería. Se la llevaron inmediatamente, no sin preguntarse antes cómo aquel montón de chatarra de automóvil había podido llegar hasta un barrio tan postinero. Resultaron tan profesionales de lo suyo como la señora de la limpieza del Museo Ostwald de Dortmund cuando se empleó a fondo con unas manchas de cal –que, a su parecer, afeaban una superficie de caucho– hasta dejar irreconocible la obra *Wenn es anfängt durch die Decke zu tropen* de Martin Kippenberger. En el Guggenheim de Bilbao yo mismo pude ver cómo un montón de personas se arremolinaban con arrobo ante lo que no era más que un puñado de caramelos dejados allí, sabe Dios con qué propósito; quizá pensaban que estaban ante la escultura de González-Torres que consiste exactamente en eso, en caramelos, pero en cantidades de mayorista: 160 kilogramos de caramelos apilados para su consumo. Una obra por la que se pagaron 456.000 dólares en el año 2000. Otras veces, no somos los humanos los que parecemos faltos –o provistos– de criterios, sino los dioses, como pudo suceder en Londres, en Momart, una compañía especializada en el almacenaje de obras de arte, cuando las llamas, carentes de la menor piedad estética (o tal vez no), devoraron en menos

tiempo del que se tarda en contarle una obra de Tracey Emin: una tienda de campaña decorada con los nombres de todas las personas con las que se había acostado.

Los ejemplos se podrían multiplicar hasta que saltaran las lágrimas. De risa. O de pena. Cuando estas noticias se van acumulando, hasta los más pusilánimes se liberan de sus temores y empiezan a levantar la mano para hacer preguntas. La primera, con timidez: ¿alguien cree en serio que esto es bello? Naturalmente, las respuestas llegan, porque hay gente para todo y, además, porque si algo no falta en el mundo del arte es verbosidad. Los apalancamientos y las burbujas, esas estrategias consistentes en levantar montañas de humo y ficción a partir de unos rescoldos de brasas y realidad, que tanto han popularizado, para su beneficio y nuestra desgracia, los intermediarios financieros, las lleva cultivando con esmero y aplicación el mundo del arte desde hace bastante tiempo. Si unos convertían la basura inmobiliaria en valores complejos e impenetrables –revestidos con la dignidad de fascinantes nombres (CDS, CDO, BDS)– que contaban con el *nihil obstat* de las agencias de calificación, otros han facturado los más modestos objetos, muchos de ellos disponibles en cualquier chatarrería, con solemnes nombres de renovadoras corrientes artísticas –avaladas por locuaces plumíferos dispuestos a arropar la inanidad– a un ritmo que, por su imaginería y productividad, debería hacer palidecer de envidia a los tiburones de Wall Street (basta con pensar en las mil variantes con las que se ha sazonado el sintagma modernismo: postmodernismo, altermodernismo, post-postmodernismo, remodelismo, metamodernismo y las que se les quieran ocurrir).

Eso sí, una vez uno se repone de la desbordante faramalla repara en que las repuestas a la pregunta acerca de la belleza de las obras van de aquí para allá sin amarrar en puerto seguro alguno, sin que acaben de resultar convincentes. De modo que a esa pregunta sigue otra, ésta ya con un tono más firme: pero ¿esto, de verdad, es arte? Una cosa lleva a la siguiente y, al final, hasta el mejor dispuesto, ya amostazado, acaba por recalar en otra, la única pregunta que no permite jugar con las palabras, la que nos deja a las puertas del escándalo: y esto, ¿quién lo paga? Cuando la respuesta es «pues,

muchas veces, el Estado», llegamos a la política y, en opinión de gentes bastante sensatas, a la indecencia.

El escándalo es el punto de partida de no pocos liberales quejosos de los despilfarros y las intromisiones del Estado en los negocios estéticos. En opinión de éstos, el Estado derrocharía los recursos y, lo que es casi peor, tutelaría las querencias culturales de los ciudadanos. Metomentodo, pues, superlativo: por los impuestos, asignando nuestros dineros según su particular parecer, y por los gustos, decidiendo a qué obras vale la pena darles carrete. El notable libro de Marc Fumaroli, *L'Etat culturel* [*El estado cultural*], es seguramente la mejor exposición de tales puntos de vista. Sus avales históricos resultan solventes. Pero incompletos, limitados a Francia. Los liberales, al menos los de nuestra vecindad, pocas veces se acuerdan de otras intervenciones que no siempre les incomodan.¹ Por ejemplo, las que nos ilustra el crítico de arte Philip Dood: «La CIA fue el mejor crítico de arte en Estados Unidos porque comprendieron obras que en realidad deberían haberles resultado antipáticas –realizadas por izquierdistas, procedentes del surrealismo europeo– y comprendieron el poder potencial de este tipo de arte y se hicieron con él. No podemos decir lo mismo de muchos críticos de arte de la época».² También aquí hay dinero público, tutela ideológica y otras cosas bastante peores.³

Con todo, la pregunta que está en el origen del malestar sigue ahí: ¿no hay un modo seguro de evaluar estas mercancías, de saber cuándo nos dan gato por liebre? En principio, no parece imposible. De hecho, en los periódicos hay secciones fijas dedicadas a tales menesteres, como las hay dedicadas a la crítica deportiva o gastronómica. Aunque, desde luego, no son de la misma ayuda. Y es que cuando uno acude a la crítica artística en busca de alguna orientación, acaba todavía más confundido. En promedio, el género resulta de una oscuridad desalentadora. En su mayor parte resulta ininteligible o, directamente, puro sinsentido.⁴ A veces se tiene la impresión de que, aunque se intercambiasen las obras comentadas, no nos daríamos cuenta. Poco que ver, por ejemplo, con la sección de crítica gastronómica, dedicada a evitar que nos cuelen el gato, que nos ayuda a decidir y que, según algunos, también se ocupa de otro arte, del *art culinari*.

Pero quizá sea un problema de esos «críticos», de los que nos encontramos con más frecuencia en los periódicos, que vendrían a ser como los echadores de cartas o los astrólogos, que también tienen su sección fija en los periódicos, pero a quienes nadie confunde con los médicos. Vamos, que la imposibilidad no sería de principio, sino circunstancial, del perro mundo de los medios de comunicación y su necesidad de facturar mercancías sin tregua y para consumo rápido. Ahora la equiparación sería otra, la que se da entre los tertulianos radiofónicos o los vendedores de crecepelos, los chamarileros del «tente mientras cobro», y los investigadores pacientes de las sociedades o de los fármacos. Las ocurrencias políticas o económicas de los charlistas ignoran la buena producción de la academia, pero a nadie se le ocurre confundir sus opiniones tabernarias y de peluquería con la investigación tasada empírica y lógicamente.⁵ Para decirlo brevemente, que la incapacidad de los críticos de los diarios nada nos diría de la incapacidad de la crítica. Al cabo, hay disciplinas bien respetadas y con resultados –o por lo menos interrogantes– razonablemente precisos que guardan un notable parecido de principio con la estética, como la epistemología, entregada a examinar qué es esa cosa del conocimiento y, en particular, la ciencia. Habrá pues que repasar la teoría estética, a ver si podemos encontrar en ella un anclaje con el que comenzar a responder a nuestras preguntas.

Se puede ya anticipar que no es mucho lo que la teoría estética nos ofrece. Algunas veces su oscuridad y falta de sistematicidad, aunque más arropada en citas de autoridad, no difiere de la crítica que encontramos en los periódicos. En ese pecado incurre buena parte del género de los filósofos «continentales», incluidos los más considerados como es el caso de –lo siento, devotos–⁶ Walter Benjamin (quizá había algo más que conspiración académica cuando le rechazaron por ilegible su tesis de habilitación).⁷ Pero tampoco resultan de mucho más provecho los trabajos de otros que tienen como ideal regulativo el afán de claridad y de orden argumental. El quehacer minucioso y honesto de la filosofía analítica del arte pocas veces se traduce en productos de calidad comparables a los de la filosofía de la ciencia, por referirnos a una disciplina con la que, cabría pensar, guarda notables paralelos. No nos encontramos con un Carnap, un Popper o un Quine, por citar a muertos con contribuciones

reconocidas por tirios y troyanos. La desigual cosecha, en arte y en ciencia, da que pensar. Porque la intención y el proceder de los filósofos del arte –al menos de aquellos que no convierten el arte en una simple excusa para sus descontroladas especulaciones–⁸ no han sido distintos de los empleados por los filósofos de la ciencia: examinar los procedimientos, las reglas que rigen en ese mundo y que servirían para decir que esto vale y aquello no; eso mismo, que, en el caso de la ciencia, ha permitido llegar a donde se ha llegado.

Para que los filósofos del arte puedan proceder como los filósofos de la ciencia tendrían que encontrar en sus asuntos un suelo tan firme como éstos otros tienen en los suyos, un terreno seguro sobre el que levantar el edificio de sus conjeturas. Los dedicados a la ciencia, con sus dudas, matices, idas y venidas, saben que la ciencia funciona y que los científicos se entienden cuando hablan de cuestiones como verdad, consistencia, control empírico y cosas así. Y si no se entienden, las dudas no alcanzan –salvo en algunas áreas y durante poco tiempo– a los resultados de la ciencia, los terrenos en donde aquellos conceptos operan y son usados como monedas aceptadas por todos. Desafortunadamente, los estetas no disponen de suelo firme alguno. Examinaremos en un par de capítulos sus esfuerzos por dilucidar nociones como belleza, experiencia estética y obra de arte. Se verá que no faltan ejemplos de sólido razonar y de limpieza de enfoque. Lo malo es que ese razonar se levanta sobre arenas movedizas y sin que los focos sepan hacia dónde apuntar, porque en el arte no hay un consenso comparable al de la ciencia acerca de lo que es bueno. No, desde luego, en el arte de nuestros días.

En otras épocas las cosas fueron de otro modo. Hasta hace diez minutos, bajo el impreciso paraguas de «la tradición», en el que se ha cobijado la historia entera del arte, se dieron patrones funcionales, prácticos y hasta trascendentes que, mal que bien, permitían tasar, sopesar y descartar. Durante mucho tiempo el arte servía a otros propósitos, a la religión, a la transmisión de valores, a la fijación de un orden del mundo o cosas parecidas, y se medía por su funcionalidad, por su eficacia para alcanzar esos designios, como se miden los productos de un artesano: la silla, que sirve para sentarse y requiere de la estabilidad, y el cántaro, que se utiliza para mantener el agua fresca y

reclama la porosidad. Más tarde, en los días de *l'art pour l'art*, esos raseros, externos, instrumentales, fueron sustituidos por otros, formales o temáticos, asociados a cada variedad de la actividad artística o, a veces, a cada escuela, pero que, con todo, a su modo, también permitían reconocer el buen hacer. Desafortunadamente, esos mundos ya no son los nuestros. Una vez desaparecidos todos los criterios, cuando los filósofos quisieron hacer uso de sus herramientas analíticas se encontraron con que ya no quedaban certezas en las que afilarlas. Como teólogos que acudieran a dilucidar dudas doctrinales cuando ya no queda nadie que conserve la fe.

Por supuesto se ha intentado, porque todo se intenta. Las reglas y el método, ahí estaría la solución, dirá el optimista. Que el juicio estético tenga las mismas garantías que el epistémico. La belleza como equivalente a la verdad. Y que no nos vengan con el *De gustibus non est disputandum*, con que no hay posibilidad de objetividad en el arte. Claro que sobre gustos podemos establecer juicios firmes con fundamento. ¿No hablamos de comida basura? Sencillamente se trataría de que pudiéramos usar el calificativo de «basura» para referirnos a un producto artístico con la misma precisión y tranquilidad que nos permite hacerlo frente a un Burger King. Habría pues que obtener algo así como una teoría de la nutrición estética que nos proporcione un criterio independiente —o, en todo caso, compartido— para tasar nuestros propios gustos.

En el bazar de las ideas no faltan pormenorizadas teorías estéticas con vocación de objetividad, pulcras analíticamente y con pretensiones normativas, más o menos sensatas.⁹ Pero, con independencia de la calidad de tales conjeturas, nada despreciables, tales empeños tienen el mismo valor práctico que la geopolítica de casino: entretenimientos de ociosos, no sin su punto de locura. Como se verá en las páginas que siguen, su mayor problema no es propiamente suyo, sino derivado de su asunto, que no es de fiar: si el arte despreciaba las reglas y las pautas, no podíamos esperar que la teoría estética encontrara orden donde no lo había. De ahí la envidia que los estudiosos honestos del arte, como Gombrich, experimentan cuando se acuerdan de sus colegas, los estudiosos de la ciencia. A trancas y barrancas, la filosofía de la ciencia ha podido inventariar algunos criterios de calidad

porque tenía dónde mirar, dónde buscar consensos y prácticas eficaces: la ciencia. Exactamente lo contrario de lo que sucede con el arte. Mientras los científicos –la ciencia, si se quiere– están comprometidos con el ideal de la verdad o con algo que cumple funciones parecidas a ese ideal, no es seguro que los artistas estén interesados en la belleza. En realidad, de un tiempo para acá el ideal regulativo de la belleza se ha dado por caducado. No en nombre de otro ideal, sino de ninguno. La misma aspiración a los patrones compartidos resultó sospechosa. «Yo hablo siempre de mí porque no quiero convencer. No tengo derecho a arrastrar a nadie a mi río, yo no obligo a nadie a que me siga. Cada cual hace su arte a su modo», nos dirá Tristan Tzara en el manifiesto dadaísta.¹⁰ Y no está solo: «Nunca a favor de la forma, ni de la plástica, ni de la estética, sino al contrario. Absolutamente en contra».¹¹

Hoy, contra nadie; porque cien años más tarde no hay nadie enfrente, no hay norma. Cuando los artistas andan en éstas y con el público desarmado, abandonados los criterios sedimentados en una historia que fue hasta no hace tanto la de su educación cultural, ¿qué queda entonces? Nada, los criterios de los barrenderos de Nueva York. La falta de reglas, el todo vale, amplificará sin límites el problema de la confianza imposible en las tasaciones. Incluso hasta el mecánico menos de fiar, que nos engaña con las horas y con las piezas reparadas, nos devuelve un coche que funciona. Ni siquiera nos cabe ese consuelo con un arte que ha dicho que no se sabe qué es eso de funcionar, que lo mismo da una cosa que otra.

EL PRECIO DE LO VALIOSO

Así las cosas, si ni la tradición ni la reflexión sirven para responder a las preguntas que nos suscitaban los barrenderos de Nueva York, quizá sea cosa de hacer de tripas corazón, endurecer el alma y buscar la luz allí donde siempre parece que se puede encontrar un patrón de medida: en los precios, en el mercado. En nuestros días, no hay actividad que, al final, superados los preámbulos más o menos premiosos, más o menos sinceros, no acabe en rotundas preguntas que, según algunos, resumen y perfilan todas las anteriores, y que, desde luego, no permiten las excursiones a los cerros de Úbeda: «sí, sí,

todo eso está muy bien, pero ¿a cuánto sale? ¿Vale la pena pagarlo?». Sucede, según los epistemólogos más optimistas, hasta con las creencias y la intensidad de los deseos: mi grado de creencia en que «mañana lloverá» se mide exactamente por aquella cantidad de dinero que estaría dispuesto a llegar a apostar en una lotería en la que se pondera la probabilidad de que suceda; mi deseo de (dejémoslo en) X, equivale a aquella cantidad de dinero que estaré dispuesto a poner sobre la mesa –o sobre la cama– para satisfacerlo.

Quizá podemos esperar que también en el arte los precios nos den pistas del valor estético, al menos de lo que la gente aprecia las obras que adquiere. Si se compra arte, se dice, es porque vale y aquello que vale más es aquello por lo que más se paga. Ante nuestras dudas acerca de si vale la pena pagar lo que se paga, los que están en el negocio nos replican: «¿No ve que hay un mercado de arte?». Y, esta vez sin sombra de cobardía, añaden: «Claro que vale la pena, nosotros lo hacemos». Una respuesta clara, pero menos concluyente de lo que parece. Resulta inexacta en varios sentidos. Por su alcance, en el mejor de los casos, ese mercado se limita a las artes plásticas. Pero sobre todo, por su concepto: si hay tal mercado, es bastante raro.¹² Desde luego, se parece muy poco a los mercados de competencia perfecta – infrecuentes en el mundo real, por cierto– de los que nos hablan los economistas, a una lonja de pescado de las de antes de que se impusieran los sistemas de subastas, en la que unos llegaban con sus mercancías, su pescado, y otros, según sus particulares gustos y recursos, se llevaban lo que querían y pujaban, a sabiendas de la calidad del género. En los mercados, al menos en los verdaderos mercados, las cosas están claras. No hay lugar para el engaño. No hay lugar ni siquiera para la pregunta acerca de si vale la pena pagarlo.

En el arte, en particular en las artes plásticas, es inevitable la pregunta acerca del valor de los productos. Dudas sobre la turbiedad del negocio las tiene todo el mundo, comenzando por sus principales protagonistas, los marchantes. «Sólo se me ocurren dos profesiones donde se nombra como “casa” el edificio en el que tienen lugar las transacciones», nos dice uno de ellos.¹³ Un cinismo que es el inevitable compañero de las permanentes sospechas de fraude. La combinación del producto y del escenario –del arte contemporáneo y de la lógica del mercado– resulta patológica: una naturaleza

desvirtuada, que ha perdido su norte, soporta muy mal convertirse en negocio, que es precisamente el único modo que tiene para sobrevivir. Si las reglas estuvieran claras, quizá el mercado del arte pudiera ser como el de los restaurantes. Es cierto que, en algunos casos, para determinadas prácticas artísticas, en virtud de las condiciones técnicas de ejecución o de las condiciones materiales de producción, se produce un control indirecto de calidad. Pero no hay que engañarse, no es lo común. Algo que no ignoran aquellos a quienes les van los cuartos en ello. No ignoran que en el arte lo que algo vale depende de cuánto es valorado, no de si es valioso, ni tampoco que la valoración –ese cuánto es valorado– depende en buena medida de lo que deciden –y dicen– los mismos que hacen negocios con el arte, no de los que supuestamente valoran, los que pagan. El mercado, que muchas veces nos ayuda a deslindar el grano de la paja, de poco sirve en tiempos en los que la paja pasa por grano. En el próximo capítulo lo veremos desde distintas esquinas, pero baste por ahora repetir la que todos conocemos: los productos más demandados no son los mejores, los que más valen.

O al menos eso nos dicen esos pocos que están en condiciones de dictaminar qué es lo mejor, y que, cuando les preguntamos en qué basan sus valoraciones, después de algún cabeceo, no se sabe si dubitativo o grave, nos piden que «nos fiemos de ellos». El mercado del arte, tutelado por los expertos, nos proporcionaría la vara de medir: una mezcla extraña entre los precios y la sabiduría de la gente del mundo del arte. Pero ¿podemos confiar? La «necesidad de confiar» es el mantra con el que las artes plásticas buscan conjurar los problemas derivados de la falta de reglas y criterios. Todos piden confianza y todos temen que les tomen el pelo. «Confianza» es la palabra más repetida en las entrevistas de Adam Lindemann a los protagonistas más importantes del negocio del arte: marchantes, galeristas, coleccionistas, artistas, directores de museos, expertos en casas de subastas.¹⁴ Pero la confianza es una mercancía peligrosa, el punto de partida de las mentiras. Sólo nos pueden engañar aquellos en quienes confiamos. En el invierno de 2007 nos enteramos de que el marchante Lawrence Salander, «un tipo de la calle que ha leído a Ruskin», en la descripción de Leon Wiseltier, crítico de arte de *The New Republic*, había estafado a muchos de sus clientes, entre ellos muchos

famosos. Naturalmente, todos ellos confiaban en él. Según decían, tenía mucho olfato. De lo que no cabe duda es que, a la hora de reconocer incautos, no le faltaba.

En realidad, si hubiera mercado de verdad no haría falta la confianza. Al menos eso es lo que sostienen los defensores incondicionales del mercado. Lo han dicho una y mil veces: el mercado prescinde de la moral. El egoísmo une más que las rogatorias y los buenos propósitos. El panadero de Adam Smith, el protagonista del pasaje de la literatura económica más manoseado de la historia, acude oportuno a la cita:

Quien propone a otro un trato le está haciendo una de esas proposiciones. Dame lo que necesito y tendrás lo que deseas, es el sentido de cualquier clase de oferta. Así obtenemos de los demás la mayor parte de los servicios que necesitamos. No es la benevolencia del carnicero, del cervecero o del panadero la que nos procura el alimento, sino la consideración de su propio interés. No invocamos sus sentimientos humanitarios sino su egoísmo; ni les hablamos de nuestras necesidades, sino de sus ventajas.¹⁵

Se portarán debidamente, con el mejor producto al mejor precio, no por amor al oficio o a la humanidad, sino por temor a que nos vayamos a donde nos traten mejor. El interés disciplina la voluntad. La argamasa del egoísmo es más eficaz que los sermones o las arengas.

El cuento se repite mucho, pero desafortunadamente, las cosas, desde luego, no resultan tan sencillas. Con el egoísmo no basta. No hay institución que funcione sin una trama de normas, disposiciones emocionales y sentimientos de justicia que poco tienen que ver con el sálvese quien pueda. Tampoco el mercado. El más elemental de los intercambios se produce con dilaciones temporales, entre el momento de la entrega y el del pago, que sólo son posibles porque impera la confianza, porque no todo el mundo va a lo suyo y, sobre todo, porque todos lo sabemos y también tenemos la certeza de que eso es así, etc. Las normas sociales operan de ese modo: la gente cumple cuando cree que los demás lo harán y que los demás esperan que ellos lo van a hacer. Es una trama de mutuas expectativas, como las que me llevan a seguir conduciendo por la derecha, confiando en que tú, que vienes de frente, lo harás, porque confías que yo lo haga, y así.¹⁶ Si los estafadores no proliferan

no es únicamente por el temor a las leyes. Si sólo imperara el temor a la ley y la lógica del beneficio, las estafas serían el pan nuestro de cada día. Pocas estafas llegan a juicio y cualquier estafado sabe que rara vez sale a cuenta embarcarse en pleitos. Pero nos dejamos guiar por emociones, como la culpa y la vergüenza, que nos vetan acciones que podrían resultarnos provechosas. E incluso, cuando nos imponemos a esas buenas emociones, nos lo pensaremos mucho antes de engañar a los otros, a sabiendas de que se pueden guiar por otras emociones, que también conocemos, como la dignidad o la venganza. La vida diaria nos proporciona miles de ejemplos de lo alejados que estamos del *homo oeconomicus*. Gracias a Dios. Porque si los intercambios únicamente se sostuvieran en el interés desnudo el mundo como lo conocemos no duraría ni diez minutos. Piensen en cómo reaccionarían si un amigo con el que han quedado a comer les propusiera compensarlos económicamente por suspender la cita, porque «me ha salido un plan mejor». O si les ofrecen dinero por su posición en la fila de espera de un cine. Si fueran racionales y egoístas, sólo sería una cuestión de precio.¹⁷

Recuperemos el hilo y quedémonos con la moraleja de la digresión: la confianza es imprescindible en cualquier trato humano, también en el comercio.¹⁸ Todos los mercados requieren de la confianza y sus engranajes funcionan merced al aceite de la moral. Pero cuidado, hay mercados en los que la moral tiene las de perder. Necesitan de la confianza más que ningún otro, pero son los que, en su funcionamiento, atentan contra la confianza: cuando los que venden tienen más información que los que compran. En tales casos, el mercado nada nos dice del valor de las cosas, al revés, los camelos se imponen. Eso es experiencia de cada día, cuando contratamos los servicios de un mecánico, un abogado, un informático o un asesor fiscal: ellos deciden la naturaleza del producto y, por ende, su precio. Y teoría económica sólida, fuera de duda: la de los mercados de información asimétrica.¹⁹ Y el mercado del arte es, casi siempre, un mercado de información asimétrica, esto es, un mercado que necesita de la confianza pero alimenta la proliferación de los timadores. Ya se verá en detalle cómo opera tan perverso mecanismo.

EL HONOR DEL ARTISTA

Adivino el gesto reticente del lector. Los artistas no son mercaderes, son espíritus de una calidad especial. En el arte y, en general, en la creación, anidaría una reserva espiritual de decencia que falta en otros gremios. Si tal fuera, quizá todavía habría lugar para la esperanza. Si los artistas se toman en serio sus quehaceres, si son personas de bien comprometidos con nobles valores, podríamos comenzar a reconstruir el camino. Serían sabios y buenos. No mentirían sobre lo que hacen y, lúcidos, siempre sabrían reconocer lo que realmente vale la pena. Y de esa excelencia, se dice, no hay por qué dudar. Estaría en los mismos genes que los conducen a sus sublimes ocupaciones. Mientras los malos bichos se meten a *brokers*, el arte convoca a espíritus refinados poco dispuestos a la mendacidad o al fraude. Según esa opinión, bastante extendida, los artistas estarían amasados con un barro especial. Puede que tengan sus desvaríos, pero, desde luego, no se andan con cálculos y contabilidades.²⁰

Desafortunadamente, no parece haber mucho lugar para la esperanza: en el mundo del arte proliferan los peores pecados. De hecho, se alardea de amoralidad y, al menos desde los románticos para acá, el trato con el mal se ha convertido en doctrina. Incluso se toma como señal de la calidad de las obras. De los desvaríos de los artistas no caben dudas. Y de que algunos de tales desvaríos no caminan por la misma senda que la virtud tampoco. Desde luego, por donde no transitan es por la de la solidaridad gremial. A poco que se los trate, a la segunda copa, o a poco que se los lea, en diarios y correspondencias cruzadas, a la segunda página, ya se están despellejando unos a cuenta de otros. No andaba descaminado Horacio cuando hablaba de *Genus irritabile vatum*, de «la raza irritable de los poetas» (*Epístolas*, 2, 2, 102). Si quieren una muestra aleatoria, acudan a diccionarios o antologías de insultos: los que los artistas se dedican unos a otros constituyen la mayor parte de ellos; y los mejores, puestos a decirlo todo.²¹ Una guerra con mil frentes, particularmente intensa en el tiempo de las vanguardias: Dadá contra los cubistas; los surrealistas contra Dadá; los surrealistas y los creacionistas

contra todos y contra ellos mismos (Huidobro contra Reverdy), a excomuniación diaria y a cisma semanal. Con una notable representación española que noveló con gracia Cansinos Assens en *El movimiento V.P.*: «Lo que sí nos parece indispensable es publicar en la Prensa la noticia de nuestro rejuvenecimiento. La noticia de que somos los únicos poetas verdaderamente jóvenes y nuevos, de que ninguno nos aventaja en modernidad y de que nuestra poesía es el verdadero específico de nuestro tiempo. Eso es; publicaremos un manifiesto y lo firmaremos todos. Y al punto que lo lean, todos los poetas viejos morirán del susto de saber que son viejos...». ²²

No es el único testimonio de aquellos días. Alberto Guillén, un periodista peruano, o algo así (lo de periodista), compuso un cuadro de entrevistas, que muy bien podrían pasar por fichas clínicas de ególatras patológicos. Algunos tendrán historia, otros ninguna, como por ejemplo, aquel que, sin venir a cuento, le dice que «como usted sabrá, yo soy un genio» y, amante de la precisión, corrige a su interlocutor: «Afirman que yo digo: “Shakespeare, Esquilo y yo”. No; no he dicho eso. Lo que yo digo es: Después de Shakespeare, yo». ²³ Algunos dudan de la fidelidad de las entrevistas de Guillén. Da lo mismo. Pocos años después pudimos confirmar que, también en esto, la realidad superaba a cualquier ficción. Bergamín, Dalí, Buñuel, Cernuda, Giménez Caballero, Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, todos contra todos, y todos contra Juan Ramón Jiménez, que tampoco se quedó manco. Si quieren algún detalle, ahí va uno. La historia comienza cuando en 1934 el escritor chileno Volodia Teitelboim reconoció un notable parecido entre el «Poema 16» de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y el «Poema 30» de *El jardinero* de Tagore. A Vicente Huidobro, el otro gran poeta chileno, le faltó tiempo para acusar a Neruda de plagio desde la revista *Pro*. Inmediatamente, Federico García Lorca escribió un manifiesto de apoyo a Neruda y en contra de Huidobro. Como Juan Ramón Jiménez se negó a firmarlo, Neruda y sus mariachis se dedicaron a llamarlo por teléfono a las horas más extravagantes para cantarle canciones soeces. De todo ello acabará por dar cuenta Juan Ramón, con formas poco caritativas («coro de necios y beodos»), en un retrato implacable de Neruda («un gran mal poeta [...] un torpe traductor de sí mismo que no supiera completamente su idioma ni el

idioma que traduce»), y no sólo de Neruda (a Alberti «le gusta leer libros que no entiende del todo»), después de aclarar que no había querido unirse a los abajo firmantes porque «ni Huidobro ni Neruda ni Lorca tenían razón en lo peor de todo aquello».²⁴

Una bien dispuesta interpretación podría conjeturar que la maledicencia es el reverso de la sensibilidad del artista, de un excepcional talento que no hace sino confirmar la sentencia de Barbara Walters: «muéstrame alguien que nunca cotillee y te mostraré a alguien que no se interesa por la gente». O en la versión más decorada de Terencio y suscrita por tantos otros, desde Shakespeare a Gerardo Diego, pasando por Marx: *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* («Soy hombre, nada humano me es ajeno»). Un acto supremo de humanidad; que humano es el cotilleo, si hemos de hacer caso a los siempre ocurrentes psicólogos evolutivos, según los cuales la especie humana tiene una natural disposición al cotilleo, que vendría a ser la forma, una vez se ha desarrollado la capacidad del habla, de mantener la cohesión en grupos numerosos, cuando ya no funciona el sistema tradicional del contacto físico directo: despiojarse.²⁵ Más que «humanos demasiado humanos», «homínidos demasiado homínidos».

En realidad, ni mejores ni peores que los demás. El problema es el oficio. El arte desordena a los artistas. Las cuentas por echar son otras: los comportamientos especiales de los artistas, empezando por su disposición al balconeo, no hay que achacarlos a que los artistas sean de otra pasta, sino a las reglas de juego del arte. Mejor dicho, a su falta de reglas de juego precisas, a que no saben a qué atenerse para valorar la calidad de lo que hacen, a las dudas que nos conducen a la teoría estética o al mercado buscando respuesta a la pregunta ante la que todo el mundo se pone de perfil: ¿esto es bueno? La inseguridad en el arte es el origen de las inseguridades de los artistas, de su fragilidad moral. Como no tienen un modo, claro y distinto, de saber quién lo hace mejor, no les queda otra que decírselo ellos mismos y negárselo a los demás. La fragilidad moral de los artistas es la otra cara del problema de la evaluación del arte.

El problema radica en el procedimiento, que no está fuera de discusión. El arte no es una competición atlética en la que hay un patrón claro para

determinar quién es el mejor. Cuando la carrera ha terminado nadie discute la justicia del resultado: el más rápido es el que atraviesa la meta el primero y no hay más. No cabe lugar para la queja. Compáren lo que sucede con los premios literarios o cinematográficos: no hay uno sin su bronca, hasta el punto de que no pocas veces la bronca forma parte de su promoción. No, el arte no es como el atletismo. Si acaso, se parece al boxeo cuando se decide a los puntos: permite, si no propicia, el tongo. No hay criterios compartidos para trazar la frontera entre lo que funciona y lo que no y, por ende, resulta complicado fijar el escalafón. Exactamente lo que no pasaba en la ciencia, en donde nadie discute la jerarquía. En la mejor ciencia, claro.

Como entre los boxeadores, en el arte no faltan los fanfarrones. Y se explica: si el mundo no me proporciona patrones con los que valorar mi obra, para seguir en ella, para creer en lo que hago, tengo que sostenerme a pulso, sobre todo si camino lejos de la tribu. A campo abierto y sin brújula no hay lugar para los indecisos. Si el mundo no da señales, me las tendré que dar yo. Para estar seguro de que valgo, sólo me queda mi confianza, mi determinación, mi arrogancia.²⁶ Vendría a ser algo parecido, *mutatis mutandis*, a la relación que Max Weber establecía entre capitalismo y protestantismo:²⁷ como no tengo otro modo de saber si mereceré la gloria que a través de la propia evidencia de mi vida, lo mejor es que proporcione yo las pruebas de que la merezco, que me comporte como si fuera a merecerla. Mis obras en el mundo vendrían a ser los renglones torcidos con los que Dios escribe sus señales. El problema, claro, es que, como nos recordaron los barrenderos de Nueva York, los mensajes del mundo resultan equívocos en el arte. Al menos de un siglo a esta parte, desde las vanguardias. Entonces, ¿cómo puede estar seguro el artista? ¿De quién se fía? El dilema va recortando sus perfiles: en el pesebre, complacido, a cobijo y relajado, o al descubierto y a lo loco. Si el mundo calla y no me dice que soy bueno, me lo digo yo. Sólo así podré seguir cultivando una obra que nadie reconoce. Yo soy mi ley. La moral del genio. Y la del déspota.

No es retórica. Son dilemas reales a los que más temprano que tarde se enfrentan los creadores. Nadie está libre de las incertidumbres, ni los de mirada más limpia y pensamiento más sereno. Así, un autor tan honrado en su

quehacer, afinado en el juicio y reconocido por su obra como Antonio Muñoz Molina, anota en un diario que le acompaña mientras escribía su novela *El viento de la luna*: «Como dijo aquel crítico con tanta malevolencia, aunque tal vez con precisión, puede que yo sea un novelista acabado [...] Me da mucho miedo pensar que la novela no salga bien, porque en estos tiempos creo que es imprescindible y urgente para mí terminar una buena novela. Vital para mi buen nombre y para mi confianza en mí mismo, tan debilitada últimamente».²⁸ Nadie parece libre de inseguridad, salvo aquellos que optan por despreciar el mundo y sus gentes, que se consideran por encima de las leyes de los hombres. Esos sí están seguros de lo que hacen, los que no se atienen a la moral humana.

UN DILEMA PERVERSO: ARTE O DECENCIA

Así las cosas, la elección parece perfilarse entre ser una buena persona y ser un buen artista. La elección de Fausto. En una máxima que se le atribuye, Rimbaud acuñó el lema y fijó su opción: «Mi superioridad consiste en que no tengo corazón». O una cosa u otra. Ser un miserable, a falta de otras señales, parece indicar algún tipo de excelencia estética. El propio Muñoz Molina parece aceptar el dilema, cuando en otra entrada escribe:

Un hombre que aspira a ser justo, sentado al fresco de su jardín, una mañana de verano, con un perro a sus pies. La serenidad procede del bienestar de los suyos, de su amor correspondido, de su salud aceptable y de su moderada solvencia económica. También del hecho de que se dedica a un trabajo que le gusta mucho y por el que obtiene un razonable reconocimiento, si bien no se obsesiona con él ni está dispuesto a sacrificarle los otros dones de su vida.²⁹

Pareciera, pues, que no queda otra que elegir entre el arte y la vida, la vida digna. Con tonos más encopetados y dramáticos, veremos a mil artistas modernos situarse ante la misma (falsa) encrucijada: el bien moral y la buena obra.

En esas condiciones, no es raro que muchos entiendan el desorden moral como el camino más seguro para manejarse en las turbulencias de la creación. En una época y en una profesión que ha dignificado el mal, a pocos les gustará reconocerse en el lote de los conformistas, de los que, con paciencia, cultivan

el buen hacer artesanal, la técnica aprendida y transmitida, codificada y públicamente reconocida. La exaltación y el extravío, el arrebató y la pulsión, la patología y la sobreactuación oficiarán como señales de que el artista está poseído por el genio. Visto así, no ha de asombrar que, para muchos, el malditismo haya acabado por convertirse no sólo en una pose sino en un requisito para ingresar en las academias. Abundan los profesionales de la disidencia, la transgresión y la heterodoxia que ejercen mandarinazgos desde universidades, páginas de opinión de periódicos, cursos de verano y colecciones editoriales. Pocas cosas más conformistas que la corrección política, la última militancia de los transgresores. El «sistema» les consiente todo, incluso aquello que, en los mortales comunes, supone iniciar el camino al ostracismo. El mejor modo de no caminar a solas es despreciar a los compañeros de viaje. Los modales soberbios conviven sin estridencias con el éxito. Para muchos la villanía se convertirá en un deber, en un tributo al Dios del arte.

Un dilema al que se entregan complacidos y sin el menor escrúpulo las bestias pardas, convencidas, y hasta contentas, de que para seguir vivas y activas lo primero es agostar la vida más cercana y, si hace falta, envenenar el entero ecosistema: William Burroughs, adicto a la heroína y al alcohol, se llevó por delante a su mujer, jugueteando a Guillermo Tell; Louis Althusser, de otro gremio, pero no más cuerdo, hizo lo mismo, a manos desnudas con su compañera de toda la vida; Norman Mailer no pasó de apuñalar a la suya. Aunque, claro, el capítulo del trato con las mujeres es seguramente en el que andan tirios y troyanos: Octavio Paz, Arthur Koestler, J. D. Salinger, V. S. Naipaul, por limitarnos a los escritores.

En defensa del dilema, el malditismo, en sus versiones más refinadas, acude a un argumento que toma de un curioso compañero de viaje, el positivismo lógico más clásico: la verdad de un enunciado no depende de quien lo pronuncie o, en otra versión, las circunstancias que están en el origen de las teorías científicas es independiente de sus fundamentos, de sus avales empíricos o lógicos. Una cosa es la bondad del producto (científica o estética) y otra la bondad (moral) del productor. En plata: la verdad es la verdad la diga Agamenón o su porquero. Las ideas de los científicos sobre Dios, el bien

y el mal, no cuentan a la hora de ponderar los argumentos con los que defienden sus teorías. No hay sombra de las ideas teológicas de Isaac Newton en las leyes de la mecánica clásica. Georg Cantor no invocaba a Dios cuando intentaba –y conseguía, o al menos eso parecía en 1874– fundamentar la aritmética en la teoría de conjuntos. Y a ese argumento, general, se le puede añadir otro propio: los buenos sentimientos no allanan el camino de la buena literatura, y, puesto a echar cuentas, afortunadamente, hay más gentes buenas que buenos artistas. Desde el otro lado, desde el lado oscuro, Oscar Wilde lo dijo de mil formas: «El valor de una idea no tiene nada que ver con la sinceridad del hombre que la expone». Argumentos que hemos visto rebrotar una y mil veces, la última, mientras escribo estas líneas, a cuenta de la decisión del gobierno francés de retirar las celebraciones previstas con ocasión del 50 aniversario de la muerte de Louis-Ferdinand Céline.

¿UN COMPROMISO ESTÉTICO?

¿No queda otra, entonces, para ser un buen artista que comportarse como un hijo de Satanás? Sin duda, no basta ser buena persona para hacer buen arte. Pero ¿sobra? ¿Estamos seguros de que resulta inevitable el dilema entre calidad moral y calidad estética? La verdad es que resulta difícil que un autor deshonesto nos ofrezca una obra honesta. Y, desde luego, es prácticamente imposible que un sociópata, incapacitado para experimentar emociones, pueda construir una narración con personajes medianamente convincentes.³⁰ No podría escribir un drama por la misma razón que un ciego no podrá pintar, porque no sabe de qué está hablando. Quizá, a estas alturas, algún lector receloso esté empezando a pensar: «O sea, que como no podemos medir la calidad estética de las obras, tenemos que sopesar las buenas intenciones de los artistas». E inmediatamente se le disparen las alarmas: «ya veo por dónde va: la enésima versión del compromiso. La fatigada responsabilidad de los intelectuales. El cuento de Sartre». No diré que no, porque así, a grandes brochazos, todo acaba por rozar con todo, pero anticipo que no es la mirada – y, desde luego, no su actitud– de Jean-Paul Sartre la que más me interesa, sino, puestos a no salir del mismo corral, la de otro que, aunque peor filósofo

profesional, andando el tiempo y en estos menesteres, se ha revelado bastante más afinado, el Camus que decía: «Prefiero los hombres comprometidos a las literaturas comprometidas. Ya bastante es tener valor en la vida y talento en las obras [...] Sí, los querría menos comprometidos en sus obras y un poco más en su vida cotidiana».³¹

Hay que ser prudentes con el compromiso, *topoi* que se ha convertido, en manos de letraheridos sobrados de cinismo –de un cinismo en las antípodas del cinismo cobardón y acomodaticio de un Goethe–, en otra mercancía más, en una manera de estilizar la figura ante el mundo y de conseguir amparo y tribu. Ciertamente es que las cosas han cambiado mucho y si hace cuarenta años el *engagement* era la obligada estación de tránsito de todo candidato a ingresar en el gremio «intelectual», hoy, perdidos sus días de gloria y relumbrón, ha quedado reducido a un apeadero en el que sólo se encuentran cochambre y ruina. Y aunque periódicamente, con la regularidad de las estaciones, rebrota, lo hace cada vez con menos brío, sin aliento, como si ya nadie se creyera el papel que ejerce en la función.

Quizá es lo mejor. Las aguas del compromiso son propicias a los énfasis moralistas, a la afectación y a las recreaciones biográficas. Por eso, antes de sacar algo en claro, se imponen no pocas labores de drenaje. Lo primero será desprenderse de las urgencias políticas propias del escritor *en situation dans son époque* (Sartre) que parece encontrar en la firma de cualquier manifiesto que le pongan por delante una manera de salvar su alma y de conjurar las dudas que impone el honesto trato con la obra. Eso sí, una vez consumada la purga, habrá que ver si no hay otro modo de recuperar, con mejores argumentos, las buenas intenciones. Que creo que lo hay. Con torpezas y excesos, los moralistas del arte merodearon asuntos importantes, en particular la complicada relación entre ética y estética, una relación importante también para valorar la calidad estética. En los próximos capítulos se verá que no faltan razones para defender que la acribia moral importa en el quehacer artístico y, en general, en el trabajo intelectual, sobre todo en los tiempos en los que faltan los otros indicadores, en los empeños solitarios, cuando han desaparecido las certidumbres que en otro tiempo permitieron afirmar el paso y señalar el camino. Si no tenemos modo de averiguar qué es lo que el

cocinero emplea en sus platos, de algo nos sirve saber que, por decencia o por temor de Dios, le preocupa nuestra salud. Y hasta pudiera suceder que, tal como está el mundo del arte, al artista no le quede otra que elegir entre el amor al oficio y el amor a los entornos del oficio. Una elección nada sencilla cuando duda de que esa elección pueda ser reconocida, cuando más bien al contrario tiene poderosas razones para sospechar que los demás no tienen forma de averiguar si se toma en serio sus quehaceres.

Este dilema, si se presenta, no es un trago liviano. La falta de reglas, de procedimientos de calibración, lo complica todo, también la decencia. Si al final todo da lo mismo, quizá al artista le resulte más provechoso dedicar los esfuerzos, antes que a la obra, a los entornos de la obra, a su promoción y su comercio. Como esos restaurantes que ocupan más talento en bautizar los platos que en prepararlos. Las instituciones hace ya tiempo que saben lo que importa la sonajería y la pirotecnia. Sin ir más lejos, en mi ciudad, en los años de bonanza, la exposición *Fent Barcelona*, que costó 80.000 euros, empleó otros 237.000 en su promoción. Nada que reprochar, desde la economía, si al final las cuentas cuadran, por más que, por lo común, no sea más que otro modo de hacer un pan con unas tortas. Hasta puede que, alguna vez, por esas cosas de la vida —que parece recrearse en escribir con renglones torcidos—, sin querer, se alcancen buenos resultados y suceda que el envoltorio resulte más valioso que la mercancía, y los sonajeros y los petardos se acompañen y acaben en sinfonía, como en aquel chiste del genial Perich, según el cual: «Para poder construir la torre Eiffel fue preciso elevar antes un andamio metálico de mayor altura. Los elevados costes de dicho andamio arruinaron a los constructores y la torre no pudo elevarse nunca; ni siquiera se pudo derribar la estructura metálica. Pues bien, ese andamio es lo que en la actualidad se admira como si fuera la torre Eiffel».

Posible pero improbable. Lo que es cosa segura es que quien no crea que sus obras se medirán con justicia o, aun peor, que ni siquiera caben las evaluaciones, tendrá escasas razones para dedicarles esfuerzos e ingenios. La difícil tasación propicia lo peor: la desazón psicológica del artista, la circulación de monedas trucadas en las obras y la moral de los hampones en el trato con los cofrades. Al final, o muy pronto, se recalca en un círculo vicioso

de inseguridad en la obra, fragilidad del artista y embuste en el arte: los artistas, inseguros de sus quehaceres, empiezan a dudar de sí mismos y no pondrán mucha resistencia a dejarse caer por la pendiente de los embelecos de fácil factura, aferrados a la evidencia de que las batallas decisivas no se libran en el taller o en el escritorio, sino en los despachos, en las oficinas de propaganda y en los entresijos del poder, en el «mundo de arte», para utilizar una expresión de mucho tráfico entre los estudiosos del arte.

En el párrafo anterior he escrito que quien no crea que sus obras se medirán con justicia tendrá escasas razones para ponerles energías y talentos. Debería haber escrito «no tendrá incentivos», porque razones para evitar la pendiente de las trampas no le faltarán. La tentación permanente del fraude estará embridada por el temple moral, por la decencia. La ética del oficio. Esas cosas que apreciamos en el artesano, en el hombre que cultiva un jardín, el ceramista que premedita un color y una forma o el tipógrafo que compone bien esta página, que tal vez no le agrada, para decirlo con los serenos versos de Borges. De algún modo, casi sin saberlo, es lo que nos hace sentirnos más seguros cuando juzgamos una narración o una película que cuando juzgamos una pintura o una instalación: los ejecutores en el primer caso han de conocer el oficio para poner en marcha la máquina. Alguien ha tenido que emplear algún tiempo en aprender unas técnicas y en manejarse con unas herramientas. Podemos sentirnos inseguros a la hora de sopesar las obras, y, por lo que se decía páginas atrás, tampoco tenemos razones para fiarnos de las señales públicas de valor, pero sí está a nuestro alcance conocer los esfuerzos que el creador ha puesto en sus empeños, la dedicación, las veces que ha hecho y deshecho. Esos indicios son los que merodeamos con ideas como «tomarse en serio», autenticidad, amor al oficio, o, si se quiere, con la maltratada fórmula de «compromiso». En los capítulos finales, de la mano de algunas reflexiones procedentes de la teoría de las virtudes epistémicas, intentaré afinar y deslindar estas ideas. La moraleja esencial, de todos modos, se puede anticipar ya: sólo nos podemos fiar de quien, con limpieza de corazón, sin trampear consigo mismo, empeña sus mejores habilidades y talentos a sus quehaceres. La buena práctica exige respetarse a uno mismo y, con ello, la propia obra, lo que, entre otras cosas, quiere decir tener un interés no

instrumental con lo que se hace.

De momento, quedémonos un paso atrás, en la elemental enseñanza de la ciencia, una institución a la que, como ya se va viendo, acudiré con frecuencia para contrastarla con el arte y que nos dibuja, en negativo, los problemas que se irán desgranando: la virtud de los protagonistas resulta prescindible cuando las reglas están claras, cuando tenemos impersonales patrones para tasar los productos, eso a lo que, con bastante tosquedad, se apunta cuando, a veces con exagerado arrobo, se habla de «método científico». Busquen el dinero, el éxito sexual, la fama, o amen la verdad, los científicos no tienen otro remedio que jugar limpio. Las trampas están siempre claras o, al menos, tendencialmente, claras, y, por ende, no proliferan los tramposos. Como los corredores, aprecien o detesten la velocidad, si quieren ganar, tienen que ser más rápidos que los demás. Y, naturalmente, el último nunca dice que es el primero. No son terrenos fértiles para la cizaña. No hace falta pelearse por la decencia ni apelar al fatigado compromiso. Exactamente lo contrario de lo que encontraremos en el mundo de arte.

En las páginas que siguen se verá en detalle el itinerario recorrido en este primer capítulo a uña de caballo, el que nos lleva desde la evaluación del arte a la virtud del artista: los problemas de tasación; la progresiva pérdida de criterios en el mundo de arte, de patrones sustantivos, prácticos y formales; la incapacidad –y la rendición– de la teoría estética; la incapacidad del mercado para proporcionar las señales de calidad; las consecuencias, patológicas, para los artistas de la falta de guías; y los problemas y las posibilidades de la «moral» del creador para asegurarnos un pie firme en el que confiar.

Vamos a ello. No está de más, para empezar, ver cómo hemos llegado hasta aquí, cómo ha sido el cambio del arte que ha dejado a los artistas tan huérfanos y tan desamparados. Una historia que, aunque sea a paso acelerado, conviene repasar.

CAPÍTULO I

El arte desnortado

Cuando me coloco delante de un lienzo, no sé nunca lo que voy a hacer; y yo soy el primer sorprendido de lo que sale.

JOAN MIRÓ

LA MUERTE DEL ARTE

Hace unos años, John Horgan defendió la tesis del fin de la ciencia.¹ Era una muerte por cumplimiento de la tarea realizada, por éxito, inseparable de la idea de progreso. La *teoría de la relatividad*, la *mecánica cuántica* y la *teoría evolucionista darwiniana* nos habrían permitido conocer la tramoya (con la que funciona) del mundo y no cabía esperar más que un afinamiento en los detalles, en ningún caso una recomposición del cuadro. Cuando unos pocos años antes, en uno de los artículos de su especialidad más citados del siglo XX, Arthur Danto, conocido filósofo y crítico del arte, diagnosticó «el fin del arte», se refería a otra cosa, menos confiada, sin sombra de optimismo alguno o, por lo menos, de teleología.² No había afinamiento o aproximación a meta alguna porque, sencillamente, no hay meta, norte compartido. El arte contemporáneo se parece a aquello que algunos han dicho de los Estados Unidos: «no sabe adónde va, pero está determinado a batir un record de velocidad por llegar allí». Si acaso, el arte en el que Danto piensa persigue un blanco móvil, en realidad, nada: «Ha llegado la era del pluralismo, es decir, ya no importa lo que hagas. Cuando una dirección es tan buena como cualquier otra, el concepto de “dirección” deja de tener sentido».³ No por casualidad, cuando Danto buscó alguna equiparación con la ciencia acudirá a la filosofía

de la ciencia heredera de Thomas S. Kuhn en su peor versión, la que proporcionaría al postmodernismo sus escasos argumentos inteligibles, la que descreía de casi todo lo que ha hecho de la ciencia lo que es: búsqueda de la verdad, progreso, objetividad.⁴

Por lo demás, nada nuevo en el diagnóstico. Si algo le ha sobrado al arte han sido enterradores. De hacerles caso, hace tiempo que la crítica de arte de los periódicos debería trasladarse a la sección de obituarios. Lo enterraron, alocadamente, casi todas las vanguardias y, también, como no se descuidaba de recordarnos Danto arrimando el ascua a su sardina, el más aparatoso de todos los filósofos, Hegel, por más que éste, cuando hablaba de «fin de arte», no se refería a lo que los mortales comunes podemos entender por «fin», sino, en su espesa jerga, a algo así como su prescindibilidad, a que dejaba de ser necesario, una vez que el desarrollo del espíritu se realiza plenamente o, por lo menos, camina por otros derroteros en los que encuentra un modo más natural de transitar, un mejor vehículo de expresión.⁵ Porque Hegel –y ahí está la importante diferencia– pensaba en el fin del arte sobre el trasfondo del progreso. La necesidad interna de su aliento se agotaría. El alemán andaría más cerca de Horgan que de Danto. Vale la pena examinar el contraste entre las dos ideas.⁶

Las ideas de muerte o de fin son vecinas de las de progreso o avance. Vecinas, no idénticas. La muerte o el fin, suponen, simplemente, duración. Una lavadora, un reloj, incluso hasta un Dios, o al menos algunos dioses, pueden «morir», pero no progresar. Son, desde el primer día, lo que pueden llegar a ser. La muerte en la que pensaba el filósofo alemán es algo más que ese siempre lo mismo. Es inseparable de un clásico debate de la historia del arte que tiene su propio nombre y su fecha, casi su lápida: la llamada «Querrela de los antiguos y los modernos», la polémica más larga y de las menos rematadas –y eso es mucho decir en este gremio– entre las que han entretenido a las gentes de letras, que alcanzó su momento de mayor perfil y esplendor a fines del XVII.⁷ Disputaban quienes defendían que los clásicos eran insuperables y que, después de ellos, todo era cuesta abajo, y quienes sostenían lo contrario, que los clásicos eran vencibles. Aunque las diferencias eran muchas, con todo, unos y otros creían en la posibilidad de comparar. Por lo derecho, esa era la

convicción de los optimistas, de quienes pensaban que llegaba la buena hora; pero también de los agoreros: si creían que ahora venían mal dadas, es que asumían que había buenos y malos momentos, que cabía comparar, y, de grado o de fuerza, no podían descartar que, después de los tiempos sombríos, vinieran otros luminosos. En realidad, veían una senda de progreso, un norte: copiar a los antiguos, volver atrás era el mejor modo de avanzar.

Ese debate hoy resultaría inimaginable y completamente ajeno al otro, al del fin del arte. La discusión misma parecería un desatino. Y en ese diagnóstico está contenida una explicación de la tesis de Danto: el arte ha muerto de libertad, por decirlo con alguna retórica. El progreso, la simple posibilidad de lo mejor y lo peor, requieren criterios de reconocimiento y estos son impensables sin un juego de constricciones, de limitaciones, que permiten caminos y excluyen otros. Los que ahora no se dan y que, por eso mismo, porque no se encuentran en ninguna parte, impiden hablar de progreso. Si todo vale, todo da lo mismo. Exactamente lo contrario de lo que sucedía en otro tiempo.

EL ARTE COMO LA CIENCIA

Durante no pocos siglos el arte no difería de la ciencia, al menos con ciertos momentos de la ciencia. Un pequeño rodeo por esa otra expresión de espíritu, para decirlo al modo de Hegel, nos ayudará a detectar las novedades. Que hay progreso en la ciencia parece poco discutible, por más que resulte peliagudo caracterizar en qué consiste.⁸ Sobre todo en sus mejores días, cuando se renueva no contestando a las viejas preguntas sino descalificándolas, considerándolas un sinsentido a la luz de lo que se va sabiendo. Nunca nadie ha localizado dónde está el alma, qué pesa el calórico o cuál es la densidad del éter. Simplemente se determinó que tales entidades no existían o, para ser ligeramente más exactos, que suponer su existencia no resultaba interesante para entender el mundo. Toda pregunta presume un marco conceptual y con la caducidad del marco caducan sus problemas. Por lo mismo, con el nuevo, con el recién llegado, aparecen nuevas preguntas que ni siquiera resultaban imaginables en otro tiempo, desde las viejas ideas: ¿cuál es la velocidad de la

luz?, ¿cómo puede una célula de la piel convertirse en una célula nerviosa? Preguntas como esas resultaban ininteligibles hasta el día que se formularon, inseparables de nuevos conceptos o de nuevos sentidos para las palabras de antes. La luz con velocidad no era la luz de los antiguos, era otra cosa, otra luz. La pregunta por la velocidad de la luz tenía el mismo sentido para ellos que la pregunta por la locuacidad del granito para nosotros. Con los cambios en las ideas llega el aluvión de las mil preguntas que jamás nadie había formulado anteriormente. En esos días fervorosos de la ciencia cambiante no cabe decir que cada vez tenemos menos preguntas por contestar; sucede más bien lo contrario y, muy probablemente, en el arqueo final las dudas superen a las certezas. La ciencia emocionante no avanza como los exploradores o los ejércitos, con cada vez más territorio cubierto, sino discutiendo las conquistas, socavando el terreno que en otros momentos se creyó firme.

Pero esos son los momentos más conmovedores, cuando se dan las revoluciones científicas, los cambios de paradigmas, para decirlo con el fatigado léxico de T. S. Kuhn.⁹ Momentos emocionantes, pero también excepcionales. La ciencia común es, sobre todo, rutina. Se va a buscar lo que más o menos se anticipa. La buena ciencia se hace a priori, decía Alexandre Koyré.¹⁰ Los experimentos no se diseñan para descubrir algo nuevo sino para confirmar conjeturas, resultados que ya se anticipaban. Incluso un artefacto tan sofisticado como un acelerador de partículas sirve, más que para «descubrir», para confirmar lo sabido. Conocemos las características básicas que definen al bosón de Higgs y, por eso mismo, lo reconoceremos si algún día damos con él en un experimento diseñado para la ocasión en el LHC (Large Hadron Collider). Será la emoción del reencuentro, no la de la iluminación. En su día a día, los investigadores apuntan a objetivos modestos y tiran a ras de suelo: afinan unos experimentos, pulen un concepto, relacionan dos resultados, armonizan el entramado conceptual de una teoría, extienden a un nuevo territorio lo que ha funcionado en firme en otros. Las grandes teorías y las revoluciones conceptuales son cosa de pocos, que, por lo general, caminan por las lindes. El grueso de la tropa trabaja a favor y en mitad de la corriente.

Cuando se comparten conceptos, miradas, preguntas y listas de problemas, sí que existen criterios claros de por dónde avanzar. Poco a poco, con la caja

de herramientas de la teoría, se van reparando problemas y, cada vez, quedan menos por resolver: cada vez hay menos partículas elementales por identificar, menos genes por secuenciar, menos minerales por clasificar. Hasta que lleguen otra vez los raros días de gloria y unos investigadores, por lo general jóvenes, reordenen la casa y declaren que lo que eran problemas, desde otra mirada, no lo son y que aquello que ni siquiera cabía concebir es una tarea que nos espera. También entonces hay progreso, acelerado y turbulento, con las líneas de avance menos perfiladas. Pero eso, si pasa, pasa pocas veces en la vida de una disciplina. Y cada vez menos. La ciencia normal es una empresa colectiva en la que no hay mucha cabida para el genio iluminado y las ocurrencias, aunque sí para el talento y la paciencia.

CUANDO EL ARTE MIRABA HACIA ATRÁS

Hasta no hace tanto, el arte se parecía a la ciencia rutinaria.¹¹ Samuel Johnson renunció a su vocación poética convencido de que Alexander Pope era insuperable, de que había alcanzado la cima de la perfección formal, lo que en su ideal neoclásico era un argumento definitivo.¹² Como en la ciencia, para él, había progreso y por ende posibilidad de tasación, incluso un techo, Pope. Así había sido siempre, y aún más en el tiempo en el que el arte se confundía con la artesanía.¹³ El patrón, bien probado en un terreno, se extendía a otro nuevo, al modo como el investigador estudia en el caso de una nueva especie lo que ya ha comprobado en muchas otras. Por supuesto, la ejecución es cosa de cada cual y daba pie a modificaciones más o menos sutiles, pero no había, en ningún caso, búsqueda de voz propia, de originalidad, de autonomía, de expresión del yo. A veces sucedía, pero no se perseguía. Las innovaciones, raras, se producían sobre el trasfondo de reglas comunes conocidas por todos, sobre unos patrones compartidos que enmarcaban la vereda. La independencia, sencillamente, no significaba nada. Como el artesano, el artista que trabajaba en una tradición, estaba sometido a muchas restricciones, a convenciones que le delimitaban el juego de lo posible. Eran reglas como las que rigen un deporte. Un equipo de fútbol puede, dentro de las posibilidades que contempla el reglamento, hacer ciertas cosas: jugar con tres defensas,

atacar por los extremos, etc. Pero otras le están vetadas: jugar con dos porteros, coger el balón con la mano o poner las porterías en la grada. Precisamente en eso está la gracia. Si un equipo pudiera golpear al contrario o alinear a 200 jugadores, el juego dejaría de serlo. El espectador disfruta precisamente porque sabe que no pueden hacer cualquier cosa, porque lo hacen bien, lo mejor que pueden dentro del juego de lo posible.

El artesano y el artista tradicional puede que no siempre tuvieran reglas explícitas, pero eso no quiere decir que no aprendieran reglas. Había un aprendizaje como el que permite a un niño de Harlem convertirse en un diestro jugador de baloncesto, por rozamiento, por contagio: «La absorción en el conocimiento tácito, no verbal y sin codificar en palabras, que allí (en el taller del maestro) se producía y que llegó a convertirse en hábito, a saber, los mil pequeños movimientos cotidianos que se agregan a una práctica».¹⁴ Howard Becker lo describió a propósito de la música y los gitanos: «los niños no reciben instrucción alguna, sino que pueden interpretar lo que quieran mientras el resto del grupo toca. Por más extraños o errados que sean los sonidos que producen, lo que tocan los demás los hace inaudibles. Tratan de imitar lo que oyen y, en relativamente poco tiempo, aprenden a desempeñar un papel en la producción musical colectiva».¹⁵ No es tan raro. Desde los años treinta, los sexadores de pollos de todo el mundo viajan al Japón para aprender el singular «método» de la escuela Zen como reconocer a los pollos recién nacidos y separarlos de las gallinas: la paciencia. Los alumnos permanecen junto a un maestro que se limita a corregirlos cuando se equivocan: sí o no. Sin añadir explicación alguna. Después de varias semanas, sin que sepa muy bien cómo, el aprendiz acaba por atinar siempre. Aplica las reglas sin saberlas; las interioriza, por así decir. Algo parecido a lo que durante la Segunda Guerra Mundial sucedía en Inglaterra con el «método» para distinguir entre los aviones alemanes dispuestos a bombardear y los ingleses que regresaban de una misión, algo importante para alertar las defensas: los especialistas atinaban siempre, aunque eran incapaces de explicar su pericia. Eso sí, entrenaban a otros con la misma técnica de los sexadores de pollos: por tanteo. El novato decía lo primero que se le ocurría y el experto negaba o aprobaba. Al cabo de un tiempo, los aprendices resultaban tan infalibles como

sus maestros. Y tan incapaces de precisar los procedimientos.¹⁶

Aunque las reglas no se escriben en una pizarra, están ahí, veladas, se aprenden al modo como, según las tesis conexionistas, opera el cerebro, lanzando mapas, redes, sobre el mundo y reforzando y afinando –activando– en sucesivos intentos aquellas pautas que funcionan, descartando las que pinchan en hueso, las que chirrían y discrepan de las ya consolidadas. Poco a poco se van afianzando ciertos patrones: armonía, unidad, inteligibilidad, proporción, equilibrio, verdad, hasta belleza, si se quiere, un repertorio limitado de posturas. Sucede como con el profesor experimentado, que sabe que ese estudiante, que responde adecuadamente, no tiene ni idea de lo que está contando, o con esas personas capaces de reconocer, sin que sepan cómo lo hacen, a los mentirosos.¹⁷ Las reglas se han sedimentado por su simple uso repetido, se han integrado en su práctica. Algo que persiste en el quehacer de algunos oficios que, con afectación pero no sin razones, se resisten a renunciar a la vieja afiliación y se refieren a sí mismos como «artes»: florales, culinarias y hasta funerarias.

El siguiente paso llegará cuando otros rescaten, de la práctica o por vías independientes, las reglas que, a sabiendas o no, los protagonistas ejercen (y que, conviene advertirlo, no son las del aprendizaje, sino las que rigen la socialización en el rozamiento). Nos dirán, por ejemplo, que el rostro humano combina cuarenta y tantos músculos para expresar emociones y las mentiras se reconocen cuando las combinaciones resultan inarmónicas, cuando algún gesto, menor, delata inautenticidad. Lo mismo que hacen los lingüistas cuando reconstruyen la gramática de una lengua a partir de las prácticas de los hablantes. Y como hizo Leon Battista Alberti en 1435 en el primer libro del *Tratado sobre la pintura*, cuando recordó las reglas de la perspectiva implícitas en las obras de unos cuantos que estaban renovando la representación casi por tanteo, sin plena conciencia de ello, igual que sucedía en las obras de Giotto o Brunelleschi (y ya con ella, Piero della Francesca).¹⁸ A trancas y barrancas, con tosquedad, con diversos puntos de fuga irregularmente distribuidos, los artistas aplicaron sin saberlo los principios que finalmente Alberti hizo explícitos. A partir de entonces, los pintores, que con su práctica habían «producido» el principio, podían aplicar rigurosamente

la perspectiva, los procedimientos geométricos para realizar la representación. Y los principios, las prescripciones de Alberti, no acabarán en recordar que las paralelas se deben cortar «en el infinito»: también incluirán las proporciones, de cada edad y sexo, o las fisonomías, las expresiones que codificarán las emociones. Quien quisiese atenerse a los cánones del arte renacentista tendría que respetar las reglas. Tenía prohibidos ciertos caminos y francas unas pocas veredas. En el extremo, tantos filtros superpuestos acaban por proporcionar criterios de tasación. Se podrá entonces decir con algún fundamento que, de entre todas *Las últimas cenas* renacentistas, la de Leonardo da Vinci es «la mejor», porque, conociendo qué es lo que se quiere capturar, y de eso también hay una idea compartida, percibimos que están allí llevadas a su máxima perfección las reglas que permiten mostrar más afinadamente las tensiones, la dinámica entre los personajes, sus emociones, el drama que se anticipa.¹⁹

Aquel ecosistema otorgaba poco protagonismo al genio. Importaba el producto, la obra, no el artista. El artista no era nadie, formaba parte de un taller en el que aprendía una técnica. Era un tiempo de pautas y pasos, como también lo sería el que vino más tarde, cuando los talleres dejaron paso a las academias, ya con las reglas explícitas y sistematizadas, y tocaba ir a Italia a rematar el aprendizaje. Su talento no consistía en ser original, sino al contrario, en atenerse a la forma de hacer del maestro o de la escuela; cuanto más se pareciera, mejor, como se encarga de recordarle el hidalgo de la Mancha a su escudero: «Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas».²⁰ Circunstancia, dicho sea de paso, que ha dado lugar en nuestros tiempos a una completa industria entretenida en deslindar la obra del maestro de la de sus colaboradores, entre otras razones para afinar con los precios. La creatividad, la vocación, la expresión del auténtico yo o la autorrealización no tenían cabida en un mundo en el que las originalidades, que se daban, parecían tenerse antes por descuidos que por exploraciones de algo nuevo. En palabras de uno de los presidentes más ilustrados, arrogantes, cultos y despóticamente demócratas de Argentina,

Bernardino Rivadavia: «Uno trata de copiar y lo que le sale mal es creación».

Sí, había lugar para el reconocimiento, pero no por lo directo, al modo que nos resulta familiar en nuestros días, con los focos pendientes del artista, sus ocurrencias o sus evoluciones, sino por la obra, por el único camino seguro. El artista se somete a las reglas y, cuando las ejecuta bien, es reconocido y apreciado, por sus pares o por el público. El reconocimiento, la certificación pública de la buena ejecución, le supone una satisfacción. Ha hecho bien lo que quería y por eso se siente realizado. Importa el orden: lo primero es hacer algo, ése es su objetivo, no autorrealizarse. Hacerlo bien, claro. Para eso tiene que tasarlo. Si se trataba de un objetivo inmediatamente práctico, como el del artesano, operaba la práctica, la funcionalidad del producto, su ajuste al problema que intenta resolver; si no, necesita un tribunal y éste, a su vez, un criterio público, compartido, que no es otro que los patrones generales, las restricciones que delimitan el campo de la propia disciplina artística y de la herencia en la que se instala.²¹

Una tradición consolidada, sarmentosa de historia acumulada, que ha cristalizado en un elevado número de filtros, acota tanto las posibilidades que apenas queda lugar para las variaciones. Las constricciones imponen un cauce. Algunas de ellas son triviales en su propia inevitabilidad. No hay narración que pueda prescindir de la gramática ni película que obvie las secuencias causales. Si se acota un poco más, se perfilan las reglas de un género o de un arte específico. O de una tradición. Las innovaciones, si se dan, permiten, a su vez, abrir cauces para otras innovaciones. En los casos extremos, muy raros, llegan a recomponer el paisaje hasta acabar por establecer un nuevo juego de convenciones, de normas. En todo caso, la innovación, la creatividad, se dará, pero siempre sobre el transfondo de las prohibiciones. Giotto no representará la presentación de Jesús en el Templo como Pietro Cavallini ni el prendimiento de Cristo como Duccio. Hay cambios en los énfasis, en la distribución de los personajes, en la secuencia narrativa. Pero en un caso y otro hay coincidencia en lo que quieren contar, los evangelios de Lucas (2, 22-28) y de Marcos (14, 41-54), en los protagonistas, en las convenciones con las que los representan y en mil cosas más que al espectador más despistado le permiten reconocer que «están en lo mismo».²² Todo eso son restricciones,

vereda que enmarca modos y estilos. Nada que ver con lo que vendrá.

DE LA OBRA AL CREADOR

El camino a la radical ruptura de las vanguardias lo preparará el romanticismo.²³ El artista será un Dios que se impone su propia ley, el genio que irritaba a Goethe y que, ingenuamente, daba por caducado:

[El genio] por entonces se manifestaba traspasando las leyes vigentes, aniquilando las reglas establecidas y declarándose ilimitado. Por eso [en esa época] era tan fácil ser genial [...] Cuando alguien se echaba a andar por el mundo sin saber exactamente a dónde iba ni a qué, se decía que era un viaje genial, y cuando alguien se lanzaba a una empresa desatinada sin objetivo ni utilidad, se decía que era una empresa genial. Hombres jóvenes apasionados, a menudo bien dotados, se perdían en lo ilimitado, y luego, hombres de edad razonables, aunque acaso sin talento, se encargaban, con perverso goce, de presentar al público con colores ridículos tantos fracasos.²⁴

Goethe describía impecablemente el contenido de la operación pero, sesgado por sus propios criterios y querencias, no se daba cuenta de hacia dónde soplaban los vientos. Incluso él, el cínico por excelencia, acabó víctima del *wishful thinking*. El llamado a desaparecer era él. El genio, que no da explicaciones ni se somete a atadura alguna, será el perfil esencial del artista desde esos días hasta hoy mismo.

Se apelará, cómo no, a la libertad. Esta vez con alguna justificación. Lo primero será despegarse de las ataduras de la funcionalidad. En sus *Cartas sobre la educación estética*, Friedrich Schiller anticipará el camino: «La utilidad es el gran ídolo de la época, para el que trabajan todas las fuerzas y al que han de rendir homenaje todos los talentos. En esa ruda balanza no tiene peso alguno el mérito espiritual del arte y, privado de todo estímulo, desaparece del ruidoso mercado del siglo».²⁵ La primera atadura que se aflojará será ésa, la sustantiva, la moral, la trascendente. La recorreremos con algún detalle más adelante, en el capítulo V. El arte no debe servidumbre a ningún fin moral o práctico. Su único señor es él mismo. Sólo se someterá a la ley que se autoimponga.

La supresión de la función no será más que el primer paso. El arte se

desprende de la moral o la utilidad, pero se queda en el arte, en lo suyo. No servirá al bien pero sí, por un tiempo, a la belleza. Las bridas estéticas, los ideales de belleza, las reglas de cada arte, todavía no se abandonan. O no del todo. Pasará algún tiempo, no mucho, para que la quiebra de las convenciones, falazmente equiparada a la libertad, se convierta en el «ideal» del arte, antes que –e incluso en contra de– la belleza. Una tesis, en apariencia inocente, que preludia un programa: el artista debe aspirar a disolver los géneros, a confundirlos. El propio Schiller, cautelosamente, lo había sugerido con la mirada puesta en la experiencia estética: «es una consecuencia necesaria y natural de su perfección el que, sin variación de sus límites objetivos, las diferentes artes se parezcan cada vez más entre sí en su efecto sobre el ánimo [...] El estilo perfecto de todo arte se muestra precisamente en que sabe alejar los límites específicos de la misma».²⁶ Las reglas, tan precisas, que caracterizan a cada arte, a cada género, a cada tradición se diluyen en ese impreciso territorio, al otro lado de la obra, en la subjetiva apreciación, de «la experiencia estética». La valoración no dependerá de las pautas de cada género, arte o tradición, sino de lo que desata, de la «sensación» que produce, un terreno privado donde todo se confunde y nadie sabe si anda en lo mismo que los demás, a la altura de la particular percepción que cada cual tiene de cosas como el sabor del vino o un dolor de cabeza, un *quale*, una experiencia absolutamente subjetiva, inefable, intrínseca, privada, directa a la conciencia.²⁷

Por ese camino, previsiblemente, se acabarán por barrer los procedimientos de tasación. Si no hay reglas propias de cada actividad, si todo cabe en todas partes, nada está fuera de lugar. No hay otra ley que la voluntad del creador. El artista impone sus reglas, que, por arbitrarias, por depender de su simple voluntad, dejan de officiar como reglas. Todo empieza y acaba en él. No mejora lo que le precede por la misma razón que no lega una herencia a otros que, empecinados en inaugurar el mundo, tampoco estarían interesados en el legado. Pocos lo expresaron con la claridad de Charles Baudelaire: «Trasladada al orden de la imaginación, la idea de progreso [...] se revela un gigantesco absurdo [...] En el orden poético y artístico, todo visionario rara vez tiene un precursor. Toda floración es espontánea,

individual. El artista surge de sí mismo. No tiene otro fiador que él mismo. Muere sin haber tenido hijos. Ha sido su propio rey, su propio sacerdote, su propio Dios». ²⁸ El artista como un Dios y, además, provocador. Un siglo antes, la provocación como objetivo del artista hubiese resultado una idea inconcebible. Ahora era ya un programa, un programa sustentado en una falacia (del consecuente): «en tanto que todas las grandes obras de arte ofenden las sensibilidades comunes, toda ofensa a la sensibilidades comunes es una obra de arte». La falacia de la ofensa como «prueba» de calidad será muy frecuentada por los artistas: no se trata ya de que dé lo mismo ser malo o bueno, sino que ser malo será la «confirmación» de que se es un buen artista.

LOS PROBLEMAS DE DIOS

Un Dios disuelto en su omnipotencia no es una buena noticia. Los límites y los cauces permiten concentrar los poderes creativos en una tarea de un tamaño manejable. Es algunos casos, de forma inapelable. No hay mejor ejemplo que la arquitectura. Una casa puede que sea capricho, artificio, o puede que no. Lo no que nunca dejará de ser es artefacto. Es necesidad porque es función, porque no puede ser cualquier cosa, sino un lugar donde vivir. La casa es la materialización de mil determinaciones. Se somete a su función, sobre todo cuando escasean los recursos. Fiel a un propósito, proporciona resguardo y amparo. El habitante dormido reclama la forma rectangular, la exigencia de luz decide la altura de la ventana, la expulsión del humo impone la verticalidad del tiro de la chimenea. Se somete, también, a la intransigencia de la física y la geometría, a las fuerzas de compresión, de empuje, de tracción, de torsión y de cizalladura. La casa es creación, es posibilidad, pero sujeta a los límites del oficio y a un medio que dicta con su dureza las formas que la casa toma, sus ventanas, su techado, su color. Se somete, no menos, a los materiales: la madera que decide la pared derecha, las casas circulares o poligonales, únicas formas concedidas a la piedra sin escuadrar en la casa prehistórica. Se construye con lo que se tiene, y la propia materia, inapelable, impone reglas. Se somete a las exigencias de la economía del empeño: el mayor espacio con el mínimo material. Resultado de tantas determinaciones, es uno de los

productos culturales de los humanos más subordinados a la necesidad, sin que ello cancele la posibilidad de la creación. De hecho, la creación se enmarca en esas veredas. Y casi mejor así, porque no son pocas las veces en las que las cosas empeoran cuando las limitaciones se aligeran. Como recuerda Jon Elster, «aunque todos los arquitectos quieren el presupuesto más grande, un presupuesto ilimitado paralizaría antes que liberaría sus fuerzas creativas».²⁹

Para el arte la falta de límites es el camino a ninguna parte, a la ininteligibilidad en primer lugar. Lo contaba Jorge Luis Borges: «Cada lenguaje es una tradición; cada palabra, un símbolo compartido; es baladí lo que un innovador es capaz de alterar; recordemos la obra espléndida pero no pocas veces ilegible de un Mallarmé o de un Joyce».³⁰ En el fondo, el artista tiene con su obra los mismos problemas que el Dios de la teodicea con la bondad: que no hay manera de entenderlo, si de verdad es un Dios. ¿Lo bueno es bueno porque Dios lo quiere o Dios lo quiere porque es bueno? En este último caso, Dios es un triste subordinado. Su poder está limitado: él se somete a la bondad, que es previa, y hace lo que puede.³¹ Gesta el mejor de los mundos, maximiza, sí, pero con restricciones, nos dirá Gottfried Leibniz: el mejor de los mundos *posibles*, supeditado a las reglas morales y, claro, a las leyes de la matemática. En el otro caso, cuando la bondad es su capricho, lo que a Dios le da la gana, carece de pautas y a nosotros, por tanto, nos deja sin patrones, para actuar y hasta para entenderlo. Mañana podría levantarse con otro humor y recomendarnos el infanticidio. Un Dios de esa naturaleza no tiene otro aval que su propia voluntad, no se mide por nada, se expresa pero sin razonar, que es, al fin, atenerse a reglas. «Dios no nos debe nada»,³² tampoco, por supuesto, una explicación, que, además, aunque se molestara en dárnosla, ni siquiera tendríamos por qué entenderla, precisamente porque no nos debe nada, porque no tiene que respetar constricción alguna, ni las leyes de la lógica.

El diagnóstico final, un Dios ininteligible, incapaz de transmitir su desorden moral, porque hasta la transmisión del desorden requiere cierto orden, *mutatis mutandis*, no es descripción desajustada de buena parte de la producción artística contemporánea. De sus deseos, porque, en el límite, en sentido estricto, la idea de un arte sin reglas es más que un despropósito, es

una imposibilidad: «la idea de que cada obra de arte debe romper con su tradición y reinventar cada modalidad artística nunca ha sido otra cosa que una *wishful fantasy*». ³³ Sí, se pueden ampliar los cauces, muchas veces por simples mejoras técnicas. Entre el siglo XIII y el XIV, la sustitución del soporte de madera por el lienzo y de la pintura al temple por la pintura al óleo, permitió al artista no tener que estar pendiente de un rápido secado y le concedió oportunidades estéticas hasta entonces inimaginadas. Ahora podía corregir, ir y venir, tomarse su tiempo, demorarse en el detalle. Sin esas nuevas oportunidades, no habría hecho su aparición la perspectiva artificial, que, a su vez, inauguraba otro nuevo mundo de constricciones a lo que podía hacer. Nuevas posibilidades, pero siempre dentro de restricciones, de reglas, pautas y prohibiciones.

Los artistas son la primera víctima de su omnipotencia. La falta de límites puede ser la travesía al infierno. Sin reglas, sin otra tarea que expresar su «voluntad», la frustración está asegurada. Enfilarán una ruta sin destino. Quien no quiere otra cosa que «expresar su yo» no sabe lo que quiere. Los artistas tradicionales habían mostrado la correcta vía: lo primero y más importante es realizar algo y realizarlo bien. E incluso era mejor cuando, como sucedía casi siempre, trabajaba por encargo, cuando le dictaban qué, cómo y quiénes debían aparecer en el cuadro. Tenía un reto preciso, externo. Lo demás, la expresión, vendrá, si llega, por sí solo. Autorrealizarse no es un objetivo, sino la consecuencia de perseguir –y conseguir– un objetivo. ³⁴ Como la felicidad. La autorrealización y la felicidad se conquistan, cuando se conquistan, de costado, cuando se persiguen otras cosas, distintas de la felicidad o la autorrealización. ³⁵ Me esfuerzo por rematar un empeño y, como subproducto, cuando lo consigo, experimento la autorrealización. ³⁶ Amo a alguien, me siento correspondido, y, entonces, llega la felicidad. Yo lo que busco, lo único que puedo buscar, y afortunadamente obtuve, era una buena obra o un buen amor, no la autorrealización o la felicidad. Ni mi meta ni mi amor son instrumentos para la felicidad, que llega como llega, si llega, el sueño al final del día. Hay que querer algo, algo que yo juzgue valioso, ponerse en ello y que salga bien. Si no llego o me sale mal, me vencerá el desaliento.

Que lo que yo quería hacer, y que me importa, lo he hecho debidamente,

me lo han de decir otros, el mundo, la práctica, al final, un tribunal que, para juzgar, requiere reglas. Cuando ni los retos ni el modo de encararlos, los procedimientos, están claros, las cosas pintan mal. Y todavía peor a partir del momento en el que el artista no obedece a un encargo, sino que trabaja para un mercado ciego, que ya se verá si se interesa por lo que él, sin información, realiza. Sin referencias, a tientas, todo se sostiene a pulso en apreciaciones que no se sabe dónde se anclan. Si el juicio de mis pares o del público no me gusta, lo calificaré de arbitrario. Si me gusta, estaré un poco más seguro, pero no mucho más. Muy probablemente, necesitaré que me lo repitan una y otra vez. El artista se puede refugiar en su vanidad, en su arrogancia, y cargar con ella, él y los que lo soporten. O en su tribu. En este último caso, los suyos le confirmarán lo que quiere escuchar y él tendrá que creérselo, necesitará creérselo, lo que requiere, en primer lugar, que se crea a los que se lo dicen, que tenga su juicio en alta estima. Uno no puede, si está en sus cabales, sostener a la vez «éstos son idiotas» y «la opinión de estos idiotas –sobre mí– es valiosa». Lo más sencillo psicológicamente es acabar por concluir que son unos genios, que los míos son los mejores. «Éstos», naturalmente, por las mismas razones, pensarán lo mismo sobre uno.³⁷ Situados en esos terrenos, el camino a la proliferación de las sectas quedará expedito. Por supuesto, siempre puedo prescindir del mundo, de las reglas y de los tribunales, y hasta de la secta: yo frente al mundo, sin otra fuente de seguridad en mi quehacer que mi propia voz. El artista dirá que él es un Dios incomprendido, que el público no cuenta. Los defensores del *arte por el arte* invocaron todas las variedades, sobre todo la última: así, Oscar Wilde («El público perdona cualquier cosa menos el genio»);³⁸ así, su compinche norteamericano, James M. Whistler («Si una pintura le gusta a más de un cinco por ciento de personas, quémala, debe de ser horrible»);³⁹

EL DESCONCIERTO DE TODOS

Al público, con este cuadro, no le van mejor las cosas. A la hora de juzgar ya no las tiene todas consigo y ni siquiera le cabe el consuelo de la mayoría. La historia del declinar del Salón de París es el mejor testimonio de cómo se

desata el vértigo de la inseguridad.⁴⁰ En la nota oficial que dio pie al *Salon de Refusés*, donde los impresionistas, excluidos entre los excluidos, se colegian en su marginalidad, el jurado del Salón de París, la Academia de Bellas Artes, apelaba al gusto del común, al burgués («Deseando que el público juzgue la legitimidad de estas quejas», dirá la nota oficial) para justificar el cobijo a los rechazados por el jurado. En 1863 los burgueses, complacidos y seguros de sus gustos, pisaban tan firme como para excluir, dar amparo a los excluidos y de paso hacer literatura con la que justificar el amparo a los desamparados. Pocos años más tarde, en 1881, al propio Salón de París se le acababa el patrocinio oficial. Había pasado a ser uno entre tantos, otro más entre mil salones que se multiplicaban, a salón por tendencia.⁴¹ Los que en otro tiempo marcaban la línea estaban ahora perdidos, como todos. Los que antes decidían ahora se limitaban a tomar nota. La «demanda» estaba a las órdenes de la «oferta».⁴² No resulta difícil imaginar la cara de perplejidad de tantos ante los vertiginosos cambios en el escalafón.

A esas alturas, los más extraviados entre todos eran los burgueses que apenas treinta años atrás aprobaban y condenaban sin asomo de duda. Ortega y Gasset atinaba, si no en las fechas, sí en el diagnóstico: «No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, no la entiende. Las viejas coletas que asistían a las representaciones de *Hernani* entendían muy bien el drama de Victor Hugo y precisamente porque lo entendían no les gustaba».⁴³ Ahora no; ahora, sencillamente, ya no saben a qué atenerse y andan enfermos de inseguridad. Habían ido a ver un partido de fútbol y se encontraron con uno de cricket. Esa transición hacia la inseguridad está sintetizada magistralmente en una secuencia de *Séraphine*, la película de Martin Provost, que nos cuenta el encuentro de Wilhelm Uhde, el famoso marchante amigo por un tiempo de Pablo Picasso, y Séraphine, una mujer humilde de escasas luces pero mucho talento para la pintura. Uhde descubre un cuadro suyo, arrinconado, mientras cena sin ganas con la flor y la nata de la pequeña aldea en la que reside circunstancialmente. Cuando se interesa por la tela, los burgueses, en apenas un instante, pasan de reírse de la pintura a quedarse desconcertados ante el aprecio del marchante, cuya presencia juzgan un halago. Se acaban de

descubrir sin criterios de valoración, fuera de juego. Se encuentran como tantos frente a los restaurantes sofisticados, desamparados: no vamos a probar la comida, sino que la comida nos prueba a nosotros. Si no nos gusta, tenemos un problema. Con su bien probada perspicacia para los ciclos largos, nos lo contó Daniel Bell: «lo sorprendente hoy es que la mayoría no tiene una cultura propia intelectualmente respetable –carece de grandes figuras en la literatura, la pintura o la poesía– que oponer a la cultura antagónica. En ese sentido la cultura burguesa ha sido hecha añicos».⁴⁴ Como la mayoría ya no pinta nada, ya no decide y las reglas se han borrado, la arbitrariedad es superlativa. Terreno abonado para la superchería y la mixtificación. Si el arte por el arte tenía las reglas del arte, ahora sólo valen las del artista o, aún mayor provisionalidad, las del acto artístico. El instante, sin más. Ni siquiera es seguro que se aspire a proporcionar «experiencias estéticas». Los dadaístas seguro que no. El trayecto se ha completado. Ya no cabe la posibilidad de valoración, de separar lo bueno de lo malo. En realidad, en esas condiciones, la idea misma de «obra de arte mala», sencillamente, no tiene sentido.

Esa travesía, camino del desconcierto, es la que trata de capturar, y en algún sentido dignificar, la tesis de *el fin de arte*. Hace siglo y medio se ajustició a los jueces del Salón de París y ahora consideramos arte –y ocupamos recursos y doctrina en– cosas como el *Equivalent VIII*, la obra de Carl Andre expuesta en la Tate Gallery en 1972, un montón de ladrillos comunes, 120, apilados en forma de rectángulo, idénticos a –aunque no los mismos que– los exhibidos seis años antes en Nueva York, por más que, cuando se mancharon de tinta, en lugar de bajar a la obra más próxima a buscar otros, entretuvieron tiempo y dinero en limpiarlos con meticulosidad y paciencia. Llegados a esos extremos, cuando uno podía adquirir en cualquier fábrica de material de construcción un *Equivalent VIII* para su comedor y, de paso, si le sobraba algo de dinero, llevarse un mingitorio como el de Duchamp, incluso los burgueses acomplexados empezaban a mirar a un lado y a otro a la espera de que alguien levantara el brazo y se atreviera con la pregunta en la que todos andaban pensando, esa misma que ha dado título a varios trabajos: ¿arte o chorradas?⁴⁵ Si no lo hicieron y si continuaron participando en el juego fue, fundamentalmente, porque no se enfrentaban sólo

al arte, sino a la doctrina –sin disponer ellos mismos de doctrina con la que dar forma a sus dudas–, a las cantinelas surrealistas de André Breton sobre la escritura automática y, *pace* el mismo Duchamp, a las teorías estéticas sobre el *objet trouvé (ready-made)*, o, ya más tarde y con bastantes más medios y redoble de tambores, a lo que parecía y, según supimos más tarde, era una industria cultural, el *Action Painting* de los expresionistas abstractos, ese proceder pictórico, en trance, que hemos visto en las películas sobre Jackson Pollock, «Jack the Dripper», como lo llamaban sus críticos, que no tenía otro propósito que «expresar» el yo del autor, sus sentimientos y pulsiones, la mercancía, ahora ya aceptada por todos, que habían puesto en circulación los románticos. Lo describió sin pudor Harold Rosenberg, el teólogo doctrinario de aquella religión que tenía en Pollock su profeta: «El pintor ya no se aproximaba al caballete con una imagen en su mente; se acercaba con el material en su mano para hacer algo con esa otra pieza de material frente a él. La imagen será el resultado de ese encuentro».⁴⁶ Qué lejos quedan aquellos años en los que causó asombro que a El Greco, cuando pintaba *El Expolio* por encargo del cabildo de la catedral de Toledo, se le ocurriera disputar por la composición –y el precio, entre otras cosas– que daba a su representación del momento inicial de la Pasión, cuando Jesús era despojado de sus ropas. Ahora la obra era «lo que saliera» sin que mediara planificación alguna. Salvo entre chamanes, en cualquier oficio, y en el arte durante la mayor parte de la historia, alguien que procediera de ese modo quedaría descalificado de por vida. Era el proceder del pintor «a lo que salga» del que se burlaba Cervantes, con la mente puesta en Avellaneda, que «cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: «Lo que saliere»; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: «Este es gallo», porque no pensasen que era zorra. Ese mismo proceder, objeto de chanza del autor de *El Quijote*, será el programa del artista moderno.

Pero ante todo, será negocio.

CAPITULO II

El valor de la belleza

Del marchante al museo, del crítico al conservador, así se ha creado en pocos años un perfecto circuito cerrado donde la circulación acelerada de los productos artísticos, cualesquiera que sean, ha sustituido a la consideración de los valores que ellos encierran. Circular se ha convertido en un valor en sí, a falta de cualquier juicio fundado sobre los objetos introducidos en el circuito.

JEAN CLAIR

«I tot això qui ho paga?» En algún momento aparece la sensata pregunta de Josep Pla a la vista de los rascacielos permanentemente iluminados de Nueva York. Una pregunta incómoda en arte. Sobre todo porque, a poco que seguimos el hilo, nos encontramos con otra no menos indigesta: pero esto, ¿vale lo que se paga?, o, más sencillamente, ¿vale? De las decisiones institucionales y los precios al juicio estético, de la política y la economía a la belleza. Ese camino, en su primera parte, se recorre en este capítulo, que nos dejará en las puertas de la estética y sus criterios, de la posibilidad de hacer juicios acerca de lo bueno y de lo malo en el arte. El trayecto lo recorreremos de la mano de tres debates distintos en los que se entremezclan cuestiones económicas, políticas y estéticas: el precio del arte, la justificación de emplear el dinero en el arte y el valor de eso por lo que se paga.¹ Empecemos por los precios.

LOS PRECIOS DE LA COSA

Para explicar los precios, la teoría económica, tradicionalmente, ha adoptado dos estrategias bien diferentes: el coste de producción, lo que hay que pagar a

los factores que intervienen en su producción; y la utilidad, la satisfacción que proporciona su consumo, por precisar apenas un poco esta no siempre inequívoca categoría.² La primera estrategia resulta bastante fecunda a largo plazo y cuando hay que dar cuenta del precio de bienes reproducibles, bienes que, en un horizonte temporal razonable, no plantean problemas de escasez. El precio de un coche o el de un croissant se corresponde con lo que cuesta producirlo, más un beneficio que no se desviará mucho –ni durante mucho tiempo– del tipo de interés. La segunda estrategia resulta más difícil de ejemplificar. En principio, pero sólo en principio, podría dar cuenta de bienes únicos, no reproducibles, cuyo valor estaría relacionado con la escasez, como pueden ser, o, mejor, como han sido durante la mayor parte de su historia, las obras de arte: una medida indirecta de la utilidad que una mercancía me proporciona es cuánto dinero estoy dispuesto a pagar por ella. Todo esto muy a bulto y con el permiso de los economistas más escrupulosos.³

Si se mira bien, el arte escapa a esas redes analíticas, a no ser que estiremos mucho los conceptos.⁴ Es cierto que durante bastante tiempo, cuando el arte no se había alejado de la artesanía, el pago de las obras dependía de las jornadas de trabajo o de la superficie de la pintura, algo que, en más de un sentido, apunta a una teoría del valor trabajo: el precio de la obra estaría directamente relacionado con la cantidad de trabajo empleado en su ejecución.⁵ Pero eso, por la propia singularidad de lo que se merca, pasará a la historia. Sin ir más lejos, en el siglo XVII, las «copias» se pagaban a un tercio o un cuarto del precio de los «originales», aun cuando tanto el original y la copia eran realizadas por el mismo autor (Rubens, por ejemplo), que podía emplear tanto o más tiempo en la segunda que en la primera.⁶ Y, desde luego, el cuadro será completamente diferente cuando lleguen los tiempos de la «reproducibilidad de la obra de arte», cuando cueste el mismo esfuerzo hacer uno (libro, disco, etc.) que cien, algo que, desde luego, no sucede con el campesino que ara un campo, el obrero que levanta una pared o el panadero que tiene que hacer cada una de las barras de pan y atender a cada uno de sus clientes.⁷ Para entender estas cosas, ciertamente, no aclara mucho la perspectiva del coste de producción. Salvo en el cine, y no sin dudas, el coste no se sabe muy bien cómo tasarlo.⁸ El coste del «arte encontrado» (*objet*

trouvé), del urinario de Duchamp, por definición, debería ser cero o, a lo sumo, lo que valgan los portes, desde la calle o la tienda hasta la sala de exposiciones, y no parece que sea el caso, que los costes tengan algo que ver con los precios. *My Bed*, otra obra de Tracey Emin, expuesta en la Tate en 1999, que consistía en su cama tal y como debía estar después de varias semanas sin tocar las sábanas, no le costó a su autora otro esfuerzo que el de dormir noche tras noche sobre ella, además de las fatigas del sexo y de los ciclos de la vida, cuyas huellas se dejaban ver a ambos lados de la cama en forma de condones y compresas usados. Es cierto que su precio pudo subir cuando otros dos artistas, Yuan Cai y Jian Jun Xi, saltaron sobre ella en cueros con la intención de mejorarla y, de paso, de cambiarle el nombre: *Two Naked Men Jump Into Tracey's Bed*, querían que se llamara su «performance»; pero, vamos, en ningún caso tales esfuerzos parecen explicar las 150.000 libras que Charles Saatchi pagó por ella.

Las cosas no son mucho mejores desde la perspectiva de la utilidad. La fórmula «una obra vale lo que alguien está dispuesto a pagar por ella», ayuda poco o nada a predecir un precio. Explica como explican las tautologías: la satisfacción que proporciona se revela en lo que se quiere pagar y lo que se quiere pagar es la medida de la satisfacción. Mientras se puede anticipar razonablemente que si bajan los costes de producir un coche bajan los precios, no se ve el modo de dar cuenta de por qué una pintura moderna multiplica por veinte su precio en unos pocos años. Para entender los precios sirven de poco las apelaciones a la escasez y al interés, a la utilidad que se manifiesta en la disposición a pujar. De hecho, el arte es uno de los lugares en donde se muestra con mayor claridad cómo la teoría económica común se aleja de la realidad. Pues mientras la teoría nos dice que un agente está dispuesto a pagar por un bien lo mismo que lo que está dispuesto a cobrar para desprenderse de él, y en eso se ampara la eficacia de los intercambios de mercado, en el arte, por lo general, las personas pedimos mucho más por lo nuestro de lo que estamos dispuestos a pagar si no lo fuera. Con diversas variantes, eso mismo sucede en muchos ámbitos: un bien distribuido al azar, incluso ridículo a mis ojos, lo valoro más una vez «es mío» de lo que lo valoro –estoy dispuesto a pagar– por adquirirlo; no es lo mismo lo que yo estoy dispuesto a pagar por

eliminar –la recepción de– un ruido de un aeropuerto cercano que lo que pido por convivir con el ruido.⁹ Las variantes son muchas, con diferencias de matiz –y de ahí los diferentes nombres: *endowment effect*, *status quo bias*, *divestiture aversion*–, pero todos los experimentos conducen a lo mismo: a dudar de las descripciones de los economistas (con sus agentes racionales y sus precios de equilibrio) de la realidad económica. Algo que en el caso de la plástica es conocido desde bastante antes de que fueran estudiados sistemáticamente esos sesgos de la racionalidad: valoro (tanto) una pintura porque es mía, no es que sea mía porque la valoro (tanto).¹⁰

En realidad, las cosas son más complicadas y más de principio con la teoría económica que hace de la utilidad el centro de sus explicaciones. Esa teoría se construye bajo el supuesto de que los precios son el resultado último de un mercado «libre», que funciona en competencia perfecta. En el arte, desde luego, hay precios: se compra y se vende. Aunque con sus propios actos lo desmentía, esa parecía ser la opinión de Daniel Henry Kahnweiler, acaso el marchante más famoso de la historia, el de Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque, André Derain y Paul Klee: «La mercancía es una mercancía como otra cualquiera. Tiene un precio según el favor de que goce su autor. Este precio nada tiene de artificial [...] Aquí, como en cualquier mercancía, rige la ley de la oferta y la demanda».¹¹ Pero el cuento de que estamos ante un mercado no se lo cree nadie y menos los marchantes, cuyo negocio radica en explotar las disfunciones del mercado.¹² Desde luego, lo que no hay es un mercado en el sentido en el que la teoría económica habla de los mercados.¹³ En el arte, con frecuencia, no es la utilidad o el interés lo que explica el precio, sino que es el precio el que parece explicar el interés. No sería raro que la misma persona que paga una fortuna por una obra, no esté dispuesta a perder diez minutos en llevársela a su casa de encontrársela en un contenedor. Por supuesto, si muere el artista o empiezan a aparecer rusos con maletines, disponemos de un principio de explicación. Pero tendríamos que ser muy retorcidos, con la teoría o con la vida, para encontrar por algún recodo la utilidad y, aún menos, el mercado, ese singular mercado sobre el que los economistas levantan sus conjeturas. La heterogeneidad de las obras de arte, su condición única, la importancia de modas, gustos de cada cual o de las expectativas sobre cómo

irán las cosas, complican tanto el panorama que las explicaciones que gravitan en torno a las «preferencias» de los agentes merodean peligrosamente el terreno de la vaciedad, de la tautología o de los cuentos reescritos *ad hoc* para que todo encaje, al menos mientras no dispongamos de un asidero independiente donde estabilizar esas preferencias, de un criterio más o menos «objetivo» de calidad. Lo más común es que tales «explicaciones» se limiten a observar cómo van los precios y, *a posteriori*, construyan una novela (sobre gustos, modas o expectativas) para que todo cuadre con el punto de partida, con los precios: si ha subido es «porque ahora gusta más» y si baja, pues lo contrario.¹⁴

¿DEBEMOS GASTAR DINERO EN ARTE?

Cabría pensar que sí se puede apelar a la disposición a pagar, en ciertas condiciones, cuando no concurren circunstancias excepcionales, si es que la muerte, la especulación y el dinero negro se pueden calificar de excepciones. Al cabo, los estados dispuestos a mantener actividades culturales pagan. De hecho, no faltan razones para pensar que determinadas actividades artísticas agonizarían sin la ayuda del presupuesto.¹⁵ Desde luego, no las que apuestan a favor de la corriente. De éstas se encarga el mercado. Pero sí las transgresoras, aquéllas que «rompen» con los gustos comunes. Sobre todo las que transgreden del todo, las que no le gustan a nadie. Cuanto más transgresoras del gusto, más necesidad tienen de los fondos públicos, del sistema, del mismo sistema que pretenden subvertir. Sin ayuda no sobrevivirían. Al menos eso sostienen no pocos ciudadanos, en particular los ciudadanos artistas, que se muestran muy favorables a que los dineros de todos se dediquen a tales menesteres. Aunque sus opiniones no siempre las comparte el conjunto de la ciudadanía. Según parece, el que la National Gallery de Canberra pagara dos millones de dólares por una obra de Pollock, una miseria a la vista de cómo han ido las cosas desde entonces, fue una de las razones que los australianos tuvieron en cuenta cuando con sus votos echaron al gobierno en 1972.¹⁶

No hace falta acudir a Gallup para confirmar que los votantes australianos no hubieran reaccionado del mismo modo si el dinero hubiese ido a parar a la

investigación sobre una vacuna para el SIDA. Eso al menos sirve para algo, seguramente se dirían. Se lo habrían pensado algo más si el dinero se hubiera destinado a la búsqueda incondicional de la verdad, a la investigación en ciencia básica. Sabemos que no resulta sencillo vender a los votantes la inversión pública en un acelerador de partículas, cuyo coste viene a ser de 6.000 millones de euros, de momento, y que sirve para afinar teorías cuyos servicios prácticos están lejos de resultar inmediatos. Con todo, la venta se puede llegar a hacer porque al menos existe la certeza de que el negocio de la verdad es un negocio seguro mil veces tasado. El de la belleza resulta más complicado porque muchos de sus beneficiarios, sobre todo los que más dinero reclaman, desde hace ya bastante tiempo sostienen que ellos no están interesados en la belleza. Acordémonos del manifiesto dadaísta: «La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto».¹⁷ Como si los científicos, después de pedir dinero, nos dijeran que a ellos les traen sin cuidado las teorías verdaderas. Todo esto se parece bastante a una tomadura de pelo.

Los ciudadanos entienden o pueden llegar a entender que, mientras no atosigue el hambre con sus urgencias, se pague por ir a la luna o por investigar una fuente de energía. Con el arte no lo tienen tan claro. O sí: una encuesta de TNS Sofres en 2005 para *Le Monde* mostró que el 74% de los franceses consideraba que la política cultural era tirar el dinero.¹⁸ Razones no les faltan. La verdad de la ciencia o el funcionamiento de los artefactos son tasables. En el caso del arte y la belleza no están tan seguros, sobre todo cuando los artistas abren la boca para hablar de lo que hacen o, aun peor, para insultar, cuando a alguno se le ocurre hacer la pregunta de Pla y las que vienen a continuación. Y en pocas ocasiones han abierto más veces la boca los artistas para una cosa u otra que desde que dependen del dinero de todos, un tiempo que, en lo esencial, coincide, y no por casualidad, con otro en el que las obras han dejado de hablar por sí mismas, como si necesitaran un equipo de propaganda para defenderse o, simplemente, para resultar inteligibles, y es que, para decirlo en palabras de Arnold Gehlen, «con la *peinture conceptuelle* la pintura se convierte en un arte esencialmente necesitado de comentario»,¹⁹ o en las más eficaces del siempre perspicaz Eric Hobsbawm, a

cuenta de las vanguardias, «lo que los nuevos lenguajes de verdad necesitaban eran subtítulos y comentaristas».²⁰ Una circunstancia que, desde otro punto de vista, abre el campo a nuevas teorías estéticas que, como se verá, estarán en condiciones de asumir un intranquilizador pluriempleo en el negocio artístico, como notarios, recreadores y, acaso, beneficiarios.

Cuando discutimos estos asuntos, al poco rato, siempre acabamos en Francia, que ha hecho de la actividad cultural del Estado una misión, si no una religión, esto es, algo en lo que uno cree sin hacerse demasiadas preguntas. En 1950, un año antes de la publicación de *Le Rivage des Syrtes* [*El mar de las Sirtes*], Julien Gracq, en un maravilloso panfleto, *La littérature à l'estomac*, sintetizaba con agudeza ese trato devoto de sus compatriotas:

Los franceses, a quienes les cuesta mucho imaginarse a sus líderes políticos como no sea con la forma en la hilera de cabezas de un pimpampum, creen a pies juntillas, fiándose de palabras de honor, en sus grandes escritores. Los han leído poco. Pero les dijeron que eran grandes, se lo enseñaron en la escuela: y decidieron sin más apelación ir a saciar a otra parte sus curiosidades insidiosas. Leen poco, aunque saben que la esencia de su país reside en ser grande por obra y gracia de las creaciones del intelecto. Saben que en este país hubo siempre grandes escritores, tal y como supieron hasta 1940 que el ejército francés era invencible.²¹

La mejor prueba del tino del genial novelista llegaría unos cuantos años después, en 1959, con la V República del general De Gaulle, cuando Francia se convirtió en el primer país democrático del mundo en disponer de un Ministerio de Asuntos Culturales, con aquel notable zascandil de André Malraux como su todopoderoso hacedor.

Naturalmente, una vez en Francia y en estos asuntos, es obligado recalar en *L'État culturel*, el texto que con más brillantez y acritud ha abordado el examen de las tareas culturales del Estado.²² Aunque, para entender mejor las cosas y desenredar los diversos hilos de la trama, será conveniente ampliar el foco con un par de calas en otros territorios y otras perspectivas.²³ De paso quizá introducir un poco de claridad en las opiniones de Fumaroli, menos sistemáticas de lo que sería de desear, como si el fluir caudaloso de su escritura, muchas veces deslumbrante y, otras menos, iluminador, acabara por imponerse al orden de la argumentación. La primera cala será en Estados

Unidos, en el género de la filosofía política. La segunda, en otro debate que tuvo en un artículo de Mario Vargas Llosa su detonador. Será en el que me acabe por centrar.²⁴ Entre unos y otros creo que podremos sacar alguna cosa en claro, aunque sólo sea que difícilmente se puede dilucidar algo de la discusión tal y como está planteada. Porque, en realidad, el problema de fondo tiene que ver con la naturaleza de la mercancía. Precisamente lo que no se da en la ciencia.

Los argumentos del primer debate ocupan muchas páginas, pero sus trazas esenciales se pueden reconocer en una breve polémica que encontró acogida en *Dissent*, una apreciable revista de la izquierda liberal norteamericana en la que terciaban con frecuencia respetables académicos con más llaneza que la que gastan en sus escritos profesionales. La polémica arrancó con un artículo de Bruce Ackerman, prestigioso constitucionalista de la Universidad de Yale, en el que su autor se preguntaba si el Estado debía subvencionar la ópera. Ackerman, que responde al perfil de lo que en coordenadas políticas europeas daríamos en llamar «socialdemócrata», y que se confiesa un fervoroso amante de la ópera, respondía, no sin cierto pesar, que no, que al Estado no le correspondía esa función, que «el Estado debe ser neutral en tales asuntos, dejando a cada ciudadano determinar si debe dar su soporte financiero a la Iglesia de Roma o una de Bayreuth», a las misas de la Iglesia católica o a *Lohengrin*.²⁵ El principio de neutralidad liberal en lo que atañe a las distintas concepciones del bien vetaría tomar partido en la guerra de la cultura. Según ese punto de vista, se piense lo que se piense acerca de la (hipotética) contribución del arte a la formación de una cultura humanista, ciudadana, en ningún caso estaría justificado «el uso de los poderes coercitivos de la fiscalidad pública como arma en la batalla por las almas de las gentes».

El debate de las páginas de *Dissent* se desarrollaba con las herramientas propias de la filosofía política y ceñido a uno de sus temas más recurrentes: la neutralidad del Estado liberal. Los matices, como es hábito en el mundo académico anglosajón, se desparraman en mil direcciones, aunque, en lo esencial, se perfilan como variaciones respecto a dos posiciones extremas:²⁶ la de quienes creen que los principios liberales vetarían al Estado de alentar valores o modelos de vida, y la de quienes sostienen que el Estado no debe –

no puede, dirán otros— ser neutral respecto a ciertos ideales que son condición de posibilidad de la sociedad democrática, como puede ser, por ejemplo, la tolerancia. Para estetas, no está de más advertir que la discusión no recae sobre la bondad de la educación estética, la tesis de si el arte, de alguna forma, nos hace mejores personas.²⁷ Salvo excepciones, unos y otros parecen estar de acuerdo en ello. En ese sentido, son unos antiguos muy antiguos. Su discrepancia es más de principio, atañe a la justificación misma de la intromisión cultural. De manera parecida, podrían estar de acuerdo en que es saludable que los ciudadanos sean virtuosos y practiquen deportes y, a la vez, discrepar a la hora de defender la tesis de que corresponde a la educación pública alentar la virtud o el deporte.

El debate de la filosofía política puede ayudar a deslindar una parte de la trama presente en la polémica que ha consagrado Marc Fumaroli en *L'État culturel*. El ensayista francés también se preocupa por las intromisiones del Estado, por su «voluntad de cultura» y de «igualdad de cultura» entre los ciudadanos y, naturalmente, descubre fantasmas totalitarios en todos los baúles públicos. Pero esa preocupación es menor respecto a otras dos. La primera se refiere a la calidad de la cultura sostenida por el presupuesto: cree que la mercancía está trucada, o para decirlo un poco más claro, cree que, en su mayoría, es una mierda. La segunda apunta al interés de los supuestos beneficiarios de la cultura. Sencillamente, no confía en la posibilidad de democratizar el arte en una población que «es víctima de lo que los antiguos griegos llamaban *apeirokalia*, la inexperiencia de la belleza».²⁸

En *L'État culturel* hay una paradoja no resuelta, que se muda en exageración, quizá achacable a la torrenciosa expositiva —responsable de tantos hallazgos pero, también, sinuosa hasta el despiste—, a saber: malamente pueden manipularse las conciencias si el género y los consumidores son como se nos cuenta, inanidad y tierra yerma, respectivamente. Si Fumaroli cree en serio en la vacuidad del mensaje cultural de los productos amamantados por el presupuesto y en la desidia del público, no tiene razones para preocuparse por su eficacia. Las cartas en blanco no engañan a nadie, sobre todo si nadie se molesta en abrirlas. Como casi siempre, la paradoja esconde una falta de distinciones y, si no se resuelve, al menos se aligera un tanto cuando

reconocemos que andan por allí entremezcladas dos cuestiones diferentes, asociadas a dos tesis liberales.

La primera, la recogida en el debate de *Dissent*, atañe a la legitimidad del Estado para terciar en favor de aquellos modos de vida que se juzgan valiosos, en este caso, ciertas ideas éticas o estéticas que podrían contribuir a mejorar la calidad de la ciudadanía. Para hacer justicia a la rotulación suficientemente acuñada en el mundo de la filosofía política, es lo que cabría llamar la «cuestión perfeccionista».²⁹ La segunda, a la que, por razones parejas de acuñación gremial, podríamos llamar «la cuestión del Estado mínimo», es un debate presupuestario y apunta a la pertinencia de asignar el dinero público a estos menesteres, estén o no al servicio de unas ideas o de otras, en lugar de dejar que el mercado se encargue del asunto.³⁰ El liberal, al menos el liberal de manual, critica la intromisión cultural y, no menos, la económica. (No sobra advertir que, en rigor, el arte pinta poco en los dos asuntos citados; si acaso, un papel menor, de telonero. En el primero, los territorios más frecuentados incumben a valores, religiones, costumbres e instituciones: que si la educación para la ciudadanía; que si el fumar aquí o allá; que si el laicismo o la no confesionalidad; que si determinadas prácticas sexuales; que si este modelo familiar, aquel o ninguno. Los territorios del segundo asunto son los propios de la complicada relación entre el par eficiencia/equidad y el sector público: que si la intervención pública mejora o empeora la justicia distributiva; que si garantiza las condiciones del crecimiento o las frena; que si reduce o favorece la libertad de las gentes, de empresa, se dice —y equipara— con bastante alegría.)

A estas dos dimensiones superpone Fumaroli el otro problema, el problema que separa al arte de la ciencia: las dudas acerca de lo que se mercadea en la creciente industria del arte. Porque se mercadea mucho, y cada vez más. Según parece, cada semana se abre un museo en el mundo, aunque nadie sabe muy bien si eso es buena o mala señal. Jean Clair, compañero de causas de Fumaroli, ha descrito, también con pesimismo, el acelerado itinerario: «Del marchante al museo, del crítico al conservador del museo, de ese modo en pocos años se ha creado un circuito cerrado donde la circulación acelerada de los productos artísticos, cualesquiera que sean, ha sustituido a la

consideración de los valores que encarnan. Circular se ha convertido en un valor en sí, con una completa ausencia de cualquier juicio respecto a los objetos introducidos en los circuitos». ³¹ Como la Ley de Gresham, como la falsa moneda que de mano en mano va.

EL ESTADO Y EL ARTE

El otro debate nos ayudará a mostrar cómo se entraman estos hilos y cómo, al final, la sombra del camelo aparece por todos los rincones. A cuenta suya, expondré los argumentos más importantes. Todo empezó con una conferencia de Mario Vargas Llosa acerca de la justificación y los peligros de las ayudas públicas al arte. La conferencia acabó en un artículo y éste desató el debate. ³² Los críticos, de distinto modo, le reprochaban al Premio Nobel su confianza en el mercado como instrumento para hacerse cargo de las actividades culturales con buen criterio. José Vidal-Beneyto acusó a Vargas Llosa de «contaminación economicista» y de ignorar la teoría social en general y los escritos de Vidal-Beneyto en particular. ³³ Fernando Trueba, además de establecer una singular equiparación entre cultura e izquierda, que, entre otras cosas, le servía para salvar al Vargas Llosa novelista de los errores del Vargas Llosa liberal, inventariaba elocuentes ejemplos de cómo una parte del mejor cine mundial ha podido sobrevivir gracias a los apoyos públicos. ³⁴ Por su parte, Vicente Molina Foix recordaba, ³⁵ entre atinados juicios sobre las peculiares condiciones de producción de las distintas actividades artísticas, pues no cuesta lo mismo escribir un poema que hacer una película, ³⁶ que sin mecenazgos no hay arte. Una réplica que, a mi parecer, no resuelve los importantes problemas planteados por Vargas Llosa. De hecho, cuando «explicaba» el odio que, según nos informaba, sentía José María Aznar por «la gente del cine español» apelando a las ideas izquierdistas de los cineastas, Vicente Molina Foix, supongo que sin querer, acababa por reforzar los argumentos del novelista en contra del clientelismo y la arbitrariedad que las ayudas públicas pueden generar.

Por una vez y sin que sirva de precedente, creo que en el debate todos tenían su parte de razón. Claro que, bien pensado, también se podría decir que

todos estaban equivocados. Resulta difícil no participar de los temores de Vargas Llosa a las posibles intromisiones arbitrarias de los poderes públicos, pero cuesta compartir su fe en la buena disposición de la «sociedad civil» para alentar los proyectos culturales sin arbitrariedad. No es imposible que los poderosos con dinero, puestos a llamar a las cosas por su nombre, estén dispuestos a ayudar a cualquiera, sin reclamar lealtades, e incluso a dar cobijo a propuestas que les critiquen, sobre todo, si saben que son lo bastante críticas o irrelevantes como para que el mensaje no les complique sus vidas, pero eso no quita la arbitrariedad, el que, al final, nos encontremos con que el poder –del dinero– esté en condiciones de decir que esto sí y aquello no y, sin mayores motivos que su simple capricho, por acción o por omisión, abandonar a unos y dar amparo a otros.³⁷ Sea como sea, la polémica suscitada por Vargas Llosa a cuenta de las ayudas públicas al arte planteaba importantes problemas acerca de «quién paga y qué vale esto». Problemas que no se resuelven ni con genéricas defensas de la intervención pública ni con una urgente equiparación de principio entre mercado y libertad que, natural y tautológicamente, lleva a concluir que el mercado asegura la libertad y –con bastante más temeridad– que el mercado, además, garantiza el control de calidad.

En realidad, me temo, no hay modo de resolverlos concluyentemente. Al menos mientras el foco se siga centrando en la demanda y no en la naturaleza de la oferta, en el producto. Por supuesto, reconocer esa circunstancia, el problema de cómo tasan la bondad de la mercancía los que la facturan, no resuelve sin más las dificultades. En otro tiempo la tradición cumplía, mal que bien, esas funciones. Pero ahora, mientras las cosas estén como están, y no parece que puedan estar de otro modo, al menos en un horizonte temporal previsible, tendremos que andar a ciegas y sin muchas seguridades. Cierto es que no es mucho decir; en realidad, resulta bastante deprimente, pero si se piensa bien, no es poca cosa conocer lo que no podemos esperar. Por lo menos ayuda a evitar la ilusión de las soluciones fáciles, tan extendida y perniciosa. Sencillamente, no hay una solución óptima y, a lo sumo, tenemos que escoger estrategias que nos ayuden a minimizar las equivocaciones y los despilfarros de recursos, a sabiendas de que, hagamos lo que hagamos, erramos. Si podemos graduar el error, ya nos daremos por contentos.

Como creo que Vargas Llosa enmarcaba con tino los problemas fundamentales, me voy a servir de su propio gui3n para defender mi pesimismo. Su cr3tica a las intromisiones p3blicas se sustentaba en dos argumentos: el primero, fundamentalmente correcto, apelaba al cosmopolitismo; el segundo, m3s endeble, a la libertad.

EL ARGUMENTO DE LA IDENTIDAD

Vargas Llosa empezaba por criticar a quienes sostienen que el Estado tendr3a una obligaci3n moral de cuidar «el cine nacional» o la «literatura en las lenguas vern3culas» para, de ese modo, proteger la «identidad» amenazada por otras culturas m3s poderosas o m3s extendidas. Por lo general, las culturas que necesitan defensa son las llamadas «culturas nacionales», aunque, en otras ocasiones, la protecci3n se refiere a las llamadas «culturas minoritarias». De hecho, buena parte de las intervenciones de pol3tica cultural identifican las dos culturas, la minoritaria y la nacional: la cultura propia, la «nacional», estar3a en peligro de convertirse en minoritaria y, por ello, para proteger «la identidad nacional» andar3a necesitada de protecci3n. En tales casos lo que se da en llamar «identidad» es la idea sobre la identidad que unos pocos rescatan sobre otros pocos en un corto periodo de su historia y que quieren imponer a todos los dem3s por el resto de sus vidas. El nacionalismo etnicista es la manifestaci3n pol3tica m3s consumada de ese proceder que arranca de un m3tico «ciudadano nacional». Un ciudadano nacional que no se perfila con ning3n promedio aritm3tico, con los rasgos m3s extendidos, sino con aquellos que, en alg3n sentido, se vinculan a las esencias o a los or3genes. Alguien que durante los fines de semana se dedique a levantar troncos se considera m3s vasco que otro que juega al f3tbol, aunque, entre los vascos, por cada levantador de troncos se encuentren cien futbolistas. Y, por supuesto, la mismas personas que cuando les piden un esbozo de americano medio empiezan por el nombre «John Smith», consideraran m3s catal3n a un se3or que se llame Oriol G3uell que a otro que se llame Juan P3rez, por m3s que entre los catalanes por cada Oriol G3uell se puedan encontrar miles de Juan P3rez.

La apelaci3n a la identidad, tal cual, es de poco vuelo. A decir verdad, si

se piensa bien, defender la identidad tiene tan poco sentido como defender la gravitación universal. Por definición, siempre tenemos identidad, la nuestra, sea la que sea. No hay manera de perderla. Eso vale para los individuos y para los colectivos. Borges lo precisó con su eficacia habitual: «no hay que preocuparse de buscar lo nacional. Lo que estamos haciendo nosotros ahora será lo nacional más adelante».³⁸ Lo que sucede es que en el segundo caso, en realidad, se está hablando de lo que se dice que alguna vez existió y que se quiere que vuelva a existir. Vamos, cualquier cosa menos lo que se es que la identidad. En todo caso, cuando se arroja con alguna hechura argumental, la operación siempre gira en torno a un núcleo de cimentación, que acostumbra a ser la lengua. La lengua proporcionaría un modo del mirar compartido a sus hablantes y, todo lo demás, se entendería desde esa *Weltanschauung*, desde una cosmovisión propia e intransferible.³⁹

La operación es, a todas luces, un sinsentido. En primer lugar, empírico. Resulta discutible reducir las diversas fuentes de identidad de las gentes (el trabajo, el sexo, la religión, la edad) a una más básica y, en todo caso, incluso si la operación tuviera algún sentido, desde el punto de vista de la identidad de las gentes, la lengua pinta bastante poco, menos, desde luego, que otras cosas: si conozco la clase social, la religión o la edad, puedo anticipar mucho más sobre la vida de un ser humano, sobre sus gustos, sus querencias, su nivel cultural o sus pautas de reproducción que conociendo la lengua. Mi «identidad» se parece mucho más a la de un vienés que a la de una campesina de Medellín, por más que ella y yo nos manejemos en la misma lengua. Y el desatino sociológico no es de menos calibre que el cognitivo, que el «relativismo lingüístico», una conjetura muy querida por los nacionalismos, desde Johann Gottfried Herder y Alexander von Humboldt, y que alcanzó alguna dignidad académica con la llamada hipótesis Sapir-Whorf.⁴⁰ Según ésta, las distintas lenguas ordenarían conceptualmente de manera diferente la realidad, lo que afectaría a cómo las personas experimentan el mundo y tratan con sus vidas. La hipótesis, salvo entre lenguas apenas emparentadas y en casos excepcionales, resulta débilmente avalada a la luz de la evidencia experimental, incluida la que manejaron los inventores de la idea, que no hicieron un uso muy pulcro de los datos, y la que se ocupa de los modos de

categorización de individuos sin lenguaje (bebes, chimpancés, etc.).⁴¹

Pero de todos los desafueros, el de más calibre es el normativo, porque lo que se quiere hacer es la peor ingeniería social, la más reaccionaria, la que toma el pasado como ideal regulador del futuro: ahormar la realidad con el molde del mito, encajar la vida presente, que se juzga culturalmente deficiente, en la ficción, en un hipotético curso a partir de un pasado, por lo general, no menos fantástico. La política cultural buscaría reorientar la historia real para que se aproxime a la historia mítica, la que pudo haber sido pero no fue. Ejemplos no faltan. Cuando el gobierno catalán pretende establecer por ley que el 25% de las canciones emitidas por las radio sean en catalán, no está protegiendo a la música en catalán. Se la inventa. Cuando impone políticas de doblaje en el cine, otro tanto. Por lo demás, Spiderman en catalán seguirá siendo un producto de Hollywood. Desde el punto de vista de la «identidad cultural», diga la lo que diga la hipótesis Sapir-Whorf, quienes la vean en catalán y quienes la vean en castellano o en inglés, compartirán identidad en bastantes sentidos de la palabra.

Con todo, las apelaciones a la identidad pocas veces se presentan en formas tan burdas. Es más frecuente decorar la recreación de la identidad con retóricas de corte comunitarista o multicultural. Tres son las más comunes.⁴² La primera invoca la defensa de la diversidad cultural, en una suerte de argumento ecológico: «la diversidad cultural es una riqueza y, por ello, debe ser alentada».⁴³ En el trasfondo de esta argumentación hay una confusión entre el punto de vista cultural y el punto de vista moral: la desaparición de una cultura es, por definición, una pérdida cultural; pero eso no quiere decir que sea una pérdida moral y que deba lamentarse.⁴⁴ ¿Debemos alentar una sociedad con mil sectas religiosas, todas ellas con sus peculiares formas de expresión cultural? El paso del punto de vista cultural al punto de vista moral requiere alguna justificación que permita transitar del hecho (una cultura existe) a la valoración (una cultura debe seguir existiendo). Ahí en medio, en el salto del enunciado empírico al prescriptivo, se desliza una premisa adicional, inevitablemente normativa, que hace posible derivar del «es» empírico el «debe ser» moral: lo que es, lo que existe, está bien, debe seguir existiendo. Y, ciertamente, está lejos de resultar evidente que existir sea una

razón para seguir existiendo. Después de todo, la historia entera de la emancipación humana es una crítica práctica a la creencia de que la existencia de una cultura o una sociedad es una razón para que deba seguir existiendo. En realidad, en la medida que la política cultural es política, esto es, acción, ella misma está instalada en una contradicción pragmática: si se juzga necesaria la acción (política) es precisamente porque se cree que el estado del mundo no es el debido, que lo que es no debe seguir siendo.

La segunda versión, conservacionista, sostiene que «las culturas deben ser objeto de protección porque toda cultura es valiosa en tanto que tal». Entre otras confusiones, en esta tesis se da una precipitada equiparación entre el valor de los productos culturales (las catedrales) y el valor de la cultura (la sociedad religiosa). De tomarnos esto en serio, habría una obligación moral de subsidiar a religiones que pierden feligreses para poder disfrutar de los resultados (culturales) de sus actividades. El contenido de las religiones resultaría irrelevante. No habría objeción alguna a sacrificar los derechos de los individuos para proteger culturas que, por ejemplo, impiden a las gentes emparejarse libremente o penalizan a las mujeres que no llegan vírgenes al matrimonio. La vida de los individuos, *de facto*, estará al servicio de la preservación de la cultura de la que son simples portadores. Para preservar el teatro –o incluso para que dé su primer brote– en una lengua que ha caído en desuso estaría justificado escolarizar en esa lengua a poblaciones enteras en la lengua de sus antepasados. Por ejemplo, para que no desapareciera la lengua Cherokee, que sólo hablan el 8% de los Cherokees, habría que escolarizarlos en «su» lengua, no en el inglés, la lengua habitual de la mayor parte de los Cherokees. Se preservaría –se recrearía, en realidad– la cultura, aunque para ello los Cherokees, además de ver menguados sus derechos, tuvieran que empobrecerse culturalmente, que no otra cosa supone la imposición de trabas al acceso a una lengua con una mayor tradición literaria y científica, entramada con una enorme variedad de modos de vida, desde el estrecho de Bering al de Cook.

La versión psicológica sostiene que «las culturas deben protegerse para proteger a los individuos, su capacidad para desarrollarse como personas completas». La desaparición de una cultura supondría una agresión a la

identidad de los individuos que, sin ella, quedarían desnortados, sin criterios para elegir ni pensar. Sólo quien se siente miembro de una comunidad, participe de sus valores, estaría en condiciones de desarrollarse como persona. Hay aquí una parte sensata y una conclusión exagerada. Es indiscutible que, con frecuencia, las culturas nos proporcionan pautas de comportamiento. Pero de ahí no se infiere que deban protegerse las culturas, entre otras cosas porque las guías de acción que proporcionan pueden ser un puro desatino e incluso acabar por limitar la posibilidad de elegir con criterio, o de elegir sin más, cuando atentan contra la libertad propia o la de otros. Una cultura que impide a las mujeres emparejarse según su voluntad y que «naturaliza» su sumisión, hasta el punto de que ni siquiera conciben la posibilidad de escapar de su cárcel cultural y, como sucede, lleguen a dar por buena su miserable situación,⁴⁵ no parece digna de ser defendida y, desde luego, contribuye bien poco a su desarrollo cultural. La existencia de sentimientos de comunidad cultural puede ayudar a los individuos a orientarse, pero nada nos dice acerca de la calidad moral de los vínculos o de las normas que ligan a la comunidad: los miembros del Ku Klux Klan seguramente disponían de pautas claras para resolver muchos de sus dilemas vitales y, psicológicamente, ello les facilitaba la vida. Desde el punto de vista del desarrollo personal lo que importa es que los individuos estén en condiciones de mirar críticamente su comunidad. Por eso nadie diría que la mujer que escapa a una cultura fundamentalista ha minado su desarrollo cultural o que es más pobre, menos completa, la vida del antiguo miembro del Klan que es despreciado por sus antiguos compañeros de bandería.

Los argumentos expuestos son los más comúnmente invocados. Eso no quiere decir que no puedan aparecer otros. De hecho, no creo que sea impensable una defensa del proteccionismo cultural que apele a las ventajas cognitivas de la pluralidad. Según esa (posible) línea de argumentación, la diversidad de puntos de vista debería protegerse en tanto contribuye a mejorar la calidad de los juicios. Sucede que, con frecuencia, las alternativas a las líneas dominantes (de pensamiento, estéticas, etc.) mueren no por falta de razones sino por diversos mecanismos perversos que concurren para reforzar lo compartido y agostar cualquier otra voz: el temor a discrepar con la

mayoría; los sesgos cognitivos que conducen a ignorar la información incompatible con lo ya «sabido» por «sabido»; las ventajas posicionales de «llegar el primero» que tienen más que ver con las ventajas de aparecer a la vez que se construye la red (de tarjetas de crédito, de sistemas operativos) antes de que lleguen los demás, que con la calidad estricta del producto; la sobreconfianza en lo que «se lleva» por simple ausencia de vigilancia crítica en su calidad, pues dado que «todos están de acuerdo debe ser bueno», etc.⁴⁶ Con frecuencia las mejores ideas surgen cuando se recompone el paisaje, cuando se rompe con la perspectiva heredada que condiciona la mirada sobre los retos, como sucedió cuando a los rusos se les «ocurrió» hacer uso del lápiz de grafito para resolver el problema de escribir en el espacio exterior, en lugar de empeñarse con diseñar un bolígrafo capaz de vencer la ausencia de campo gravitacional, como hicieron los americanos. Y no faltan solventes resultados que podrían invocar los defensores de proteger la diversidad, en particular, dos teoremas que avalan la superioridad epistémica, bajo ciertas condiciones, plausibles, de un grupo diverso de moderadamente competentes sobre un grupo reducido de expertos. El primero demuestra que, ante los problemas, los grupos compuestos por individuos diversos (en perspectivas, en interpretaciones, en heurísticas, en relaciones predictivas) resultan mejores que los grupos –menos numerosos– compuestos por personas más inteligentes, que tienden a pensar de manera similar. Dicho de otro modo, si se trata de seleccionar un grupo para resolver un problema entre una población diversa de agentes inteligentes, un equipo compuesto de individuos escogidos al azar lo hace mejor que un equipo compuesto de los mejores. El resultado se apoya en la intuición de que los mejores devienen parecidos a la hora de proporcionar respuestas e incurrir en sesgos como el de confirmación, una disposición que conduce a recoger solamente argumentos y datos favorables a nuestras ideas e ignorar lo que no se ajusta a ellas.⁴⁷ Para obtener la mejor opinión, la diversidad de respuestas pesaría más que la excelencia. Un resultado que se ve reforzado por el otro teorema que demuestra cómo, a la hora de hacer predicciones, los errores de un grupo dependen en partes iguales de la capacidad de sus miembros para predecir y de su diversidad, que también mejora los resultados.⁴⁸ En todo caso, es obligado advertir que estos

resultados, que afectan a dimensiones cognitivas (no estéticas), han de ponderarse en sus exactos términos, en las precisas condiciones en que están formulados los teoremas.

Con independencia de esta última línea de defensa, inexplorada hasta donde se me alcanza en los terrenos que aquí nos interesan, los otros argumentos inventariados participan de un mal parecido: suscriben el supuesto de que la preservación de la cultura, la que sea –nacional, o la cultura, sin más–, es un principio inapelable y que, por ello, está más que justificado sacrificar los intereses y la dicha de las personas para preservarla o recrearla. El problema no es, como tal, la identidad, sino su prioridad normativa en las justificaciones, el que se utilice como palabra última, con independencia de su calidad. Dicho de otro modo, cabría defender la «identidad» con mejores argumentos, siempre que no olvidemos que la identidad no es lo importante. Es lo que hacen, con desigual éxito, quienes invierten la secuencia y justifican la protección de la cultura en nombre de principios ulteriores, como pueda ser, por ejemplo, la autonomía de los individuos para elegir sus propias vidas, para disponer de criterios con los que sopesar las novedades que ofrece el mundo y, también, la propia biografía.⁴⁹ Como se verá a continuación, sucede con frecuencia que en ciertos procesos el primero que llega se lo lleva todo por el simple hecho de llegar el primero, lo que, entre otras cosas, cierra la posibilidad de aparecer o asomarse a otros que podrían hacer mejor las cosas o simplemente hacerlas. Cuando eso sucede, algo que tiene que ver con la libertad se deteriora, como, de hecho, nos lo recuerdan las constituciones democráticas que, entre otros objetivos, tienen el de impedir que el que gane las elecciones se lleve todo el poder. Un principio que sí que parece digno de atender y que justifica no pocas intervenciones institucionales: que no se cieguen todos los caminos, que se garantice que ciertas opciones permanezcan abiertas y, con ello, resulte realmente posible la autonomía de las gentes, imposible cuando se agostan los cursos de la vida.

Y aquí nos acercamos al otro argumento de Vargas Llosa, el que apela a la libertad, que, no sin precipitación, asocia con el mercado.

EL ARGUMENTO DE LA LIBERTAD

Vargas Llosa critica las intromisiones públicas en nombre de una libertad de elección de los individuos que, en su sentir, sólo el mercado protegería. El mercado vendría a ser el genuino garante de la libertad en el arte. A su parecer, las intervenciones del Estado, por ejemplo, penalizando con impuestos las grandes producciones para ayudar a otras, minoritarias, exigirían una suerte de paternalismo cultural que determinará qué es lo que deben ver o leer los ciudadanos. La moraleja: todo lo que no sea mercado vendría a ser despotismo ilustrado.

Se esconden aquí dos problemas distintos. El primero corresponde a la justificación de las intromisiones paternalistas a la hora de cultivar el juicio estético. El otro apunta al mercado como una institución que garantiza la libertad de elección. Respecto al primero, Vargas Llosa no resulta muy claro en sus opiniones porque, después de criticar las intervenciones públicas por su despotismo, sostiene que el gobierno puede hacer mucho a través de la educación para mejorar el gusto de los ciudadanos. Se mire como se mire, esa recomendación supone un punto de vista «despótico», con afán de orientar las opiniones estéticas, bastante más tutelar que una redistribución de recursos con el objetivo de ampliar la oferta cultural. Pero antes de analizar los problemas de consistencia entre la crítica al paternalismo y la defensa de la educación del gusto, no está de más examinar el alcance de la tesis de las preferencias «libres», el punto de partida de la crítica al paternalismo.

La prioridad moral de las preferencias es una tesis liberal de mucha circulación. En su formulación más primitiva compara la ampliación de las posibilidades de elegir con el aumento del bienestar y hasta de la felicidad. Una tesis un tanto precipitada por lo que nos cuentan los estudios empíricos sobre las elecciones de consumo que no hacen sino confirmar que, casi siempre, «más (opciones) es menos (satisfacción)», entre otras razones por las dificultades para procesar la información, para la comparación meditada y, al fin, para restar trivialidad a una acción (la de optar) que, a la postre, acaba y empieza en una simple elección sin razones, en un escoger por escoger que,

además, se acostumbra a acompañar de estados de ansiedad en tanto se experimenta como condenada a «no acertar».⁵⁰ Sea como sea, más en general, la tesis de la prioridad moral de las preferencias, fundamental a la hora de criticar las intromisiones públicas, se ampara en supuestos más que discutibles, entre ellos, el de la existencia de preferencias previas a los marcos de elección, las verdaderamente libres y auténticas, «naturales». Esas preferencias, por esa condición de no estar «expuestas» a la contaminación del mundo, por genuinas y propias, servirán para justificar, en nombre de la libertad, el mundo. Un supuesto que se creen pocos entre los que se ocupan de estas cosas. No se lo creen, desde luego, quienes conocen los mercados reales. Los estudiosos del marketing saben, por ejemplo, que los consumidores no reaccionan igual ante un producto «con 5% de grasa» que ante otro «95% libre de grasa» y, también, saben que la ubicación de las mercancías en las estanterías decide la composición de la compra. Lo vemos por todas partes, no sólo en el mercado. Si el euro, un euro, circulara como un billete de papel en lugar de como moneda, gastaríamos menos, esto es, cambian nuestras decisiones de consumo. No contestamos lo mismo si se nos pregunta si somos felices después de preguntarnos si nuestras relaciones sexuales son satisfactorias que si el orden de las preguntas se intercambia. La secuencia de exposición de los alimentos en un comedor escolar decide la composición final del consumo, si se maximiza el gasto, la salud de los estudiantes o los beneficios de los proveedores: no comemos lo mismo si el primer plato accesible es una ensalada que un plato de espaguetis. Un mismo impuesto se aceptará o se rechazará según como se presente a los ciudadanos. Ante cosas idénticas no mostramos el mismo interés, si son nuestras que si las podemos elegir entre otras dispuestas en una mesa: si tenemos que pagar por ellas ofrecemos mucho menos que lo que pediríamos por venderlas. Los ejemplos se pueden multiplicar y todos vienen a confirmar lo mismo: no hay preferencias «verdaderas», previas a marcos de elección. Para el liberal ingenuo la moraleja tiene el deprimente sabor de las paradojas sin solución: los marcos de elección determinan las elecciones y no hay modo de elegir sin marcos de elección. Una carga de profundidad, por cierto, para ciertas defensas del mercado que apelan a que, en el intercambio, al final, las

preferencias de cada cual se ven atendidas: te doy lo que quieres a cambio de lo que quiero yo. Sucede que entre los marcos que determinan las preferencias están, entre otras cosas, nuestras propiedades, esas mismas que supuestamente son el resultado último de nuestras preferencias; si pedimos más dinero por lo nuestro de lo que estaríamos dispuestos a pagar por ello, no cabe pensar en justificar nuestras elecciones (nuestras pertenencias) en nuestros gustos cuando es el caso que nuestras pertenencias deciden nuestros gustos.⁵¹

Pero la idea de preferencias libres y soberanas resulta todavía más complicada en el arte. Algo que, a la vista de su defensa de la educación estética, no parece escapar a Vargas Llosa. La enseñanza de lo que importa debe ser obligatoria. Sucede con buena parte de las artes como sucede con las matemáticas. Sólo quien ha estudiado álgebra puede disfrutar de ella, pero nadie pedirá álgebra sin entrenamiento en álgebra. Sólo quien ha avanzado unas cuantas páginas del *Ulysses*, *La Montaña Mágica*, *En busca del tiempo perdido* o *Vida y destino*, sin rendirse ante las primeras dificultades, desarrollará la musculatura neuronal para pasearse por el resto de las páginas sin que le falte el aliento. Son obras que se empiezan a disfrutar y reclamar después de cierta práctica, de cierto entrenamiento.⁵² Nuestras preferencias más básicas se orientan hacia demandas poco refinadas, en muchos casos sin otra razón que la satisfacción más inmediata de un deseo, en disfrutes en los que sólo cuenta el corto plazo. Las actividades que dan que pensar no se demandan espontáneamente, a diferencia de las actividades de consumo, inmediatamente satisfactorias, golosas desde la primera unidad del bien. Es lo que separa el entretenimiento, que se mueve en los terrenos de la relajación y la suspensión de la atención, y la actitud estética, que exige esfuerzo y determinación en la mirada. Hay que formar el gusto y las primeras cucharadas resultan insípidas, cuando no saben a hiel. Para disfrutar de lo que vendrá mañana hay que pasar un mal rato hoy sin saber en aras de qué, porque, precisamente, si las cosas salen bien, es la capacidad de disfrutar lo que se acabará por descubrir. Se requiere un esfuerzo inicial y, por eso mismo, porque es una fatiga sin recompensa reconocible, no tenemos buena disposición hacia la brega. No se reclama lo que se ignora. Hay que empezar a caminar sin saber muy bien por qué ni adónde. Sin esperanza, con

convencimiento.

Por esa misma circunstancia –y por esta esquina también nos acercamos a un sensata opinión de Vargas Llosa– la educación tiene que ser obligatoria y resulta un despropósito la cantinela del aprendizaje sin esfuerzo. La educación y bastantes cosas más, si estamos de acuerdo en que la formación libre de las opiniones, la autonomía plena, resulta imposible si no concurren ciertas circunstancias cognitivas y materiales. Circunstancias que andan entremezcladas, porque la autonomía del juicio requiere la autonomía económica y social. Nos lo contaron los Founding Fathers de la democracia. Así, John Adams: «los hombres, en general, de cualquier sociedad, que están totalmente desposeídos de tierra conocen tan poco los asuntos públicos que no pueden opinar rectamente, y dependen tanto de otros hombres que carecen de una voluntad propia»; ⁵³ y, con otra intención, también Thomas Jefferson: «la dependencia [económica] engendra servilismo y venalidad, ahoga el germen de la virtud y prepara instrumentos adecuados a los designios de la ambición». ⁵⁴ Y lo confirman mil experimentos psicológicos. ⁵⁵ Desde esas premisas no se necesitan muchos pasos para llegar a la conclusión de que no hay educación, ni estética ni de la otra, la común, sin recursos y redistribución, esto es, sin alguna forma de intromisión pública.

Pero no quiero llevar tan lejos a Vargas Llosa. Me basta con destacar su acierto –y de paso su honestidad intelectual– cuando no duda en defender la importancia de educar el gusto. Lo malo es que esa convicción es de mal llevar con las críticas incondicionales al paternalismo estatal, sobre todo si se está de acuerdo, y él parece estarlo, en que no hay educación sin paternalismo y en que esa educación es una tarea de los poderes públicos (entre otras razones porque nadie quiere asumir el coste de entrenar «futuros» clientes que, en su día, lo serán de cualquiera). En realidad, el problema del paternalismo que preocupa a Vargas Llosa, si se piensa bien, son dos problemas, al menos en arte. Porque en las sofisticadas discusiones de los filósofos sobre el paternalismo casi nunca se pone en duda que el padre tiene razón, que su punto de vista es el acertado. Lo discutible es su derecho a imponerlo. ⁵⁶ El problema en los terrenos del arte es que, con la complacencia de todos, los padres han pasado a mejor vida. Los padres y sus reglas, lo que aún es peor.

Porque el paternalismo, además de padre, requiere doctrina que impartir, punto de vista estable. Vargas Llosa, con todo, parece tener un sustituto para padre y doctrina, para la determinación de lo fiable: el mercado. Pero con eso vamos al otro punto de su argumentación. El más complicado.

LA LIBERTAD, EL MERCADO Y EL ARTE

La tesis más fuerte de Vargas Llosa, y con más problemas, es su defensa del mercado como tasador de calidad y como garante de la libertad de elección. Si en el arte y la cultura las cosas son como en otras partes, las mercancías buenas se acabarían por imponer al igual que el buen restaurante se impone al malo, por la sencilla razón de que los clientes huyen del segundo y hacen colas en el primero. Según una convicción bastante extendida, el mercado «libre» recogería información sobre los gustos de los individuos y, allí, cualquier demanda –el consumidor ejerciendo su «soberanía»– acabaría por encontrar su oferta y, más temprano que tarde, aparecería alguien interesado en atenderla. En el mercado cada uno no sólo expresaría sus preferencias, sino además su intensidad, lo que está dispuesto a pagar. Si las cosas son así, la conclusión es inmediata: en atención a la libertad y al control de calidad, el mercado debería encargarse de la gestión de los asuntos culturales. Por lo general, quienes comparten esa convicción equiparan libertad con mercado y mercado con competencia perfecta. La convicción está extendida pero, como en el arte, ello no garantiza su calidad. Tiene problemas con sus dos supuestos: el mercado como sinónimo de libertad y el mercado como juez de la calidad.

La equiparación entre el mercado y la libertad de elección es precipitada. Sencillamente, no es cierto que en el mercado se «expresen» libremente todas las demandas, todas las preferencias. Esto vale para el arte como para el jamón de bellota. Al mercado sólo se asoman aquellas necesidades a las que se les puede poner precio y se atiende a las que emiten en el código que el mercado reconoce, a saber, el dinero. A los demás, si acaso, y si el coraje les alcanza, sólo les queda quejarse, como a aquella anciana empobrecida que seguía acudiendo al mercado y a la que, con su característica eficacia, nos

describía Bertolt Brecht en un poema: «Si todos los que no tenemos nada/ dejamos de aparecer donde se exhibe la comida/ podrían pensar que no necesitamos nada./ Pero si venimos y no podemos comprar nada,/ se sabrá cómo están las cosas». Con no menos austeridad, y mayor detalle analítico y empírico, lo mismo nos ha recordado en multitud de ocasiones el premio Nobel de Economía Amartya Sen: las hambrunas devastadoras se dan con frecuencia a corta distancia de los excedentes alimentarios.⁵⁷ La solución, a su parecer, es la democracia, que, dicho sea de paso, conceptualmente es asunto bien distinto del mercado, en contra de lo que muchos liberales precipitados han sostenido en más de una ocasión. Sin ir más lejos, mientras que en el mercado la voz de cada uno pesa según su capacidad adquisitiva, en la democracia todas las voces pesan por igual. Podemos acumular dinero pero no votos. Emilio Botín tiene un solo voto, como yo, pero desde luego, cuando se trata de comprar, en el arte como en los jamones, su voz es un trueno y la mía un susurro.⁵⁸

Los problemas para la libertad también se dan en el lado de la oferta. Hay pocos mercados «libres», si es que podemos predicar la libertad del mercado, que no es un sujeto con voluntad. Casi todos los mercados presentan «barreras de entrada» que complican el acceso a quienes intentan ofrecer sus quehaceres, lo que, entre otras cosas, dificulta que «cualquier demanda pueda encontrar su oferta».⁵⁹ El club de las almendras saladas no está abierto a todos. Quienes quieren presentar sus productos y darlos a conocer a los potenciales interesados se enfrentan a unos altos costes de ingreso (por condiciones de producción, costes de publicidad, de distribución, patentes, etc.) que vetan el acceso a los faltos de recursos. Las empalizadas asoman en muchas actividades. Se dan en política, en donde los elevados costes de las campañas electorales impiden a muchos expresar sus puntos de vista ante sus conciudadanos, y se dan en el arte, en donde, además de los costes al uso, existen esos otros muros más infranqueables y más opacos de las tramas sociales que son los contactos en «el mundillo». En economía, en esos casos, cuando las cosas son como deben ser, el Estado interviene precisamente para eliminar las trabas y evitar situaciones patológicas, como los monopolios. Normalmente lo hace para preservar lo que importa: la competencia y, con

ella, la eficiencia, que son asuntos bien distintos de la libertad. El problema adicional de las actividades artísticas, y también en la política, es que las barreras de entrada tienen que ver con algo más que con la eficiencia: comprometen la libertad para presentar las propias propuestas. Botín puede producir una película o mantener una revista cultural, los demás, si acaso, ir a verla o leer lo que se publica.

El otro supuesto, el del mercado como juez, no es menos endeble, al menos mientras se formule incondicionalmente, que es lo común. La competencia no siempre asegura el triunfo de lo mejor. Conocemos las diversas ventajas que obtiene el primer ocupante de cualquier nicho cultural, como sucedió en su día con los tradicionales sistemas de vídeo VHS o con Microsoft, en donde ganaron los que ganaron no por ser los mejores, sino por ser los primeros, porque los que llegan optan por lo mismo que aquellos que ya están, para entenderse, intercambiar o lo que sea. También sabemos que, con frecuencia, en virtud de su propio poder posicional, derivado de una circunstancia singular, una opción está en condiciones de extenderse como si fuera uno de esos cultivos que convierten en un secarral los terrenos en donde se implantan, sin dejar agua ni aire para cualquier otro, ni hoy ni mañana. El ejemplo más conocido es ya un clásico: la consolidación de un sistema de teclado de las máquinas de escribir «qwerty», introducido para ralentizar la escritura y así impedir que las teclas se trabaran.⁶⁰ Hoy, a pesar de haber desaparecido las limitaciones técnicas originales, el sistema está plenamente consolidado por más ineficiente que resulte. Economías de escala, externalidades, existencia de redes de absorción o de un aprendizaje previo acaban por decidir que se den ciertas soluciones que están lejos de ser las mejores. De modo que ni lo mejor ni, tampoco por aquí, lo más libre. En esas horas, la competencia y «el mercado libre» resultan poco hegelianos; vamos, que la historia no siempre camina de su mejor lado.

Pero además, hay otro problema, avanzado en la introducción, que apunta directamente a esa singular mercancía que es el arte y que debilita la otra tesis de Vargas Llosa según la cual el mercado serviría como detector de calidad. Una de las razones para defender el mercado, y no es la única, es que, en bastantes ocasiones, a través de las elecciones aisladas de los consumidores,

nos permite reconocer la calidad sin muchos esfuerzos y premiar la excelencia sin ni siquiera buscarla. Si no nos gusta un producto, cambiamos a otro. Cada cual, con su decisión de ir a comer a un restaurante en donde se siente a gusto, castiga sin pretenderlo al mal cocinero. De ese modo, sin que ninguna institución se ocupe de la difícil tarea de reunir la información, el producto bueno prima sobre el malo y se sentencia sin jueces a quienes lo hacen mal. No hay un poder político o un comité de sabios que vayan de aquí para allá recogiendo información, comparando y penalizando. La selección de los mejores es el resultado de la acción de cada uno sin que sea la voluntad de nadie.

Ahora bien, un libro o una película no son una lata de atún. Como se apuntó en la introducción, se parecen bastante más a los servicios técnicos que nos ofrecen un médico o un mecánico, clásicos ejemplos de mercados de información asimétrica, en los que no sabemos si lo que nos venden es lo que nos dicen que nos venden, y en los que no estamos en condiciones de evaluar – precisamente porque no somos técnicos estamos contratando sus servicios– la calidad del trabajo. En tales situaciones el mercado «libre» –no intervenido– conduce a la sustitución del producto bueno por el malo: lo único que observamos es que nos hemos curado, sin que podamos asegurar si tantos análisis o medicamentos eran necesarios, o que el coche vuelve a funcionar, sin que podamos distinguir al mecánico honrado del truhán que se ha limitado a apretar un tornillo pero nos cobra una trabajosa reparación. Nos iremos, en el mejor de los casos, con el problema resuelto, pero con el come come de que la cosa no era tan grave como nos han contado y cobrado. Nos venden (la descripción de) un servicio y, a la vez, le ponen un precio. En esos mercados el estafador tiene las de ganar.⁶¹ No sólo con nosotros, sino también con sus competidores honrados que no ven cómo transmitir su honradez y que andan con unos márgenes más ajustados. El timador obtiene mayores beneficios que el íntegro. A la larga, el que cobra por lo que realmente hace, dados sus mayores costes, tendrá las de perder.

En el arte contemporáneo, sin tradiciones que establezcan el nivel o patronazgos que «ordenen» exactamente lo que quieren (la composición, el cómo y qué se representa), esa situación es el pan de cada día. Sucede en un

sentido elemental, incluso con el juicio educado, porque pagamos un libro o una entrada de teatro antes de conocer la mercancía, antes de leerlo o de asistir a la representación. La existencia de unos tasadores fiables, la solución que inmediatamente se nos ocurre, está en el origen de nuevos problemas, más complicados. La crítica, los expertos, son territorios cargados de niebla, cuando no de pringue, como constataba Julien Gracq:

Todo ocurre como si el lector medio se hubiera resignado ya a que la reputación de los escritores se cimente de otra forma que como buenamente quiera fundamentarse y en una comarca que ese lector no tiene muy localizada y en la que no puede entrar, pero desde la que llegan portavoces investidos de un mandato, a quienes no se le ocurre recusar ni por asomo, y reputaciones de confección. Igual que delega el poderdante en sus elegidos, delegó el lector su poder de decisión en esas potencias oscuras.⁶²

Si las cosas son así en literatura, ya pueden imaginar las posibilidades que la plástica ofrece al lado oscuro: una obra se cotiza porque lo dice alguien con «mucho ojo» que con su propia afirmación ha conseguido que la obra se cotice, lo que, por supuesto, confirma la calidad de su ojo. El mercado empieza a funcionar simplemente porque un «experto» dice que ciertas obras son valiosas, obras que el comprador ha visto, si acaso, en la pantalla del ordenador, o no ha visto porque sencillamente todavía no existen. El arte «se compra más con los oídos que con los ojos».⁶³ Y eso en cada paso, en cada relación entre artistas, marchantes, galeristas y compradores finales. Salvo en aquellos días, en Estados Unidos, en los que las ambulancias estaban gestionadas por las funerarias, es difícil encontrar un ejemplo de incentivos peor diseñado. Bueno, tal vez, la que está en el origen de la reciente crisis, cuando las agencias de rating (Moody's, Standard & Poor's y Fitch Institute) encargadas de valorar los CDO (paquetes de obligaciones respaldados por hipotecas) obtenían calificaciones muy favorables en todos sus tramos, porque eran las mismas que asesoraban como consultoras a las entidades transformadoras sobre la estructura apropiada de los CDO.

Siglos atrás, la tradición ayudaba a aquilatar las obras y sedimentaba unos cuantos criterios con los que decantar el buen hacer. Con ese patrón y una demanda que imponía su ley –la orden de compra era anterior al producto y no

se producía para un mercado ciego—, todos sabían a qué atenerse. Pero ese tiempo ya pasó. Se acabó con la tradición y los criterios y, sin filtros que los vetasen, el fraude y el chalaneo pudieron hacer su agosto. Las mutaciones que, en otra época, resultaban en la mayoría de las ocasiones perjudiciales y se extinguían sin huellas, ahora, a falta de cribas, sobreviven sin excepción. Y la cosa empeora cuando cualquier criatura, por más monstruosa que sea, reclama su lugar bajo el sol y asistencia artificial. Se entienden entonces los temores de Vargas Llosa a que, a cuenta del presupuesto, encuentren cobijo un motón de estómagos agradecidos o a que cualquier majadería pretenda obtener dinero en nombre de una suerte de ecologismo cultural protector de la diversidad.

Sobre todo, porque los poderes, por supuesto, no resisten la tentación de procurarse una corte de «artistas e intelectuales» para la que nunca faltan voluntarios. Pero no sólo los poderes públicos. Porque los servilismos se dan, y no en menor grado, en la empresa privada. Una pormenorizada descripción del entramado literario, que no desatendiera la trastienda de reseñas, premios y sectarismos de diversa naturaleza, nos confirmaría lo que cualquiera que haya trabajado en una empresa sabe bien: que la transparencia y la libertad de elección son un cuento chino. Al cabo, internamente, la oficina o la empresa, las piezas fundamentales de la economía de mercado, son cualquier cosa menos un libre mercado de decisiones descentralizadas y «libres»; allí no hay mano invisible ni precios, sino que imperan la jerarquía, las normas informales y la planificación, como en un socialismo de la peor especie.⁶⁴ No se ve por qué tales terrenos, tan poco propicios al cultivo del espíritu, han de resultar más propicios para el arte o la cultura que las instituciones públicas, sobre las que, mal que bien, hay alguna forma de control democrático. Se dirá que, al cabo, la empresa juega con su dinero. No estoy seguro de que sea del todo así, cuando las cuentas se miran hasta el final y se tienen en cuenta los conflictos de intereses entre gestores, accionistas y asesores; pero tampoco importa si de lo que estamos hablando es de la libertad de elegir y del gusto estético. Sobre todo si tenemos en cuenta que, a diferencia de las aristocracias anteriores, la aristocracia del dinero está más desarmada, por falta de entrenamiento y por la propia falta de una herencia cultural cuajada.

Pero es que, además, el mercado atenta contra la educación del gusto, el clavo ardiendo al que Vargas Llosa parece querer agarrarse. En el mercado predominan las actividades de consumo sobre las de autorrealización, las propias del arte. No sólo predominan, es que expulsan a las demás. Basta con ver lo sucedido con la televisión. La ampliación de los canales –la libertad de mercado, si somos poco escrupulosos con la teoría económica y con la idea de libertad– ha ido de la mano de la pérdida de la calidad. Y tiene su porqué. Si sólo hay dos canales, el espectador no puede «huir» de un debate, un documental o una obra de Henrik Ibsen. No le queda más remedio que transitar por el esfuerzo de los primeros minutos, hasta que se hace con el paisaje informativo, los caracteres o la trama y, con suerte, empieza el disfrute. Si, por el contrario, le basta una ligera presión del pulgar para pasearse por mil canales, todos ellos dispuestos –y obligados–, si quieren sobrevivir en el mar de la competencia, a hacer lo que sea menester para capturar su atención desde el primer segundo, con facilidad recalará ante un programa, indistinguible de cualquier otro a esa misma hora, que requiere la capacidad de concentración de una almeja que se haya golpeado la cabeza al nacer.⁶⁵ La competencia conduce, por lo directo, a los culebrones y al sensacionalismo.⁶⁶ Nada extraño, por lo demás. La disposición a los disfrutes inmediatos y primitivos, y, según algunos, hasta al cotilleo, forman parte de nuestra herencia biológica.⁶⁷ Como el gusto por el sexo rápido o la comida basura.⁶⁸ La educación del gusto, el refinamiento, no está en los genes. Viene, si viene, más tarde, con esfuerzo y oficio.

Exactamente lo que ya no se da en el mundo del arte contemporáneo, lo que está llamado a extinguirse. La culpa de que los productos culturales se enfilen por su peor pendiente, hay que repetirlo, no depende de la pobre calidad moral de los artistas. No cabe excluir que algo de eso hay, pero resulta inevitable en un oficio en el que uno se apuesta y no se fía de nadie y cada vez menos. Tendremos ocasión de ver los entresijos de su parte de responsabilidad. Pero no podremos pedirles una moral de titanio. La indeterminación de la reglas, su incapacidad para identificar inequívocamente la excelencia, deja toda la carga de la seguridad en el carácter del artista que, no pocas veces, es un pobre hombre. Con reglas seguras, andaría más

tranquilo.

Pero las reglas no aparecen. Ni siquiera entre quienes han hecho del análisis del arte su profesión, resignados a ocuparse de un quehacer que entienden un despropósito. Como el Manuel Bueno de Miguel de Unamuno, párrocos sin fe pero que siguen oficiando misas. Hora es de examinar sus consideraciones a ver si por ahí podemos encontrar el basamento en donde afirmar las valoraciones.

CAPITULO III

Los fracasos de la estética

Cuanto menor sea el arte, mayor ha de ser la explicación.

HILTON KRAMER

LA IMPORTANCIA DE LA VALORACIÓN

De verdad, ¿no disponemos de criterios independientes para evaluar? Una cosa es que el arte haya ido por donde ha ido, pero otra que no podamos decir que ese ha sido un mal camino, que le habría ido mejor por otras sendas, que debería ir por aquí o por allá. O si eso suena muy presuntuoso, por lo menos, decir por dónde no debería ir. Y que no se escandalice nadie, y menos los artistas, por lo que pudiera parecer una intromisión en la libertad creativa o en la libertad de expresión; no, al menos, sin antes preguntarse si no sucede ya algo parecido cuando ellos mismos hablan de tendencias renovadoras y descalifican por agotados ciertos caminos, sin que quede muy claro quién y por qué alienta esperanzas y dicta sentencias. Que las modas ofician como empalizadas que ciegan unos caminos y dejan francos otros no lo discute nadie. Sencillamente se trataría de que ese propio caminar no se hiciera a tontas y a locas, sino con algún grado de autoconciencia crítica, de disposición reflexiva. Se trataría, en breve, de ver si cabe pensar en una teoría estética que pueda ayudarnos a valorar, que tenga vocación normativa.

De nuevo la comparación con la ciencia puede resultar iluminadora. En la investigación hay senderos que no conducen a parte alguna y que, salvo extravíos circunstanciales, nadie transita. Verdad, objetividad, consistencia o potencial predictivo son algunas de las señales que regulan el tráfico de las

conjeturas, las balizas que dibujan el juego de lo aceptable. Por supuesto, en la realidad, las cosas son algo más complejas. La ciencia consiste en algo más que teoría, *more geometric*, que ciencia acabada. Consiste también en programas de investigación, resultados que habrán de llegar, líneas de trabajo que no dejan de ser promesas, y en su tasación no hay algoritmos a que encomendarse. Una circunstancia que nadie ignora y que, naturalmente, invita a los científicos a ajustar los parámetros de navegación para no salirse de la ruta más transitada, una decisión que, de paso, acaba por reforzar esa ruta. No hay en ello perversidad alguna, simplemente reconocimiento de que no es mala idea seguir con lo que hasta ahora ha resultado más prometedor. Una hipótesis original, que se salga de la corriente principal, tiene más números para ser desechada, por exótica, por «incompatible con lo conocido» o, sencillamente, porque quienes han de evaluarla, en el mejor de los casos otros científicos, formados dentro de las teorías más comunes, la mirarán con desconfianza. Pero hay algo más. En otro tiempo, cuando la actividad investigadora era una actividad de genios solitarios que se bastaban con cuatro cuartos, con la sola ayuda del lápiz y del papel, no había problemas en enfilarse caminos solitarios, problemas financieros, al menos. Ahora bien, salvo en determinadas disciplinas, la ciencia de nuestros días no resulta barata. No sólo eso. La ciencia es la base de poderosas tecnologías. Ha habido un progresivo acortamiento de los plazos entre «el momento del descubrimiento», de la ciencia básica, y el de la aplicación práctica, la que sirve para algo, la que permite beneficios.¹ Ambas circunstancias, la necesidad de recursos en el origen y la posibilidad de dinero en el final, explican que, en no poca medida, las prioridades investigadoras de la ciencia no las establezcan —o por lo menos, no exclusivamente— los científicos, sino los políticos y, sobre todo, los que tienen capacidad de influir a través de diversos medios, entre ellos, el dinero: la investigación requiere mucha gente trabajando durante mucho tiempo, esto es, mucho presupuesto, y, además, es la fuente de negocios y progreso técnico. En breve: hay mucho dinero que poner y hay mucho dinero que obtener y, por ende, no faltan razones para que muchos quieran terciar y, por eso mismo, para que esté justificado terciar. El resultado final es que, aunque a nadie le vetan nada, sí le dicen que por allí es más difícil que las

aguas discurren con fluidez. No hay prohibiciones, pero no hay recursos, y sin recursos no hay nada que hacer. Los investigadores son libres en el mismo sentido que un pobre es libre de comer en un restaurante de Ferran Adrià. La única libertad de que disponen es la libertad negativa, para decirlo con el léxico de los filósofos políticos. Y con todo, a pesar de esas constricciones, el ideal regulativo, los buenos criterios de siempre, enmarcados en esas veredas, sigue funcionando. Los investigadores, indiscutiblemente, saben a qué atenerse y, en la valoración de las teorías priman los criterios de racionalidad, o, al menos, todos están de acuerdo en que esos criterios deberían primar.

Para lo que aquí interesa, la moraleja de la ciencia es doble: por una parte, empírica, hay criterios de tasación, y por otra, normativa, sería deseable que la aplicación de esos criterios no se rija por razones espurias. En buena medida, la reflexión metodológica no ha tenido otra aspiración que la de llenar ese hueco, la de limpiar las rutas de avance de todo aquello que no sea razón pura. Quizá sea pecar de ingenuo pensar que sus resultados han tenido mayores consecuencias, pero, al menos, no cabe dudar de la calidad de no pocos de sus hallazgos, de que el ideal regulativo de la ciencia se ha podido perfilar en sus trazos generales. Eso era lo que constataba Ernst Gombrich y lo que echaba a faltar en el arte, la causa última de su nostalgia, de su envidia por el oficio de Karl Popper. Los dos vieneses estarían de acuerdo en que habría que aspirar a que los diques se abrieran no al buen tuntún o según los humores de unos cuantos, sino según criterios de calidad, razonablemente imparciales, objetivos si se quiere. En la ciencia, al menos en la pizarra, se podían decir algunas cosas. En el arte, es otra cosa.

LA ESTÉTICA COMO AYUDA

Mal que bien, de valorar se ocupan, y lo damos por bueno, ciertas actividades que no tienen otra justificación que la de juzgar a otras. Una cosa es un proyecto y otra la evaluación de los proyectos. Una cosa es una película y otra la crítica de la película. Una cosa es una teoría social que explica esto o aquello, un proceso o un acontecimiento histórico, y otra el análisis metodológico de esa teoría, que nos dice si resulta satisfactoria. La teoría

manejará conceptos como clase, Estado, poder político; la evaluación, otros de naturaleza bien diferente, como contenido empírico, consistencia, realismo, capacidad predictiva.

En la ciencia, la filosofía de la ciencia en sus momentos de mayor fervor aspiraba a proporcionar pautas de calibración. Las ciencias que funcionaban, como la física, no le prestaban mayor atención. Los físicos ya sabían cómo decidir entre lo bueno y lo malo. Pero las ciencias que caminaban con paso más inseguro, como las llamadas ciencias sociales, sí que buscaron en la metodología una guía con la que medir sus productos.² La relación entre los investigadores y los filósofos nunca fue sencilla. Se dieron, primero, años de señorío positivista, en que los filósofos arrojaban sentencias condenatorias de ¡metafísica! a una parroquia de investigadores intimidada, y, más tarde, otros en los que los tasadores se limitaban a dar por bueno lo que los científicos sociales expedían, simplemente porque «existían unos cuantos (una comunidad científica) entretenidos en ello». De todo ha habido en este tiempo, hasta recalar, de unos años para acá, en una provechosa relación de mutua fertilización, en la que la clarificación conceptual mejora a la ciencia y los resultados de la ciencia ayudan a los filósofos a pulir sus herramientas. Ha sucedido, en las ciencias sociales, a cuenta de los modelos de explicación, pero también en biología, con conceptos como especie, gen, adaptación o eficacia, o, de forma menos rotunda, en ciencias cognitivas con los de *qualia*, percepción, módulos o, incluso, conciencia.

Quizá, cabría esperar que en el arte se produjera algo parecido, que pudiéramos encontrar en la reflexión sobre el arte los criterios que éste no nos proporciona. Después de todo, la noción de belleza, el equivalente de la noción de verdad en ciencia, no es una obra de arte sino un concepto filosófico. Habrá, pues, que volver la vista a la teoría estética a ver qué nos ofrece. Una tarea que, de entrada, asusta. Los dominios de la estética filosófica son un fangal que conviene evitar salvo que se tenga una previsión de vida que no excluya la inmortalidad. Conceptos como «belleza», «juicio estético», «experiencia estética», «valoración», circulan de aquí para allá sin que se observe mucho empeño en las tareas de deslinde. Incluso cuando han terciado los filósofos analíticos, que, por lo general, siempre drenan el campo,

tampoco se ha sacado mucho en claro, quizá por el temor, que expresa Elisabeth Schellekens, a que «aplicar los rigurosos métodos filosóficos a tales nociones [las estéticas] tan sólo puede hacerlos resacos, sombríos y acaso irreconocibles»,³ quizá, lo que es más probable, porque tampoco han dedicado mucho tiempo a tales menesteres, que consideran un género menor y blando.

Por lo demás, conviene cierta prudencia en las labores de disección y no incurrir en la ilusión de claridad o el abuso de las distinciones. Como decía Niels Bohr, no se debe escribir con más claridad que aquella con la que se piensa, y en esto no andaba tan lejos de su gran rival científico, Albert Einstein, convencido de que debemos formular nuestras teorías de manera tan simple como sea posible, pero ¡no más!⁴ El material es desorganizado y los problemas no se resuelven con exageradas simplificaciones. Las tareas de evaluación no pueden ignorar la naturaleza de la mercancía que se evalúa. No cabe aspirar a una balanza, que pesa lo que le echen: a un lado la herramienta y al otro los productos a pesar. Muy bien podría pasar con el arte –es lo que piensan algunos– lo mismo que con los chistes: que reconocerlos es apreciarlos; sabemos que es un chiste porque nos reímos. En nuestro caso, no es que primero consideremos algo como obra de arte y más tarde lo valoremos; es que la experiencia estética sería inseparable de la identificación de la obra de arte.⁵ Más radical y comprimidamente: la atribución de belleza, la experiencia estética y el reconocimiento de obra de arte serían operaciones que se realizarían a la vez y en la misma intervención. La tesis, más modesta, de que unas cosas y otras están conceptualmente relacionadas, se verá de algún modo avalada en las páginas que siguen, al examinar los intentos de basar el juicio estético y transitar por las diversas nociones en las que se ha querido cimentar.

En la tarea de fundamentar los criterios de evaluación, como casi en todo, no está de más empezar por la biología. De paso, hacemos justicia a interesantes –o, cuando menos, ingeniosas– reflexiones recientes que han desbrozado el campo de la estética y que podrían ayudarnos a saber a qué atenernos al jugar en el arte. Porque si, por ejemplo, hay gustos comunes a la especie, hay, por definición, intersubjetividad, esto es, objetividad. Otro camino, más clásico, es el de la experiencia estética. Si las experiencias son

compartidas, pues algo similar: si todos sentimos algo parecido, podríamos afirmar los juicios, tendríamos un modo de valorar, de la misma manera que, porque compartimos intuiciones morales, decimos que ayudar al hambriento está bien y torturar a los niños, mal. Vayamos paso a paso.

LA BIOLOGÍA

Que el gusto tiene un sustrato biológico está fuera de disputa. Incluso sucede con la comida, como ya se dijo al final del capítulo anterior. Tenemos preferencia por la comida con muchas calorías, que nos provee de energía con poco esfuerzo, algo muy necesario cuando habitábamos en sociedades con pocos recursos. Por eso nos gusta lo dulce. No es que el azúcar nos guste porque sea dulce, sino que lo percibimos como dulce porque nos gusta, porque era bueno que nos gustara. Por lo mismo, evitamos el sabor amargo, muy común en los alimentos tóxicos. En nuestras sociedades prósperas, cuando la vida humana se prolonga y la escasez desaparece, la querencia por lo dulce resulta inconveniente y, por el contrario, es muy saludable una dieta compuesta de alimentos amargos, como el brócoli, las coles de Bruselas o las endivias.⁶ Por supuesto, en todos esos casos, la educación nos ha permitido refinar nuestras prácticas, anticipar y filtrar intelectualmente las consecuencias de nuestros deseos e indagar otros disfrutes. Pero ese es un camino largo.

También sucede con el sexo. Nos divertimos con él, porque de otro modo no habríamos sobrevivido, y vamos por lo derecho: la premura en su ejecución pudo resultar ventajosa para cumplir sus funciones con eficacia y sin distracciones excesivas en un medio hostil. Cuando la vida puede estar en juego, no hay tiempo para los preliminares. La prioridad del disfrute inmediato, y tosco, se impone desde la perspectiva evolutiva.⁷ En general, la selección natural es poco sutil y sólo atiende a las ventajas para hoy. No está para darle muchas vueltas a las cosas. No contempla un paso atrás, desandar camino y perder circunstancialmente algo, aunque ello nos pudiera permitir avanzar mañana por mejores caminos. No recomienda dejar pasar una oportunidad a la espera de un beneficio ulterior. Es inevitablemente oportunista, como esos policías que revientan una larga investigación en aras

de un éxito inmediato. Nadie sobrevive hoy con la salud de mañana.

En el mismo sentido, hay razones para pensar que nuestra mirada «estética» natural sobre el mundo responde a necesidades primarias, no ponderadas por consideraciones intelectuales. Los niños sienten una atracción espontánea por paisajes como los de la sabana africana, allí donde la especie humana ha pasado la mayor parte de su biografía, el hábitat en el que tuvo que desarrollar su atención, en la caza y en la huida. Como mostró una investigación de Vitaly Komar y Alexander Melamid en 1993, gente de las más diversas culturas comparte apreciaciones estéticas, que se corresponden con paisajes abiertos, con árboles y agua y algunas, pocas, figuras humanas.⁸ No faltan las conjeturas evolucionistas, no siempre delirantes, que dan cuenta del porqué de estos gustos.⁹ En realidad, hay explicaciones del origen mismo de muchas actividades artísticas. Todas apelan a algún beneficio, a que, en algún sentido, ayudan: a aumentar la cohesión del grupo; a afinar la percepción de los estados emocionales de nuestros congéneres y, con ellos, de sus intenciones; a mejorar nuestra capacidad para clasificar, reconocer y percibir, lo que es de mucho provecho para ir por la vida; a afinar nuestra cognición social y alentar la cooperación, pues desarrollan nuestra capacidad de ponernos en la piel de los demás; a codificar y facilitar el acceso a un conocimiento y experiencias compartidas. Incluso no falta quien sostiene que la disposición a cultivar el arte, algo constitutivamente inútil, es una técnica de apareamiento, una forma de señalar a quien se quiera dar por aludido de que allí hay un tipo con talento y, también, un tanto sobrado, con los suficientes recursos como para despilfarrarlos en tales majaderías, algo así como la cola de los pavos reales, que muestra que sus portadores disponen de suficientes nutrientes como para emplearlos en esa extravagancia exhibicionista.¹⁰ En fin, como es común entre los psicólogos evolutivos, conjeturas más o menos plausibles, aunque siempre ocurrentes.¹¹

Pero estos resultados, incluso los más sólidos, hay que tomarlos en su exacto alcance. La biología, en el mejor de los casos, nos responderá a la pregunta de por qué existe el arte y, si acaso, a la de por qué nos gustan algunas de las cosas que nos gustan. Y poco más. En ningún caso nos proporciona criterios de valoración, algo que se acerque a una noción

normativa de belleza medianamente fiable. Las disposiciones pueden ser muy útiles evolutivamente, pero eso no las convierte en atinadas. De otro modo, si la existencia de las disposiciones compartidas bastara para dilucidar los debates, hasta los teólogos resolverían sus afanes, pues no es descartable que los humanos tengamos una disposición a creer en Dios;¹² desafortunadamente, para el gremio de los especialistas en la divinidad, incluso si ello fuera así, no garantizaría que la creencia en Dios sea correcta, esté justificada.¹³ La verdad y la corrección son cosas bien distintas de las ventajas adaptativas. La selección natural nos conforma para la supervivencia, no para la verdad: nuestra capacidad perceptual está limitada a una parte del espectro y no percibimos determinadas longitudes de onda; nuestra mirada está cargada de ilusiones visuales, como las de profundidad o de continuidad del movimiento que han sostenido a la pintura o al cine; nuestra física mental es aristotélica (las cosas caen, el sol sale); nuestros procesos inferenciales reales están regidos por numerosos sesgos y falacias lógicas.¹⁴ En todos esos casos, hay un desajuste entre cómo son las cosas y cómo se nos aparecen, una distinción que sólo es posible si estamos en condiciones de determinar cómo son realmente las cosas. Y lo que está fuera de toda duda es que, si se trata de conocer la realidad, mejor prescindir de nuestras intuiciones y disposiciones, escapar a nuestras constricciones. En esa tarea, reflexiva, resulta fundamental el lenguaje. Nos abre la posibilidad de conjeturar, anticipar y transmitir información; de elaborar teorías y de saber sobre cosas que no percibimos (espacios n-dimensionales, átomos, genes, etc.) y sobre las que percibimos mal.

De más intereses para los asuntos estéticos y su valoración es el modo en que nos enfrentamos a nuestras predisposiciones sociales y morales, también cimentadas en la evolución. Tenemos predisposiciones biológicas a la agresión, a los celos y –como se dijo– hasta al cotilleo, porque hemos sido una especie cazadora recolectora, porque queremos asegurarnos la preservación de nuestro acervo genético y porque nos importa mantener la cohesión del grupo, saber de los otros; pero eso no quita para que esas disposiciones no las utilicemos como base de nuestros juicios morales e, incluso que, en la mayor parte de las ocasiones, juzguemos una buena cosa

combatirlas (o simplemente ponderarlas o convertirlas en el material de obras de arte como *Otelo*). Tales disposiciones, ventajosas en otro tiempo, cuando regían otras presiones, en nuestros días y en nuestros entornos es muy posible que resulten, antes que otra cosa, rémoras adaptativas y, altamente probable, discutibles desde el punto de vista moral. A partir de ellas empieza lo importante, las valoraciones y las decisiones. Lo demás es la antesala. Como se verá en otro capítulo, también aquí el lenguaje es una herramienta extraordinaria. Podemos discutir, intentar justificar nuestros puntos de vista, revisarlos a la luz de otras consideraciones o de otros mundos posibles.

Pues bien, lo mismo cabría pensar respecto a nuestras disposiciones estéticas: que su simple existencia no es una razón para tomarlas como guías de tasación. Dicho de otro modo, estamos en condiciones de valorarlas, de la misma manera que valoramos, mediante la reflexión ética, las disposiciones agresivas; mediante la nutrición, las disposiciones gastronómicas; o mediante la lógica, nuestros sesgos de razonamiento. En todos esos casos, con el tiempo, nuestra mirada, expuesta al mundo, a sus matices y a nuestras dudas, potenciada por el poder de abstracción del lenguaje, se va corrigiendo y a veces, con suerte y educación, hasta afinando. De hecho, algo así sucede cuando descalificamos una película por «ser un culebrón», por apostar por estrategias narrativas amparadas en emociones primitivas. En suma, desde el punto de vista de la apreciación razonada, no parece que el juicio estético pueda sacar mucho en claro de la teoría evolutiva (que, por lo demás, no es toda la biología),¹⁵ más allá de sus preliminares, su trastienda o su condición de posibilidad. A lo sumo, las cartas que barajar, pero no cómo jugarlas, cómo combinarlas.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

La experiencia estética, la vía más tradicional de asegurar los criterios de valoración, es, en principio, un camino de fundamentación más prometedor, pero también bastante menos preciso.¹⁶ No parece que en ninguna de sus distintas versiones podamos encontrar un modo confiable de basar el juicio estético. Para unos, la experiencia estética es inasible, una suerte de emoción

o de sensación, un «no sé qué», que a veces se equipara a una experiencia placentera, siempre calificada de algún modo, con algún acompañamiento, para diferenciarlas con otras experiencias de placer como las producidas por el sexo, las drogas o la comida, y, no menos, para dar cabida a los malos ratos que también se dan en el trato con las obras de arte (esfuerzo, angustia, desazón, desamparo, tedio, tristeza) porque, por ejemplo, no es seguro que el placer sea la emoción que acompañe a la experiencia de ver la obra de Francis Bacon, y, desde luego, no hay placer alguno en la contemplación de exposiciones como la de Gunther von Hagens, en la que se muestra a una pareja de cadáveres en trajes sexuales. En ese trayecto, la calificación más común, la que adquiere una formulación madura con Kant, es «desinterés»: la experiencia de la belleza sería «un placer desinteresado».¹⁷ Al cabo, el placer es una de las pocas cosas que se pueden «valorar por sí mismas», que no necesitan justificación ulterior. Pasarlos bien es, sin más, una buena razón para hacer algo. Si acaso, la razón ulterior tendrá que ser «negativa», para descalificar una acción placentera que, por ejemplo, exige el sufrimiento involuntario de un ser vivo o pone en riesgo nuestra salud.

Según esta interpretación, la experiencia estética empezaría y acabaría en el trato con la obra, sin ningún sentido instrumental, sin ninguna expectativa de alguna forma de beneficio ulterior. Una decantación de esta interpretación vincula la experiencia estética a una suerte de liberación, de desapego de lo cotidiano, de las miserias mundanas y personales, algo que, si se piensa bien, tampoco consigue delimitar el concepto, sino emborronarlo con otros colores, por su vecindad con experiencias religiosas, como el nirvana, o místicas, cuando el «no sé qué» es el «no sé qué que queda balbuciendo». Como se ve, esta interpretación de la experiencia estética, en cualquiera de sus versiones, se aproxima demasiado a los *qualia* de los que se habló en otro capítulo, a esas cualidades subjetivas, de acceso privado, propias de ciertos estados mentales (el color, el dolor), que, aun en el improbable supuesto de ser susceptible de análisis, en ningún caso, por su propia naturaleza, nos informan de nada «externo», sólido, sobre lo que templan el juicio estético.¹⁸

Tampoco parece que podamos esperar mucho de la interpretación calificada como «epistémica», según la cual, la experiencia estética sería un

tipo de conocimiento un tanto singular, directo, con énfasis en la percepción antes que en el concepto, no mediado por abstracciones, personal, sin que valgan las informaciones ajenas, y regido, desencadenado, por la obra misma, no por nosotros y nuestras preguntas y estrategias conceptuales. Esto es, lo opuesto de la ciencia, que es conocimiento filtrado por abstracciones, transmisible conceptualmente y guiado por nosotros, que somos quienes hacemos las preguntas y establecemos los criterios para ordenar y clasificar las observaciones que queremos explicar, quienes decidimos, por ejemplo, que a ese grupo humano lo vamos a clasificar –e intentar explicar– por sus relaciones de parentesco y no por sus ingresos, su sexo o sus enfermedades. Un conocimiento de tal naturaleza, si es que es conocimiento, complica el juicio estético en bastantes circunstancias, o al menos el juicio estético basado en la experiencia estética. Por ejemplo, no cabría emitir un juicio si nos enfrentamos a una reproducción, a una fotografía, ni tampoco podríamos opinar sobre el urinario de Duchamp sin estar ante él, sin tener experiencia directa, por más que, al menos un par de veces al día, estemos frente a otro bastante parecido.

No resultan las cosas mejor con la perspectiva denominada «axiológica», que enfatiza el valor intrínseco de la experiencia estética, otra pequeña variación respecto a la primera interpretación. Basta con dar un paso: el que lleva desde la idea según la cual el placer se valora por sí mismo a la idea según la cual la experiencia estética, que produce o se concibe como placer, es lo que se valora por sí misma. En el fondo, es otro modo de referirse al placer desinteresado. «Valor intrínseco» viene a ser lo mismo que «desprovisto de valor instrumental». Eso sí, en la medida en que lo que se valora es la experiencia por sí misma, hay que contemplar la posibilidad de que no resulte grata, de que sean experiencias estéticas, *ergo* valiosas, pero no placenteras, malas. Y eso puede ser un problema para la equiparación entre «experiencia estética» y «valioso por sí mismo». Cuando uno se enfrenta a una obra de teatro penosa, por la dirección, la interpretación, la adaptación o por lo que sea, esto es, atendiendo a criterios estéticos, parece razonable decir que tiene una «experiencia estética» (negativa), pero, obviamente, no es una experiencia que valore por sí misma, puesto que no la juzga valiosa. Hay un

juicio estético, negativo, cimentado en una mala experiencia, que, sin embargo, no podríamos calificar como experiencia estética, puesto que no sería valiosa en tanto que tal.

Ninguna de las interpretaciones antes mencionadas –la apelación a la emoción, a un tipo de conocimiento no conceptual o a un valor intrínseco– y tampoco sus variantes, que las tienen, parece servir para basar el juicio estético. Y es que, con sus matices, todas recogen de Kant, además de la idea de «placer desinteresado», la tesis de que el juicio estético es un tipo de juicio universal o, por lo menos, con aspiración de universalidad que, por no tener otro soporte que juicios particulares, que la experiencia (placentera, directa, esencial) de cada cual, no puede sostenerse en razones, en el territorio de las proposiciones. Jennifer MacMahon se ha referido a algo parecido como el «problema filosófico central de la belleza»:

El hecho de que podamos estar equivocados a propósito de ella, a pesar de que la belleza es un sentimiento más que el resultado de un razonamiento. Algo paradójico. Los sentimientos son aspectos irreductibles de la experiencia. Tenemos acceso privilegiado a lo que sentimos [...] Si la belleza es un sentimiento, entonces lo tenemos o no. No puedo estar equivocado respecto a ella. Pero, todos conocemos casos en los que hemos sentido que el juicio estético de una persona era inepto o simplemente equivocado.¹⁹

Tal vez tiene razón MacMahon y ese sea «el problema central de la belleza», pero no parece que la idea de experiencia estética nos pueda ayudar con la solución, al menos mientras no consigamos aclarar el problema de los *qualia*, que no parece el caso.

LA BELLEZA

¿No podríamos tirar por lo derecho y encontrar ideales normativos, los que rigen en la ciencia? ¿No podríamos, al fin, encontrar algunos patrones que nos permitan reconocer las obras de arte al igual que tenemos criterios para reconocer a las teorías científicas? Porque en ciencia disponemos de pautas de calibración: la consistencia, la compatibilidad con lo conocido, la capacidad predictiva, la parsimonia, la fecundidad y, sobre todo, la verdad. ¿La belleza,

el viejo ideal, no es algo equiparable a lo que la ciencia encontró con la verdad?²⁰ Nuestras teorías son verdaderas, o, si queremos rebajar el tono y prevenirnos frente a pejugueras de los filósofos de la ciencia más escrupulosos, las mejores a la luz de la información disponible.²¹ Las teorías son susceptibles de compararse con las observaciones y las teorías buenas son aquellas que no se ven desmentidas por las observaciones. En tal caso, diremos –al menos si no hablamos entre filósofos, sino entre personas normales– que nuestras teorías son verdaderas. Y con esa certidumbre, empezar a ordenar el mundo pieza a pieza: comparar unas con otras, reconocer qué equipos de investigación son más fecundos, asignarles recursos y esperar, con el tiempo, que sus productos resulten de provecho para hacer nuestra vida mejor o por lo menos más llevadera.

En el detalle de la ciencia, como siempre sucede en el detalle, las cosas resultan más complicadas, con muchos matices y la idea de verdad, y su función en la investigación, muestra sus recovecos. Pero con todo, parece fuera de toda duda que los científicos, y los demás también, se entienden y usan la noción con pertinencia cuando dicen cosas como «esta teoría es verdadera» o «eso que dices no es verdad». En tales casos la verdad se predica de una afirmación, de una teoría, en el mejor de los casos, y la correcta aplicación de la noción de verdad depende de cómo son las cosas en el mundo, de si lo que sostiene la proposición es lo que sucede en el mundo. El enunciado «está lloviendo» es verdadero si llueve en el momento en el que lo afirmo. Con esa herramienta, la ciencia progresa, corrige y selecciona. Si unos dicen que la luz es un fenómeno ondulatorio que se transporta a través de un medio, el éter, y otros que no, se diseña un experimento (el de Michelson-Morley) y se determina quién tenía razón, qué teoría «es verdadera».

Pero ¿y la belleza? En principio, podría parecer que no funciona igual que la verdad. Se puede decir, se dice, que cierta persona o cierto paisaje «es bello», al modo como se dice que «el gato es negro» o que «la tierra es fértil», pero no se dice, no cabe decir, salvo metafóricamente, «Juan es verdad (o verdadero)» o «esta piedra (o esta cebolla o esta silla) es verdad». La verdad no atañe a las cosas, sino a las afirmaciones sobre las cosas, a oraciones, a teorías, a artefactos nuestros, si se quiere. Cuando decimos «la teoría X es

verdadera» en realidad lo que queremos decir es que lo que afirma la teoría – por ejemplo, que fuerza es igual a masa por aceleración– es verdad. La verdad no está en el mundo, sino en nuestra relación con –en nuestras afirmaciones sobre– el mundo. En ese sentido, se podría pensar que, a diferencia de la verdad, la belleza del paisaje está en el mundo como la negritud del gato o la fertilidad del campo. Con más ambición, hasta se podría decir que la belleza abarca más que la verdad, porque parece predicarse del mundo, del paisaje, y también de nuestros artefactos, de los muebles con los que poblamos el mundo, de nuestras obras. Decimos que un paisaje es bello y también que una pintura del paisaje es bella, incluso que una teoría es bella.

Ahora bien, si se piensa mejor, la belleza no está en el mundo, al menos, no está en el mundo con independencia de nuestra relación con el mundo. Incluso cuando decimos que «el paisaje es bello», somos nosotros los que ponemos –la opinión, la afirmación de– la belleza. El paisaje no sería bello sin alguien que experimentara la belleza, sin alguien en condiciones de afirmar que el paisaje es bello. Esto no equipara sin más la verdad a la belleza.²² Si acaso, la acercaría a propiedades como el color o la acidez de una manzana, a lo que Locke llamaba propiedades secundarias (como opuestas a las primarias, a las inherentes a los objetos, independientes de los sujetos). Son éstas, en un léxico más reciente, ejemplo de propiedades relacionales. El color no existe «en el mundo» sino en «nuestra mirada». Alguien (un humano) percibe una longitud de onda (propiedad primaria, no relacional del objeto) como un color, aunque la longitud de onda existe con independencia de quienes la percibimos. La acidez de la manzana es un resultado de la interacción entre nuestras papilas gustativas y sus propiedades químicas, aunque esas propiedades se dan con independencia de que alguien las saboree. Lo importante de las propiedades primarias es que, aunque no existan sin nosotros, no dependen de nuestra voluntad, no son «subjetivas», en el sentido más descontrolado y arbitrario de la noción de subjetividad: todos estamos de acuerdo en la acidez de la manzana y en la negritud del gato. Si la belleza formara parte de ese mismo lote, sería objetiva, por intersubjetiva, sería reconocida por nosotros, sin lugar al capricho, sin imposibilitar el acuerdo. De modo que, aunque quizá toque expulsar a la belleza de entre las cosas que

existen con independencia de nosotros, no por ello la expulsaríamos del reino de la objetividad, aquel en el que podemos ponernos de acuerdo y corregir juicios.²³

En todo caso, tampoco es menester entrar en tales honduras metafísicas para acercar el arte y la belleza a la ciencia. Nuestro vuelo es más modesto, rasante: no nos interesa la belleza *tout court*, si es que existe tal cual, sino la belleza referida a las obras de arte, que es un negociado aparte. Podemos decir con cierta naturalidad «ese paisaje es una belleza», pero cuesta más decir, a no ser que queramos llenarnos la boca de almíbar, «ese paisaje es una obra de arte». Cuando nos enfrentamos a la pintura, una cosa y otra pueden decirse con la mayor tranquilidad. De hecho, por lo general, cuando ante una pintura decimos «es una obra de arte» estamos queriendo decir que es bella. Y lo mismo con una película o una novela.

Si fuera así, si al hablar de «obras de arte» nos quedamos a solas con nuestros quehaceres, con nuestros artefactos, quizá en el arte y la belleza no estemos tan lejos de la ciencia y su verdad. Somos nosotros los que «ponemos» la belleza y también los que ponemos, creamos, esa parte del mobiliario del mundo al que llamamos «obras de arte» o, sin más, «arte». Hay intención, mirada, en la atribución de la belleza, pero también la hay en la creación de belleza.

Una creación, además, la artística, que no es cualquier tipo de creación. No toda obra «bella» es una obra de arte. Sólo aquella obra que quiere ser obra de arte. La que cuenta no es la que obedece a la pura chiripa, sino la buscada. Es necesario que el artista quiera realizar una obra de arte. Importa esta circunstancia. Si no calificamos como «obra de arte» a una conmovedora puesta de sol es porque no es obra, porque no tiene autor, porque es el resultado de procesos causales no regidos por intención alguna. Según ese criterio, no llamaríamos, o al menos, no deberíamos llamar obra de arte a una composición de colores, que, aunque se parece bastante a la Capilla Sixtina, es el resultado (improbable) de una explosión en una fábrica de pinturas al proyectarse los colores sobre una pared ni, tampoco, al resultado del teclear frenético sobre un ordenador de un mono cocainómano y analfabeto y que se parece bastante a *El Quijote* (el resultado, no el mono). Por lo mismo,

tampoco puedo decir que he terminado una obra de arte si, intentando planificar mi complicada vida con lápices de colores en una tela, me enredo tanto que, sin reparar en ello, al cabo de un rato doy un paso atrás y me doy cuenta de que he compuesto algo muy parecido a *Les grands plongeurs noirs* de Fernand Léger. La obra de arte busca producir «experiencias estéticas». Por eso, porque no hay intención, no cabría calificar como autorretrato lo que le sucedía a aquel personaje de Borges que se impuso «la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincia, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara».²⁴

Hasta aquí todo claro. Más o menos. Porque debajo de cada uno de los pasos anteriores hay una mina. Un campo de minas, mejor dicho. La primera, que aparecerá aquí y allá, es el riesgo de circularidad inevitable en una caracterización de las obras de arte que incluye la exigencia del propósito de «ser una obra de arte»: se utiliza para definir aquello que se está definiendo.²⁵ La segunda se da en los entornos de la intención. Según lo que se acaba de decir, lo que separa al paisaje o a la azarosa Capilla Sixtina de una genuina obra de arte es que en esta última hay intención de crear «obra de arte», hay un propósito estético. Pero no parece que eso baste. Porque de ser así, si, en un hermoso paisaje, un artista defeca junto a un árbol y sostiene que su aportación no responde a una necesidad fisiológica, sino estética, con la intención de modificar el paisaje para mejorarlo, habría que pensar que estamos frente a una obra de arte. El ejemplo no es ridículo ni exagerado. Menos aportación había en la mayor parte de las obras del *art ready* o del *pop art*. Bastaba con la modesta acción de trasladar unos metros el urinario, desde la tienda de sanitarios hasta la sala de exposiciones, para que se convirtiese en una obra de arte. Menos aún era el esfuerzo de Andy Warhol con sus latas de sopa Campbell, más livianas que el urinario. Y todavía menos el de Tracey Emin con su cama, sus condones y sus compresas. En realidad, el *Land Art* procede de ese modo, mediante modificaciones, en general con materiales naturales, de paisajes abiertos, sometidos a la erosión de los elementos naturales y sin otro

registro, a los pocos años, que las fotografías del momento.

La intuición nos dice que aquí hay un truco, que no podemos, en serio, calificar como obra de arte a lo que no tiene otro mérito que el simple traslado con la pretensión, eso sí, de hacer arte. Pero, cuidado, porque hay otras intuiciones que cuadrar. Una de ellas, que trae a los filósofos del arte de cabeza, son los fraudes, los *fakes*, esas obras que, después de descubrirse el verdadero autor, pierden todo su valor, sin que nada en ellas haya cambiado y que, naturalmente, son excluidas inmediatamente del museo.²⁶ Si no nos parece justificado que, por el simple traslado a una sala de exposiciones, un objeto adquiera la condición de obra de arte, no se ve por qué nos podría parecer justificado que pierda esa condición cuando realiza el mismo camino en dirección opuesta, desde la sala a la calle.²⁷ Sí, se podría decir que no hay intención de facturar una obra de arte, sino un camelo.²⁸ Se podría decir y se dice, lo dice Arthur Danto, sin ir más lejos. Pero tampoco ahora hay que exagerar, porque en tales casos los motivos son difíciles de deslindar. Desde luego, no eran los mismos en el siglo XVII que hoy.²⁹ Lo que sin duda hay en el fraude perfecto es un intento de parecer una obra de arte. Un objetivo al que, por cierto, aspiran respecto a sí mismos no pocos pintores «originales», cuando hablan de encontrar su propio estilo, su personalidad, y, también, en otro tiempo, muchos artistas en los talleres de sus maestros: a que no se pudiera distinguir entre su obra y la que querían copiar o seguir, como guste.

Por supuesto, podemos resolver el problema de caracterizar la obra de arte mediante definiciones sociológicas o institucionales. Para identificar el arte no habría que acudir a ciertas propiedades esenciales, intrínsecas, del objeto, ni tampoco a la intención de autor, sino al reconocimiento social, institucional. Es lo que hará George Dickie, con su teoría institucional del arte: «una obra de arte es un artefacto de cierto tipo creado para ser presentado al mundo del arte».³⁰ Y por supuesto, el primer Danto, para quien algo es arte si está realizado por las gentes de arte y en el entorno del mundo del arte: si las *Brillo boxes* de Warhol, absolutamente idénticas a las que se pueden adquirir en una droguería, son arte es por «algo que el ojo no puede describir, es una atmósfera de teoría artística».³¹ Es decir, es arte porque lo dice una teoría del arte, o, por lo derecho, los que están en torno al arte, los

del mundillo del arte. Ni siquiera los artistas, o, por lo menos, no sólo los artistas. La palabra decisiva, el santo y bueno, queda en manos del entorno del arte. Una circunstancia que, por lo demás, se compadece bien con cómo han ido las cosas en esa progresiva ininteligibilidad del arte, ésa que había dejado a las gentes desarmadas, pues, como contaba con cruel ironía Tom Wolfe, si «cien años antes, la teoría del arte era sólo un recurso cuando se hablaba de cultura. Ahora se había convertido en imprescindible. Y ya no consistía en un ligero barniz, tenía que ser la hormona fundamental del crecimiento. *Todo lo que pedimos son unas pocas líneas aclaratorias*». ³²

Con ese protagonismo del «mundo del arte», desaparecería el «problema del traslado», merced a una solución a lo Juan Palomo: si la obra sale de la galería no es obra de arte; si se queda, lo es. Basta con la certificación de una teoría del arte, una teoría que nace precisamente para decir que aquello es arte. Porque la teoría en la que se piensa no es una teoría normativa, evaluadora de las distintas estrategias estéticas, sino una «teoría» tan apegada a cada empeño artístico que, antes que otra cosa, parece su ministerio de propaganda. La circularidad asoma por todas partes: una obra de arte es algo que unos cuantos deciden que es una obra de arte. No hay patrón independiente, un procedimiento que nos permita valorar. Nada parecido a lo que hacemos a diario –y no sólo en la valoración de las teorías empíricas– cuando reconocemos un fallo –que incluso puede ser sistemático, regular, compartido– en nuestros razonamientos, porque sabemos, con nuestras herramientas lógicas, cómo es el correcto raciocinio, y por ese camino identificamos los sesgos empíricos de nuestro razonar, nuestros errores cotidianos. ³³ O cuando nos damos cuenta de que estamos ante una ilusión visual, de que, en contra de lo que parece, miden lo mismo dos líneas, lo que, dicho sea de paso, está en la base de muchas artes, entre ellas del cine, ³⁴ sustentado en la ilusión de continuidad de los fotogramas. También, por cierto, cuando hacemos uso de ciertas técnicas para calificar como correcta (o no) una intuición sobre una obra de cuya autenticidad dudamos.

Por lo que se ve, las teorías institucionales tampoco ayudan si lo que buscamos es que el acuerdo de los expertos, de los teóricos del arte, esté cimentado en algo más sólido que un montón de procedimientos *ad hoc* al

servicio de cualquier producto, en algo más que en un «todos estamos de acuerdo, aunque no sabemos en qué» o, en otra versión, «todos estamos de acuerdo en que esto es arte, aunque no sabemos por qué; sólo estamos seguros de que estamos de acuerdo; en eso, estamos de acuerdo». El pecado de la circularidad se evitaría, claro, si se rompe el círculo, si damos con unos preceptos «suprateóricos», no comprometidos con alguna teoría o movimiento artístico en particular, al menos mientras las teorías o filosofías del arte convivan tan promiscuamente con las obras. Esto supondría volver a los patrones independientes, al equivalente de los criterios que los teóricos de la ciencia han identificado en los productos de los investigadores: control empírico, falsabilidad, consistencia, etc. La teoría institucionalista, en el fondo, no es más que el certificado sociológico del abandono de esa aspiración por parte del mundo del arte. No hace más que constatar, con prosopopeya, que el mundo del arte expide licencia para complacerse en lo que en otras actividades sólo dejaría lugar a la resignación y al silencio. A cerrar el negocio, en un acto de honestidad.

LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS

El problema no radica en que unos pocos decidan. También unos pocos deciden en la ciencia, sobre todo en aquellas áreas más desarrolladas de la investigación. Pero en la ciencia esa operación se basa en unos patrones, que son los de todos, de método, si se quiere, sólo que ceñidos, aplicados a un ámbito en particular. Unos patrones con capacidad de discriminación, que excluyen, que permiten decir que esto sí y que aquello no, que no todo vale. Unos patrones que se han mostrado los mejores para describir cómo opera una ciencia que funciona y que encuentran sus avales últimos en la propia investigación, en sus resultados. Ese otro acuerdo, el del conocimiento compartido, es la garantía final de las reglas metódicas, de los principios de tasación. Conviene no olvidar estas cosas porque por aquí se encuentra otra línea de demarcación con el arte contemporáneo. Volveré sobre ello.

Naturalmente, se ha abierto el debate acerca de si podemos disponer de principios generales de evaluación, de si podemos alejarnos del inquietante

territorio del acuerdo a pulso, sin otros asideros que «esto es arte porque nos da la gana a quienes vivimos de ello». En principio, no habría que descartar la posibilidad de que exista un terreno para el acuerdo, de un acuerdo que no sea un compadreo, la connivencia de unos cofrades. No es tan rara la idea. Hay muchos desacuerdos, pero también es cierto que hay límites a éstos y que esos límites los fija el mundo, la obra. Quizá la obra que a un crítico le parece vibrante a otro le resulta chillona o estridente, pero lo que es seguro es que nadie tendrá razones para calificarla como sosa. No todo cabría, y si no todo cabe, hay un punto arquimediano por donde empezar a poner orden, hay criterios en los que fijar acuerdos, acuerdos que no sean acuerdos sostenidos en el vacío, en no se sabe qué.

Y lo cierto es que parece existir bastante consenso acerca de algunos criterios. Hay calificaciones que asociamos con cierta naturalidad a las obras de arte cuando queremos elogiarlas, como gracia, elegancia, coherencia, etc. En una primera aproximación, se podría decir que su presencia es un requisito imprescindible de las obras de arte, una condición necesaria. Una novela incoherente nunca podrá ser considerada una obra de arte, aunque la simple coherencia no asegura la calidad de obra de arte. Lo dicho: condición necesaria, pero no suficiente. Su presencia no garantiza nada, pero su carencia permite excluir mucho. Hasta aquí, se mantiene el paralelo con las teorías científicas. Es cierto que el que una teoría sea consistente, o que sea susceptible de control empírico, no la hace una buena teoría, pero es aun más cierto que una teoría inconsistente, o inabordable experimentalmente, ni siquiera es una teoría. De hecho, en el habla común se reconoce cierta asimetría entre las calificaciones negativas y las positivas. Uno puede decir con cierta tranquilidad que «la obra X es excelente por su coherencia» o «la novela Y es apreciada por su tensión narrativa». No son juicios deslumbrantes, pero no se necesitan razones ulteriores, matizaciones aclaratorias. Una situación muy diferente a la que se produce si uno sostiene cosas como «esta obra es mala por su gracia» o «esta obra es buena por su estridencia». Esas afirmaciones no se pueden quedar así; no se sostienen por sí mismas, necesitan alguna calificación, algún relleno que las justifique. Otros predicados no son tan indiscutibles («provocador», «relajante»), pero desde

luego sí parece haber algunos inequívocos, que atañen a las propiedades estéticas más fundamentales. La adscripción de tales propiedades objetivas, y no evaluadoras, que todo el mundo reconoce y que a todos les parecen importantes, permitiría fundamentar los juicios estéticos.

Pero también aquí aparecen las dudas. Unas llevan a cuestionar la incondicionalidad de las «buenas» propiedades. O, lo que es lo mismo, que no es verdad que sean condiciones necesarias. Sucedería lo mismo que en la ética. Acciones que juzgamos como buenas exigen, con frecuencia, violar principios o valores que, *prima facie*, parecen muy razonables y hasta indiscutibles. El médico que se atiene a la norma «no mentirás» y responde con pulcra veracidad a un torturador cuando éste le pregunta cuál es el mejor modo de infligir sufrimiento a un ser humano, es, antes que otra cosa, un mal bicho. Tampoco parece discutible la conveniencia de violar algunos principios para conseguir que un terrorista me diga dónde está escondida una bomba que puede llevarse por delante a media humanidad.

En filosofía moral, las consideraciones anteriores acostumbran a preceder a una defensa del juicio práctico, de la *Phronesis*. Ir por la vida a piñón fijo, con algoritmos morales, sirve de poco. Las decisiones importantes se dan en contextos concretos, ante situaciones en las que tenemos que ponderar muchas cosas que no se pueden resolver con una norma todoterreno.³⁵ Quien se enfrenta al mundo con reglas categóricas, y sólo con ellas, será un inútil, cuando no un peligro. Si se atiene siempre a la regla «debo decir la verdad», confesará al primero que le pregunte por el número de su cuenta bancaria. Esa condición peligrosa o patológica es algo más que una conjetura. Parece sobradamente probada la disfuncionalidad social de quienes siguen las normas como se sigue un método de entrenamiento, incapaces de ponderar los principios enfrentados en las decisiones. Hay individuos –el más famoso de todos, por estudiado, fue Phineas Gage– que responden a tales rigideces y no por kantismo, sino por disfunciones neurológicas. Sólo saben «aplicar normas», reglas generales.³⁶ Tienen un trato con los valores morales como el que tienen con las normas de buena educación o de etiqueta: las toman como simples convenciones y las aplican mecánicamente: a las bodas diurnas, chaqué; en la fiesta de noche, smoking; a las bodas más tarde de las siete, frac.

Son como corchos.

Mutatis mutandis, lo dicho valdría para el juicio estético,³⁷ que –para decirlo al modo de Lenin– sería cosa del «análisis concreto de la situación concreta». Valores estéticos apreciables en muchas circunstancias pueden resultar perjudiciales en otras. Lo sabemos muy bien. Hay piezas escultóricas que al cambiar de escala resultan grotescas y prosas exquisitas en la distancia corta que, en las carreras de fondo, resultan de un empalago que fatiga al mejor dispuesto. Quizá la única alternativa con cierta plausibilidad, frente al todo vale o al vale lo que a mí me da la gana, sea una sabiduría práctica que, entre otra cosas, incluya la capacidad para discriminar entre aquellas valoraciones que podemos abordar con los principios y aquellas otras en las que a lo sumo podemos manejar reglas prácticas.³⁸ En razones como estas se basa la desconfianza respecto a las teorías estéticas que Borges proclamaba en uno de sus exquisitos prólogos: «[Las teorías estéticas] no son otra cosa que estímulos. Varían para cada escritor. Whitman tuvo razón al negar la rima; esa negación hubiese sido una insensatez en el caso de Hugo».³⁹ Algo que han proclamado muchos poetas, por lo general, en las primeras líneas de un texto dedicado a contar sus particulares teorías estéticas.⁴⁰

Por supuesto, el reconocimiento de los problemas de la apreciación concreta no resta importancia a la exploración conceptual de reglas. En el caso de la teoría moral, entre otras razones, para saber a qué se renuncia cuando se escoge un camino y no otro, para reconocer el precio de decidir, o para diseñar marcos institucionales (desde las constituciones hasta los sistemas fiscales o la distribución de los órganos para transplantes entre los posibles beneficiarios) dentro o a partir de los cuales hay que tomar decisiones y que, por su propia naturaleza, no pueden ser específicas, inventarios de soluciones para listas de situaciones particulares: para el caso A, la respuesta X; para el B, la Y. La clarificación de los conceptos se justifica, además de por su potencial valor intrínseco como tarea intelectual, porque ayuda a tomar las decisiones o, al menos, facilita la autoconciencia de lo que estamos asumiendo cuando tomamos decisiones. En todo caso, sea como sea, a la hora de la verdad, en las circunstancias concretas, allí donde hay que decidir, las normas, aunque ayudan, no deciden. La decisión es cosa

nuestra y es nuestro el reto de saber cómo ponderarlas. Como los mapas, que nos permiten orientarnos, pero no eligen los caminos. Ahí nos quedamos solos con nuestra capacidad, entrenada, nuestro talento, y hasta nuestro carácter.

UN DIAGNÓSTICO DE UN FRACASO

No invita al optimismo el recorrido realizado hasta aquí. No parece que la filosofía, incluso la que ha hecho de la clarificación conceptual su seña de identidad, nos sirva de mucho en las tareas de deslinde. En realidad, en el caso del arte, los analíticos parecen haber desistido de intentar aquello que saben hacer mejor, esto es, diseccionar las reglas que rigen el funcionamiento del territorio que exploran. La responsabilidad de esa dejación no es enteramente suya, como parecen asumir los autores citados al comienzo del capítulo. Malamente pueden diseccionar los criterios de tasación cuando el programa que rige el mundo del arte –si a eso se le puede llamar programa– es que no hay criterios y que si los hay, lo que se debe hacer es acabar con ellos, en especial en la plástica, el género que casi monopoliza las discusiones estéticas.

Ya no estamos en el mundo de Kant, el que daba sentido a la preocupación por «el problema de la belleza». En el mundo de la *Crítica del juicio* había un acuerdo sobre qué es bello, y, cuando no había acuerdo, se podían reconocer equivocaciones y hasta corregir las valoraciones. Había donde agarrarse. Ante una obra de arte nuestro juicio era compartido, fiable. Pero el tiempo de las certezas ya pasó. El problema ahora es otro, no está en el concepto de belleza sino en la realidad que el concepto debería ayudar a entender, en el arte, con el que nadie sabe qué carta quedarse. Eso complica la vida de los filósofos del arte, que no disponen de un suelo fiable sobre el que levantar sus conjeturas, un suelo equivalente al que ha permitido afirmar su pie a otros gremios analíticos. Los epistemólogos lo han encontrado en la ciencia y en los científicos: un conocimiento seguro y unas comunidades científicas que manejan y hacen uso de criterios para deslindar las teorías buenas de las malas. Hasta la teoría ética, con sus dudas, encuentra una piedra para pulir sus conjeturas en las intuiciones morales compartidas, en que a todos –o a casi

todos— nos parece mal la crueldad gratuita y bien el respeto a los demás. El hecho de que condenemos la tortura y apreciemos los derechos nos permite, por ejemplo, descalificar a las teorías burdamente utilitaristas, según las cuales, lo único que importa son los resultados, el máximo bienestar a cualquier precio. Nada de eso sucede con las reflexiones estéticas, siempre caminando sin aliento detrás de un blanco móvil y mudadizo.

La tradición analítica tuvo la mala ocurrencia de ocuparse del arte cuando mandaban las neovanguardias (que, por cierto, son las que otorgan, retrospectivamente, un peso a las vanguardias históricas, muy lejos, en su día, del reconocimiento que alcanzaron en los años sesenta del pasado siglo). Una coincidencia que, ante todo, fue un problema. Cualquier intento, y los ha habido de todos los gustos, de acotar el campo, de definir el arte, fracasaba una vez que a cualquier cosa se le llamaba arte. Al que optaba por definir el arte por su forma —las teorías formalistas— se le recordaba la pieza de John Cage *4'33* («cuatro minutos y treinta tres segundos»), en la cual el pianista David Tudor se sienta en silencio frente al piano, durante cuatro minutos y treinta tres segundos exactos, limitándose a mover silenciosamente las manos tres veces. Si alguien sostenía que el arte incluye la expresión de emociones del artista, no faltaba quien levantara la mano para mencionar la música compuesta mediante un ordenador o la técnica de los *cadavre exquis* (los poemas al alimón, en la denominación de Pablo Neruda o Federico García Lorca) de los surrealistas, entre otros, en la que distintos artistas, sucesivamente, al quehacer de su compinche van añadiendo su particular ocurrencia. Y lo mismo, claro, se le replicaba al que afirmaba que el arte tiene que ver con la representación, o, la más modesta tesis, «ir sobre algo» (la propia naturaleza del arte). Si tenían que dar cabida a cualquier cosa, las definiciones reventaban por todas sus costuras. No era ya que cada disciplina artística tuviera sus reglas, sino que cada obra tenía las suyas. Y cada artista su propia idea de qué era arte.

Así las cosas, era de esperar que acabara por prender, y extenderse, la definición institucional, la tesis de Danto y de Dickie: es arte todo aquello que va acompañado de una teoría del arte, o, más débilmente, de una intención de arte. Arte es lo que decide «el mundo del arte». El rastrillo de Duchamp

dejaba de ser un rastrillo cuando se acompañaba de una teoría del arte según la cual el rastrillo tenía que ser visto como obra de arte, por el hecho mismo de que, con el ánimo de transmitir cierta idea acerca de la naturaleza del arte, alguien provisto de la suficiente autoridad lo trasladara de la ferretería a la sala de exposiciones. Otros intentos de dar cuenta de lo mismo, de la disposición de los artistas a autoexpedirse certificados de arte, incurren en parecidos problemas de circularidad, aunque por caminos más retorcidos. Cuando las obras se instalaban en una tradición en la que se asienta alguna idea de excelencia, con todas las dificultades propias de la naturaleza del asunto, la tarea analítica podía llevar a puerto, pero ahora, cuando cualquier obra inaugura reglas de juego, los intentos de levantar una teoría vienen a ser como recoger agua con un cedazo, como explorar la anatomía de un fantasma.

Ante esa situación, la teoría del arte tenía dos posibilidades: estirar el concepto para que cupiera todo, o ponerse sería, afinar la idea y arrastrar las consecuencias de llamar «basura» a la basura. La primera posibilidad ha sido explorada de diversas formas, empezando por la «definición abierta» defendida por Morris Weitz en su clásico artículo de 1956, en el que resignadamente concluía que el concepto de arte era «inherentemente abierto» y reacio a cualquier intento de definición, entre otras razones, por la naturaleza creativa del asunto.⁴¹ Weitz, como Goethe, estaba convencido de que «verde es el árbol de la vida y gris el de la inteligencia». Una disposición un tanto conmovedora que relegaba un triste papel a una disciplina incapaz siquiera de acotar los contornos de su objeto de investigación. No habría modo de especificar las condiciones necesarias y suficientes de la obra de arte. La definición «abierta» era cualquier cosa menos una definición, al menos en el sentido tradicional de la idea de definición.⁴² Según Weitz, a los problemas propios de toda definición se añadiría el hecho indisputable de que lo que hemos denominado arte es algo que ha ido cambiando a tenor del tiempo y de los humores de las gentes. A las definiciones «cerradas» de arte se les escaparía la realidad entre los dedos, y sólo nos quedaría acudir al manido recurso del «aire de familia». La estrategia de Weitz no acabó de convencer a casi nadie, aunque en la atmósfera wittgensteiniana respirada durante tanto tiempo por casi todos los filósofos analíticos del arte, ha sido discutida hasta

la fatiga.⁴³ La réplica más inmediata, y extendida, recordó que las propiedades de las cosas no son las propiedades de las definiciones que intentan capturarlas. Conceptos como «salario de subsistencia», «anemia», «renta per cápita» o «temperatura de ebullición» toman valores diferentes según las circunstancias, según los lugares, el sexo, la altura o el estado (una mujer embarazada, por ejemplo, no tiene los mismos valores de hematocrito que yo), sin que por ello la definición cambie. Vamos, que, como decía Einstein, «el análisis químico de la sopa no tiene sabor a sopa».

La otra posibilidad, ponerse estrictos, y acotar el campo, en un momento u otro, exigía adoptar una estrategia normativa, precisar los patrones y expulsar a quien no los satisficiera, al modo como la teoría de la ciencia hace con los astrólogos, quiromantes y demás ralea, y como hizo en su día, puestos a contarlos, con bastantes teorías sociales. La teoría estética nos precisaría los requisitos para que una obra pudiera reconocerse como arte de manera parecida a cómo la teoría de la ciencia exige a las conjeturas que sean –entre otras cosas– susceptibles de control empírico. Y lo demás no sirve, basura o cuento chino. Tal como estaban las cosas, parecía un paso obligado para cualquier teoría estética que se tomara en serio, si quería ser respetada como teoría. Si todo cabía y había que dar cuenta de todo, la teoría perdía toda capacidad de discriminación, de deslinde entre lo que sirve y lo que no, que es lo mismo que dejar de ser una teoría.

Pero ese camino lo han tomado pocos.⁴⁴ Y en cierto modo era razonable que se evitara. Los teóricos del arte temían acabar como escolásticos, como personajes escapados de una novela de Jonathan Swift, en un mundo irreal de ideas sobre el arte completamente despoblado de obras de arte. Sí, los ideales serían magníficos, pero pudiera suceder que el único arte en condiciones de superar sus controles ya no existiera, que se extinguiera hace dos siglos. Desde luego, no podía esperar –y los filósofos analíticos menos que nadie– que el mundo del arte estuviera pendiente de sus sanciones y desandaría camino y negocios. Por lo demás, ya hacía tiempo que nadie esperaba la aprobación de los filósofos para valorar sus producciones. Eso quedaba, si acaso, reservado a los científicos sociales, con perpetuas dudas acerca de si lo suyo era ciencia fetén o pornografía, pendientes de lo que pudiera decirles

Karl Popper. Pero incluso entre los investigadores sociales ese tiempo ya había pasado.⁴⁵

En todo caso, la lección fundamental no hay que olvidarla: los problemas de la teoría del arte eran, en realidad, los problemas del mundo del arte. La teoría de la ciencia podía verse obligada a hacer mil revisiones, pero la ciencia no dudaba, seguía con paso firme y sabía a qué atenerse. Eliminaba conjeturas, reconocía otras como buenas, detectaba fraudes. Las reglas se iban sedimentando y los filósofos, cuando llegaban al territorio, tan sólo con cartografiarlo, ya obtenían normas y criterios, como los gramáticos después de sistematizar una lengua a partir de las prácticas de sus hablantes. En el arte era bien distinto. Todo cabía. Y eso, para una teoría era una condena al fracaso. El mapa, si tenía que dar cuenta de todos los terrenos, no servía para nada.

El camino recorrido de la mano de la teoría estética no puede ser más desalentador. La persecución de una meta huidiza ha dejado exhaustos incluso a los más animosos, que han abandonado lo que constituyó el aspecto más interesante del programa analítico: despejar el campo conceptual, aclarar. El ejemplo más deprimente acaso sea el descrito, el fracaso de obtener una caracterización mínimamente precisa de qué es el arte. En la intención más temprana, la definición de arte conllevaba una vocación normativa. Pues si podíamos establecer unos requisitos para reconocer una obra de arte, por el mismo precio disponíamos de una herramienta para excluir a muchos candidatos. Pero ese proyecto, rotulado como esencialista, fue el que descalificó Weitz en su clásico artículo. Desde entonces las idas y vueltas de la discusión no han sido escasas hasta desembocar en la definición pragmática (o institucional) de los Danto y compañía: si no podemos encontrar el denominador común en el arte, quizá lo mejor sea buscarlo en los artistas y su ecosistema. Arte no sería aquello que participa de ciertas propiedades esenciales, sino lo que «el mundo del arte» reconoce como arte. La caracterización institucional no es la última palabra, algo bastante normal en un mundo en el que proliferan los especialistas en «la última palabra», pero sí la que más resuena, la que, desde luego, apenas deja escuchar los susurros de unos pocos que se resisten a aceptar que las teorías estéticas carezcan de implicaciones normativas, que no puedan «decir esto sí y esto no».

En principio, la maniobra podría parecer inocente o al menos tan inocente como la adoptada por la filosofía de la ciencia de los años setenta, la que siguió a la publicación de *La estructura de las revoluciones científicas*, obra en la que T. S. Kuhn, al analizar los patrones de aceptación de las teorías, desplazó el foco desde los patrones metodológicos a las comunidades científicas, de «esta teoría es buena porque es consistente» a «esta teoría es buena porque lo afirman unos investigadores que trabajan con ella». Como se dijo en la introducción, una lectura precipitada de aquel breve libro, no excesivamente maniático en cuanto al rigor analítico, llevó a unos cuantos a asumir que «basta que exista una comunidad [científica] de individuos que digan que algo es ciencia para que nos encontremos frente a una ciencia» y, a partir de ese supuesto, a deslizarse alegremente por una pendiente en la que al final esperaban los delirios del posmodernismo. Pero, en el fondo, esas lecturas no maltrataron lo que importaba; ni siquiera rozaron a la empresa de la verdad. Y es que había una diferencia: los científicos día a día desechan ideas y no caben dudas razonables sobre la calidad última de sus producciones, al menos de las fundamentales. Era la filosofía de la ciencia la que tenía que ajustar su paso al de una ciencia que no dudaba de sus resultados consolidados, cosa que acabó por hacer. Tenía donde fijarse.

La misma charlatanería en el mundo de arte tenía otras consecuencias. En el arte no hay criterios, no se los espera, y, según se proclama, tampoco se los quiere. Ahora, además, parece que deberíamos alegrarnos de que las cosas sean así. Cualquier cosa puede ser considerada, desde cierta perspectiva, obra de arte y siempre habrá alguien «en el mundo del arte» dispuesto a expedir un *nihil obstat*, sobre todo si puede hacer dinero. Cuando las cosas son de ese modo, la reflexión estética que quiere «respetar lo que los artistas dan por bueno» –que no es lo mismo que «respetar el arte»– se desprende de toda rentabilidad normativa y, en el mismo lote, la crítica de arte queda suspendida en el aire, en el mejor de los casos, al albur de caprichos y ocurrencias, en el peor, en las fronteras del delito.

En principio, alguien podía pensar que la situación descrita, aunque perjudique al arte, beneficia a los artistas. Desde luego, muchos de ellos han suscrito la doctrina. Algunos a la carrera. Pero también van a la carrera los

que, en mitad de una muchedumbre, tratan de huir de un peligro. No les queda otra, aunque saben que, con su correr, empeoran las cosas. En nuestro caso, es cosa segura que la mayor parte de los problemas de los artistas, y no son pocos, tendrán que ver con que pueden hacer cualquier cosa y llamarla arte.

CAPÍTULO IV

Pero ¿quién es el mejor?

Los autores no solamente se limitan a aceptar los elogios, sino que todavía exigen que no se diga más que la verdad. ¿Cómo salir del paso?

JULES RENARD

El drama del escritor es morir sin saber el alcance de su mensaje.

MIGUEL TORGA

LOS PROBLEMAS DEL ESCALAFÓN

La falta de orden en el arte complica la vida a los artistas. La autorrealización, ya se dijo, requiere hacer algo con convencimiento y que salga bien. Lo primero, en no poca medida, es cosa de cada cual. Lo segundo, la calidad del producto, en principio, lo ha de decidir el mundo. Si el puente que levanto se hunde apenas terminado, es improbable que me pueda dar por satisfecho. En ese caso, la funcionalidad sirve para tasar. Es la práctica, la realidad, la que valora. En otras ocasiones, no será cosa del mundo, sino del acuerdo de mis pares o del público, que coinciden en apreciar lo que les presente. Pero para que sus juicios sean confiables, para que el creador crea en serio que es bueno lo que le dicen que lo es, resulta imprescindible que esos juicios se amparen en algo más que en imprecisos sobreentendidos, tan propicios a la arbitrariedad. Para eso sirven las reglas, para saber a qué atenerse. Cuando éstas faltan, los procesos se enturbian. Una cosa es poner convencimiento a la obra, otra convencerse uno solito de que está bien, prescindiendo del mundo. Esa andadura, por lo general, acaba mal. Conduce a los más ingratos capítulos de los libros de psicología, a la neurosis o a la paranoia. Sobre todo cuando

uno embarca su vida en el empeño. El artista no tiene manera inequívoca de saber si su obra vale, y, como para seguir trabajando en ella ha de creer que vale, si nadie le hace caso no es raro que acabe por trastornarse, que vea conspiraciones, ninguneos y estupidez por todas partes. La culpa es de sus colegas, del público y, en los casos de mayor desvarío, del sistema, que no puede soportar las agudas críticas del verdadero artista y lo desprecia. Siempre hay motivos para la queja. Algunos incluso llegan a convertir la jeremiada en modo de vida. Con pequeñas variaciones, casi todos los lamentos se resumen en uno: no les hacen caso, al menos el que, a su parecer, merecen. Es comprensible y humano.

Menos lo es que quienes se lamentan del ninguneo al que, según ellos, están sometidos lo hagan desde las páginas de opinión de los periódicos más importantes, ante las cámaras de televisión o en los cursos de verano de las universidades más prestigiosas. Para algunos estudiosos de estos asuntos, Juan Goytisolo constituye un ejemplo de manual:¹ un escritor influyente, entre un segmento de la población –por edad, sexo y circunstancia biográfica– ya de por sí influyente, que lleva años recordándonos que el mundo –en particular, el mundo cultural español– no atiende su importante quehacer.² Un caso ejemplar, pero no infrecuente, por más paradójico que resulte. Una paradoja que no se aligera cuando esos mismos artistas afirman despreciar el mundo y sus prebendas. Desean ser queridos y, además, escupir a quienes los quieren. Ahí es nada. Eso sí, una vez superado el trámite del pudor, un paso indispensable para poder instalarse complacidamente en ese nudo de paradojas, consiguen paralizar las críticas, al menos las de los colegas más cercanos. Cualquiera que recuerde esas circunstancias parecerá estar actuando por motivos poco nobles, interesado en que corra el escalafón y poder ocupar su lugar bajo los focos.

Si, aplicando un principio de caridad interpretativa, intentamos encontrar una justificación a tales lamentos, quizá debamos acordarnos de que los artistas compiten, de grado o de fuerza, en varias ligas a la vez, un actividad agotadora. En la plástica, en realidad, hay casi una olimpiada de actividades diversas que se empaquetan como «mundo del arte», pero que constituyen ecosistemas diferentes, con sus distintas reglas de reconocimiento y de

retribución. Algunos economistas han distinguido entre cuatro mercados:³ el de los autores de «cromos», conformado por obras de trazas parecidas, casi intercambiables, de inspiración tradicional («al modo de» los impresionistas, de los cubistas, etc.) y sin pretensiones de originalidad; el de los ascendentes o en vías de legitimación, con voluntad de estilo propio y apenas conocidos, que operan en circuitos paralelos pero aspiran a las grandes ligas; la vanguardia mediática, artistas que ya disfrutaban de reconocimiento del mercado —o de las instituciones—, con listas de espera de compradores pendientes de su producción, en un mercado mudadizo y dependiente de las modas, propicio a la especulación y a la proliferación de los mercados secundarios, de reventa; por último, el de los consagrados, que ya están en los museos y forman parte de la historia segura del arte, cuya valoración puede cambiar pero sin estrépito, sin modificaciones esenciales en la jerarquía.⁴ Cada una de estas competiciones tiene sus reglas y, como sucede en el deporte, es casi imposible desempeñarse en todas ellas con brillantez.⁵ No se puede, para ir a lo esencial, estar contra el sistema y formar parte de él.

El caso de los escritores resulta particularmente revelador. Entre ellos, con independencia del género que cultivan, se pueden distinguir diversas formas de estar en el mundo, según su mayor o menor presencia mediática, académica o en el ámbito en donde tercián. Y con variaciones según áreas culturales. Stéphane Giocanti presenta, entre burlas y veras, una exhaustiva taxonomía que describe bastante bien el patio francés, al menos desde el prisma de la gestualidad política: cortesanos, funcionarios, ideólogos, místicos, panfletarios, retadores, malditos, escépticos (y diletantes), en la torre de marfil, valientes y prudentes.⁶ Con algo más de criterio y con el foco orientado en otra dirección, los «intelectuales» opinadores norteamericanos, Richard A. Posner establece su propia clasificación, a partir de diversos criterios: según el *tempo* de las intervenciones, entre quienes tercián con escala geológica, sobre tendencias del mundo, y quienes, al modo de los tertulianos, están pendientes del día a día; según el formato o el medio de intervención: revistas generalistas, diarios, etc.; y según el tipo de bienes que ofrecen: entretenimiento, solidaridad e información. Las distinciones permiten a Posner reconocer diversos tipos de trabajo intelectual, diversos géneros que

operan según sus particulares convenciones y cada uno de ellos con distintos sistemas de reconocimiento y retribución.⁷

EXCELENCIA, OBRA Y RETRIBUCIÓN

En otro capítulo habrá ocasión de explorar con mayor detalle el mundo de los intelectuales, ese cajón de sastre (y sin fondo). De momento, y para seguir con el subconjunto de los artistas, basta con reconocer la existencia de dos listas: la de la reputación y la de los dineros. Esas dos, ambas fundamentales, resultan suficientes para complicarles la vida y desatar chifladuras y fantaseos. Se podrían combinar los dos criterios y rellenar al instante las cuatro casillas: desde el éxito en las críticas y en las ventas hasta el fracaso en una cosa y en otra, en ventas y críticas, y los dos intermedios. No costaría mucho anticipar el paisaje psicológico que con más probabilidad acompaña a cada uno de los cuatro casos, ni tampoco –algo más entretenido– rellenar con nombres las casillas.

Cuando las dos listas, la del dinero y la de la excelencia, no van acompasadas, resulta fácil pensar que no se recibe lo que se merece. Y sí, es cierto que, con frecuencia, parece que los dos indicadores apunten en direcciones opuestas, que si uno gana en una liga necesariamente pierde en la otra.⁸ Desde luego, una situación singular que nada tiene que ver con lo que sucede en otros gremios. Por ejemplo, en el de los deportistas de élite. En ese caso, los mejores son los mejor pagados. Algo que, por lo general, se considera razonable y, en el parecer de muchos, justo. Otra cosa, ya más discutible y que singulariza al deporte, pero que también se ha extendido a otros ámbitos como el de la retribución de los altos ejecutivos, es que no exista una proporcionalidad entre la retribución y la productividad de cada cual.⁹ Los 20 primeros tenistas de la Asociación de Tenistas Profesionales (ATP) se reparten casi todos los premios y hay un abismo entre lo que ganan ellos y quienes les siguen en la lista, un abismo que no se corresponde con su diferente competencia en el juego, según lo confirma el hecho de que, con frecuencia, los de la parte baja del escalafón vapulean a los de la parte alta. Lo mismo pasa con las estrellas del fútbol y, como digo, con los altos

ejecutivos. Y a veces, en la ciencia.

Hay muchas razones para discutir sistemas retributivos como el de los deportistas, sobre todo en lo que se refiere a su justicia. En realidad, si las cosas se contemplan con perspectiva temporal, es casi imposible hablar de justicia. Si, por un suponer, un ejecutivo hace veinte años recibía diez veces el salario de otro que facturaba cinco veces menos, no se ve cómo, en las mismas condiciones relativas de productividad, puede ser igualmente justo que reciba ahora cien veces más. Entonces o ahora hay injusticia. Eso, claro, si la retribución debe estar relacionada con la productividad. En todo caso, con toda la injusticia que se quiera, hay una correlación positiva entre retribución y excelencia. No se da el caso de que el tenista que gana sistemáticamente obtenga menos dinero que el que no atina ni una. Si no la proporcionalidad, al menos, se mantiene la ordinalidad: el mejor gana más.

Eso es lo que no parece cumplirse en nuestros asuntos. En el arte no es muy clara la naturaleza de la relación entre el reconocimiento de la calidad del producto, la identificación de quién es el mejor y la retribución. Tres asuntos, en rigor, diferentes: una cosa es la obra, otra el talento y otra la valoración material. Pensemos en los dos últimos aspectos, por empezar por algún lado. No está escrito en las leyes de la lógica que quien tiene más talento deba ganar más dinero. Muy bien podríamos pensar que hay que compensar socialmente a los más torpes para que puedan acceder a las mismas cotas que aquellos otros que han tenido la buena suerte de venir al mundo con unos talentos muy apreciados y que, en muchos casos, no han hecho nada para merecerlos. Por no recordar que la idea misma de «talentos muy apreciados» está lejos de tener claros sus fundamentos normativos. Los sistemas de retribución, que permiten que se pague más a un futbolista o a quien pasea sus miserias por la televisión que a un juez o a un maestro, son resultado de un marco institucional, de una apreciación social, no siempre justificada. Y no vale decir que es «el mercado» el que decide, como si el mercado fuera la voz de Dios o una ley de la naturaleza. En el mejor de los casos, el mercado traduce unas preferencias colectivas –una demanda– que, por supuesto, pueden ser objeto de valoración moral. O al menos creo que podemos decir algo con criterio acerca de cómo se retribuye a esos personajes que acuden a los

programas de cotilleo. Los índices de audiencia, que deciden los salarios, no son las tablas de la ley. Si nos rigiéramos por la demanda social, deberíamos consentir la retransmisión de decapitaciones públicas, un espectáculo que, con toda seguridad, las cadenas de televisión pagarían a buen precio. Probablemente, más que por retransmitir una ópera.

Por lo demás, y en general, no sólo a cuenta del arte, no hay nada de «natural» o inexorablemente justo en las retribuciones de mercado, si es que existen retribuciones de mercado entendidas como el resultado de –esa oscura idea de– «la ley de la oferta y la demanda».¹⁰ Algo que no deberían olvidar quienes repiten, y no son pocos, que los impuestos son «un robo», que nos arrebatan lo legítimamente nuestro, lo que en justicia nos pertenece, lo que «nos hemos ganado». La «retribución de mercado» –como el mercado mismo– es, inevitablemente, trama institucional, historia y política: no hay mercado sin un paisaje jurídico que, entre otras cosas, asegura los derechos de propiedad –sobre la propia fuerza de trabajo, sobre los bienes de capital–, el trasfondo de los intercambios, su condición de posibilidad. Un paisaje muy poblado de instituciones: leyes, tribunales, policía, prestamistas de última instancia, comisiones antimonopolio y, naturalmente, sistemas impositivos para pagar todo el entramado. Ese paisaje de convenciones humanas es el que nos permite unas cosas y nos prohíbe otras. Yo dispongo de mi fuerza de trabajo a cambio de un salario. Porque soy dueño de mi propiedad puedo disponer de ella para ciertas cosas, entre otras, venderla. Podrás disponer de mi coche si yo te autorizo o si tú me pagas por él lo que yo te pida. Hay tanta convención, tanta institución, en el funcionamiento de las «fuerzas del mercado», y en las retribuciones que les acompañan, como en el sistema fiscal más redistributivo del más intervencionista de los gobiernos.

El reconocimiento de la excelencia, en principio, no requiere evaluaciones morales, ni, por ende, está sometido a la posibilidad de discrepancias. O al menos, no debería estarlo. Determinar la excelencia vendría a ser como determinar la temperatura, el peso o la edad. O la inteligencia. Afinamos nuestros instrumentos de medida y precisamos la edad, el peso o la inteligencia de Juan. Hasta ahí las cosas parecen claras, y lo son. La justicia y la injusticia empiezan más tarde, una vez adoptamos la decisión de retribuir a

las personas según su inteligencia, edad o sexo. O su excelencia. Pensemos en lo que sucede con las notas académicas, que quizá algo nos dicen de la excelencia. Tal como está organizado el mundo, quien tiene unas notas más altas es más probable que, *ceteris paribus*, gane más dinero o tenga mejores opciones laborales y salariales.¹¹ Esa es una de las razones por las que para muchos resulta injusto que la pertenencia a una clase social otorgue mejores oportunidades laborales, educativas y sanitarias: ganas más porque, por rico, has asistido a mejores colegios y, ya enfilado, en la universidad obtuviste mejores notas.¹² Eso lo saben, por ejemplo, los estudiantes indignados ante lo que juzgan «notas injustas». Un reproche que, en puridad, no tendría sentido, o tendría tan poco sentido como decir que un peso o una temperatura son injustos, porque la balanza o el termómetro están mal calibrados. La justicia, la valoración, empieza, aunque no termina, en el instante en que se relaciona la valoración de la excelencia con la valoración salarial. Que el talento deba ser retribuido es una decisión normativa, y qué talentos en particular deben serlo, aún más. Otra cosa es que sea una decisión normativa justificada, que sobre eso hay mucho que decir.¹³

Pero en fin, dando por supuestas unas cuantas cosas, en deportes como el tenis o el atletismo, no hay problema para determinar quién es el mejor, el que realiza las mejores obras, esto es, el que gana, y, en el siguiente paso, una vez conocemos quién es el mejor, llega la retribución más elevada. La obra nos lleva a la excelencia y la excelencia al dinero. El deporte muestra que, cuando disponemos de un procedimiento, de un indicador de calidad aceptado por todos, desaparecen los sentimientos de agravio; los sentimientos de agravio justificados, al menos. La explicación última ya se avanzó. En una competición atlética como los cien metros lisos, a la hora de otorgar los premios tenemos claro el objetivo, identificar al corredor más rápido, y también el procedimiento para saber quién lo es: el que llega primero. La reputación, las ganancias y los elogios, son otros negocios que no se confunden con lo que sucede en la pista. Podemos discutir, como se acaba de hacer, sobre si la retribución es excesiva, si el tipo que llega una milésima de segundo por detrás no merecería algo más, pero no el escalafón. De hecho, como todos saben a qué juegan, y aspiran a ganar las primeras posiciones, es improbable

que la discusión se suscite.

La dificultad en el arte, y la raíz última de los duelos y sinsabores, comienza ya en el primer paso, en la identificación de la excelencia por la obra, y, a partir de ahí, el otro aspecto, el de la retribución, amplifica los problemas y, claro, las llantinas y las ofensas. En tales casos, los mayores disgustos aparecen con los más afines: los productos parecidos se ven en una permanente competencia, en una valoración para la que no hay tribunal fiable y cada uno tiene un ojo puesto en la obra del colega más afín y el otro en su cuenta corriente. Las recientes investigaciones en economía de la felicidad avalan esa intuición que muchos sospechábamos y que confirma nuestra miseria: la envidia y la infelicidad están alta y negativamente correlacionadas con la vecindad: cuanto más cerca están de nosotros, más nos apena su fortuna.¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, con la perspicacia que proporciona el cinismo, lo dijo a su modo al describir su amistad con Denis Diderot: «[se anudaron entre nosotros] las relaciones más íntimas, que duraron quince años, y que a buen seguro aún durarían si, por desgracia, y por culpa suya, no me hubiera visto yo abocado a su mismo oficio».¹⁵

PROCEDIMIENTOS, RESULTADOS, BRONCAS Y VANIDADES

Desde cierta perspectiva, el sistema de reconocimiento en deportes como el atletismo, en su mejor versión, es un ejemplo de «justicia procesal perfecta», para decirlo con el léxico introducido por John Rawls.¹⁶ Un tipo de justicia que el filósofo norteamericano contraponía a otros dos tipos de justicia procesal. El andamio conceptual de esas distinciones se sustentaba en dos dimensiones: los resultados y los procedimientos. Hay casos, los de la justicia procesal pura, en los que el resultado es justo porque lo es el procedimiento, como un sistema de asignación de un bien amparado en el azar. En la lotería, el que acierta con el número o, en un juego, el que saca la carta más alta, se lleva el premio y no hay más que decir. No hay un resultado bueno, previo, independiente del que se sigue de aplicar el procedimiento. Otras veces tenemos un objetivo que nos interesa, que consideramos correcto en algún

sentido, y diseñamos un procedimiento, un método, para llegar a ese puerto. Si queremos dividir un pastel en partes iguales, y suponemos que todos somos igualmente golosos y egoístas, la aplicación de la regla «el que corta los pedazos es el último en escoger» nos asegurará el resultado deseado.¹⁷ Es un caso de justicia procesal perfecta: tenemos una idea clara de cuál es el resultado justo, una idea previa e independiente de cualquier procedimiento, y exploramos un procedimiento que nos conduce al resultado. Otras veces, las peores, en los casos de justicia procesal imperfecta, disponemos también de un criterio independiente de lo que nos parece bien, pero nuestros procedimientos son inciertos. Sucede, y es cosa seria, con los procesos penales. Queremos que el acusado sea declarado culpable si y sólo si ha cometido el delito, pero no tenemos un modo cierto de asegurarnos de que el resultado correcto se consiga siempre. La distinción de Rawls, si se piensa bien, es un caso particular, en el terreno de la justicia, de algo más general. Queremos determinar la temperatura correcta de una habitación y utilizamos un termómetro, queremos determinar los conocimientos de un estudiante y, a falta de una elocuente resonancia magnética del cerebro, le realizamos un examen. En el primer caso, como en la justicia procesal perfecta, es seguro que la lectura del termómetro nos dará un valor más alto para la habitación más cálida. En el otro, como en la justicia procesal imperfecta, no podemos descartar que el estudiante más ignorante obtenga una nota más alta.

Cuando el procedimiento es justo, o no permite arbitrariedades, no cabe la bronca. Nadie se indigna contra el resultado de la lotería porque nadie está en contra del procedimiento. Es la falta de procedimientos inequívocos lo que complica las cosas entre los artistas. Y es la existencia de un procedimiento lo que allana el terreno entre los científicos, lo que permite resolver sin demasiadas heridas el complicado negocio de la vanidad que tan mal se lleva en el arte. En las ciencias solventes, mal que bien, sucede algo parecido a la historia del mejor deporte: hay una serie de problemas centrales que todos juzgan importantes y que todos quieren resolver y, cuando lo consiguen, acuden a mostrar sus resultados en unas revistas científicas en las que los colegas deciden, mediante la aplicación de criterios exigentes y públicos, compartidos por todos. La conjetura de Poincaré estaba ahí, desde 1904,

esperando a los matemáticos, hasta que en 2006 Grigori Perelman consiguió demostrarla en un trabajo que fue considerado por la revista *Science* el acontecimiento científico del año y que le valió a su autor una de las cuatro Medallas Fields, una suerte de premio Nobel de Matemáticas. La publicación otorga méritos reconocidos por la comunidad científica y, al final de la historia, los méritos acumulados, la obra cuajada, se traduce en forma de contratos, en otra competencia, entre las universidades o los centros de investigación. Por supuesto, en cada uno de esos pasos hay sombras y ruina moral, pero, en lo esencial, la historia camina por ese curso y las derrotas no causan mayores desgracias psicológicas.¹⁸

Porque vanidad hay en todas partes, y más cuando se trafica con ideas (incluso puede que alcance al matemático Perelman que «pasó» de recoger el premio del Instituto Cay, dotado con un millón de dólares: hay una vanidad superlativa en rechazar los premios). La diferencia está en otra parte. Si los científicos no se comportan como los artistas no es porque estén bendecidos por los dioses. Las comunidades científicas no son comunidades de ángeles ni los investigadores unas almas de Dios, carentes de debilidades y encelados con la búsqueda de la verdad. Uno de los más grandes, Isaac Newton, no dudó en organizar una complicada campaña para desprestigiar a Leibniz y en acusar a John Locke y Samuel Pepys, amigos suyos, de conspirar contra él.¹⁹ La historia del descubrimiento de la doble hélice es una muestra de las muchas trapacerías que, con frecuencia, se ocultan en la trastienda del sabio.²⁰ Sabemos que los criterios de cooptación de investigadores, de ingreso en la comunidad científica, están lejos de ser transparentes; que, como han mostrado los sociólogos de la ciencia, la publicación de artículos en las revistas académicas no siempre respeta criterios de imparcialidad; que los procesos de socialización académica, los procesos que llevan a los nuevos científicos a adoptar las teorías aceptadas, antes que a procesos de clarificación y fundamentación se parecen a una imprecisa asimilación –más psicológica que lógica– de un «modo de ver la realidad».²¹

Con todo, en las comunidades científicas se da un conjunto de circunstancias institucionales que, con independencia de la moralidad de los protagonistas, de los científicos, asegura la bondad del resultado y, por ese

camino, tramita la gestión de los egos. La institución fagocita las motivaciones de los científicos. Que los investigadores se guíen por motivos miserables no supone que se comporten de modo miserable.²² Como ha señalado Philip Kitcher, están equivocados quienes piensan que «una vez se ha mostrado que los científicos están motivados por distintos tipos de intereses, algo epistemológicamente terrible se habrá mostrado. Por el contrario [...] ciertos tipos de diseños sociales hacen un buen uso epistémico de las motivaciones más dudosas».²³ En ese sentido, la ciencia no está lejos del mejor deporte, con la pequeña salvedad de que mientras en el deporte se identifica al mejor por lo derecho, en la ciencia se identifica la mejor teoría y, por esa vía, se recompensa al científico. Éste, si quiere el reconocimiento, tendrá que proporcionar los conocimientos más correctos. Las reglas de la competición vienen a ser las reglas de las comunidades científicas, entre las que se incluyen, muy fundamentalmente, las que rigen la evaluación de las conjeturas, eso que, con no pocos excesos, se da en llamar «el método científico» y que son las que nos permiten obtener lo que interesa, la verdad o, si se quiere, las teorías que mejor se ajustan a las observaciones. También esta vez un repaso de cómo son las cosas en la ciencia no ayudará a entender, por contraste, cómo son en el arte, o cómo no son.

LAS CLARAS REGLAS DE LA CIENCIA

El buen resultado es la consecuencia de un diseño institucional que regula a las comunidades científicas en su día a día y que está inspirado en los valores que Robert K. Merton sistematizó hace más de medio siglo: universalismo, escepticismo organizado, comunismo (el saber es común y público), carácter desinteresado.²⁴ Tales valores tienen su traducción en un conjunto de reglas: a) institucionales, que rigen el funcionamiento de las comunidades científicas: los argumentos deben ser públicos, por lo que no se contempla que alguien diga cosas como «tengo una teoría pero no os la cuento» o, lo que es casi lo mismo, «no os digo en qué se fundamenta mi explicación de este o aquel problema»; no cabe apelar a la jerarquía y decir que «esto es así porque lo digo yo», etc. Además de estas reglas, en la investigación científica operan otras de distinta

naturaleza: b) metodológicas, que son las propias de las (buenas) teorías: consistencia, adecuación empírica, potencial predictivo, precisión; y c) pragmático-epistémicas, que regulan los procesos de aceptación y justificación (las deliberaciones) de las teorías por parte de los científicos: deben buscarse teorías correctas, los argumentos han de evaluarse imparcialmente, estar dispuestos a explorar teorías con independencia de su popularidad (sin miedo al ridículo, por ejemplo), etc. Ese conjunto de reglas garantiza, en principio, el buen hacer de la ciencia, el avance en el objetivo de producir buenas teorías. Ofician como una superposición de varios filtros que permiten decantar la verdad.

En la ciencia real, como en la vida, todo anda más enredado y los cortes son menos limpios, pero, en general, la versión anterior, aunque idealizada, no resulta fantasmagórica. Tal como están diseñadas las comunidades científicas (reglas a), la valoración de las conjeturas (por las reglas c) asegura el comportamiento adecuado que conduce a la selección de las teorías correctas (que cumplen las reglas b). También hay algo más. Una peculiaridad de la lógica de la ciencia –bien distinta en esto a la de la tecnología– que tiene sus implicaciones en el funcionamiento de las comunidades científicas. Por definición, las teorías han de ser (de)mostradas, se han de hacer explícitos los procedimientos y los resultados (entre otras razones para poder repetir experimentalmente los avales, si llega el caso). No hay modo de «ocultar» la ciencia a los miembros de la comunidad científica, al menos mientras las cosas estén organizadas como están. No cabe excluir a los cofrades del consumo de las teorías o, por lo menos, no resulta sencillo y es discutible el provecho que de ello se pueda obtener.²⁵ Por ello, para disfrutar del privilegio de descubrir una teoría, hay que perder el privilegio de poseerla en exclusiva; y además, hay interés en perder ese privilegio, en hacerla pública. Esta circunstancia tiene su manifestación en el particular sistema de incentivos de la ciencia: no hay medallas de plata. Llegar tarde a un resultado es no llegar. En un descubrimiento o en una demostración no hay un orden de llegada que permita repartir premios según el esfuerzo. Pero claro, para saber quién llega primero se requiere que sean inequívocas las reglas de la competición. Si no es así, no hay modo de determinar quién ha ganado y se abre el camino para

«las interpretaciones» y las manipulaciones.

Las reglas precisas permiten que los objetivos particulares de los científicos (la virtud o el pecado) confluyan con los objetivos de la ciencia (el buen conocimiento). En ese sentido, la existencia de claros procedimientos de control resuelve los problemas de moralidad y proporciona una saludable cuarentena a la comunidad investigadora, un cordón sanitario que cancela, o al menos limita, la influencia de agentes extraños, de majaderías y miserias. Al científico le puede interesar –lo mismo que al artista– la gloria, las ganancias o las lisonjas. Puede ser un bendito o un miserable, creer en Dios o en el Diablo, amar el conocimiento, el dinero o la fama, pero las reglas del juego imponen que, sean cuales sean sus motivaciones últimas, se vea obligado a buscar la verdad y a ofrecer buenas teorías.

Al final, uno sabe a qué atenerse acerca de su valía y la de los demás. No hay ocasión para el engaño, de uno o de los otros. Cuando la vara de medir es elocuente, de poco sirven los juegos sectarios, la maledicencia, los agravios, los rencores o el autobombo. Nadie lo medirá por otra cosa, como científico, que por su obra. Sean cuales sean las razones de cada cual, se verá obligado a jugar sin trampas, y si se trampea, estará en un sinvivir, temeroso de que el fraude se descubra más temprano que tarde. En suma, la ciencia no funciona porque todos sus practicantes sean aplicados discípulos de la academia de Platón, sino porque existe un diseño institucional que obliga a jugar limpio: las trampas (argumentales) y los tramposos se detectan, todos lo saben y todos saben lo que otros saben.²⁶

Incluso cuando los sesgos y los prejuicios se dan (cosa que ocurre casi siempre a favor de las propias ideas), se detectan y se extirpan.²⁷ En realidad, según muestran los estudiosos empíricos de la argumentación, entre los investigadores es común un fuerte sesgo de confirmación, esa disposición, ya mencionada, a sólo ver lo que cuadra con lo que pensamos. En la discusión real no se busca la verdad sino convencer al otro de que se tiene razón. Nosotros, que ya estamos convencidos de lo que creemos –por eso creemos lo que creemos y no otra cosa–, intentamos abrumar al otro con toda la información favorable a nuestras tesis y, así, persuadirlo. Por ello, el sesgo de confirmación es más acentuado cuantas más posibilidades tenemos de recoger

información y razones, esto es, cuanto mayor conocimiento tenemos. Pero es importante destacar la procedencia: los sesgos aparecen en la producción de los argumentos antes que en la evaluación.²⁸ Son los otros, los que nos escuchan, quienes deciden si nuestras razones son buenas y si son todas las razones. Tenemos una natural disposición a sopesar lo que nos cuentan, una actitud crítica que no opera igual en el trato con nuestras propias creencias. Dicho de otro modo, somos buenos epistémicamente juzgando las ideas de los otros y malos defendiendo las nuestras.²⁹ Las distorsiones que afectan a la producción de razones dejan intacta la evaluación. En la tasación de los argumentos de los otros «amamos la verdad». La paja del ojo ajeno y la viga en el nuestro, vamos. En ese sentido, la verdad sería el resultado, agregado, de discrepancias en conflicto, de la disposición de cada uno a cargar a favor de sus tesis y a derrumbar las de los otros. Sobre ese mar de fondo opera, ejemplarmente, el mecanismo de tasación de la ciencia y, finalmente, emergen los buenos resultados.

Al final, en lo esencial, quedará intacto el viejo mensaje positivista, el deslinde entre el contexto de descubrimiento y el contexto de justificación:³⁰ una cosa son las manías y las querencias de los científicos y otra las reglas que rigen la aceptación y justificación de sus teorías. Los científicos lo saben y eso, en buena medida, los tranquiliza. Saben que hay algo parecido a un tribunal justo que reconoce los méritos. Porque en la evaluación de los talentos de cada cual hay tribunales independientes con leyes precisas, y todos confían en ellos, no hay lugar para las patologías psíquicas o las deshonestidades. La naturaleza de la actividad es la causante de la serenidad y de la tranquilidad del espíritu. No se dedican a la ciencia porque sean «serenos», sino que son «serenos» porque se dedican a la ciencia.

Para que el diseño institucional descrito funcione, y, consiguientemente, cuaje la competencia de las ideas, es importante que estén claros los retos que han de enfrentar las teorías y que existan acuerdos acerca de cuáles son y de las perspectivas teóricas acerca de cómo abordarlos.³¹ Cuando una disciplina alcanza su madurez, los retos derivan de su propio desarrollo, que proporciona un inventario de problemas y preguntas. Hay un filtro que criba y hay un material sobre el que opera al modo como sucede en la evolución de

las especies con la selección natural y las variantes genéticas. Las dificultades aparecen cuando los desafíos resultan imprecisos y no hay una comunidad científica que comparta un repertorio de teorías y problemas. En tal caso, el diseño institucional opera en una suerte de *vacuum*, y las reglas del juego, aplicadas a teorías distintas con diferentes problemas, intentando aquilatar asuntos incommensurables, resultan menos inequívocas y pierden buena parte de su calidad prescriptiva, dejan de servir como guías en la resolución del debate científico.³²

En esas condiciones, el engranaje deja de funcionar, de proporcionarnos criterios para identificar la calidad de los productos, y aumenta la probabilidad de que aparezcan las perversiones. Entonces, precisamente, porque no son diferentes de los demás, porque los investigadores no son unos santos varones entregados fanáticamente al conocimiento ni sus motivaciones son siempre honrosas, tampoco la ciencia escapa a las malas artes: no faltan los fraudes³³ y proliferan las sombras y las intrigas, entre ellas las mediáticas, en batallas en las que los científicos ofrecen como definitivos resultados que están lejos de ser concluyentes, en la confianza de atraer a la opinión pública y, con ésta, a los dineros públicos hacia unas líneas de investigación cada vez más costosas.³⁴ Las disputas se desplazan hacia lugares impropios donde no encuentran soluciones saludables y la investigación, que nunca es el prado ovidiano, llega a convertirse en el campo de Agramante.

En sus peores horas, que han sido muchas y no están del todo acabadas, las llamadas «ciencias sociales» conforman un desolador muestrario de lo dicho, de cómo van las cosas cuando van mal: divulgación de resultados inexistentes, teorizaciones urgentes, despreocupación por los resultados de otras disciplinas, formalizaciones vacuas, prestigios en la opinión pública que nada tienen que ver con la reputación académica, escrituras inaugurales y adanismos, como si nadie hubiese dicho nunca nada antes, etc.³⁵ Un deterioro de las buenas maneras científicas que, en algunos casos, es ya agua pasada. Al menos en algunos casos. Con sus muchas dudas, con sus delirios formalistas, sus supuestos fantasmagóricos, sus errores predictivos y hasta con sus disputas precipitadamente políticas, la economía es un claro ejemplo de una disciplina en la que existe un consenso bastante generalizado acerca de los

procedimientos y, por ende, una aceptación del escalafón.³⁶

LAS LOCURAS DE LOS GENIOS

Sea como sea, las ciencias sociales, en cuanto a rigor e higiene procedimental, están a la altura de la geometría analítica si se comparan con el arte, sobre todo con aquellos géneros más «libres», menos atados a requerimientos inevitables, como los que impone, por ejemplo, la sintaxis a la narración.³⁷ Una parte de los problemas son insalvables, en tanto hay aspectos del oficio que inevitablemente complican el asentamiento de pautas estables de valoración. En buena medida, la actividad artística consiste en un complicado *trade-off* entre renovación y continuidad, entre ruptura de reglas y respeto a la tradición y a las convenciones –de género entre otras– que permiten reconocer a una práctica artística como tal. Las renovaciones conllevan cambios en los retos compartidos y, por ende, en la posibilidad de comparaciones, de tamicas comunes. Es algo bastante común, detectable incluso en los días más serenos de la historia del arte, pero que se hace particularmente visible cuando una disciplina artística está en sus primeros pasos, por lo general acelerados y torpes, como ilustra el caso del cine: resulta educativo, y un tanto deprimente, volver a películas que en algún momento juzgamos innovadoras y que ahora parecen rematadamente viejas. En ese sentido, la evaluación, que obligadamente toma las reglas sedimentadas como punto de partida, contiene un grado importante de indeterminación.³⁸ Algo parecido a lo que sucede con los diccionarios de la lengua en su trato con el léxico y la gramática: las reglas que valen son las que nos han traído hasta aquí, y las innovaciones, al principio mal vistas, pueden llegar a incorporarse al cuerpo doctrinal, cuando su uso se generaliza.

Hasta ahí lo inevitable, aunque bajo control. Otra cosa, bien distinta, es cuando la deriva es la descrita en los capítulos anteriores, cuando se impone el todo vale. Si combatir la norma es lo preceptivo, el descontrol es absoluto y, entonces, desprovista de asideros concluyentes, carece de sentido la valoración de «quién lo hace mejor». Es como si, al iniciar un partido entre dos equipos, unos se ponen a jugar a baloncesto y otros a fútbol y,

pretendiendo estar en lo mismo, quisieran saber quién es el ganador. Un mundo de locos que desata las peores maneras y que lleva a que, al final, ante la imposibilidad de evaluar los productos, se «evalúe» a los productores: no se habla de malas obras sino de malas gentes, en una guerra sin reglas en la que las victorias no se ganan con las obras, en el campo de batalla, sino en la retaguardia, en labores de zapa.

La solución no consiste, sin más, en copiar las reglas. La máquina institucional de la ciencia funciona sobre la materia de la ciencia, sobre el conocimiento firme, sobre su posibilidad y la consiguiente aspiración a obtenerlo. La misma máquina es impensable en el frágil arte de nuestros días. Nos enfrentaríamos a problemas no muy diferentes de los que desgastan a las ciencias sin retos compartidos, ciencias en las que la máquina se mueve en el vacío, cada cual aplicando los procedimientos a un problema distinto.³⁹ Sucede entonces, y algo de eso se da en las humanidades cuando copian los patrones de incentivos de las mejores ciencias, que se levanta un edificio que es puro atrezzo.⁴⁰ El motor de explosión no marcha con agua y no podemos levantar un edificio con los instrumentos de un cirujano ni observar las estrellas con un microscopio. En el caso del arte el diagnóstico es el ya descrito: desde hace tiempo no se sabe qué se quiere. El arte dejó de saber a qué atenerse. En el siglo XVIII la institución artística podía funcionar, identificar a los mejores, porque había un arte firme, un quehacer compartido que angostaba los cauces, donde no todo cabía. Sobre ese terreno no hay reglas que fijar. Separar el grano de la paja es un sinsentido si tanto vale el grano como la paja. De nada nos sirve en esos casos el cedazo.

Y a partir de ahí, lo demás. Cuando todo se puede dar por bueno, nadie está seguro de que lo suyo sea mejor. Sin reglamento compartido y aceptado, sin un tribunal fiable que determine la calidad, el ambiente se aborrasca. Entonces proliferan las inseguridades, se busca el cobijo del grupo y se desatan las trifulcas sectarias. La quejumbre de los artistas no tiene que ver con su naturaleza especial. Es el arte el que desata los problemas a los artistas. Los artistas tienen problemas por derivación, porque los tiene el arte. No es que los artistas sean unos rufianes o unos enfermos, de peor naturaleza que el resto de los mortales, ocupados a jornada completa en exclusiones,

estraperlos y amiguismos. Sí, es innegable que entre ellos proliferan las rarezas psicológicas. El complicado negocio de la autoestima, del que no pueden apearse, los vuelve frágiles y manipulables. No faltan las dosis de vanidad y, por eso, en manos astutas, pueden resultar fácilmente aprovechables por todos los poderes. Pero, en origen, sus extravíos no son mayores ni más frecuentes que los de los mortales comunes. Se extravían en el camino, por el oficio. La naturaleza del material que manejan hace difícil precisar quién vale y quién no y eso enturbia la serenidad de juicio. Las peculiares circunstancias de reconocimiento que concurren en sus quehaceres desencadenan comportamientos que, en condiciones normales, distaríamos de calificar como honrosos. Pero no hay que confundir el orden explicativo: no se dedican a actividades artísticas por tener ciertas calidades psicológicas; sino que tienen esas calidades porque se dedican a las actividades artísticas.

Resulta revelador que el enrarecimiento no afecta a todos por igual, que resulte mayor en aquellos que se entretienen en prácticas con criterios de evaluación más indeterminados y en empeños más solitarios, con menos señales del entorno. Por eso quizá no deba sorprendernos que muchos poetas, en el trato cercano, se alejen bastante de la tópica imagen de espíritus nobles en continuo trasiego con los matices más sutiles del alma, que anden bastante más cerca de los «famosos» televisivos, atentos a cualquier mención en papel impreso, no importa si en hoja parroquial o en revista especializada, escrutando las menores señales de aprecio o desconsideración; inventariando agravios y macerando rencores con la pulcra contabilidad de un César Borgia, siempre a la espera de que llegue la ocasión de pasar la factura, así pasen mil años, cuando los dioses o, más cercanamente, los editores o un cargo político pongan en sus manos algún poder o botín presupuestario. Y las patologías son más graves cuanto más al margen están. Quien quiera persistir en el oficio buscará cariño y amparo donde pueda. En el ego o en la tribu. La soledad tiene estas cosas. Si no hay medidores de calidad fiables, es humano, para seguir trabajando sin que falte la convicción, afirmar el reconocimiento en uno mismo o en los de la propia tribu, una tribu que uno recrea y ceba y que no cumple otra labor que asegurar la gloria de todos los miembros. La arrogancia o la secta.

O el trastorno, la angustia. Para seguir en lo suyo, cuando no tiene un modo claro y distinto de medir la calidad de su trabajo, el creador ha de estar muy convencido de sí mismo y, acaso, con la sospecha de que estar muy convencido tampoco garantiza nada, algo que, sin duda, debilita cualquier certidumbre. Si nadie reconoce mi obra, he de confiar mucho en lo que hago para persistir en ello. Una vereda que camina cerca de la senda de la arrogancia, la soberbia y el egotismo y, no muy lejos, de la de la neurosis: «el terrible y devorador egoísmo de los artistas», del que hablaba Camus.⁴¹ La psicopatología acompañará al artista como la fibrosis pulmonar al minero del carbón. No a todos, a buenos y a malos que no están seguros de si son buenos o malos; eso sí, siempre, o casi siempre, a los que creen en lo que hacen, o mejor, a los que quieren creer en lo que hacen y no tienen quien se lo diga. O no se fían de quién se lo dice.

Así las cosas, no es raro que el orden se confunda, que se tome el humo por el fuego y, a falta de tasaciones fiables de la obra, la patología del autor se quiera ver como síntoma de genialidad. Las obras que no se pueden medir por las reglas se medirán por el trastorno de los artistas. La «calidad» de la obra se detectará por los mensajes que emiten los artistas. No especulo. Leo Castelli, uno de los marchantes más innovadores e influyentes del siglo XX, escogía a los artistas por su personalidad: si flaqueaban, poco cabía esperar de sus obras.⁴² Un criterio menos insensato de lo que puede parecer. Y es que, quieras que no, en el quehacer solitario es necesario algo parecido a la personalidad fuerte o, por lo menos, poner fe en la propia obra. Aunque no garantice nada, el único paso imprescindible en el arte es tomarse en serio, creer –mejor con buenas razones– en lo que se hace. Claro que, por ahí, se abría una línea directa al fraude, a la manipulación estratégica. Si «la personalidad» era la señal que Castelli atendía, ya tenía el artista por dónde empezar a forjarse una reputación: fingir personalidad, componer el gesto y hacerse el duro. Eso siempre que esa señal se pueda transmitir y si no le sucede lo que a buena parte de nuestras expresiones emocionales (microexpresiones), esto es, que escape a la posibilidad de simulación (al menos, ante la mirada de Castelli).

Pero eso tampoco tenía que ser un problema. Es posible que no hubiera

manera de fingir, pero, después de todo, los marchantes no eran psiquiatras y, desde luego, resultaba más sencillo reivindicar la locura que facturar obras geniales. Todos parecían vivir del eco de todos y, para amplificar las resonancias, no faltaron «los investigadores» dispuestos a asumir, como punto de partida de sus estudios, que la creatividad artística estaba inexorablemente acompañada del desparrame psicológico: Karl Jaspers exploraba, a cuenta de August Strindberg, Vincent Van Gogh o Friedrich Hölderlin, la relación entre genio y locura;⁴³ Sigmund Freud insinuaba una relación entre neurosis y creatividad artística;⁴⁴ y lo mismo Otto Rank, Wilhelm Stekel, Carl Gustav Jung y otros mil.⁴⁵ Y sí, algún fundamento tenía todo aquello. La relación entre las patologías mentales –en particular los comportamientos esquizofrénicos y maniaco-depresivos– y el talento parece razonablemente documentada,⁴⁶ también en las ciencias naturales, donde no escasean los genios más o menos perturbados. Pero lo que sólo se da en el arte es que se valore la obra por los trastornos de su autor, reales o fingidos. Entre los científicos lo que se mide es la obra, sus desequilibrios son cosa suya y de los suyos, que los soportan.

El problema, naturalmente, no era Castelli y su dinero corruptor. Si Castelli valoraba las obras por la singularidad de sus autores era porque no tenía una regla fiable con la que medirlas. Pero cuando un artista se enteraba de cómo sopesaba Castelli la mercancía, lo tenía fácil para asegurarse el negocio con él: ponerse estupendo, hacerse el loco.⁴⁷ O el histrión, ese papel que Salvador Dalí administró con tanta astucia. El loco como sinónimo del genio.⁴⁸ El romanticismo había puesto los mimbres del *topos*: el genio frente al oficio; la pulsión frente al procedimiento; el arrebató personal frente a la práctica; el don innato frente al aprendizaje del oficio.⁴⁹ O, desde otro punto de vista, la obra que no se ajuste a una meta, a «un modelo externo o a la realización de una formulación predeterminada», sino la simple manifestación, indeterminada, de «el *élan*, la voz, el impulso interior», la naturaleza del artista.⁵⁰ Se verá en otro capítulo cómo el dandismo, cuando ya no hay obra, sino sólo artista, condensa esa novedad, tan alejada de la enseñanza de Plutarco: «Gozamos de la obra y despreciamos al autor». No habrá que extrañarse, entonces, de que la locura y la sinrazón se conviertan en programa de las vanguardias. Con su natural facundia, tan sólo superada por su

propensión a las falacias, casi todas las variantes de las nuevas sectas elaboraron una imprecisa doctrina que llevará a reivindicar la locura en nombre de la libertad, una libertad entendida como falta de reglas, como si pudiera pensarse, por recordar lo más elemental, que hay libertad en un mundo sin leyes, esto es, cuando rigen la fuerza y la arbitrariedad. Locura, libertad e irracionalidad, todo vendrá a ser lo mismo. Decorado como una muestra de la máxima libertad, el desnortamiento será el resultado final, y hasta el punto de partida, el principio fundador, de unas gentes para las que la extravagancia era una herramienta más de la propaganda, el único reto que los unía, el territorio donde dilucidaban sus verdaderas batallas, unas batallas que acabarían por formar parte del espectáculo. Como en el cerdo, todo se aprovechaba.

Como casi todo parece necesitar su justificación, hasta la sinrazón, las vanguardias invocaron los más nobles principios, la libertad, sobre todo. Una libertad que en realidad designaba el vacío de criterios. Se consumaba así un proceso de pérdida de patrones estéticos que, en realidad, había sido la superposición de dos procesos, cada uno con su particular tiempo. En su peculiar teodicea, el artista se había desprendido de las amarras formales, pero también, y antes, de las ataduras morales, sustantivas. Una circunstancia que dejará a los artistas particularmente desamparados, tan sólo pertrechados de su responsabilidad y su decencia. Un asidero que se acabará por mostrar desoladoramente frágil en aquellos días febriles, cuando asomaban otras locuras, menos frívolas que sus pirotecnias y sus manifiestos malditistas, un mal moral menos inequívoco y más tangible.

APÉNDICE: LAS BATALLAS DE LA CIENCIA

Para acabar este capítulo, y hacer justicia al gremio científico, no estará de más dedicar unas cuantas páginas a emborronar el trazo limpio dibujado hasta aquí. La realidad es que las comunidades científicas resultan menos líricas de lo que se acaba de contar, entre otras razones por problemas del diseño institucional asociados a los cambios en la ciencia y sus efectos sobre los incentivos. El punto de partida, el problema último, es que en la investigación, en muchas ocasiones, que no son las menos importantes, hay decisiones en las

que no disponemos de protocolos, que no se resuelven en un algoritmo. Inevitablemente, al optar por una teoría o, más en general, por un programa de investigación, los científicos de todas las épocas se han enfrentado a una elección de complicada justificación: el tiempo dirá si está justificada mi apuesta de hoy por un proyecto, pero eso sólo lo alcanzaré a saber si me comprometo sin razones, en la confianza de que, en el propio proceso de investigación, acabaré por encontrarlas. Hoy carezco de razones para decidir pero sólo si me decido podré saber si mi elección está justificada. Algo muy parecido, por cierto, a lo que sucede con la elección de pareja.

A decir verdad, desde hace unas cuantas décadas, en determinadas líneas de investigación, la limpieza de los procedimientos puede dejar mucho que desear. Por diversas razones, casi todas ellas relacionadas con cambios asociados al tránsito desde la *little science* a la *big science*.⁵¹ Durante mucho tiempo, en las elecciones entre teorías, a lo sumo, los científicos empeñaban su vida, sus propias energías y haciendas. En el contexto de la *little science*, la investigación no exigía excesivos recursos y, por ello, las decisiones entre líneas de investigación no escapaban a una comunidad científica que, en algún grado, podía introducir una dosis de racionalidad o, al menos, se mostraba poco dispuesta a que circunstancias ajenas al propio desarrollo de la ciencia complicaran el ejercicio del buen hacer investigador. Pero hoy la ciencia no es ya una labor realizable con lápiz y papel en la soledad del estudio. La investigación básica requiere enormes recursos humanos y materiales. Mientras Galileo podía –aunque no llegara a hacerlo– construir un plano inclinado en su casa, un acelerador de partículas está más allá del presupuesto de la mayor parte de los estados.

Los cambios en las relaciones entre la ciencia básica y la tecnología también han contribuido a enturbiar el panorama descrito. Si en otro tiempo ciencia y tecnología parecían caminar por distintos senderos, hoy la investigación teórica busca justificarse a través de aplicaciones inmediatas.⁵² Es innegable que, en sentido estricto, los usos tecnológicos no pueden guiar la investigación básica: una investigación, por definición, no sabe lo que va a encontrar. Y también es innegable que, por lo general, no resulta sencillo anticipar las consecuencias prácticas de un descubrimiento científico: apenas

cinco años antes del desarrollo de la bomba atómica, no pocos de los pioneros de la física nuclear negaban la posibilidad de su utilización práctica. Pero, con todo, resulta indiscutible el estrechamiento del vínculo entre ciencia básica y tecnología.⁵³ Muestra de ello es el acortamiento de tiempo entre la disposición del conocimiento y su aplicación: la fotografía tardó en desarrollarse 115 años; el teléfono, 56; la radio, 35; la bomba atómica, seis.

Otro cambio atañe a la magnitud del impacto. Algunos historiadores intentaron explicar el feudalismo como consecuencia del uso del estribo o del Renacimiento por la generalización del uso de las gafas. Quizá haya bastante de exageración en esas conjeturas, pero es poco discutible que desde la revolución industrial la tecnología se ha convertido en un motor de los procesos económicos. Importantes cambios en la vida social reciente aparecen vinculados a desarrollos tecnológicos (electricidad, construcción, comunicaciones). El automóvil y la lavadora han contribuido a cambiar las relaciones entre los sexos tanto como el activismo político. El proceso se ha acelerado exponencialmente con una tecnología con base científica, más poderosa. Así las cosas, no ha de extrañar la confianza de las gentes en que los nuevos «descubrimientos» les ayuden a satisfacer sus necesidades y a resolver sus problemas. La ciencia y sus aplicaciones han venido a ser la mayor fuente de expectación acerca de lo que puede llegar a ser, de lo que el futuro nos puede deparar. En suma, que no faltan razones para que los ciudadanos se interesen por una ciencia que afecta a aspectos fundamentales de sus vidas.

La ciencia es hoy una actividad colectiva imposible sin grandes recursos y que, por eso mismo, necesita una opinión pública favorable, una opinión pública que, por su parte, está muy atenta a sus promesas.⁵⁴ La lucha por los recursos resulta inevitable en los tiempos de la *big science*.⁵⁵ Las necesidades de financiación obligan a batirse en las viejas batallas de la legitimación y de los recursos, o, lo que es lo mismo, a acudir a la escena pública, un lugar donde no funcionan los procedimientos tradicionales de las comunidades científicas, donde, antes que los buenos argumentos, importan los «resultados rápidos y espectaculares» que puedan interesar a los medios de comunicación. Los periódicos dedican secciones enteras a los «últimos» resultados de la

investigación y por allí asoman científicos que nos aseguran impresionantes cambios en nuestras vidas. Unas promesas que, cumplido el plazo, sólo de vez en cuando llegan a cuajar. Los científicos aparecen en acalorados debates televisivos, escriben libros que son éxitos de ventas y sus nombres son más conocidos que las teorías que les ocupan.

En esas condiciones, no es difícil que surja la tentación de explotar las razonables expectativas y hasta las fantasías de la gente ante unas promesas de la ciencia que, al fin, son promesas sobre sus vidas. Por supuesto, está en el interés de cada uno –de cada segmento social, para ser precisos y realistas– el que sus necesidades e intereses se escuchen más que los de los demás y, paralelamente, desde el otro lado, está en el interés de los científicos el que los potenciales beneficiarios de sus proyectos de investigación sean el mayor número posible o, para ser más exactos, sean beneficiarios en condiciones de hacer valer con más fuerza sus intereses.⁵⁶ Unos beneficiarios que, *de facto*, sólo disponen –y por la propia naturaleza del asunto, sólo pueden disponer– de información sobre «promesas de resultados», material, de la misma naturaleza que los sueños y tan difícil de evaluar como éstos. Por supuesto, ello no asegura que siempre se camine por la mejor vereda, que las decisiones influidas por tales criterios sean las mejores ni conduzcan a los mejores resultados.

Al final, se tiene la impresión de que la opinión pública se ha convertido en el tribunal donde se dilucidan disputas académicas, en vez de un lugar donde exponer los resultados consolidados, el conocimiento compartido por una comunidad científica, una vez ha sido discutido y valorado. El psicoanálisis es un ejemplo clásico de cómo el (relativo) interés académico – que no el éxito– llega después del triunfo publicitario y, en buena medida, como consecuencia de éste (en todo caso, no por resultados espectaculares o por conquistar la claridad conceptual). Una trayectoria de esa naturaleza, que quizá no sea ajena a muchas de las «grandes especulaciones» recientes, con difíciles –si no imposibles– controles metodológicos, resulta difícil de imaginar que pueda darse en disciplinas bien desarrolladas, que encaran problemas genuinos y comparten una idea acerca de qué significa resolverlos aceptablemente. En principio, en tales disciplinas, los diseños institucionales,

las diversas reglas, sobre un fondo de problemas y teorías compartidas, corrigen las influencias patológicas.⁵⁷ La pregunta es si los sistemas de autocontrol de las comunidades científicas siguen siendo suficientes para asegurar que los desvíos son mínimos o, al menos, para embridar los peligros que acompañan a las «batallas de la opinión pública».

En todo caso, cada vez son más las voces, y cada vez transmiten mayor sensación de impotencia, que llaman la atención sobre la pérdida de los buenos modales tradicionales entre los científicos, sobre la frecuencia con la que los «descubrimientos» son presentados antes en ruedas de prensa que ante los colegas y sobre el hecho de que parece existir mayor preocupación por asegurarse una patente que por exponer la idea que supuestamente la sustenta a la criba de las revistas profesionales. Pero lo cierto es que el núcleo del problema es difícil de escamotear y la sensación de impotencia se corresponde con la inexorable y exacta naturaleza del problema: la propia magnitud de la empresa científica. De ahí la fatalidad de la paradoja: el mejor programa de investigación, el que tiene las mejores razones, no tendrá ocasión de encontrarlas si no está dispuesto a batirse con «malas razones» en escenarios que no están en condiciones de distinguir unas de otras.

En esas circunstancias, la divulgación puede llegar a convertirse en un escenario más donde ganarse a una opinión pública y, así, asegurarse el dinero necesario. Las campañas de publicidad de la National Aeronautics and Space Administration (NASA) y, también, de buena parte de la investigación médica (el caso del SIDA es paradigmático) son una muestra de cómo se busca la victoria en la arena pública para obtener los recursos que, al menos durante algún tiempo, asegurarán la victoria también en la comunidad académica (entre otras razones porque los recursos constituyen una condición necesaria de los resultados, porque sin recursos no se encuentra nada ya que no hay nadie buscando). Cuando las batallas científicas se dilucidan en la prensa o en la televisión, las posibilidades de que se acaben imponiendo los trucos retóricos o propagandísticos son mayores.⁵⁸ Allí, desde luego, no operan las reglas de criba de las comunidades científicas, allí no caben los refinados argumentos, por definición: no hay modo de valorar el conocimiento si no se dispone de él. Allí, sencillamente, no es que exista un control de peor calidad,

es que el control es imposible, porque para ejercerlo habría que estar informados y es precisamente de información de lo que carecen quienes toman esas decisiones. Los economistas han descrito con teorías solventes lo que sucede en tales escenarios: la mercancía mala sustituye a la buena.⁵⁹

No faltan quienes se preguntan si esa nueva dimensión de la actividad investigadora no afecta también a disciplinas con procedimientos y retos claros a la hora de decidir por dónde avanzar. No todas las disciplinas son iguales e, incluso, en esa imprecisa categoría de las «ciencias de la naturaleza», supuestamente contrapuesta a las «ciencias sociales», coexisten disciplinas con estilos metódicos bien diferentes.⁶⁰ La explicación de esa presencia pública, y de sus formas, no es cosa sencilla ni, desde luego, se puede reducir a una única circunstancia.⁶¹ En todo caso, de poco sirven, en estos asuntos, las respuestas simplificadoras. La presencia de las «circunstancias ajenas» a la voluntad de las comunidades científicas es y no puede dejar de ser, por la propia naturaleza del asunto, una cuestión de grado. Lo que es seguro es que resulta menos notoria en disciplinas maduras como la física de altas energías.⁶²

CAPÍTULO V

La estética contra la ética

Me sentía antifamilia, antisocial, en una palabra, artista. La actividad artística no puede ser sino contraria a la moral, a la razón, a la familia.

ALBERTO MORAVIA

LA FUNCIÓN DE LAS FORMAS

El camino que desembocó en el «todo vale» no era una vía de un solo carril ni fue cosa de un día. En paralelo, pero no en sincronía, con un «todo vale» formal, y aun el nombre de la forma, se desarrolló otro «todo vale» moral, o mejor, amoral que, no pocas veces, acabó en inmoral sin paliativos. Este otro proceso, el del desapego moral, ha sido de más largo vuelo, el primero en el tiempo y, en cierto modo, condición de posibilidad del otro: la pérdida de funcionalidad, de intención ulterior, práctica, allanó el camino al abandono de las constricciones estéticas. La función impone reglas y, en muchos casos, hasta materiales. Lo que no sirve para nada se puede hacer de cualquier manera. Lo que tiene un propósito, no: el martillo no puede ser de cualquier forma ni de cualquier material, ha de respetar las proporciones y excluye el vidrio. La tarea más fácil del mundo es hacer una herramienta inútil.

En el arte, durante mucho tiempo, se pensaba lo mismo. La belleza requiere adecuación formal y sustancial, venía a decir Tomás de Aquino.¹ Una tesis que se puede entender en más de un sentido. En su interpretación más modesta resulta difícil estar en desacuerdo. No todo se puede hacer como a uno le dé la gana. Dicho de otro modo, un poco más arriesgado: el contenido, el mensaje, la función, imponen los procedimientos, las formas.² Si una novela

o una obra de teatro quieren hacernos entender un punto de vista, y hasta una duda, han de manejar con habilidad ciertas reglas para convencernos, para resultar creíbles.³ Incluso –acaso, sobre todo– cuando ese punto de vista está alejado de los nuestros se ha de conducir con pericia la secuencia narrativa de tal modo que podamos acabar entendiendo a los otros, como si, de algún modo, nosotros también decidiéramos como ellos en sus mismos dilemas y con sus mismos valores.

Pero hay otra interpretación más exigente: la de que el arte cumple una función que lo trasciende y en algún sentido justifica. La tesis de que el arte tiene una justificación ulterior hoy puede resultar extraña, e incluso, antipática, tramposa, como si, de rondón, nos vendieran algo distinto de lo que queremos comprar. El arte, pareciera, es algo que empieza y acaba en sí mismo. La convicción, recogida en el manifiesto dadaísta, de que «toda obra pictórica o plástica es inútil»,⁴ fue, seguramente, el único acuerdo entre las mil sectas de las vanguardias. Un mensaje que no era sino un eco tardío de lo que casi cien años antes, con mucho más ingenio, habían puesto en circulación los parnasianos como Gautier, quien en 1834, en el prólogo a su novela *Mademoiselle de Maupin*, escribía: «No existe nada realmente hermoso si no es lo que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad y las del hombre son ruines y desagradables, igual que su pobre y enfermiza naturaleza. El rincón más útil de una casa son las letrinas».⁵

En el fondo, a eso mismo se había referido, con menos gracia, Hegel, precisamente cuando hablaba del fin del arte: el arte se había vuelto autónomo y su funcionalidad tradicional desaparecía, se «superaba», para decirlo como una de sus fórmulas más queridas. Y a eso también apuntará Benjamin, a su manera, a ratos mística a ratos, menos, materialista, con su fórmula de «pérdida del aura»: el «valor cultural» que transmite la obra original, su funcionalidad y su ubicación en un orden tradicional, se aguaría con su reproducibilidad, cuando se sustituye por su simple valor de pura exhibición y el sentido lejano y trascendente, compartido, se ve desplazado por la particular experiencia de cada cual frente a la obra, por su particular «sentido».⁶

La inutilidad del arte moderno es la historia entera del arte moderno. El abandono de la vocación práctica o trascendente es la encrucijada donde se separan los caminos del arte y de la artesanía: la inutilidad constitutiva del primero frente a la instrumentalidad de la segunda. El arte no serviría para nada o, al menos, no se haría con otro propósito que el propio arte. A fuerza de desprenderse de todo lo que no sea el arte mismo, acabará por prescindir incluso de cualquier intento de «señalar» al mundo, del significado. Los sofisticados debates acerca de si el arte es un lenguaje que, en algún modo, tiene un trato simbólico con –o representa a– el mundo,⁷ o, más específicamente, sobre el realismo,⁸ se pueden entender como titánicos esfuerzos intelectuales de pelear con esa peculiar naturaleza del arte contemporáneo que prescinde hasta de rozar el mundo. El último eslabón de esa batalla, para salvar la continuidad en una actividad que se parece tan poco a la de otro tiempo que hasta cabría dudar de que se esté hablando de lo mismo, es la tesis de Danto, según la cual en el arte el punto de vista es a la vez lo designado; la representación artística no señala a nada exterior a sí misma. Lo único seguro es que, en ningún caso, el arte apunta al mundo.⁹

LA PÉRDIDA DE TRASCENDENCIA

Durante la mayor parte de su historia, el propósito del arte había sido moral, trascendente, si se quiere. En el mundo antiguo de un modo superlativo, prioritario. El arte tendría la función –para bien o para mal– de modificar los comportamientos humanos. Para Jaeger «Sófocles pertenece a la historia de la educación humana».¹⁰ Platón, por una vía más complicada y nunca tibia, también creía en la posibilidad de modificar los comportamientos, y, por eso mismo, recomendaba excluir de la educación de los jóvenes aquellas obras que reflejasen comportamientos inmorales (*La República*, 376, E-411, 398 E). Con todo, nadie será más preciso acerca de la función educativa –motivacional y cognitiva– de la tragedia que Aristóteles, también en esto el más lúcido. Para él la tragedia es placer, por supuesto, pero también enseñanza moral, herramienta provechosa para aclararse uno y comprender a los demás.¹¹ Al propiciar ciertas emociones, como la piedad y el temor,

aligera y pule nuestros talentos y nos ayuda a entendernos (*Poética*, VIII, 7). La tragedia tenía que desatar esas dos emociones fundamentales para que se desencadenase lo que importaba, lo que la justificaba, el autoconocimiento, la depuración moral.

La helenista Martha Nussbaum ha mostrado fuera de toda duda esa naturaleza de la tragedia griega y, tras esa pista, ha realizado buena parte de sus investigaciones en literatura, convencida de que «fijándonos en la piedad que experimentamos, podemos aprender sobre nuestra concepción implícita de lo que importa en la vida humana y sobre la vulnerabilidad de nuestros más profundos compromisos».¹² Hay lugar para el disfrute estético, pero ese disfrute es inseparable de la función fundamental del arte, de la misma manera que el disfrute de la comida es inseparable de su función metabólica, constitutiva. Incluso la comparación con la comida se queda corta. Mientras en la gastronomía la tasación no viene determinada por la función –la nutrición es condición necesaria, pero no decide la nota–, en el arte son inseparables unas cosas y otras. La obra sólo podrá cumplir su función moral si cumple con los requisitos estéticos: no habría, como tal, una idea del placer estético autónomo, desprendido de lo que procura y lo justifica. Si se han seguido las buenas reglas, la piedad y el miedo se desencadenan y servirá a su designio: ayudar a entendernos a nosotros y a los otros. La tarea de la tragedia consiste en contribuir a una comunidad de sentimientos, en arrastrar al espectador a un posible infortunio que ahora no es el suyo pero que algún día puede ser el de cualquiera. Quien experimenta compasión, quien entiende de verdad el dolor del otro, asume su propia vulnerabilidad. El soberbio no se cree expuesto y no es capaz de entender el sufrimiento ajeno, no padece con los otros. El logro máximo de la obra consiste en conmover también al soberbio, hacerle ver su humanidad, su condición de uno entre tantos.

La convicción se mantendrá por mucho tiempo. A mediados del XVII, en *El arte de la pintura*, el maestro de Diego Velázquez, Francisco Pacheco, como quien apela a un lugar común, sin sombra de disputa, citaba a Ovidio para defender que «las artes liberales ablandan y corrigen las costumbres y no las dexan ser fieras ni bestiales».¹³ Un siglo más tarde, en 1749, la certidumbre ya no parece serlo, si hacemos caso a la pregunta del concurso de la Academia

de Dijon que –según nos cuenta en el libro primero de *Les confessions* [*Las confesiones*]– cambió la vida de Rousseau: «¿El progreso de las ciencias y de las artes contribuye a corromper o depurar las costumbres?». Lo que era función, condición necesaria, llevaba camino de convertirse, si acaso, en subproducto. En la valoración de una obra la dimensión estética será la criba imprescindible y, si acaso, nos preguntaremos si, además, contribuye a mejorar a la gente, al modo como el trabajo físico, de paso, contribuye a fortalecer el cuerpo, por más que lo esencial de él sea modificar el mundo para crear riqueza.

Otros cien años más tarde, la duda acabará por resolverse desde el otro lado. El arte, para serlo, ha de alejarse de los valores densos. Negarlos. Había que despegar al arte de todo propósito ulterior, de toda funcionalidad o trascendencia. También ahora los románticos darán el primer paso. Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, será meridianamente claro:

La belleza no produce ningún resultado individual ni para el entendimiento ni para la voluntad; no realiza ningún fin particular, ni intelectual ni moral; no descubre ninguna verdad; no nos ayuda a cumplir ningún deber; y, en una palabra, es igualmente incapaz de fundar el carácter y de ilustrar la mente. Así pues, con la cultura estética, el valor personal de un hombre, o su dignidad, en tanto ésta depende de él mismo, permanece enteramente indeterminado, y sólo se ha logrado que ahora, por naturaleza, se le haya puesto en posibilidad de hacer de sí mismo lo que quiere y se le haya devuelto por completo la libertad de ser lo que debe ser.¹⁴

La transición será vertiginosa. En 1851 Baudelaire, nada menos que Baudelaire, era brutalmente despiadado con el ideal estético que él mismo defenderá el resto de su vida y con el que pasará a la historia: «La pueril utopía del arte por el arte, al excluir la moral y a menudo incluso la pasión, era necesariamente estéril [...] En nombre de los principios superiores que constituyen la vida universal, tenemos derecho a declararla culpable de heterodoxia».¹⁵ Trece años después, en 1864, ha saltado al otro lado de la barricada y hasta borra sus propias huellas: «Ser un hombre útil me ha parecido siempre algo odioso».¹⁶ Y no está solo ni se trata de ocurrencias al paso. Será práctica artística, pero también, y sobre todo, programa, bandería,

autoconciencia de estar en una batalla donde empieza a resultar más importante la coherencia sobre las obras que la obra, la poética antes que los poemas. Al otro lado del canal, Wilde y Whistler, siempre compinchados, cumplirán cada uno con su parte:¹⁷ «el arte no puede tener otra finalidad que su propia perfección»;¹⁸ «El arte es [...] una diosa egoísta ocupada en su propia perfección, sin el menor interés en enseñar [...] debe apelar al sentido artístico de los ojos y los oídos, sin que podamos confundir esto con emociones completamente ajenas a él, como la devoción, la piedad, el amor o el patriotismo».¹⁹

El desapego de los valores será el primer paso hacia la fascinación por el mal. Sí, «mal»: la palabra está cargada y hay que manejarla con prudencia, en sus exactas dosis, homeopáticas, porque de tantos usos, confunde más que aclara.²⁰ Pero es la que hoy circula en el bazar de las ideas y la que circuló en su momento, desde que Paul Verlaine la acuñara para agavillar a unos cuantos poetas (*Les poètes maudits*), los más destacados de los cuales, junto al propio Verlaine, eran Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé, en lo que fue una de las primeras operaciones de un marketing literario que no ha decaído desde entonces.²¹ Por lo demás, no me parece que exista palabra mejor –si acaso, la no menos fatigada «nihilismo»– para designar una disposición radical –antisistema, diríamos hoy– que poco tiene que ver con las ideas revolucionarias de los socialistas. Se está en contra el orden burgués por subsunción, porque se está en contra de cualquier orden, incluido un orden justo. Si los socialistas creían en un ideal emancipador, aquellos otros no creían en nada. No condenaban desde otros valores, sino desde ninguna parte, desde la negación de cualquier ideal. El peaje de la ética en nombre de la estética. La creatividad, la originalidad, exigen, para decirlo con el léxico de la época, el trato con lo demoníaco. No es la literatura la que sirve a la vida, a la buena vida, a forjar el carácter, sino que será la vida, la mala vida, la que justifique a la literatura. Se experimentará para poder contarlo: «La vida como una obra de arte».²² Una vida que, antes que ética, será estética; mejor dicho, para ser estética tendrá que dejar de ser ética. La encarnación más consumada de ese «ideal» será el dandi, el héroe demoníaco. No sin crueldad, Alfred de Musset, él mismo un dandi de oficio, calificará a Lord Byron como

«Mefistófeles cojo».²³

LA VICTORIA DEL MAL

Otros cien años más tarde, en 1947, Thomas Mann certificaba que Baudelaire había ganado la partida: el arte y el mal caminaban por la misma vereda.²⁴ Mann, cierto es, no se solaza, como el francés. Lo lamentaba con la lucidez de quien contempla desde el final del camino, desde su peor momento, una tradición cultural –la suya, la alemana– capaz de producir, a la vez y por las mismas gentes, el arte más refinado y la mayor barbarie.²⁵ Temía que hubiera algo más que coexistencia, convivencia o conllevancia entre el arte y el horror. Quizá la pregunta no sea «cómo es posible que por la mañana se interprete una pieza de Schubert o se lea a Rilke y por la noche se torture», la pregunta de George Steiner,²⁶ de Sebastian Haffner²⁷ y de tantos,²⁸ sino otra más inquietante: si no hay una relación entre unas cosas y otras.

El temor del autor de *La montaña mágica* por lo que entendía una enfermedad de la cultura alemana era también un exorcismo en primera persona, porque Mann, que participaba de todas las variantes psicopatologías de su gremio y, entre ellas, por supuesto, de la soberbia, estaba convencido de encarnarla. Se sentía el remate final, y más excelente, de una trama que tenía a Goethe en el otro extremo del cabo. Además, sabía bien de qué hablaba: también él había sucumbido durante sus años de juventud a la fascinación por el mal. Porque hablaba de su cultura pero también del patriota sin concesiones que había sido, el que en 1918 había escrito *Consideraciones de un apolítico*.²⁹ Hacía el camino de vuelta de Baudelaire porque no le gustó lo que encontró al final del viaje. Y no se quiere engañar [la cursiva es mía]:

Nosotros hemos conocido el mal en toda su miseria y *ya no somos lo bastante estetas* como para tener miedo a proclamar nuestra fe en el bien, como para avergonzarnos de conceptos y de pautas tan triviales como la verdad, la libertad y la justicia. A fin de cuentas también el estoicismo, bajo cuyo signo los espíritus libres atacaron la moral burguesa, pertenece a la edad burguesa. Y superar esa edad significa salir de la época estética y penetrar en una época moral y social. Una concepción estética del mundo es completamente incapaz de resolver los problemas cuya solución nos incumbe a nosotros.³⁰

El diagnóstico de Mann en 1947 es atinado. Pero también, sin reparar en ello, pesimista y resignado. Él, descendiente de una familia de comerciantes hanseáticos, parece dar por perdida la batalla de su clase. Respira tanto una atmósfera en la que el arte se da la mano con la barbarie que no se da cuenta de que comparte sus supuestos, de que también él contrapone (ese: *no somos lo bastante estetas*) la estética a la verdad, la libertad y la justicia, esa tríada casi platónica que, como un conjuro, invocará una y otra vez, casi la misma, por cierto, a la que había apelado veinte años antes Julien Benda en *La trahison des clercs* [*La traición de los intelectuales*], la misma que, años antes, el 21 de febrero de 1981, había invocado Émile Zola ante el tribunal en su defensa de Alfred Dreyfus.³¹ Mann asume lo que detesta. Como si hubiese que elegir entre una cosa y otra, como si fuese obligado rebajar las dosis del arte para poder defender lo que importa. El mismo dilema, exactamente, que habían dibujado aquellos a quienes critica, ellos, eso sí, para elegir la estética. Casi treinta años antes, en 1919, el siempre pesimista y lúcido Max Weber, lo había anticipado con claridad: «Sabemos ahora que algo no sólo puede ser bello pese a no ser bueno, sino precisamente porque no es bueno; lo sabemos desde la obra de Nietzsche, pero ya había sido formulado antes en *Les Fleurs du mal* [*Las flores del mal*] de Baudelaire; y admitimos –es casi una banalidad– que una cosa puede ser verdad sin por ello ser hermosa ni buena ni sagrada».³²

Mann está ya del otro lado de la historia, del lado malo, de los perdedores. Su reivindicación de los valores pesados en el arte, de la verdad, la libertad y la justicia, es a contracorriente y él mismo parece asumir que la belleza no camina por su misma vereda. Acepta el dilema de los malditos entre ética y estética y toma partido por la decencia. Prefiere pagar el peaje de la estética, un peaje que parece creer inevitable. Mientras en los antiguos unas cosas y otras, el buen hacer y las buenas obras, iban juntas –y más que juntas, resultaban conceptualmente inseparables, no cabía pensar en una buena obra que fuera mala moral, que no nos mejorará como personas–, el alemán testigo de la barbarie parece aceptar –y lamentar– que unas se opongan a las otras. Pero se oponen, nos está diciendo con la boca pequeña. Es, al fin, el último burgués que se creyó –y que ahora parece dudar de– el ideal clásico de

Weimar, la *Bildung*, la versión decimonónica de la *Paideia*, el ideal griego de la educación: la literatura como forjadora de ciudadanos, como instrumento de excelencia y perfección moral.

La inseguridad de Mann es la de un siglo, la de una clase. Lo que a Mann le importa es lo mismo que, de otro modo, parecía importarle a aquella burguesía alemana que, en otro tiempo, creyó poder decidir qué era valioso. Esa misma a la que, según vimos, se referían José Ortega y Gasset y Daniel Bell, la que pasó de burlarse de la obra de Séraphine Louis a componer el gesto ante el interés de Martin Provost, la que acabó enferma de inseguridad porque ya no sabía a qué atenerse. La mayoría de gusto irrelevante, la mayoría que ya no decide.

EL ARTE QUE OLVIDÓ LAS FORMAS

La derrota del orden burgués que Mann se resigna a dar por perdido es la secuencia final de un proceso en el que se encabalgan las dos vetas, la práctica y la formal. La primera había llevado al arte a desprenderse de toda función instrumental. El arte ya no se justificará por alguna intención trascendente, una intención que, en un sentido general, podemos reconocer como moral: transmitir ciertos valores, educar a los ciudadanos, dar forma material a ideales religiosos. Si nos fiamos de una importante tradición de estudiosos, hasta el siglo XVIII, así habían sido las cosas.³³ Las condiciones técnicas, artísticas, se daban, sí, pero como derivados, se justificaban en la medida que servían al propósito último. Las constricciones sustantivas, normativas o funcionales, imponían unas constricciones formales, y unas y otras trenzaban un tapiz en el que no cabían las improvisaciones, sustantivas o estéticas. No había lugar para la voz propia del artista.

La pérdida de esa intención trascendental vendrá de la mano de la autonomía de la estética y del protagonismo de los artistas. El romanticismo será la expresión más temprana de un trayecto que llevará de la obra y su función al artista y su creatividad, su genio, sus emociones, su pulsión «interior», su yo original, exclusivo. Con todo, la ruptura no fue completa. Todavía persistirá otra variedad de trascendencia, más modesta, centrada

todavía en la obra, aunque no ya en su propósito ulterior, en su función. También será Schiller, en sus *Cartas*, quien fijará la idea de un modo ordenado:

En una obra de arte verdaderamente hermosa el contenido no ha de hacer nada, pero la forma lo ha de hacer todo [...] El contenido, por muy sublime y amplio que sea, actúa siempre de una forma limitadora sobre el espíritu y únicamente de la forma hay que esperar una verdadera libertad estética. En ello consiste, por tanto, el verdadero secreto del maestro: *en que aniquila la materia mediante la forma* [...] un arte pasional y bello es una contradicción de términos, pues el efecto infalible de lo bello consiste en librarnos de las pasiones. No menos contradictorio es el concepto de un arte docente (didáctico) o reformador (moral), porque nada es más contrario al concepto de belleza como darle al espíritu una tendencia determinada.³⁴

Se aflojan algunas constricciones, las sustantivas, pero persistirán otras. Hasta el arte por el arte tenía sus reglas: las de cada arte. Las llamadas definiciones formalistas del arte,³⁵ según las cuales una obra de arte, para serlo, ha de satisfacer no ciertos objetivos ulteriores, sino unas condiciones internas («formales»), capturan muchas de las ideas que rigen ese periodo. El resto, incluso buena parte del gusto burgués decimonónico, lo podrían reclamar las definiciones esteticistas, vecinas de las anteriores, que sostienen que el objetivo del arte es producir experiencias o placeres estéticos, se entienda por ello lo que se quiera entender, que no es asunto sencillo de dilucidar, como ya sabemos.³⁶ El arte, a lo sumo, alcanzaba a cumplir los requisitos, la sintaxis de cada expresión artística o, con más frecuencia, a transmitir emociones sobre las que poco inteligible, compartido, se podía decir.

Hasta hacía no tanto el arte miraba hacia atrás. Volvía la vista, se confirmaba en lo recorrido y, una vez afirmado el paso, se sentía con confianza para seguir adelante por la misma vereda. Una buena obra era la que se parecía a la del maestro, la que se instalaba en una tradición, la que se atenía al canon. Las obras se tasaban por su ajuste a un ideal regulador cimentado en la jurisprudencia estética heredada. Lo que valía era lo que imitaba lo ya hecho. Durante un tiempo, al menos quedarían las reglas de cada quehacer, de cada disciplina. Luego ya no, ni siquiera. Con las vanguardias no es que las

reglas formales se relajen, es que se busca acabar con ellas. Con las que quedaban. Se aspirará a que cada obra establezca las suyas, que es como decir que se aspira al abandono de cualquier regla. La valoración crece en directa proporción al grado de ruptura con la herencia. Cualquier calificación que sugiera discontinuidad con el pasado equivale, sin más, a un elogio: cambio, novedad, transformación, renovación, revolución, transgresión. Una actitud inevitablemente estéril una vez se convierte en norma y se aplica sucesiva y regularmente. Cuando la novedad lo es respecto a lo nuevo, la ruptura respecto de lo roto o la transgresión respecto a lo que transgrede, no hay pautas ni protocolos a respetar. Una regla, entre otras cosas, es un patrón regular, mínimamente estable, que prescribe unas rutas y, por ende, prohíbe otras: si no hay ruta normal, no hay desvío; si no hay norma, no hay transgresión. Rumbo a ningún destino. Ya no quedará ni siquiera esa pauta de contornos difusos que era «el placer estético». La prohibición de las prohibiciones, la ruptura con las reglas formales, amplificará la otra ruptura, la anterior, la sustantiva, la de la trascendencia. Desde esa perspectiva, no andaba desatinado Mann cuando relacionaba unas cosas con otras. Por así decir, las convenciones formales se habían convertido en el último bastión de los principios.

Los surrealistas convertirán las patologías en programa estético. Ya se anticipó la homilía: si había que desprenderse de todas las ataduras, lo primero era acabar con la fundamental, la que es condición de posibilidad de cualquier otra: la razón. La locura sería la máxima libertad. El *art brut*, reivindicado por Jean Dubuffet, el arte desprendido de todo asomo de civilización, exactamente el camino de vuelta de la historia entera del arte. La esperanza estaba en los locos, los niños o los salvajes.³⁷ André Breton lo formuló sin dejar lugar a dudas: «La búsqueda se orienta cada vez más a liberar los impulsos instintivos y romper las barreras erigidas por el hombre civilizado, unas barreras a las que el hombre primitivo y el niño no han de enfrentarse».³⁸ Era la consecuencia última de la definición misma de surrealismo: «Es un dictado del pensamiento, sin la intervención regular de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral».³⁹ El proyecto encontraba sus «fundamentos» en un empacho de teoría psicoanalítica, teoría empachada y empalagosa ya de por sí: los artistas, y esa será su inflexión, apostarán por

enviar a la mierda al super yo, por soltar las bridas de la cultura, por desatar pulsiones e instintos. El primer manifiesto, no sin alguna cautela, equiparará la imaginación a la locura y la contrapondrá a las bridas de la lógica y del sentido común.⁴⁰ Pero pronto desaparecerá la contención que todavía se podía detectar en ese texto. Breton verá en la histeria «el más grande descubrimiento poético de finales del siglo XIX»; Dalí reivindicará la paranoia; Paul Klee se entusiasmará con los trabajos de Hans Prinzhorn sobre la relación, positiva, entre la creatividad y las enfermedades mentales.⁴¹ Un alegre jugueteo con las palabras que unos pocos años más tarde dejarán de serlo cuando escuchemos ideas parecidas en boca de personajes más siniestros.

Cuando en 1947 Mann nos recuerda la exacta naturaleza de la criatura, no se estaba llevando únicamente por la gravedad germánica y la solemnidad de quien se siente notario de una cultura y de una época. Un testigo de primera línea de aquellos días, muy alejado psicológicamente de Mann, pero cercano en tantas cosas, coincidirá en la equiparación entre fascismo y sinrazón, y en su común genealogía. Georg Lukács, tan semejante –lo pretendiera o no Mann, que sobre esto hay discrepancias– al inquietante Naptha de *La montaña mágica*, dedicará su trabajo más sistemático a reconstruir el hilo filosófico de la irracionalidad, el mismo que, en el plano estético, obsesionó al Mann maduro. Allí recoge una cita de Hitler que hubiese firmado cualquier vanguardista: «Yo no haré, por supuesto, una cuestión de principio el obrar amoralmente, en el sentido convencional de la palabra. Lo que ocurre es que yo no me atengo a ninguna clase de principios; eso es todo».⁴² Su ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, era más explícito y doctrinal cuando se refería al nacionalismo como «el romanticismo del siglo XX».⁴³ Por una vez no le falta razón a Hans Magnus Enzensberger cuando, a cuenta de las vanguardias, ironizaba: «Dichoso quien sepa convencerse de que la cultura podía vacunar a una sociedad contra la violencia. Desde antes del alba del siglo XX, artistas, escritores y teóricos de la modernidad han demostrado lo contrario. Su predilección por el crimen, por el *outsider* satánico, por la destrucción de la civilización es cosa notoria».⁴⁴ Los tiempos difíciles confirmaron, por si quedaba alguna duda, que los creadores no andaban sobrados de decencia. Nada que reprochar, al cabo habían levantado hasta un cuerpo doctrinal a

cuenta de ello. Lo peor es que, más tarde, quisieran reescribir el cuento. Sin ir más lejos, la Francia ocupada, a contrapelo de la posterior historia oficial, dejó muestras sobradas de la frivolidad del gremio dispuesto a silbar y a seguir la juerga, como si no fuera la cosa con ellos.⁴⁵ Con gracia y alguna arbitrariedad, Giorgio de Chirico, en sus memorias, hasta se atreverá a localizar geográficamente la ubicación del nacimiento del Mal moderno: Múnich, «origen de las dos catástrofes de nuestro tiempo: la pintura moderna y el nazismo».⁴⁶ Quizá la geografía era inexacta, pero no la circunstancia. Hoy están más que documentadas las relaciones entre vanguardias estéticas y lo más negro del pensamiento y la política.⁴⁷ Nada que nos asombre a los españoles, si acaso nos invita a la melancólica reflexión de que en todas partes cuecen habas, que no había ni siquiera originalidad en desquiciadas trayectorias –del futurismo y el ultraísmo al fascismo– como la de Ernesto Giménez Caballero: no quiso en su vida ser otra cosa que original y, al cabo, resultó uno entre tantos en la Europa del momento.⁴⁸

UN FALSO DILEMA

La reflexión de Mann que nos ha guiado en este capítulo es de una enorme lucidez, no sólo estética.⁴⁹ Resume en pocas líneas una de las tramas fundamentales de la historia moderna del arte. Pero, con todo, como se ve, no está exenta de alguna confusión. En particular, se superponen dos ideas que, sin ser contradictorias, no son estrictamente compatibles. Por una parte, nos habla de un arte que es arte porque combate el mal, su punto de vista a esas alturas de su vida. Por otra, parece contraponer la estética a la bondad, como si el pacto con Mefistófeles fuera un peaje obligado para la gran obra, una convicción que conforma el cañamazo de buena parte de sus novelas, sobre todo de *El doctor Faustus*. Las dos tesis, en sentido estricto, no son compatibles. De la primera se desprendería que la mejor obra de arte es la que mejor combate el mal. La segunda impone al arte el peaje del mal. Una parece afirmar lo que la otra niega. Mientras se mantengan en el mismo plano analítico, no hay modo de cuadrarlas. Otra cosa, no descartable, es que Mann defienda normativamente la primera, que sea su punto de vista estético, y la

segunda la reduzca a una tesis empírica, de sociología del arte si se quiere. Mann nos diría que el punto de vista de su tiempo, de muchos de sus contemporáneos, es que el arte camina por la misma senda que el mal, pero, a la vez, mostraría su desacuerdo con esa convicción. Si tal fuera el caso, buena parte de su obra narrativa, en la que parece suscribir el punto de vista que critica, debería entenderse no como una narración vertebrada por la contraposición entre ética y estética, sino como una mirada sobre unas gentes, los protagonistas, que contraponen ética y estética; sería, por decirlo de otro modo, un arte que critica las ideas del arte. Un arte en el que el arte es el argumento. Autorreferencial, que les gusta decir a algunos. Desde luego, ese proceder resulta muy acorde con ese tono cargado y declarativo de muchas de las obras de Mann, donde las ideas filosóficas no vehiculan la trama sino que se exponen, sin más, en boca de los protagonistas. Es la diferencia, si se me permite el ejemplo, entre Borges y el Milan Kundera tardío.⁵⁰ El primero narra historias vertebradas por ideas como el infinito o la inmortalidad; el otro nos cuenta una historia que puede ser cualquiera en la que, sin que se sepa a cuento de qué, los sujetos discurren sobre el infinito o la inmortalidad, lo mismo, dicho sea de pasada y salvadas las distancias, que sucede con bastantes películas de Jean-Luc Godard y no pocos cómics de culto, sin ir más lejos la serie de *Corto Maltés* de Hugo Pratt.

Pero con independencia de que se puedan hacer compatibles las dos tesis, lo cierto es que, a palo seco, se llevan mal y revelan cierta confusión. Una confusión que no es sólo suya, que es, también, la de quienes coquetean con el mal, que unas veces defienden que el mejor arte es el desprendido de consideraciones morales y otras, que el mejor arte es el arte inmoral, trasgresor, como dirán otros más tarde, lo que, se mire como se mire, no deja de ser un arte comprometido, con punto de vista moral. Acabamos de ver que la confusión está en las vanguardias, pero también estaba en el primer minuto, en los parnasianos. Y la confusión durará hasta ahora mismo.

CAPÍTULO VI

Nulla estetica sine etica

Sostengo que un escritor que no crea apasionadamente en la perfectibilidad del hombre no tiene ni vocación ni lugar en la literatura.

JOHN STEINBECK

Mi superioridad reside en que carezco de corazón.

ARTHUR RIMBAUD

«He perdido por completo la conciencia del bien y del mal, podría contemplar a sangre fría las escenas más crueles [...]; en el sufrimiento e infortunio de la humanidad hay algo que no me desagrade.» Declaraciones como esta, de Théophile Gautier, se pueden encontrar por todas las parroquias estéticas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.¹ Repárese que no se habla de arte, sino de principios, de los suyos. Se trata de un artista que habla del artista, de sus convicciones morales que se resumen en desechar cualquier orden moral. Los artistas habían despedido a Dios para acabar invocando al diablo. Habían comenzado proclamando que el arte se tenía que desprender de sus matrimonios con la trascendencia, moral o práctica y, andando el tiempo, terminaron con las peores compañías, aquellas que estaban en la raíz de las preocupaciones de Mann o Lukács.

En esa labor de destrucción no faltaron las apelaciones a la libertad, más como un conjuro que como un argumento: había que acabar con todas las ataduras y las primeras eran la moral y la razón. Libertad, sin razón y nihilismo, todo junto y confundido. No se empeñaron mucho en elaborar la doctrina. Después de todo –parecían pensar– toda doctrina tiene algo de

justificación, que suena demasiado a razón, a las bridas de la lógica. Aquellos mimbres serán suficientes para urdir un irracionalismo intelectualmente menesteroso que oficiará como una suerte de catecismo o de libro de autoayuda para unos artistas que, extraviados en el desorden del arte, tenían que aplacar sus ansiedades.²

La pobretería de estos argumentos está fuera de duda.³ Pero no hay pobretería en los materiales que maneja. La pregunta, que tiene mucho sentido, ya ha asomado varias veces en los capítulos anteriores y es hora de abordarla: ¿hay alguna relación entre el arte y la ética o, para decirlo con los tonos enfáticos al uso, entre la creación y el mal? La primera tarea para abordar el problema, en todo caso, es la habitual: desenredar los diversos hilos presentes en la trama del debate y, ya de paso, rebajar la pompa y la batahola, un pecado en el que es frecuente incurrir si nos mantenemos en los territorios explorados en el capítulo anterior, tan propicios a los énfasis, las poses estupendas y las palabras cargadas. Una vez retirada la maleza y desecados los tremedales, la siguiente tarea, ya en positivo, consistirá en sostener que, en contra de lo afirmado por tantos en la modernidad, el arte no puede prescindir de la ética, al menos, el mejor arte. De ambas cosas se ocupa este capítulo, que no tiene otra función que la de socavar las tesis de que estaban en el centro de las críticas de Mann a la ecuación entre el arte y el mal. Y también de sus confusiones.

Empecemos, pues, por ordenar el territorio de las relaciones entre el arte y la ética, reconstruidas en su mejor versión.

VARIEDADES DEL NIHILISMO ESTÉTICO

En general, los distintos puntos de vista se pueden entender como el resultado de combinar dos variables. La primera se refiere a si la dimensión ética mejora, empeora o resulta indiferente respecto a la dimensión estética. La otra variable es, en realidad, un operador modal: la relación, en la dirección que sea, que se establece entre ética y estética es circunstancial, esto es, se da en algunos casos o es necesaria, se produce siempre que la calidad moral mejora, degrada o deja indiferente a la calidad estética. Como suele suceder, no todas

las posibilidades han sido reivindicadas, y como tampoco es cosa de ponerse escolástico y explorar caminos que a nadie han interesado, me limitaré a perfilar, a partir de las coordenadas mencionadas, las anatomías argumentales de la historia real, de los caminos realmente transitados, los recorridos en el capítulo anterior.⁴

Una vez que se da por bueno el abandono de las funciones más o menos trascendentes del arte, las novedades fundamentales que acompañan al movimiento moderno se arraciman en torno a dos propuestas, las dos que Mann critica y, en buena medida, confunde. Según la primera, *autonomista*, las esferas artísticas y las éticas tienen, y deben tener, vida independiente. Según la segunda, *inmoralista o nihilista*, lo útil o lo moral empeoran las cosas: el arte está reñido con las normas sociales y, en su mejor versión, debe subvertir nuestras convicciones morales, las que sean. La primera estaría asociada a las versiones más puras del ideal estético de *l'art pour l'art*, poco a poco sustituida por las tesis malditistas, muy comunes cuando las vanguardias.

El autonomismo ha acudido a dos tipos de argumentos. Los primeros están relacionados con la esencia misma del arte, ajena, según el autonomismo, a los sabores morales. Valorar una obra por su contenido moral sería como valorar un partido de tenis por la elegancia en el vestir de los jugadores o un coche de carreras por su confortabilidad. Se puede hacer, pero no resulta relevante para lo que hay en juego. Los segundos argumentos apelan a las consecuencias, más exactamente, a la ausencia de consecuencias morales del arte. El arte tendría tan pocas como la mecanografía o la jardinería. Vamos al primer argumento.

ARTE SIN ÉTICA Y ARTE CONTRA LA ÉTICA

El parecer de los autonomistas queda bien resumido por Oscar Wilde, en un pasaje de una carta de 1890 al director del *Scott Observer* a propósito de una reseña de *El retrato de Dorian Grey*, que su autor consideraba injusta: «un artista no tiene ninguna clase de simpatías éticas. La virtud y la maldad son simplemente para él lo que los colores de su paleta para el pintor».⁵ El arte, como tal, estaría más allá de las evaluaciones morales. En las obras los valores pueden estar presentes como lo están las ciudades en las que

trascurren las acciones. Son simples materiales con los que se urde la trama. Por eso mismo, medir el arte por sus contenidos morales estaría fuera de lugar. Tan fuera de lugar como valorar arquitectónica o urbanísticamente una obra. La tasación es posible, pero en lo que atañe a aquello para lo que los valores están presentes en las obras, carece de importancia. Por supuesto, podemos hacerlo, podemos decir que en *Crimen y castigo* hay una condena del asesinato, en *Senderos de gloria* de la guerra y en los cuadros de George Grosz del nazismo o del capitalismo. Todo eso no sólo se hace, sino que tiene perfecto sentido, resulta inteligible. Cosa que, por ejemplo, no sucedería con una valoración estética de una novela porque tiene el grosor exacto para estabilizar las patas de una mesa. Pero desde el punto de vista estético, el que da sentido a la obra de arte, las consideraciones morales resultarían tan improcedentes como esta última. Se puede hacer buen arte con ideas nobles como se puede hacer buen arte con ideas moralmente repugnantes. Y, por supuesto, sin ideas morales. Y, naturalmente, se puede hacer mal arte al servicio de las mejores ideas. Sencillamente, unas y otras cosas nada tienen que ver. El arte se mueve en una dimensión distinta a aquella en la que opera la razón práctica. No está, según los autonomistas, para educar o modificar el mundo, sino para satisfacer nuestras experiencias estéticas.

El autonomismo ha acompañado con naturalidad a las teorías estéticas formalistas, como las defendidas por Clive Bell, para quien el arte se caracteriza exclusivamente por el cumplimiento de unas reglas –de una sintaxis– que lo identifican como tal arte.⁶ Pero también han suscrito ideas autonomistas muchos de los que caracterizan al arte atendiendo a ciertos rasgos esenciales propios del arte y sólo del arte, como pueda ser su capacidad para producir experiencias estéticas. Para los primeros, el arte es lenguaje, son reglas, y se evalúa exactamente por la habilidad con que se manejan. Tenga o no consecuencias morales. Para los segundos, las únicas consecuencias que importan son las estéticas. El arte puede tener consecuencias morales, las que sean, pero para lo que importa, son tan poco relevantes como las consecuencias financieras que tiene su trasiego comercial. Otras teorías, con algo más de recorrido, acuden a la estela de Kant, al carácter desinteresado de la experiencia estética. Desinterés que, se sostiene,

equivaldría a un punto de vista imparcial, ajeno a los negocios humanos o, lo que se quiere entender como lo mismo, desprovisto de moralidad. Un punto de vista que parece presumir que la justicia y, por ende, la imparcialidad, pueden separarse conceptualmente de los intereses y de los conflictos entre las gentes, como si no fueran los intereses y los conflictos precisamente los que dan sentido a la justicia. No podemos olvidar que la teoría moderna de la justicia se afianza en esos predios: los problemas de justicia comienzan cuando nos enfrentamos a la escasez moderada y al conflicto de intereses, cuando no hay de todo para todos y, por ende, las personas presentan demandas conflictivas ante la división de las ventajas y cargas sociales.⁷

Hay una razón poderosa para el matrimonio entre las ideas estéticas formalistas y esencialistas y las tesis autonomistas. Y es que, como ya se vio en el capítulo III, tanto los formalistas como los esencialistas adoptan estrategias muy exigentes para caracterizar el arte. Intentan desprenderse de todo aquello que no acompañe siempre y en cada circunstancia al arte. Resultan tan exigentes que, en ocasiones, acaban en tautologías, en vaciedades más o menos disimuladas, como sucede con los intentos de definir el arte como aquello que produce o está destinado a producir experiencias estéticas y, a la vez, caracterizar estas experiencias como aquello que es producido por el arte. La exigencia de capturar en la definición de arte aquello que le es propio y exclusivo se traduce en expulsar a casi todo, empezando por los materiales éticos. Al final, por una vía o por otra, el autonomismo acaba por recalar en lo que se ha dado en llamar «el argumento del común denominador»⁸ que, para lo que aquí interesa, opera del siguiente modo: puesto que no todas las obras de arte contienen material ético, y dado que una definición ha de capturar aquello que es propio del arte, lo «esencial», lo que se da en el arte y sólo en el arte, no podemos sostener que el arte, en tanto que tal, tenga nada que ver con la ética.

Un argumento atendible, pero no plenamente convincente.⁹ Por dos razones, valiosas cada una por sí misma, pero que anudadas amplifican su fuerza. La primera: que no todas las obras de arte tengan una dimensión ética no impide que, en el caso de que lo tengan, podamos sopesarlas éticamente y que esa evaluación tenga implicaciones estéticas. Con frecuencia, los

materiales éticos y la intención moral funcionan o se degradan, según el talento estético, según la capacidad para materializarse en tramas o en telas. En tales casos, sostener que «la tesis moral resulta convincente» equivale a decir «la obra está bien desarrollada», esto es, es estéticamente apreciable, por ejemplo, si ha sabido materializar en la vida de los protagonistas los dilemas y las dudas que activan sus comportamientos. Y, también al revés, como quería Aristóteles, la obra nos conmoverá estéticamente si es capaz de movilizar sentimientos de justicia o de compasión, de reconocernos próximos a lo que se nos expone. Pero como sobre esto habrá que volver más tarde, voy a la otra razón, que apunta al núcleo mismo del argumento del común denominador.

Lo sabemos ya. En el arte no hay común denominador alguno, particularmente en el arte de nuestro tiempo, precisamente aquel que intentan capturar las definiciones formalistas cuando evitan cualquier mención a un objetivo ulterior, trascendente, como los objetivos morales. Se ha ido contado en páginas anteriores. Cualquier intento de definir el arte, sea a partir de ciertas propiedades esenciales, sea a partir de requisitos formales, se encuentra con contraejemplos, con productos intelectuales que damos en llamar obras de arte y que, sin embargo, no cumplen los requisitos. Conocemos obras que carecen de forma alguna, como el citado caso de 4'33, la «composición» de John Cage, y obras que no pretenden desatar experiencias estéticas, como sucede con las imágenes tribales y las religiosas, en su mayor parte.¹⁰ Los problemas, como ya sabemos, derivan en no poca medida de tomarse en serio el siglo XX y sus vanguardias y querer empaquetarlos en el mismo lote que las pinturas del románico. Pero ahora no nos interesa el diagnóstico, sino constatar la circunstancia que, por cierto, es la misma que está en el origen del problema que se discute: en otro tiempo, cuando el arte resultaba inseparable de alguna función, había denominador común y el autonomismo ni siquiera resultaba imaginable.

Y es ahí donde los dos argumentos se refuerzan mutuamente. Pues si son así las cosas, si no hay un común denominador, si para todo hay excepciones, las consideraciones éticas están en las mismas condiciones que todas las demás. Sí, es cierto que hay obras de arte que no tienen contenido ético, pero de ahí no se sigue que las dimensiones éticas, cuando se dan, carezcan de

importancia estética, por la misma razón que el reconocimiento de que existen obras que carecen de dimensión narrativa o de dimensión formal no nos lleva a concluir que tales aspectos resulten irrelevantes para la evaluación estética. En realidad, lo que cabría, en todo caso, es evaluar las obras por su fortuna o su fracaso en aquellas ligas en las que compiten, la ética o las otras: una evaluación que, inevitablemente, dado que son obras de arte, será una evaluación estética. Si creemos que esos otros aspectos tienen relevancia estética, y es difícil dudarlo, parece obligado concluir que lo mismo sucede con el aspecto ético. No hay otra. Con todo, no quisiera ir tan lejos. Tan sólo mostrar que, en los términos descritos, la argumentación no convence. O, de otro modo, si la damos por buena, deberíamos rechazar la evaluación de las obras de arte que normalmente hacemos, evaluaciones que consideramos evaluaciones estéticas.

DE LA ÉTICA PARA EL ARTE

Por supuesto, que no funcionen los argumentos que apelan a la esencia incontaminada del arte no avala, sin más, los puntos de vista moralistas. No, al menos, mientras no demos réplica a la argumentación que invita a dudar de las consecuencias morales del arte, que descrea del provecho moral del arte. Según los autonomistas que defienden este punto de vista, el arte no puede contribuir a mejorar el mundo. Y si no tiene consecuencias, si no se le puede asociar funcionalidad alguna, no habría relación relevante entre ética y estética. Los artistas, si fueran sensatos, deberían limitarse a lo suyo, a la belleza o a las formas. La tasación ética estaría fuera de lugar porque el arte carecería de consecuencias éticas. Por dos razones: porque, como argumentación moral, es de una pobreza descorazonadora y no pasa de recordar lo ya sabido; y porque, hasta donde sabemos, las gentes no atienden a las presuntas lecciones morales del arte, que les traen sin cuidado. Veamos esas dos tesis con algún detenimiento.

Según la primera, en el arte, cuando aparecen consideraciones morales, lo que no sucede siempre, son poco más que gaseosas grandilocuencias. Todas las novelas de Graham Green, sopesadas como reflexiones morales, serían

pensamientos de calendario. Una página de la *Ética Nicomaquea* contiene más trasunto moral que la narrativa completa de Camus. Y es normal que sea así. Nadie se puede sentir persuadido por algo que no aspira a persuadir, sino, en todo caso, a emocionar, a conmover. En realidad, el arte no puede corregir una opinión moral porque funciona sobre el acuerdo, no sobre la discrepancia. Las obras de arte operan sobre un paisaje informativo compartido entre el que se incluye muy fundamentalmente un andamiaje moral y emocional. Sin ese trasfondo común no podríamos comprender las acciones de los protagonistas ni el avance de la trama. Entendemos el comportamiento de los personajes de Shakespeare porque conocemos los celos, el amor o la envidia. Entendemos las dudas de uno, el sentimiento de humillación de otro o un comportamiento vengativo del de más allá porque somos capaces de completar las acciones de los protagonistas con «lo ya sabido», con nuestras propias ideas. No nos enseñan nada que no sepamos. Esa es la razón, la ausencia de complicidad, por la que algunas películas japonesas nos pueden resultar ininteligibles. Y, por eso mismo, a quien carece de toda sensibilidad religiosa o es incapaz de experimentar sentimientos de culpabilidad, las películas de Carl Theodor Dreyer le parecen tan graníticas como la guía de teléfonos. Para que pudieran afectar a nuestras convicciones, tendrían que empezar por resultar inteligibles y sucede que sólo son inteligibles cuando ya entendemos sus razones, cuando sus convicciones son las nuestras. Yo puedo ver a una persona golpear a otra que le ha gritado «hijo de perra», pero para comprender su acción he de saber previamente que esa expresión es un insulto y que sentirse insultado es una razón para agredir. Sólo porque compartimos la geografía moral y emocional podemos llenar los vacíos, las inevitables elipsis, de toda narración, podemos, muy fundamentalmente, atribuir razones, intenciones y creencias, a los agentes sin tener acceso a su pensamiento. En suma, según los autonomistas que apelan a este argumento, no aprendemos nada que no supiéramos.

El otro pie de apoyo critica la extendida convicción según la cual las novelas y las películas influirían de un modo u otro en el comportamiento de las gentes. Pese a lo que piensen tantas almas cándidas, la exposición a películas violentas no nos lleva a alistarnos en los marines o a ingresar en bandas urbanas. Sólo en la ficción la gente pierde el juicio por el abuso de los

libros de caballería o se da al adulterio por un exceso de novelaría. En la vida real no. Es poco probable que contemplar el *Guernica* de Picasso haya llevado a nadie a dar un paso al frente para luchar contra el fascismo y no cabe descartar que a alguno le condujera a dar un paso atrás, sobre todo si se enteraba de que por aquella obra el pintor tarifó sin el menor remordimiento al gobierno republicano.¹¹ De modo que no descartemos, aunque sólo sea provisionalmente, que el autonomismo tenga razón y el arte no modifique un ápice la decencia de las gentes. O, por ser un poco más precisos, que su influencia no resulte inequívoca. Y si ese es el caso, difícilmente cabe pensar en una valoración que atienda a sus funciones educativas, ejemplificadoras o, simplemente, conmovedoras.

Al menos eso es lo que sostienen los autonomistas. Pero no es seguro que las cosas sean del todo así. No lo es en lo que atañe a los supuestos empíricos, a la afirmación de que las obras modifican poco o nada los comportamientos, el segundo pie de la crítica. Seguramente es una leyenda que *Las cuitas del joven Werther* desató una ola de suicidios en toda Europa y, a pesar de los periodistas, al menos si nos tomamos en serio la estadística, carece de toda significación el hecho de que John Hinckley, Jr., el frustrado asesino de Ronald Reagan, se desayunara cada día con la película *Taxi driver* y se identificase con Travis Bickle, el desquiciado personaje interpretado por Robert de Niro. Pero, desde luego, en el origen de la idea de los derechos humanos parece razonablemente documentada.

La influencia de nuevas clases de experiencias, desde la asistencia a exposiciones públicas de pintura hasta la lectura de populares novelas sobre el amor y el matrimonio [...] que reforzaron el concepto de comunidad basada en individuos empáticos y autónomos capaces de relacionarse más allá de sus familias inmediatas, sus religiones o sus naciones, por medio de valores universales más fundamentales».¹²

Tampoco parece dudoso, al menos no se lo parecía a la policía zarista, el cambio en las costumbres entre los jóvenes rusos –incluido el propio Lenin–, exactamente la difusión del *ménage à trois*, que siguió a la publicación en 1863 de la novela *¿Qué hacer?* de Nikolai Chernishevski, un impacto, además, pretendido por su autor, quien, por lo que parece, durante su gestación

estaba pensando en lo sucedido en Francia con *La nouvelle Héloïse* [*La nueva Eloísa*].¹³ Y, desde luego, en el siglo pasado, está sobradamente confirmado que un amplio repertorio de hábitos (fumar) o modas (vestir) se generalizaron, y hasta crearon, a cuenta de novelas o películas. En el cine hay pocas dudas. *Soy un fugitivo*, una película de Mervyn LeRoy de 1932, desató tales protestas sobre las condiciones de vida carcelaria que las autoridades se vieron obligadas a modificar el funcionamiento de las prisiones de Georgia, el Estado donde trascurría la acción. La miniserie de televisión *Holocausto* tuvo mucho que ver con la decisión del Bundestag en 1979 de abolir los límites de prescripción de los crímenes de guerra.¹⁴ Y hace bien poco, las ventas de vinos Merlot y Pinot cayeron después de que en la película *Entre copas* uno de los personajes, amante del vino, los desdeñará por considerarlos vinos vulgares.¹⁵ De hecho, en no pocas ocasiones, las consecuencias –que se podían anticipar– estaban en el origen de las obras, como sucedió durante la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, cuando se realizaron excelentes películas de propaganda. Excelentes y, al menos en la experiencia personal, muy eficaces si su intención era movilizar la sensibilidad democrática, películas como *This Land is Mine* [*Esta tierra es mía*] de Jean Renoir o, sin ir más lejos, *Casablanca*.¹⁶ Algo que, por lo demás, se corresponde con una disposición al «compromiso» –y en particular al compromiso «liberal», de izquierdas– que no cuesta identificar en la entera historia de Hollywood, incluida la historia más reciente.¹⁷

DEL ARTE PARA LA ÉTICA

No es más firme el primer pie, la tesis de la ausencia de relevancia ética del arte que apela a su rusticidad como pensamiento. La mejor reflexión moral contemporánea habla en contra de la convicción de que el arte incorpora una torpe idea de la reflexión moral. Si algo hemos aprendido en ética es que, salvo en áreas muy específicas, y aun ahí, está condenada al fracaso la aspiración a una teoría basada en reglas generales, sea en su versión deontológica, como principios que bajo ninguna circunstancia se pueden violar; sea en su versión consecuencialista, como reglas que han de regir

nuestras acciones atendiendo a los mejores resultados; o, en otra presentación, la de Rawls con variaciones, tanto las (deontológicas) que ponen el centro en la idea de lo correcto, que sería anterior al bien, que habría que procurar sin atender a las consecuencias, como las (consecuencialistas) que ponen el acento en la idea de bien, y entienden que lo correcto, aquello que hay que hacer, es lo que asegure el mayor bien, lo que obtenga mejores resultados.

Ninguna de las dos perspectivas, cuando andamos en encrucijadas morales, sirve de mucho. Quien va por la vida atendiendo sólo a reglas absolutas, que en ningún caso violaría, casi siempre acaba siendo un peligro y siempre un imbécil moral. O un imbécil sin más. Si nos atenemos inflexiblemente a la regla «no mentirás», arruinaremos nuestra vida, al menos nuestra cuenta corriente, cuando nos pidan su número, y la de nuestros amigos, cuando revelemos sus secretos. Y no menos miedo dan los resultadistas sin tregua, que, ni ante la más salvaje violación de los derechos, se atreven a decir nada con rotundidad, que nunca creen nada en firme, que siempre repiten «pues, no sé, no sé, déjeme ver en qué acaba la cosa», sin que les importe mucho que las cosas nunca acaben del todo.¹⁸

La vida nos enfrenta a dilemas en los que tenemos que sopesar unas cosas y otras y sirve de poco guiarse con reglas incondicionales, entre otras razones porque no pocas veces, casi siempre, los principios, en su aplicación, chocan entre sí: la libertad de expresión y el derecho a la intimidad; la seguridad y la libertad; el derecho a la vida y la limitación de los órganos para trasplante; el respeto a las creencias religiosas de los Testigos de Jehová y la protección de la vida de un infante que requiere una transfusión.¹⁹ En esos casos no disponemos de una plantilla que, aplicada, nos dé «la solución». Tampoco podemos esperar una receta o una fórmula que nos ayude a la hora de decidir entre cuidar a la madre enferma y afiliarnos a la Resistencia, para acordarnos del famoso ejemplo de Sartre. En ese sentido, anda algo mejor pertrechado el consecuencialismo, según el cual, las acciones se han de valorar no por los principios que las inspiran sino teniendo en cuenta los resultados finales: si una mentira salva el mundo, bienvenida sea la mentira. Un consecuencialismo que, a poco que va tomando perfil y rebaja sus pretensiones algorítmicas —esto es, se resigna a aceptar que no podemos anticipar y ponderar los efectos más

recónditos de las acciones en el bienestar y, aun menos, asignarles un número que nos informe de su peso—, se va cargando de ponderaciones, de prudencia que invita a tomar en cuenta las circunstancias y valores en juego en cada situación, hasta resultar indistinguible de una ética de la virtud, de la sabiduría práctica, que reconoce que no disponemos de plantillas a aplicar, que a lo más que podemos aspirar es a afinar nuestra capacidad para calibrar las diversas opciones y principios en juego en cada elección, siempre atentos a cuál puede ser el resultado final de nuestras acciones en nosotros mismos, a sabiendas de que, en la hora de las decisiones, es importante disponer y cultivar ciertos talentos que están en la vecindad de rasgos psicológicos: el carácter, la finura empática y hasta la capacidad imaginativa, para explorar conjeturalmente otras posibilidades y otras miradas.²⁰ Sobre todo cuando se trata de poner en orden nuestras vidas, en los comunes casos de toda suerte humana, que diría Borges.

Pues bien, hay razones para pensar que en el entrenamiento de esa acribia y de esos talentos, las artes o, al menos algunas artes, son de mayor provecho que no pocos manuales de teoría ética y, por supuesto, que las religiones doctrinarias muy propensas al *fiat iustitia, et pereat mundos*. Concurren en ello circunstancias formales y sustantivas. Las formales tienen que ver con lo que se acaba de decir y que, en sus trazas esenciales, se avanzó con algún detalle en el capítulo III: el juicio estético no consiste en la aplicación mecánica de una receta, en seguir reglas y tasar. Es contextual, prudencial.²¹ En eso, que es mucho, se parece a la valoración ética, a la real, que muy pocas veces, las triviales, consiste en aplicar reglas.²²

Las razones sustantivas atañen a la propia naturaleza de la argumentación moral que es algo más que literatura de catecismo o de anatomía conceptual. La ponderación valorativa, por lo general, opera, y se afina, mediante situaciones hipotéticas («qué hacer en el caso de que sucediera X o Y») que buscan capturar la complejidad de los dilemas morales y, por ese camino, nos ayudan a educar la capacidad de juicio. La literatura nos suministra un excelente material para la práctica de lo que consideramos razonamiento moral: amplía el campo de las experiencias, de los otros y de las propias, a través de la exploración de escenarios imaginarios y relacionados con

distintos cursos de acción; hace inteligibles motivaciones (religiosas, por ejemplo) que nos resultan extrañas; expone a los lectores a emociones matizadas y «desde el punto de vista interno» de otras personas; proporciona acceso a situaciones, realidades y dilemas ajenos a los que frecuentamos y desde otras miradas.²³ Viene a oficiar como una terapia parecida a la que recomendaba Baroja cuando decía aquello de que «el nacionalismo se cura viajando»: en tanto nos ayuda a entender que nuestro mundo no es el mundo, que hay muchas formas –y palabras– para relacionarse con las cosas, nos ayuda a pensarnos a nosotros, a escapar al redil de la propia biografía.

El cine, el teatro o la novela favorecen una particular comprensión de las decisiones morales y sus entornos, una circunstancia que no se da en las discusiones morales abstractas, idealizadas en sus condiciones y carentes de implicaciones en la vida de nadie, como las que se producen en una clase de bachillerato a cuenta de la guerra, el aborto o la tortura. Desde el punto de vista del aprendizaje de la práctica, de la experiencia moral, no hay color entre unas cosas y otras. Por supuesto, eso no resta importancia a la reflexión teórica y a la exploración conceptual. Sencillamente sitúa a cada cosa en su lugar y, en ese sentido, aclara para qué son las cosas, la exacta función –y limitaciones– de la reflexión teórica. La investigación moral encuentra su justificación última –y seguramente la única que puede tener– en su contribución a la mejora de nuestra práctica, de nuestra vida. Lo otro es pura escolástica, numeritos. Sirve porque ayuda a pensar las decisiones. Nada más. No se olvide: la lectura de un manual de sexo no es una experiencia sexual y, sin sexo, es puro sinsentido.

Con su habitual brillantez, uno de los críticos culturales más inteligentes del siglo pasado, Lionel Trilling, resumió en una conferencia el potencial de imaginación moral en el caso de la novela:

Para nuestro tiempo, el agente más efectivo de la imaginación moral ha sido la novela de los dos últimos siglos. Nunca fue, estética o moralmente, una forma perfecta, y sus fallos y defectos pueden rápidamente enumerarse. Pero su grandeza y su utilidad práctica residen en su incansable quehacer de envolver al lector en la vida moral, invitándolo a someter a examen sus propios motivos, sugiriéndole que la realidad no es tal como su educación le ha hecho verla. Nos enseñó, como jamás otro género lo hizo, a entender la diversidad humana y el valor de esa diversidad. Las emociones del

entendimiento y del perdón son consustanciales a la forma literaria en tanto que tal. En estos días su impulso no parece vigoroso, porque jamás hubo una época en que las virtudes de su grandeza fueran consideradas como debilidades con tanta probabilidad. Sin embargo, nunca hubo un tiempo en que su particular actividad fuera más necesaria, fuera tan práctica, de uso tan político y social; a tal punto que si un impulso no responde a la necesidad, tendremos razones para lamentarnos no únicamente por la decadencia del arte, sino también por la decadencia de la libertad.²⁴

Un programa que hubiese firmado el Aristóteles de la *Poética*.

En suma, por distintos caminos el arte puede ayudar a mejorar nuestra capacidad de juicio moral y, no menos, de juicio emocional y de juicio psicológico, muy relacionadas con la primera. No es casual que quienes estudian empíricamente las emociones con frecuencia hayan recurrido a –y hayan argumentado a favor de hacer uso de– obras literarias.²⁵ Un provecho que unas veces, a mi parecer las menos, se obtiene por la vía socrática, a través de la reflexión explícita, de la digresión, como sucede –por citar con dispar simpatía literaria– en El *Quijote*, las novelas de Kundera o del propio Mann y otras, mucho más interesantes, por medio de la propia trama, cuando las propias situaciones, y las acciones de los protagonistas, son las que materializan los dilemas vitales o morales, como son los casos de Green, Sartre, Melville, Dostoievski o Borges.

Entre las razones sustantivas y las formales habría que situar un conjunto de resultados que nos hablan de la importancia para nuestra competencia moral del cultivo de nuestros talentos empáticos, esos mismos que nos resultan fundamentales en muchas experiencias estéticas, en literatura, cine, teatro, especialmente.²⁶ Entre esos resultados se incluyen aquellos, ya mencionados en el capítulo III, que muestran que nuestra capacidad de decisión, de razonamiento práctico, está estrechamente asociada a nuestra habilidad emocional, como se deja ver, por la vía del contraejemplo, en el hecho de que los sujetos –como Phineas Gate– con lesiones cerebrales que afectan a sus capacidades emocionales se muestran incapaces de tomar decisiones. Su incapacidad para sentir, su idiotez moral, los convertía en idiotas sin más.²⁷ En el mismo lote habría que incluir otras investigaciones que muestran las múltiples torpezas sociales que padecen quienes –al igual que les sucede a los autistas– son incapaces de ponerse en la piel de los demás o, más exactamente,

que en su trato con los demás no asumen una teoría de la mente, esto es, que no les atribuyen creencias y propósitos, lo que, en rigor, les impide interpretar sus comportamientos.²⁸

La falta de empatía, en sus versiones patológicas, extremas, y en las más tibias y frecuentes, que tantas veces encontramos en la vida, incapacita no sólo para el entendimiento emocional entre las gentes, sino para la más elemental comunicación. El talento para pensar en lo que piensan los otros –un talento que, aunque no es exclusivamente humano, está enormemente potenciado en nuestra especie–²⁹ es una condición de posibilidad de la comunicación: cuando tú me señalas a la ventana, yo no descodifico un mensaje como el que traduce un texto en código Morse, sino que realizo una inferencia, llego a una conclusión, en un razonamiento que se sostiene en una trama de atribuciones mentales: yo pienso que tú quieres que yo piense que tú crees que hay algo digno de atender en aquella dirección.³⁰ Ese germen de empatía, o por lo menos de posibilidad de empatía, se ejerce también, y afina, en la experiencia literaria, cuando el maltratado «narrador omnisciente» nos permite acceder –entre otras cosas– a las motivaciones de los otros, algo que, por supuesto, requiere –y esa ya es nuestra aportación, no de narrador– que nosotros seamos capaces de completar a partir de –una información inevitablemente fragmentaria sobre– los gestos y las acciones de los protagonistas, su mirada, qué creen y qué quieren, qué es lo que, al fin, explica sus acciones, por qué hacen lo que hacen.

Puestos a completar el cuadro, no está de más acordarse de las neuronas espejo que, a lo que se ve, se iluminan en nuestro cerebro al mismo compás que se iluminan las de aquellos cuyas acciones contemplamos.³¹ Vemos a un atleta levantando pesas y nuestro cerebro se excita a la vez y en las mismas áreas que el suyo. Nada que debería extrañarnos, si hemos llorado con una película de Frank Capra, nos hemos atemorizado con un relato de Edgar Allan Poe o hemos tenido una erección con una película porno. Si se piensa bien, se trata de experiencias desconcertantes. Nosotros estamos en una sala de cine, frente a un trozo de papel o en el salón de casa ante el televisor, no a la cabeza de una empresa arruinada aplazando una y otra vez nuestros planes, en una habitación con un moribundo en estado hipnótico o desnudos en una

mansión de lujo acariciando un cuerpo de película.

Por lo demás, no sobra recordar que el argumento de que, en el fondo, el arte no nos ayuda a corregir juicios porque opera sobre el acuerdo y la complicidad se lleva mal con una tesis muchas veces utilizada para cuestionar su calidad de educador moral.³² Según algunos autores, sólo a partir del reconocimiento de que el arte nada tiene que ver con la vida, con la racionalidad práctica, y, por ende, nada nos puede enseñar, se explicaría el hecho de que en la ficción puedo sentir admiración e incluso desear que salga impune de su fechoría un criminal ante el que, en la vida real, en una situación parecida, no sentiría más que desprecio. Claro que, también, ese mismo hecho se puede entender al revés, como confirmación de que lo que el arte nos muestra es la presencia de otros matices, de que, en realidad, estamos descubriendo, mediante la ficción, los recovecos de la vida y sus situaciones que sólo nuestros primitivos mecanismos de reacción emocionales habituales llegan a confundir.³³

Pero además, hay también un camino de vuelta por el que el arte puede mejorar nuestra competencia emocional y moral.

LA BIOLOGÍA, LA MORAL Y LAS EMOCIONES

Parece fuera de duda razonable que las emociones tienen una base biológica.³⁴ Y no sólo las emociones, sino lo que acaso es más importante, el reconocimiento de las emociones, que presume una teoría de la mente como la descrita, una capacidad de inferir los estados mentales de las otras personas, de tener pensamientos sobre pensamientos (o emociones), del tipo «ese otro siente (cree, quiere) X o Y», «ese otro siente (cree, quiere) que yo sienta (crea, quiera) X o Y» o «ese otro siente (cree, quiere) que yo sienta (crea, quiera) que él siente (cree, quiere) X o Y», etc.³⁵ Gente de distintas culturas enfrentadas a las fotos de diferentes rostros reconocen en ellos los mismos estados emocionales. Nada sorprendente; las emociones han cumplido funciones biológicas importantes. Quien miente no puede evitar experimentar vergüenza, y su rubor, incontrolado, lo interpretamos como muestra de deslealtad. Le tiembla la voz, petardea al hablar, repite las preguntas, baja la

mirada y hasta suda. No podemos evitar emitir señales de nuestro mal hacer.³⁶ Además, reconocer esas señales ayuda a resolver los roces sociales. Si la culpa del que agravia y la ira del agraviado se coordinan para que los conflictos no acaben en batallas mortales –como sucede con los incapaces emocionales o con los monos a los que se extirpan las áreas del cerebro conectadas con el comportamiento emocional, que se pelean sin tregua– es también porque cada uno es capaz de reconocer la emoción del otro. La culpa y la vergüenza, como otras emociones, y la capacidad de reconocer las emociones apuntan en la misma dirección que las condiciones de la cooperación social. Y no hay que olvidar que las emociones son una de las columnas más importantes en las que se sostiene nuestro compromiso con las normas morales, nuestro respeto por ellas y nuestras condenas a quienes no las respetan: nos indigna la injusticia, nos humilla el trato despótico, nos avergüenza la indignidad.³⁷

Ahora bien, que las disposiciones emocionales sean compartidas en el seno de la especie, no quiere decir que también se comparta lo que provoca las emociones.³⁸ La desnudez puede avergonzar a unos pero no a otros, e incluso desnudas, las mismas personas, en distintas circunstancias, pueden sentir emociones diferentes. No es lo mismo en una playa que en un aula. En muchas ocasiones los desencadenantes dependen de circunstancias culturales y, por lo general, para que se activen se han de producir ciertos procesos cognitivos. He de conocer que se da la situación X, y que la situación X en el contexto Y es una razón para sentir vergüenza, que estoy desnudo y que estar desnudo en la calle en mi país no es común. Para que experimente una emoción he de ser consciente de la situación en la que me encuentro. Tener una emoción no presume necesariamente saber que se tiene una emoción, al menos en el caso de algunas emociones. Puedo experimentar miedo y no saber que experimento miedo, si, por ejemplo, nunca he oído hablar del miedo y, por ello, carezco de una palabra para designar mi estado (temblor, desasosiego, taquicardia), que acabaré por atribuir a otra causa. Una peculiaridad que tiene importancia para otras emociones, para las metaemociones, las emociones sobre las emociones, como sentir miedo de sentir vergüenza o sentir vergüenza de sentir miedo. Para experimentar la vergüenza de sentir miedo, he de saber

primero que tengo miedo.

Así las cosas, la posibilidad misma de experimentar algunas emociones está vinculada a la existencia de un vocabulario que me permita explorar las emociones. El duque de La Rochefoucauld lo sostenía incluso a propósito de emociones básicas: «Algunas personas nunca se habrían enamorado si nunca hubiesen escuchado hablar de amor». De ser cierta esa consideración, resulta fácil de entender la importancia de ciertas experiencias artísticas para nuestro entrenamiento emocional y moral. Sucede que ese vocabulario, importante para el desarrollo de las emociones, que son, a su vez, la sujeción última de nuestra relación con los valores, se desarrolla por «asociación con escenarios paradigmáticos», que se aprenden, entre otros ámbitos, en el arte, sobre todo, en la literatura o el cine, donde alcanzan mayor refinamiento. En las obras de calidad concurren situaciones típicas que «proporcionan los objetos característicos de las emociones-tipo» y «las respuestas “normales”, típicas, a tales situaciones, en las que la “normalidad” es en un primer momento biológica y rápidamente cultural».³⁹

Pero además, esas competencias asociadas al lenguaje también nos ayudan, en un camino de vuelta, a ponderar las emociones desde los valores. Las emociones, que tantas veces propician las decisiones atinadas, también nos conducen a errores. La valoración última ha de atender a nuestras mejores razones. Nos sucede lo mismo que con la visión o la memoria, de mucha ayuda para ir por el mundo pero que ocasionalmente nos juegan malas pasadas. Finalmente, nuestra evaluación a la luz de nuestro mejor conocimiento nos lleva a reparar en que estamos ante una ilusión óptica, ante un espejismo o, sencillamente, ante una limitación de nuestras capacidades visuales: aunque no vemos las bacterias sabemos que andan por ahí y, ante las patógenas, actuamos en consecuencia. Y otro tanto sucede con los falsos recuerdos: nos prevenimos frente a nuestra disposición –sea por necesidades psicológicas o, sin más, emocionales– a tergiversar nuestro pasado, y para eso acudimos a otras fuentes, a contrastes independientes.⁴⁰ Nuestra capacidad de abstracción, cuajada en conocimiento, nos permite superar nuestras limitaciones biológicas, visuales o auditivas, afinar nuestros juicios morales, lógicos y empíricos, cribar nuestros talentos naturales, corregir los resultados de nuestra

maquinaria biológica, que no es el mejor diseño del mundo, sino, para decirlo con los versos de Ángel González, más bien «el resultado, el fruto,/ lo que queda, podrido, entre los restos/ [...] que avanza por caminos que no llevan/ a ningún sitio. El éxito/ de todos los fracasos». Una máquina repleta de desajustes e inelegante pero que, eso sí, funciona bastante bien.⁴¹

Nuestra extraordinaria capacidad de abstracción y, por ende, la posibilidad de tasar las emociones, es inseparable de un talento específicamente humano, también anclado en la biología (otra cosa, discutida, es si como resultado adaptativo de la selección natural),⁴² que amplía nuestro mundo y nos permite escapar a nuestros límites biológicos: el lenguaje. No es verdad que el lenguaje sea nuestra jaula de hierro. La conocida sentencia del *Tractatus logico-philosophicus* (5.6), «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo», se ha entendido casi siempre como un modo hiperbólico de decir que sólo cabe pensar desde el lenguaje o, en una formulación más rotunda, que pensar y usar el lenguaje son las mismas actividades. Sin lenguaje no habría pensamiento. De esa veta se ha abastecido durante mucho tiempo buena parte del pensamiento filosófico, para bien y para mal: desde el que está en el origen de la inteligencia artificial, comprometida con la hipótesis de que ejercer el pensamiento, ser inteligente, no es otra cosa que procesar símbolos que hablan sobre el mundo, hasta los relativismos lingüísticos y sus versiones políticas, los nacionalismos románticos, para los cuales, cada lengua conlleva un modo diferente de ordenar conceptualmente las experiencias, de capturar cognitivamente el mundo, de modo que la lengua de una persona determinaría su comprensión de la realidad.⁴³

Sin embargo, la sentencia wittgensteiniana también se puede entender como una afirmación de las magníficas posibilidades de ampliar nuestro mundo. El lenguaje humano contiene un enorme potencial liberador cuya raíz última tiene que ver con sus diferencias respecto a los protolenguajes. Por supuesto, nuestro complejo lenguaje no sale de la nada. De hecho, buena parte de las propiedades semánticas que atribuimos al lenguaje humano se pueden rastrear en las representaciones mentales de criaturas prelingüísticas.⁴⁴ Hay evidencia suficiente de que los animales manejan conceptos, incluso ideas y hasta rudimentarios pensamientos (o algo parecido) sobre situaciones, cosas o

acontecimientos del mundo. En ese sentido, se podría decir que poseen «significados prelingüísticos», que se muestran capaces de relacionar representaciones mentales internas con el mobiliario de su entorno. Reconocer esa competencia seguramente nos obliga a corregir la visión tradicional del significado como una conexión directa entre el lenguaje y el mundo, una visión que habría puentado la mente. Por así decir, el significado de una palabra estaría presente antes de que la palabra exista.

Ahora bien, la complejidad del lenguaje humano lo sitúa en una escala inalcanzable para los protolenguajes. Hay una radical novedad que se muestra en sus dos componentes centrales: el uso extensivo de arbitrarias conexiones (aprendidas) significado-forma y su combinación en sistemas sintácticos. Esas novedades son el punto de apoyo donde se sostiene la enorme capacidad del lenguaje humano, posibilidades derivadas de sus específicas propiedades: recursividad, abstracción, combinatoria, potencial simbólico, etc.⁴⁵ Ese paso es algo más que lo mismo un poco mejorado. Es otro mundo. El lenguaje, antes que una cárcel, es el modo de salir de la cárcel. O para decirlo con Manuel Altolaguirre, «ya que no puedo ser libre, ampliaré mis prisiones». La capacidad para imaginar acciones, situaciones y trayectorias alternativas, relaciones posibles o experimentos mentales, constituye uno de los talentos cognitivos más específicamente humanos, superlativamente potenciado por nuestra competencia lingüística.⁴⁶

El potencial asociado a las características mencionadas (recursividad, simbolismo, etc.) es el cimiento en el que se basa nuestra posibilidad de revisar nuestras emociones, porque nos abre el universo de lo que no es pero puede ser, el universo desde donde mirarnos y corregirnos. Eso y muchas cosas más. El lenguaje nos permite escapar a nuestras constricciones. En primer lugar, a las biológicas: aunque no podemos experimentar, sí podemos conocer la existencia de longitudes de onda que no podemos percibir. Podemos elaborar conjeturas acerca de lo que podría suceder en distintas situaciones hipotéticas y anticipar los resultados sin tener que experimentar esas situaciones. El lenguaje nos permite hablar de cosas inexistentes, diseñar mundos posibles, combinar y relacionar conceptos, contar cuentos irreales a partir de pedazos de realidades no relacionadas, realizar operaciones

matemáticas, hablar sobre lo que hablamos, contarnos la vida, explicar el mundo e intervenir para cambiarlo. Del mismo modo que elaboramos teorías sobre realidades que no podemos percibir, estamos en condiciones de anhelar y diseñar un mundo mejor y, sobre ese horizonte, valorar y condenar el mal funcionamiento del nuestro.

No sólo eso. También elaboramos pensamientos complejos, corregimos juicios y comparamos argumentos que recaen sobre sociedades imaginadas, experiencias pasadas, instituciones inexistentes o soluciones a problemas que todavía no se han dado. En todas esas actividades son importantes los juicios contrafácticos, conjeturas acerca de qué pasaría si en lugar de A se hubiera dado B. «Lo que pudo haber sido y no fue», los lamentos subjuntivos sirven para componer boleros, naturalmente, pero también para establecer relaciones causales, para conocer el mundo. No hay intelección de una situación social que no opere con algún contrafáctico, más o menos soterrado y en el fondo del cual hay una crítica o un lamento.⁴⁷ Basta con pensar en las explicaciones de la crisis económica: cuando alguien afirma que es culpa del sistema de incentivos, nos está diciendo que de haberse aplicado otro sistema, mejor nos hubiera ido, o lo que es lo mismo, que a la luz de nuestra mejor teoría, hemos hecho mal las cosas, hemos diseñado mal las instituciones. Cuando, con Max Weber, decimos que el protestantismo trajo el capitalismo es porque pensamos que sin el primero no se habría dado el segundo, cuando explicamos un fracaso por la ineptitud de una clase política es porque pensamos que, de haberse comportado debidamente, otro habría sido el curso de los acontecimientos. Ninguna de esas situaciones se dio en el mundo: no hubo una Europa sin protestantismo y la clase política con luces nunca dirigió nuestros destinos. En realidad, toda explicación tiene algo de nostalgia y, en un momento u otro, apela a situaciones hipotéticas, a posibilidades que no llegaron a cuajar.

Y, por lo mismo, las valoraciones, algo de reproche. Todas las historias, la de las revoluciones americana, francesa, rusa, la de la segunda república, la de Cuba o la de la transición española y, también, la de cada cual, tienen otra historia que pudo haber sido y no fue, pulcra y sin sombras, que avergüenza a —y desmerece a— las reales. Esa capacidad de pensar la realidad sobre el

horizonte de sus alternativas no sólo está en el origen de nuestras explicaciones de cómo es el mundo, sino también en el de nuestros anhelos, de nuestras esperanzas acerca de cómo nos gustaría que fuese. Cuando planeamos un acto o una obra (un edificio, una institución, nuestra casa, nuestra muerte), antes de ponernos en ello hemos anticipado que si hacemos esto y aquello pasará lo de más allá, el proyecto se materializará.⁴⁸ Todo eso es posible sin que nosotros «vivamos» nada, sin que tengamos esas experiencias; nuestras teorías, nuestras ideas, experimentan por nosotros. Se arriesgan y sucumben nuestras conjeturas, nosotros no. Podemos anticipar lo que sucedería si saltamos desde el Empire State y también lo que supondría cenar en la mejor compañía en un buen restaurante. Según pinten las cosas, las evitamos o las provocamos. Por así decir, nuestras fantasías y conjeturas se arriesgan y, si es necesario, fracasan por nosotros.⁴⁹ Algo que, por supuesto, nos ha servido en la ciencia y algo que, también, nos sirve cuando gestionamos nuestras emociones, nuestra felicidad. O al menos, debería servirnos. Una operación pilotada por la razón. O, al menos, copilotada.

Por esta ruta nos encontramos otra vez con el arte y sus posibilidades para afinar las habilidades emocionales y morales. Buena parte de nuestra comprensión moral, tan estrechamente relacionada con la emocional, sobre todo en aquellos lugares en los que la moral se acerca a la acción, en la práctica, se ejercita y mejora en el mundo del «como si», en los juicios contrafácticos. Cuando los artistas, y los escritores en especial, construyen personajes a partir de los retazos de realidad están haciendo uso de esas posibilidades.⁵⁰ «Conocer qué supondría ser como –qué se sentiría siendo como– un Macbeth debería incluirse en nuestras deliberaciones sobre hacer el tipo de cosas que hace Macbeth.»⁵¹ Si como resultado de esos ejercicios de imaginación moral reparamos en que al comportarnos como unos miserables es muy posible que acabemos como unos miserables, tendremos una razón poderosa para evitar comportarnos como unos miserables. Con esa capacidad se urdió la literatura y con ésta se ensanchó la imaginación y, también, la historia de la libertad humana.⁵²

CAPÍTULO VII

Transición: de las obras a los autores

Podría salir al escenario y hacer una pizza y, aun así, ellos vendrían a verme.

FRANK SINATRA

EL ARTISTA COMO CREADOR

El repaso realizado en el capítulo anterior podría llevarnos a pensar que las tesis que empezaron a difundirse y proliferar con *l'art pour l'art*, las que Thomas Mann criticaba, carecen de consistencia. Nada más lejos de la realidad. Que sus fundamentos resultaran endebles no afecta a la coherencia, en particular, a la coherencia entre las tesis sobre el arte y las tesis sobre el artista. El final de las reglas en las obras conducía de un modo muy natural a la deriva fáustica del creador, convertido en un Dios que no tiene otra ley que su voluntad: si el arte no está atado a constricciones de ningún género (sustantivas o formales) no hay constitución que invocar ni tribunal al que apelar, lo que en la práctica equivale a decir que el artista no debe explicaciones a nadie. Dicho de otro modo: el artista es un creador que impone sus propias reglas. Un Dios, o, mejor dicho, en tanto escapa a toda ley, un sindió. La retórica con la que se barnizará esa doctrina apelará a la inspiración, al don (innato), a la genialidad, en oposición a la disciplina y la transmisión directa, personal, del conocimiento (en el taller) o a la enseñanza regular, sistemática, pública y reflexiva (la Academia). Pero la idea de fondo es bien sencilla, no muy distinta a la que Dostoievski acuñó a través de Ivan Karamazov: «si las reglas (del arte) no existen, todo está permitido (al artista)».

En su documentada investigación sobre la modernidad, significativamente subtitulada «La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett», Peter Gay ha mostrado cómo unas cosas, las ideas sobre el arte, iban de la mano de las otras, de las ideas sobre los artistas, y el sentido de esa sintonía: «El arte por el arte era una declaración radical en defensa de las obras artísticas del siglo XIX, así como una reivindicación de la soberanía de sus creadores: el artista no es responsable ante nadie salvo ante sí mismo». Y cual fue la inmediata consecuencia de ese cambio de perspectiva: «El culto al arte no tardó mucho en transformarse en culto al artista».¹ Convertido el artista en su propio legislador no tendrá que atender a convención alguna, moral o jurídica. El artista –y pronto, el intelectual– convertirá la transgresión en una militancia.² Los avances en la libertad de expresión no serán despreciables, pero sus batallas no se harán en nombre de la libertad de expresión. Importa la prelación: no hay un combate político por la libertad u otro ideal. Simplemente el creador está convencido de que no tiene que dar explicaciones a nadie, de que todo le debe ser consentido: la aspiración, sin más, a la impunidad, el privilegio moral de una nueva aristocracia.³ El contenido, el producto de «su rebelión», en realidad, será lo de menos. Podrá ser lo más insensato o inmoral, da lo mismo. Él va a su aire y, si acaso, la conquista de la libertad será un subproducto, un resultado no buscado, como la conquista de la tolerancia fue un subproducto de las luchas religiosas, del fanatismo. El derecho a la impunidad, por más saludable que resultase para la causa de la libertad, no hacía buenas las ideas que se defendían, por la misma razón que la defensa de la libertad de culto o de expresión no hace buenas –ni libres de crítica– a la religión o al negacionismo del Holocausto.⁴

El desplazamiento del centro de gravitación del arte al artista tendrá su primera manifestación programática en el romanticismo que, definitivamente, dará por archivada la ya citada recomendación de Plutarco «gozamos de la obra y despreciamos al autor». Ahora el arte será un simple instrumento para llegar al artista, lo que verdaderamente importa. Hace sesenta años, M. H. Abrams describió inmejorablemente esa novedad de la perspectiva romántica:

Mientras el poeta fue mirado primordialmente como un agente que sostiene un espejo frente a la

naturaleza o como el hacedor de una obra ajustada a patrones universales de excelencia, había lugar muy limitado en la teoría para la intrusión de rasgos personales en su producto. Acorde con ello, la crítica se ocupaba principalmente del poema mismo, su relación con el mundo que reflejaba, y su relación con las reglas del quehacer literario [...] El escribir vidas de poetas y artistas se practicaba como una rama de la biografía general [...] Pero una vez que hubo surgido la teoría de que la poesía es primariamente la expresión del sentir [...] el natural corolario era acercarse al poema como una revelación de lo que Thomas Carlyle llamaba «las especiales individualidades» del autor mismo.⁵

La creación no es más que un simple paso para acercarnos al creador, lo realmente importante. La obra de arte se justificará como manifestación de la personalidad del artista, de su particular diferencia, de una interioridad, «auténtica», que no busca atenerse a imitación alguna.⁶ Dos personajes encarnan paradigmáticamente ese ideal: en el plano literario, el mito de Prometeo, que se rebela ante los dioses, al servicio de los humanos, convertido, en esta nueva versión, él mismo en un Dios, que prescinde de todas las convenciones sociales; en lo personal, en lo biográfico, el dandi, el artista que hace de su vida su obra, que establece su propia ley y carece de vocación alguna de ejemplaridad. Los dos, a su manera, preparan el terreno para el gran protagonista del siglo venidero, el artista comprometido, el intelectual. En este capítulo se contará, a grandes trazos, ese proceso de decantación. La historia se ha relatado al detalle en mil ocasiones y en las notas al pie mencionaré algunas de las mejores crónicas. Aquí únicamente interesa describir ese trayecto que lleva a situar al autor en el centro del escenario, eclipsando la obra y que nos dejará en las puertas del verdadero reto, que nos ocupará en los capítulos finales, una manera de volver al problema de partida: cuando han desaparecido los criterios compartidos de tasación ante las obras, tal vez podamos esperar algo de la responsabilidad del creador, del intelectual que ni miente ni se miente, que aborda con limpieza de corazón su quehacer y sus tratos con el mundo. Una suerte de paradoja, si se quiere: a fuerza de desprenderse de todas las convenciones, de todos los criterios externos, se enfrenta a la posibilidad de ser responsable, de tomarse en serio. Una posibilidad para la virtud que, todo sea dicho, pocas veces ejercitará.

EL MITO Y EL PERSONAJE

Resulta difícil imaginar un mito literario más propicio para ese artista que se erige en legislador del mundo que Prometeo. El artista, en la clásica descripción de Shaftesbury, será «un segundo creador, un verdadero Prometeo bajo Júpiter, capaz de imitar al Creador». ⁷ Su Prometeo será uno más de una verdadera legión de Prometeos, muy diferentes todos ellos del de Hesíodo, incapaz de escapar al designio divino y, al fin, derrotado. ⁸ Los nuevos Prometeos comenzarán por retar a Dios para acabar por negarlo. Su mensaje esencial lo resume bien uno de los primeros, el de Goethe, que años más tarde, acabará por convertirse en himno, cuando Strauss ponga la música al poema: ⁹ «¿Venerarte yo a ti?/ ¿Por qué motivo?/ ¿Acaso disipaste el dolor/ del agraviado?/ ¿Por ventura enjugaste las lágrimas del triste?/ ¿Quién me forjó hombre,/ sino el tiempo todo poderoso/ y el sempiterno destino/ señores tuyos y mío/ [...] Aquí estoy yo/formo hombres/acordes como mi imagen,/ una raza semejante a mí/en sufrir, en llorar,/ en gozar y en disfrutar/ y en no respetarte./ ¡Igual que yo!». ¹⁰ Hay aquí semillas para dos brotes distintos, el emancipador y el demoníaco. Giacomo Leopardi, sin mencionarlo explícitamente, entona la primera sintonía, en el canto XXVI, *El pensamiento dominante*, cuando escribe:

Siempre el vil y las almas
miserables, abyectas
desprecié. Hoy cualquier acto indigno
ofende mis sentidos;
todo ejemplo en mi pecho
de la humana vileza ira despierta,
Ante un siglo soberbio,
que de vana esperanza se alimenta,
hostil a la virtud, que ama lo vacío;
necio, que lo útil pide
e inservible la vida
de hora en hora volverse no percibe;
yo me siento mayor. Risa me inspira
el común parecer; y al vulgo adverso
a las bellas ideas,

Más equívoco resulta el largo poema de Percy Bysshe Shelley, *Prometeo liberado*, que no sólo se enfrentará, sino que derrotará a Zeus.¹² En ese caso, el mito parece decantarse del otro lado, limando sus aristas revolucionarias y afilando las de un creador que, sin otra ley que su propia voluntad, está directamente fascinado por el mal. En realidad, si hubiera que entropar en una causa común a todos los románticos ingleses (Blake, Shelley, Byron, Keats), seguramente es más fácil reconocerlos en la segunda interpretación, antes con Lucifer que con el socialismo. El mito de Frankenstein, sin ir más lejos, nace en ese contexto: el creador, en su versión científica, oficiando como un Dios en sus diligencias con el mal.¹³ Pero, seguramente, el trato homogenizador resultaría injusto, porque también asoman las declaraciones emancipatorias. La misma Mary Shelley, la autora de Frankenstein, al presentar el *Prometeo liberado* de su compañero de fatigas, nos describe el poema en unos términos que anticipan la imaginería con la que se recrearán los intelectuales parisinos de cien años más tarde a cuenta del compromiso: «En todo el poema reina una suerte del divino y sosegado espíritu del amor que alivia a los que sufren y que es la esperanza de los ilusionados, hasta que se cumpla la profecía y el Amor, no mancillado por ningún mal, se convierta en ley del mundo». ¹⁴ Y no se está forzando la interpretación. El círculo de Shelley recuerda en más de un aspecto –incluido el trasiego sexual– a lo que será el paradigma del grupo de intelectuales, el parisino de la *rive gauche* sartriano.¹⁵

Pero la novedad importante atañe menos a la obra y sus asuntos que al creador, el nuevo protagonista. El dandi es el personaje que mejor encarnará el desplazamiento del foco, desde el arte al artista y su propia ley. El dandi hace de su propia vida una obra de arte.¹⁶ No cuenta la obra, cuenta él mismo. Importa tanto el artista que la obra es prescindible: el dandi se puede enorgullecer (era el caso de quien mejor encarnó al personaje, «el bello Brumell») de no hacer nada, de su ociosidad. Carece de un programa; es, si acaso, puramente reactivo. En su vacuidad, se hace verdad aquello de que el medio es el mensaje. El dandi tanto puede ser progresista como conservador.¹⁷ Quizá podamos considerar a Byron un revolucionario, con todas las dudas que

suscita un defensor de los luditas, aquellos obreros destructores de máquinas, pero no podemos olvidarnos del conservadurismo de los primeros ejemplares del dandismo, los muscadines franceses (a partir de Muscadin, un petimetre saturado de perfume de una comedia de Julien Offray de La Mettrie), contrarrevolucionarios activos que exigían como requisito de admisión un certificado que mostrara que un pariente en primer grado había sido víctima de la Revolución Francesa.¹⁸ Y no es precisamente un enemigo de Baudelaire, sino el destinatario de la dedicatoria de *Les fleurs du mal* [*Las flores del mal*], Théophile Gautier, quien nos recuerda que aquel «sentía un profundo desprecio por los filántropos, los progresistas, los materialistas, los humanitarios, los utopistas de toda laya que aspiran a cambiar algo de la inmutable naturaleza humana o del curso fatal de las sociedades o los pueblos».¹⁹

Para el dandi, en cuanto tal, el motivo es irrelevante, lo único que importa es el decorado, el énfasis, el artificio. Como la cola para el pavo real, su «mérito» radica en su gratuidad, en la exhibición misma de su inutilidad. «Nada de lo que resulta hermoso es indispensable para la vida [...] [yo] soy de aquellos para quienes lo superfluo es lo necesario», nos dirá en otra parte el propio Gautier.²⁰ La misoginia de Baudelaire encontrará ahí su anclaje, al contraponer a la mujer, práctica y real, «natural, vulgar» al dandi, «aristócrata del espíritu», artificio que se honra de no tener propósito: «La mujer es lo contrario del dandi. Así pues, debe provocar horror. La mujer tiene hambre y quiere comer. Tiene sed y quiere beber. Está en celo y quiere copular. ¡Vaya mérito! La mujer es natural, es decir, abominable. También esto es siempre vulgar, es decir, lo contrario del Dandi».²¹

Pero, llamativamente, esa defensa de la inanidad será una militancia: el activismo de la provocación que, por definición, carece de proyecto propio. Está contra el sistema, sin que importe la naturaleza del sistema. Será radical, pero «renunciaría muy gustoso a [los] derechos de ciudadano y súbdito francés por contemplar un auténtico cuadro de Rafael».²² Sólo se moviliza a la contra, se subordina a aquello a lo que se opone, sea lo que sea, sin criterio ni norte. «Soberano de las cosas transitorias» se autocalificará Robert de Montesquiou, el último de los dandis clásicos.²³ Con esa declaración Montesquiou

anticipaba, y no sabía cómo, lo que será, en el siguiente siglo, el vértigo autofagocitador de las vanguardias, siempre en reacción con las inmediatamente anteriores.

Ese nudo de paradojas, de una elección libre cuyos fines los determinan los otros, fue atinada –y previsiblemente– explorada por Sartre, que veía en ella la explicación de las patologías que inquietaban a Mann, de la fascinación por el Mal. Pensando en Baudelaire escribe:

Se encuentra en esta situación contradictoria: por una parte quiere manifestar su libre albedrío actuando únicamente por finalidades únicamente suyas, y por otra quiere esconderse la gratuidad y limitarse la responsabilidad aceptando las finalidades preestablecidas de la teocracia. A su libertad sólo le queda un camino: escoger el Mal. Entendámonos: no se trata de escoger la fruta prohibida *a pesar de* que sea prohibida, sino *porque es* prohibida. Cuando un hombre, completamente de acuerdo consigo mismo, elige el crimen por interés, puede ser un hombre perjudicial o brutal, pero no hace el Mal por el Mal; dentro suyo no hay desaprobación respecto a lo que hace [...] Hacer el Mal por el Mal es exactamente hacer de una manera expresa lo contrario de aquello que se continúa considerando como el Bien.²⁴

El dandi, con más o menos discreción, desaparecerá de la primera línea del escenario, pero no su modo de estar en el mundo. Ese personaje desafiante, cuyo protagonismo es mayor que el de la propia obra, que está siempre a la contra, que se considera un nuevo aristócrata del espíritu, encontrará su natural continuación en otro que constituye una de las radicales novedades del siglo XIX y que acabará por ocupar el centro del proscenio en el siglo XX: el intelectual.²⁵ La trama que lleva de unos a otros no necesita de retorcidas exploraciones arqueológicas. De hecho, la primera vez que el término «intelectual» se utiliza como sustantivo es en un escrito de Byron, en 1815.²⁶ Eso, al principio del camino. Y, al otro extremo, el partero de los manifiestos y los compromisos, André Breton, al santificar los *Cantos de Maldoror*, el arcángel del Mal enfrentado a Dios, subrayaba el eslabón intermedio de la genealogía: Lautréamont, quien había reconocido en el *Manfred* de Byron la fuente de inspiración fundamental de su largo poema narrativo.²⁷ Con perspicacia, Camus reconstruyó el hilo (nihilista y egotista) que llevaba de «la rebelión adolescente» de Lautréamont, que «se resuelve en su voluntad de no ser nada», al André Breton que afirma «que el acto

surrealista más sencillo consistía en salir a la calle empuñando un revólver y disparar al azar contra la multitud».²⁸ Aunque, seguramente, en esa senda –cuya secuencia reconstruye a su manera aforística en *La literatura y el mal–nadie irá* –tampoco en su conflictiva relación con Breton, que lo pone a caer de un burro en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, un texto casi con más insultos que palabras– más lejos que Georges Bataille, casi la encarnación biográfica de la trama: fascinado por los rituales de sacrificios humanos, llega a promover una sociedad secreta con el objeto de fundar una religión y cuyo primer acto –frustrado por falta de verdugos voluntarios, que no de víctimas– consistiría en sacrificar a uno de sus miembros. Y, desde luego, por mucho que se carguen las tintas no se exagerará bastante la influencia de Bataille, hasta la promiscuidad –en el sentido más literal– sobre la intelectualidad francesa, «transgresora», enfilada ya en su imagen más prototípica: Philippe Sollers, Jacques Derrida, Michel Foucault y Jacques Lacan (con el que Bataille, por cierto, compartió esposa).²⁹

EL INTELLECTUAL COMPROMETIDO

Con materiales como los inventariados se forjará, andando el tiempo, la idea del intelectual comprometido. Un creador que tiene responsabilidades públicas, que no sólo opina sobre sus quehaceres profesionales, sino sobre el mundo y, especialmente, sobre sus quehaceres con el mundo. El último de los grandes Prometeos, el de Camus, equiparará explícitamente al mito clásico con el intelectual comprometido, quien como nuevo Prometeo, «se mantiene firme: desafiante, abierto, sin temor».³⁰ En *L'Homme révolté* [*El hombre rebelde*], un libro honrado hasta en sus debilidades, la exposición más ordenada de lo que podía entender por intelectual comprometido, Camus parece ofrecerse él mismo como un heredero de Prometeo,³¹ al que presenta como «el mayor mito de la inteligencia en rebelión».³² Su tarea no es menor: «A veces dudo de que sea lícito salvar al hombre de hoy. Pero aún es posible salvar a los hijos de ese hombre en cuerpo y espíritu. Es posible ofrecerles al mismo tiempo las oportunidades de la felicidad y las de la belleza».³³

Incluso Mann, que tan correctamente había señalado las trazas de los

nuevos personajes que se fascinaban con el mal,³⁴ es una muestra ejemplar de ese autor que se vuelve protagonista. Si su obra literaria no fuera tan desmedida, cabría decir que el autor desplaza a la obra. Mann factura arte y reflexiona sobre el mundo y sobre su obra, más exactamente, y esa es la radical novedad del siglo, reflexiona sobre su propio papel en relación con el mundo y su obra. Es algo más que el artista que le da vueltas a los problemas, más o menos técnicos, de su oficio, y también algo más que un mortal común que no puede dejar de expresar sus opiniones sobre lo que pasa a su alrededor. Es alguien que da un paso más y reflexiona sobre el deber de hacer esas cosas y sobre la importancia de ese deber. Escucha su propia voz y siente que debe asumir un protagonismo que juzga especial.³⁵ Opina sobre la responsabilidad de opinar. No sólo practica el «compromiso» y habla del mundo y sus males, sino que hace de esa práctica un asunto al que darle vueltas, que habla sobre los deberes y responsabilidades del intelectual, lo que es una cosa bien distinta: hablar de uno mismo.

Desde entonces, el intelectual será, si lo es de verdad, un intelectual comprometido. El intelectual es algo más que el investigador que se ocupa de esto o de aquello o que el artista que escribe un poema o una partitura. Terciará sobre el arte pero también sobre la vida de todos. Será, por lo general, radical, sin que ello quiera decir revolucionario. Los encontraremos a un lado y otro de la trinchera. Con la revolución y con la reacción, a partes iguales, al menos hasta que termine la Segunda Guerra Mundial y unos puedan pasar la factura a los otros, sin que importe mucho qué es lo que realmente había hecho cada cual.³⁶ Basta con recordar lo sucedido en el momento en el que «el problema de los intelectuales» hace su aparición en el caso Dreyfus. Frente a los Émile Zola, Anatole France, Marcel Proust, Félix Fénéon, Claude Monet, Georges Sorel, Jules Renard, André Gide o Émile Durkheim, estarán los Jules Lemaître, François Coppée, Ferdinand Brunetière, Edgard Degas, Auguste Renoir, Paul Valéry, Jules Verne y, naturalmente, Maurice Barrès y Charles Maurras. Una lista que conviene repasar despacio.³⁷ También en la tonalidad de sus escritos. La historia, es cierto, la acabará por escribir la izquierda. Pero no hay que olvidarse de otros miembros del gremio, comprometidos con ideas bien distintas de las que sirvieron para escribir la

partitura del compromiso, como será el caso de Raymond Aron o, por citar otro de no despreciable calibre, el filósofo Louis Rougier, discípulo a su modo de Henri Poincaré y Ludwig Wittgenstein, liberal, organizador en 1938, junto con Friedrich Hayek, Ludwig von Mises, Karl Polanyi, el propio Aron y 20 intelectuales más, del Centre International d'Études pour la Rénovation du Libéralisme, partidario de Vichy, traicionado por Churchill, y que terminó sus días políticos, en los años setenta del pasado siglo, en la Nueva Derecha de Alain de Benoist.³⁸ El compromiso no se limitó a los que acabaron por monopolizar el género y reescribir una historia que está lejos de resultar tan lúcida y unilateral como después se contará. Recordar que hubo muchos comprometidos del lado conservador –cuando no reaccionario– de la barricada, y hasta después de la Segunda Guerra Mundial en un número casi superior al lado revolucionario, evitará precipitadas simplificaciones políticas. Aunque se escribirá como si fuera un patrimonio de la izquierda, el «problema del compromiso» no está esencialmente asociado a ella. Pero se escribirá como tal; mejor dicho, asumiendo una supuesta superioridad moral del intelectual de izquierdas, una presunción de claridad mental y limpieza de corazón en el trato con sus ideas que se negará al de derechas. Es cierto que, para seguir con el caso francés, el compromiso con el Gobierno de Vichy enlodó a los intelectuales de derechas, lo que, en buena medida, explica su rareza demográfica a partir de 1945. Pero flaquezas, hoy lo sabemos, las tuvieron todos. Sobre todo, entre literatos y, en general, «humanistas». Nadie que conozca las biografías de Louis Aragon o de Jean-Paul Sartre puede defender sin alguna sombra de duda la obscena convicción de la superioridad moral del intelectual –hablo del intelectual, no de calidad de las ideas– de izquierdas, según la cual éste tiene una honestidad en el trato con sus opiniones y con la vida que los demás estarían obligados a demostrar. Sobre todo, a la vista de lo que sabemos, y sabemos mucho, acerca de quienes se fascinaron con Stalin, cuando la evidencia de su brutalidad estaba a disposición de cualquiera con una mínima mirada franca.³⁹ Si una lección se desprende de la historia de los intelectuales franceses, más que documentada, es que nadie estaba libre de pecado, que todos tenían sus motivos para avergonzarse. Cosa que pocas veces ocurrió.

Más bien sucedió lo contrario. La modulación declamatoria, afectada y ampulosa, como de hombres de Estado con responsabilidades con el mundo, pero que hablan más veces de sí mismos que del mundo, de unos deberes que ellos asumen, frente a la dejación de otros, que son objeto de reproche, alcanzará con los intelectuales de *la rive gauche* un volumen atronador. Con su indiscutible talento para el marketing, a veces más que para la obra propiamente dicha, acuñarán hasta la imaginación: unos tipos que no salen del café, en largas y febriles discusiones sobre nobles principios, que sólo interrumpen para firmar manifiestos y denunciar los abusos del poder.⁴⁰ Releídos al cabo de los años, en su desmesura y en sus aires pomposos, resultan tan teatrales y ostentosos como aquellos dandis que se veían a sí mismos como su mejor obra. Habrá menos debates intelectuales que debates sobre intelectuales. Hablarán menos de las razones de cada bando para elegir bando –el debate político– que de «la necesidad de elegir», de sus deberes morales con el mundo. El foco de sus disputas, y no serán menores, recaerá sobre ellos o sus deberes, y no sobre los problemas reales del mundo que, supuestamente, los convocan. Sus motivos desplazan a las razones de –para defender– las causas. Raymond Aron, intelectual comprometido, aunque de los otros, capturó con ironía ese encelamiento egotista de sus compatriotas y colegas, que tan poco lo querían: consideraban más importante para la revolución el último artículo de Sartre en *Les Temps Modernes* que una huelga general.⁴¹ El compromiso resultaba ser un asunto que entretenía mucho a los intelectuales que, de tanto hablar de su compromiso con la sociedad, acababan olvidándose de ella.

LOS MODALES DE LOS COMPROMETIDOS

La polémica suscitada en las páginas de *Les Temps Modernes* por la publicación de *L'Homme révolté* [*El hombre rebelde*] de Camus, en lo que tiene de disputa de vanidades, muy bien calculada por los combatientes, es la muestra más concentrada de ese «estar en el mundo». Sus detalles ilustran las peores derrotas por donde puede encaminar el desplazamiento del protagonismo, cuando los creadores acaban por eclipsar a los asuntos. La

historia estalla cuando Sartre, molesto con la obra y aún más con su autor, deja en manos de Francis Jeanson, en aquella hora casi un becario, la reseña de *L'Homme révolté*, un libro esperado en Francia como agua de mayo y, en buena medida, dedicado al papel del intelectual. Era un modo de fijar el escalafón. Camus, con no menos astucia, en su réplica a la reseña, sin mencionar a Jeanson, se dirige al «señor director», situado de ese modo en el mismo escalón que el becario.⁴² Ese era el decorado, para empezar. Los contenidos de los textos no desmerecieron a las formas. La carta-respuesta en agosto de 1952 de Sartre a Camus, también desde las páginas de *Les Temps Modernes*, requiere, desde su primera frase, retumbar de tambores. Así arrancaba:

Querido Camus. Nuestra amistad no ha sido fácil, pero la echaré de menos, si la terminas hoy. Si la rompes hoy, es sin duda porque estaba destinada a romperse. Muchas cosas nos acercaban, pocas nos separaban. Pero aun este poco ya era demasiado: la amistad, también ella, tiene tendencia al totalitarismo: hay que optar entre el acuerdo en todo o el distanciamiento [...] Por desgracia, me has provocado tan intencionadamente y en tono tan injurioso, que no puedo callar sin deshonrarme. Contestaré, pues, sin irritación ninguna pero, por primera vez desde que te conozco, sin miramientos. Tu combinación de vanidad monótona y vulnerabilidad siempre disuade a la gente de decirte la verdad lisa y llana. El resultado es que te has convertido en la víctima de una prepotencia deprimente que esconde tus problemas íntimos y que tú seguramente llamarías moderación mediterránea. Más temprano que tarde alguien te lo hubiera dicho: más vale que sea yo.⁴³

Y a partir de ahí, *in crescendo*. No era flor de un día. Menos de un año después, Sartre haría poco más o menos lo mismo con Merleau-Ponty, en tonos quizá menos agresivos pero con la misma dramatización personal y, también, con la misma estrategia intelectual de descalificación: tus argumentos sirven a –o coinciden objetivamente con los de– la derecha y eso es una razón para descalificarte. En el caso de Merleau-Ponty es casi peor: le impide publicar en *Les Temps Modernes*, la revista que Merleau-Ponty había dirigido, porque «has criticado mi posición directa e indirectamente» y, sobre todo, porque pretende dar razones de su vuelta a la filosofía, de no poner su pluma al servicio de la política, algo que califica como «un hecho al mismo tiempo legítimo e injustificable. Quiero decir: es legítimo si no tratas de justificarlo». Y precisamente por eso, para que quede claro, le impide exponer sus razones

en la revista.⁴⁴

Estas estrategias retóricas, plagadas de trampas y mala fe –esos obscenos «yo decido que tus argumentos sirven objetivamente a la derecha», las sistemáticas descalificaciones de los puntos de vista de los otros como «burgueses» o, aún peor, por circunstancias biográficas– resultan inseparables de un ecosistema donde las humillaciones, los chantajes emocionales, los servilismos, las acusaciones sin pruebas hacían imposible la limpieza de pensamiento, la honestidad.⁴⁵ En manos astutas, debilidades y desamparos constituirán un campo abonado para la manipulación de unos sujetos instalados en una adolescencia perpetua. Sastre, un maestro en esos menesteres, se empleará a fondo, sucesivamente, con distintos amigos, hasta acabar por rodearse en exclusiva con una legión de jóvenes adoradores –«la familia», se llamarán ellos– en un singular ecosistema que recuerda en más de un sentido al de las sectas, por sus trazas, por sus servilismos y disponibilidades diversas, entre ellas, muy destacadamente, las sexuales.⁴⁶

La historia no era nueva, si acaso, más elegante, por parisina. Las flaquezas, las necesidades de cariño y de reconocimiento de los creadores, han sido el mejor abono para la manipulación. El truco lo conocía bien la VOKS (Sociedad para las Relaciones Culturales con Países Extranjeros de Toda la Unión) de los tiempos de Stalin que, con procedimientos más o menos sutiles, compró lealtades del más diverso pelaje, incluso de personajes a los que la política les traía sin cuidado, como quedó bien ejemplificado en el caso del francés Albert Marquet, un mediocre paisajista completamente desinteresado por la cosa pública, pero que experimentó una repentina conversión al comunismo al comprobar que los jóvenes artistas soviéticos le preguntaban con fervor por su trabajo y que sus obras estaban expuestas en un lugar destacado del Museo de Arte Occidental Contemporáneo de Leningrado, junto con las de Henri Matisse y Paul Cezanne. De lo que no se enteró, entre otras razones porque no estaba muy dispuesto a enterarse, era de que todo aquello formaba parte de una pantomima representada para la ocasión, con las obras sacadas del trastero apenas unos minutos antes de su paso por las salas y los jóvenes convenientemente adoctrinados, o, para decirlo con la escueta prosa de la VOKS, de que «todo funcionó según lo planeado».⁴⁷ Y naturalmente,

por las mismas razones, tampoco se enteró de lo que estaba pasando exactamente en aquellos años en Moscú, la farsa jurídica de unos procesos en los que ex-miembros del Partido Comunista fueron acusados de conspirar con las naciones occidentales para asesinar a Stalin, desintegrar la Unión Soviética y restaurar el capitalismo. Por lo demás, los procedimientos no era nuevos: la OGPU, la policía política que precedió al KGB, a la que Aragon había dedicado un desmedido poema («Vive le Guépéou»),⁴⁸ proporcionará entretenimiento homosexual a André Gide en su visita del verano del 1936, en los días de los procesos de Moscú, aunque –todo hay que decirlo– en este caso no consiguió encandilar al protagonista, quien a la vuelta a París, escribiría «la vérité, fût-elle douloureuse, ne peut blesser que pour guérir» (La verdad, por muy dolorosa que sea, no puede herir más que para curar).⁴⁹

Por supuesto, las cosas no eran muy diferentes del otro lado y la flojera psicológica tampoco escapó a la CIA, que, como mostró la minuciosa investigación de Frances Saunders, con tanta astucia como presupuesto, manejó sobornos, pensiones políticas o congresos para sostener revistas políticas «independientes», con particular predilección por la «Nueva Izquierda» (*Encounter, New Leader, Partisan Review*), y para cebar carteras y vanidades de artistas plásticos (en especial, los expresionistas abstractos y, en general, todo lo que sonara a vanguardia y *l'art pour l'art*), y de una nómina de intelectuales que estremece: Irving Kristol, Melvin Lasky, Isaiah Berlin, Stephen Spender, Sidney Hook, Daniel Bell, Hannah Arendt, Mary McCarthy, Raymond Aron, George Orwell, Salvador de Madariaga, Benedetto Croce, André Gide, Jacques Maritain, T. S. Eliot o Arthur Koestler, quien, por cierto, se refería al Congreso por la Libertad de la Cultura, la organización desde donde se repartían la mayor parte de las regalías, como «el circuito intelectual de putas por teléfono».⁵⁰

LAS DEBILIDADES DE LOS HÉROES

Sobran las muestras del apocamiento de los intelectuales comprometidos, de cómo, ante los dilemas y las tentaciones, no siempre se han decantado por el lado de mayor resistencia. De hecho, no faltan algunos «experimentos

naturales». Las situaciones difíciles calibran con precisión de agrimensor la estatura moral de las gentes, como sabemos, al menos, desde la muerte de Sócrates. Una de esas situaciones, bien estudiada, es la Francia ocupada por los nazis, en unas circunstancias en las que resultaba difícil ponerse de perfil y cuando tantos creadores lo hicieron. Ahí está la reaparición de *La Nouvelle Revue Française*, que más que una revista era un Panteón, condicionada a aceptar como director al colaboracionista Pierre Drieu La Rochelle, cosa que Gallimard, su editor, hizo sin muchos remilgos. Aunque luego algunos quisieron borrar sus huellas de aquellas flaquezas, por allí asomaron gentes como André Gide, Jean Giono, Marcel Jouhandeau, Paul Valéry o Henry de Montherlant. Naturalmente, no les faltaron principios para dignificar su decisión. Con suma agudeza, Jean Guéhenno describía en aquellos días esa capacidad retórica de los intelectuales para el camuflaje:

El hombre de letras, en tanto que especie, no forma parte de las mejores especies humanas. Incapaz de sobrevivir demasiado tiempo oculto, vendería su alma para ver su nombre impreso. No lo soporta más. Sólo le preocupa su importancia, el tamaño en el que vaya a aparecer su nombre, su posición en el índice de contenidos. No hace falta decir que está cargado de buenas razones. «La literatura debe continuar.» Cree que él es la literatura y el pensamiento franceses, y que éstos morirían sin él.⁵¹

Un caso de los más vistosos, por los nombres, pero no desde luego el único en unos tiempos de cobardías y servilismos, luego tan hermoeados como resistencialistas por sus protagonistas.

Otro «experimento natural» lo proporcionó nuestra guerra civil, la primera guerra nacional –que, en esto, siguió el ejemplo de la guerra del 14– con una programada, y muchas veces intimidante, política a gran escala para atraer hacia la propia causa a distintos «abajo-firmantes», y que entre sus actividades incluía muy destacadamente la preparación de congresos dedicados a pasear ante el mundo a los intelectuales, locales y extranjeros. En aquel tormentoso laboratorio moral aprendimos mucho los españoles de las luces y las sombras de los intelectuales comprometidos. De comportamientos cínicos, muchísimo. Para un Manuel Chaves Nogales, un Miguel Hernández, un Antonio Machado, una Clara Campoamor o, a su modo y su humor, un Juan Ramón Jiménez, tenemos mil Ernestos Giménez Caballero, Agustines de Foxá,

Josés Bergamín o Rafaeles Alberti. El caso del fundador de Falange, Rafael Sánchez Mazas, resulta paradigmático si hemos de fiarnos de la reconstrucción de Javier Cercas en su novela *Soldados de Salamina*. Allí se ve cómo el señorito fascista letraherido, empachado de palabras e ideología, cuando descubre que sus malabarismos de ateneísta se convierten en acciones y las gentes se lían a tiros en nombre de sus filigranas intelectuales, se asusta y procura escurrir el bulto.⁵² El lector, que ve las dudas del intelectual, empieza a desconfiar de la calidad de sus ideas. Si él mismo no se compromete en serio con sus ideas, quizá hay que pensar que sus ideas no son serias. Es la enseñanza, *sensu contrario*, de Sócrates, de quien hay que acordarse no sólo en la hora de su muerte, sino también cuando, convertido en personaje de Platón, nos recomienda que en los días en que «reina la iniquidad hay que saber apartarse de la corriente para resguardarse de la lluvia y polvareda arrastradas por el viento» y darse por satisfecho si puede «pasar limpio de injusticia e impiedad por esta vida de aquí abajo y salir de ella tranquilo y alegre, lleno de bellas esperanzas» (*La República*, VI, X).

Estas cosas no pasaban desapercibidas a los más lúcidos o más cínicos. En los días de la Segunda República, cuando el falangista Sánchez Mazas jugaba con las palabras, Josep Pla subrayaba la frivolidad de unos personajes que se gustaban mucho y se escuchaban más todavía, pero que parecían completamente despreocupados por las implicaciones de lo que decían: «los intelectuales no saben más que escribir libros y papeles. No saben nada de nada. El relumbrón de la letra impresa, generalmente copiada, se ha impuesto».⁵³ El ampurdanés no hacía sino capturar desde su inagotable sentido común –y quizá desde su propia experiencia personal– una circunstancia que ya en 1899 Georg Simmel había abordado y diagnosticado con las incipientes herramientas de la sociología: los intelectuales andan más preocupados por su visibilidad que por la búsqueda de la verdad.⁵⁴

De reconocimiento de esa circunstancia arranca la preocupación que inspiró *La trahison des clers* [*La traición de los intelectuales*]. Julien Benda hubiese querido menos intelectuales y más clérigos o primeros filósofos modernos, a los que también admiraba. Pero fueron los intelectuales los que tomaron la palabra. Para hablar de los intelectuales, sobre todo del

compromiso de los intelectuales. Lo primero que hicieron fue posar con gesto adusto y grave. Nada extraño. Manejaban de oficio la pirotecnia y supieron vender la mercancía. No resistieron la tentación de la pose dramática y, a pesar de cómo han sido realmente las cosas, por lo general, consiguieron no salir malparados en la fotografía. Ese será, en todo caso, el punto de llegada: el reconocimiento de la frivolidad con la que tratarán hasta los asuntos graves. El de partida, donde hay que buscar la explicación, las peculiaridades del mercado de las ideas, de su composición y de sus incentivos. Un ecosistema que acabó por herrumbrar las mejores almas. Incluso la de Benda, según algunos.⁵⁵

Pero no es fácil que las debilidades se admitan. A nadie le sale a cuenta hacer ruido. Las miserias no las contarán los que cobran ni, tampoco, los que pagan. Para los poderes, los intelectuales lucen mucho y se los convoca a cualquier causa y ellos, por supuesto, no dudarán en acudir a cualquier reclamo público para decorar lo que les pidan. Sólo unas pocas veces, alguien, algún raro, explica los entresijos, como Rafael Sánchez Ferlosio en un memorable artículo en el que contaba la indignación que le produjo recibir una carta de un «jefe de organismo paraestatal» invitándole a escribir cuatro líneas sobre abanicos:

El autor de la carta se aprovecha de que los llamados intelectuales, teniendo precisamente por gaje del oficio el de no respetar nada ni nadie, no pueden sentir respeto alguno hacia sí mismos ni, por tanto, se van a dar jamás por insultados al verse destinatarios de una carta así, como se darían, en cambio, los miembros de cualquier otro gremio [...] Aunque los intelectuales estén excluidos del derecho a sentirse insultados por nada ni por nadie, sí pueden dolerse íntimamente por la constatación de su propia nulidad, y nada se confirma tan palmariamente como la incondicionalidad ante la firma que caracteriza los actuales usos del tráfico cultural [...] Nunca nadie recurre a los llamados intelectuales tomándolos en serio, como sólo demostraría el que se los reclamase, no para pasear sus meros nombres remuneradamente, sino para pedirles alguna prestación anónima y gratuita [...] Mas no se quiere, no se necesita su posible utilidad valga lo que valiere —ésta, acaso, hasta estorba—, sino la decorativa nulidad de sus famas y sus firmas. Es como para sospechar si no habrá alguna especie de instinto subliminal que incita a reducir a los intelectuales a la condición de borrachines de cóctel, borrachines honoríficos de consumición pagada, para dar lustre a los actos con el hueco sonido de sus nombres, a fin de que se cumpla enteramente la clarividente profecía del chotis: «En Chicote un agasajo postinero/ con la crema de la intelectualidad.»⁵⁶

LAS POSIBILIDADES DEL COMPROMISO

Saber que en las horas difíciles de cualquier ciudadano, y también en las elementales decisiones en sus propios menesteres habituales, la cofradía de las ideas no siempre ha resistido a las tentaciones, cuando menos, invita a no dar por santos y buenos los autoconcedidos títulos de aristocracia moral. El desamparo se entiende. Resulta humano e inevitable. La singularidad es la coexistencia de la falta de coraje con los golpes en el pecho y las apelaciones al honor. La diferencia no es la debilidad, sino que, a pesar de su condición mortal, posaban como dioses en espera del mármol. Habían olvidado al Kant que, en el prefacio de la *Crítica de la razón pura*, citaba a Francis Bacon cuando nos recomendaba *De nobis ipsis silemus*: «Guardemos silencio sobre nosotros mismos».⁵⁷ Ni más ni menos como los demás, sólo que los demás no levantan la voz para sentenciar a nadie. Sencillamente, dicho con menos fiereza: no cabe dar por descontada su calidad y, a partir de ahí, asumir la bondad de sus opiniones.

De sopesar lo que hay de farsa y de verdad en el personaje del creador comprometido se ocupan los capítulos que siguen. El diagnóstico general ha ido asomando en las páginas anteriores: la pérdida de los criterios externos de tasación, de patrones como los que durante mucho tiempo proporcionó la tradición, tuvo una doble consecuencia, paradójica, para el creador. Pues si por una parte desplazaba la atención de la obra al autor y situaba a éste en el centro del escenario, por otra, dejaba al creador incapacitado para hacer frente a esa responsabilidad, inseguro como estaba de su propio quehacer. Cuando no tiene un modo seguro de saber su valía y la de los otros, es fácil que unos acaben enfermos de inseguridad y que otros, concedores de lo que se negocia, hagan un uso estratégico de loas y críticas, administrando autoestimas y vanidades.

Pero la historia también tiene su reverso. Al desaparecer las pautas, habrá que decidir y que pensar. Hay que dar alguna razón para justificar lo que se hace. Si el mundo no parece estar en condiciones de decirnos nada acerca de la bondad de las obras, quizá sólo nos quede la bondad con la que los autores abordan sus obras. Y por ahí se abrirá un camino para saber ante quién

estamos. La capacidad para resistirse, también a las tentaciones, para elegir la decencia en su oficio, para no enfiar por las líneas de menor resistencia, mucho nos dice acerca de la disposición con la que aborda su vida y, también, bastante con la que encara su obra. Y eso, sin constituirse en la palabra última, algo ayudará para tasar también la obra. Si sabemos de alguien que tiene talento, que lo cultiva, que se empeña en emplearlo en su actividad diaria, que tiene un trato decente consigo mismo, tenemos razones, siquiera indiciarias, para pensar que no nos dará gato por liebre. La responsabilidad del artista, el saber que se toma en serio, no carecerá de implicaciones estéticas. Ese es el camino que se recorrerá, después de un breve tránsito por las tentaciones del gremio, en el capítulo final. De todos modos, algo ya se ha avanzado. En el último capítulo se vio que hay buenas razones para defender que el punto de vista moral no es enemigo del punto de vista estético, que, en realidad, en no pocos sentidos, el primero resulta imprescindible para el segundo. Esa afirmación, que se puede entender de muchas formas, en los momentos más palabreros se ha interpretado como un moralismo urgente y politiquero, dignificado, como no podía ser menos, con mampostería barroca de muy diversa coloración filosófica.

Por lo general, las páginas dedicadas al casi inasible asunto del «compromiso» se han movido a medio camino entre las ideas y el trato con ellas, con más abundancia de éstas que de las otras.⁵⁸ Las páginas han sido muchas, aunque no directamente proporcionales a la claridad analítica. Unas veces parecen referirse al compromiso con la sociedad, con el mundo; otras, al compromiso con las propias ideas sobre el mundo.⁵⁹ A veces incluso parece que de lo que se habla es del compromiso con cierto periodo de la propia biografía, al que se le otorga una lucidez privilegiada, un carácter fundacional, hasta el punto de equiparar cualquier cambio de ideas posterior con la deshonestidad intelectual, como si, una vez adquirida la identidad a los veinte años, la única tarea que quedará para el resto de la vida es entretener el tiempo en apuntalarla. Puestos a contar todo, tampoco hay que descartar el simple compromiso con cuchipandas a cargo del presupuesto dedicadas a recrearse en la belleza del propio ombligo. En el próximo capítulo se verán algunas otras muestras poco edificantes a cuenta del «compromiso de los

intelectuales». Será una estación de paso para llegar a lo que interesa, a la parte juiciosa del asunto: el lugar de la *virtud* del autor en la valoración de la obra, para decirlo con una palabra que pocos usaban –y menos ejercían– en los días en que todos hablaban del compromiso.

Una advertencia antes. En el análisis que sigue, se produce un desplazamiento del terreno –iniciado ya en este capítulo– que pisamos: los «artistas» dejarán su lugar a «los intelectuales públicos». Aunque cabría empaquetar a unos y a otros bajo el rótulo de «creadores» y es cierto que los dos conjuntos son casi coextensivos, no lo es menos que intencionalmente no designan lo mismo. Los primeros negocian –o eso dicen– con la belleza y los segundos –o eso afirman– con la verdad, por más que, desde muchos otros puntos de vista, incluidos los sistemas de reconocimiento y retribución, las diferencias resulten inapreciables, ¿Dónde situamos a Camus, Mann, Vargas Llosa u Orhan Pamuk? En todo caso, si no tiro por lo derecho, si me desvío por un terreno no por mucho transitado menos propicio al riesgo de empantanar, como el de la autenticidad con el propio quehacer y, en especial, en el trato con la verdad, es por dos razones. La primera, puramente táctica: no rehuir el envite e intentar avanzar por el frente mejor defendido. Cabe pensar que, en la hora de las opiniones y los compromisos, «los intelectuales públicos» habrán meditado más que unos artistas dados –y, por lo que ya sabemos, tentados– al exceso verbal y a montar el número. Resultaría muy sencillo, pero poco provechoso, hacer sangre a cuenta de las abundantes tonterías, ocurrencias circunstanciales y poses de la gente del arte, de repentizaciones que nunca faltan en una época en la que las ganas de epatar se han convertido en el pan de cada día, sobre todo cuando hay que asomar la cabeza en mitad del inacabable flujo de ruido que propician unos medios de comunicación muy bien dispuestos a buscar quién la dice más gorda y más tonta. Mejor batir el cobre con los argumentos más meditados y, es de suponer, más calibrados de los «intelectuales públicos», entre los que, por lo demás, se incluyen no pocos artistas, al menos de los que se ganan la vida escribiendo. La otra razón atañe al contenido de los materiales y, a su manera, también es táctica, porque, a ciegas y con torpezas, los debates sobre los intelectuales y –su amor a– la verdad, más que los de la belleza, sin prescindir de su inevitable

cupo de falsarios, son los que mejor han merodeado los asuntos morales sobre los que quiero poner el acento. El propio Mann es un buen ejemplo.

De modo que, a partir de ahora, desembarcaré definitivamente en los entornos del «compromiso de los intelectuales». En el capítulo siguiente acudiré a resultados de la teoría social para perfilar el ecosistema y los problemas de reconocimiento. Nos encontraremos de nuevo con dificultades muy familiares sobre la valoración de la mercancía y la falta de reglas para guiarnos, dificultades que son las que justifican volver la mirada a la calidad de los creadores, un paso que justificaré en los dos últimos capítulos. Allí se verá que, ante los problemas de tasación de las obras, adquiere importancia saber cómo las encaran sus autores, si la gente se toma en serio sus actividades, si tienen ideas decentes y, sobre todo, y por ahí va el compromiso, si tienen un trato decente con sus ideas decentes. Conocer que alguien se comporta de ese modo quizá sea un poderoso motivo para confiar en su criterio cuando hay pocos asideros firmes, sobre todo si sabemos que no se trata de un talento ocasional ceñido a una limitada práctica, sino de una forma de estar en el mundo, que se cultiva y se procura practicar. Que está en su carácter. No persiguen la justicia, la verdad o la belleza porque se lo mande Dios, el jefe, la moda, el mercado o las entrañas de un pájaro, sino que «hacen lo correcto por las razones correctas», que no es una mala caracterización de la conducta virtuosa.

CAPÍTULO VIII

El mercado de los intelectuales

Aún sentimos el escándalo de los neófitos cuando escuchamos a un amigo, como el que esta noche, bajo las constelaciones de una ancha calle, me hablaba de sus futuros libros reduciéndolos a cifras: una novela, tantas monedas; un libro de versos, tantas. Hablaba él tan naturalmente como un mercader de ancha faja y yo sentía sobre mi frente el rubor que debía refulgir sobre la suya. ¿Hablaemos nosotros, alguna vez, este lenguaje descarnado; aprenderemos finalmente el sistema métrico decimal?

RAFAEL CANSINOS ASSENS

EL PRECIO DEL COMPROMISO

En qué consiste «el compromiso de los intelectuales» no es un asunto claro. Por lo general, el debate sobre «el compromiso» se entiende, en realidad, como el debate acerca del alcance de unas supuestas responsabilidades públicas. Cuando se precisan esas responsabilidades, lo que no es habitual, casi todas las propuestas vienen a ser variaciones en torno a una tarea muy concreta: el deber de oficiar como una suerte de depositarios de las esencias de la democracia, pero desde «fuera» de la democracia, como una suerte de aristocracia vigilante, y dirigente, que tutelase el buen funcionamiento de las sociedades.¹ A los intelectuales les correspondería asumir las tareas que otrora ocuparon las clases políticas, entre ellas, preservar un debate de ideas que parece haber sido expulsado de las instituciones democráticas, en las que ya no habría cabida para la razón y la deliberación, sustituidas por el mercadeo de favores y las negociaciones opacas. Los intelectuales, en funciones supletorias, estarían llamados a arrogarse las tareas de unas clases

dirigentes desorientadas y, si fuera el caso, a garantizar el pilotaje social. Esa será la ubicación «democrática» de esa aristocracia nueva del espíritu que hemos visto forjarse en el siglo XIX en torno al mito del artista como creador, como la condensación del espíritu crítico.² En las páginas que siguen se verá el alcance de ese papelón, en particular de los que se han dado en llamar «intelectuales públicos»,³ «intelectuales-periodistas»⁴ o los modernos clérigos, para utilizar la imagen acuñada, más como deseo que como realidad, por Julien Benda.⁵

Mi intención es discutir el realismo de esa visión optimista sobre los intelectuales. La perspectiva será la misma que se vio capítulos atrás: los problemas de reconocimiento de la calidad del producto y de los productores. En realidad, no se hará otra cosa que ahondar en lo que el propio Benda, sin mucha sistematicidad (al cabo, él no andaba en afanes de académico profesional),⁶ había identificado al subrayar dos discontinuidades, entre los clérigos y sus herederos, que, a su parecer, explicarían el que, en la práctica, estos últimos no estuvieran a la altura de sus buenos deseos, su traición respecto al designio al que, en su opinión, estaban llamados. Conocemos las dos y ambas nos confirman que, en realidad, los intelectuales se relacionan con sus responsabilidades morales de una manera no muy diferente de la que, según hemos visto en capítulos anteriores, los artistas se relacionan con el «mundo del arte». La primera discontinuidad se puede detectar desde distintas perspectivas: el genialismo, la entronización de la originalidad, el egotismo: si en otro tiempo importaba la obra, ahora el autor tiene prioridad sobre la obra. Puestos a actualizar los datos de Benda y precisar: el patrón que encarna, en todas sus aristas, un Bernard-Henri Lévi, de quien sabemos su vida entera, sus amores y opiniones, pero no sus aportaciones intelectuales.⁷ La segunda, que no es ajena a la anterior, el peculiar juego de incentivos: el protagonismo político, el interés desnudo o el éxito social como fuerzas movilizadoras; un mundo en las antípodas –tanto en los estímulos como en los motivos– del discreto y paciente quehacer de sus predecesores de otras épocas.

Asumir la perspectiva del reconocimiento, inevitablemente, conlleva tirar de un hilo y desatender otros. Más allá de lo apuntando en otros capítulos, no

diré nada, o casi nada, sobre asuntos que han ocupado a no pocos estudiosos, como, por ejemplo, la complicada maraña de las variantes del compromiso o la disparidad de los distintos nichos culturales. Por lo demás, esas desatenciones tampoco son graves, si se tiene en cuenta que tales asuntos han perdido la relevancia que tuvieron en otro tiempo. Hoy, por apuntar a lo primero, resultaría bastante complicado trazar una línea de demarcación nítida entre apocalípticos, integrados, retraídos o chisperos, al menos en los casos más interesantes. Y, si pensamos en lo segundo, hay razones para pensar que, bien por la globalización, por Internet, por la dinámica de las comunicaciones o la de las academias y la investigación, o, simplemente, por resumirlo todo, por la expansión del capitalismo, se han ido difuminando las diferencias que en otros tiempos separaban grupos tan definidos –y tan estudiados cada uno de ellos– como los intelectuales parisinos de la postguerra europea, los centros europeos de entreguerras, los británicos del principios del siglo xx, los rusos del siglo xix o los neoyorquinos (judíos neoyorquinos) de los años veinte y los que luego vendrán. En cualquier ciudad del mundo podemos abrir un periódico y encontrarnos un escrito de Paul Krugman, Noam Chomsky, Bernard-Henri Lévy, Mario Vargas Llosa, Edward Said, Richard Dawkins, Umberto Eco, Peter Singer, David Grossman, Michael Ignatieff o Tony Judt.

Mi camino es otro y, afortunadamente, para avanzar en él no necesito perderme en tales frondas. Me interesa sopesar qué hay de verdad en la supuesta condición de los intelectuales como reserva moral del debate democrático. Anticipo mi conclusión: es verdad que las clases políticas no cumplen las funciones que justifican su existencia, pero resulta improbable que los intelectuales lo puedan hacer mejor. Entre otras razones, por una muy fundamental: los calificados como intelectuales, aquéllos a los que se parece reclamar tan pesada carga son los que menos confianza inspiran. El problema, no se insistirá bastante, no es su debilidad moral, sino la debilidad de sus quehaceres, lo incierto de su tasación. Con pequeñas variaciones, vale para ellos lo que ya se ha contado a propósito de los artistas. No es un problema de calidad humana, sino de oficio. Los mecanismos de reconocimiento, el peculiar sistema de incentivos en los que se desenvuelve su actividad, si queremos decirlo con el crudo léxico de los economistas, un léxico que tan

nerviosos les pone, es la raíz última de una fragilidad psicológica que acostumbra a abrir el camino a todas las debilidades.

EL INTELLECTUAL PÚBLICO

Aunque para desentrañar cómo funcionan las cosas no es necesario, afortunadamente, volver al cenagal de las clasificaciones y variedades del sindicato de los intelectuales, sí será de provecho hacer un par de precisiones preliminares para desbrozar el campo. Nos ayudarán a entender quiénes son y por qué se comportan del modo en que lo hacen. Y además, es casi un cuestión moral en el caso de la primera, que es, más que una precisión, una reserva; en realidad, dos más un matiz. Y es que la palabra «intelectual» confunde más que aclara.⁸ Confunde si no ofende. Por lo pronto, parece presumir que sólo determinadas actividades requieren del intelecto, como si pudieran prescindir de la inteligencia las prácticas humanas, el trabajo manual, el sustrato sobre el que se ha levantado la mayor parte de la historia de la cultura humana.⁹ Y no es seguro que, en el ejercicio de las virtudes intelectuales, podamos esperar más del profesional, que del hombre común, una circunstancia que ya destacó, Ferdinand Brunetière, el director de *La Revue des Deux Mondes*, en 1898, al día siguiente del que, con ocasión del asunto Dreyfus, se acuñara la etiqueta gremial:

El simple hecho de que recientemente se haya creado esa palabra de intelectuales para designar, como una especie de casta nobiliaria, a la gente que vive en los laboratorios y las bibliotecas, sólo ese hecho ya denuncia uno de los defectos más ridículos de nuestra época, me refiero a la pretensión de elevar a los escritores, los sabios, los profesores, los filólogos, al rango de superhombres. Las aptitudes intelectuales, que desde luego no desprecio, no tienen más que un valor relativo. Dentro del orden social, estimo mucho más el temple de la voluntad, la fuerza del carácter, la seguridad del juicio, la experiencia práctica. De modo que no dudo en colocar a tal agricultor o a tal comerciante, que conozco, muy por encima de tal erudito o de tal biólogo o matemático que no quiero nombrar.¹⁰

El matiz es un paso más, y a peor, en lo que se acaba de decir. Porque, en uno de los usos más comunes, la etiqueta «intelectual» sirve para trazar una línea de demarcación según la cual la calificación –como la de creador–

quedaría reservada a «los de letras», a los artistas y a los «de humanidades».¹¹ Lo dijo hace ya mucho tiempo Charles Percy Snow en su clásico trabajo sobre «las dos culturas» y sigue vigente: nos escandalizamos si en una conversación, al paso, alguien confiesa no conocer a Goethe, pero nos parece lo más normal que ignore la segunda ley de Newton.¹² Vamos, que, según la versión que más circula, ni los comunes mortales ni la mitad de los académicos formarían parte de tan exquisito club.¹³ En realidad el club es tan exclusivo que tampoco parece que se admita de buena gana a una parte importante de los científicos sociales profesionales, a aquéllos que, en principio, han desarrollado herramientas teóricas para explorar las sociedades humanas, las que han sido, las que son y las que pudieran ser, esto es, los instrumentos imprescindibles para conocer y cambiar el mundo.

La segunda precisión arranca de la anterior. En sus usos comunes, cuando se habla de «intelectual» se está pensando en lo que se ha dado en llamar «intelectual público», esto es, un individuo que tercia sobre la justicia social, los derechos o los productos transgénicos sin que, para ello, se le exija competencia sobre la hacienda pública, el derecho constitucional o la biología molecular.¹⁴ Una combinación singular: su acceso a un saber especial y su capacidad general para manipular símbolos, le avalarían para opinar sobre objetivos públicos más amplios. Algo, por cierto, que también sucede dentro de una misma disciplina; así podemos ver a un premio Nobel de Economía, que lo es por sus investigaciones en un campo muy acotado, y los hay muy acotados, sentenciando, premio mediante, acerca de lo que le echen, eso sí, siempre que le paguen a precio de mercado de opinión de premio Nobel. La autoridad en una actividad concede una suerte de crédito a los juicios sobre los problemas de todos. Y su crédito aumenta con su valoración en su propio ámbito, por más complicada que resulte esa valoración y por más delirantes que puedan resultar sus juicios fuera de su especialidad (y, puestos a decirlo todo, en no pocas ocasiones, también en su especialidad, cuando levanta el vuelo especulativo y pontifica sobre las bases o las implicaciones de sus conocimientos, cumpliéndose también en la ciencia lo que es tan común en el arte, a saber, que tener talento artístico no asegura el talento para reflexionar sobre el arte).¹⁵ En breve, en el intelectual la credibilidad operaría de una

manera singular: la (supuesta) competencia en A sirve de garantía a los juicios sobre B, C, D, etc.

Otras veces, el camino para la credibilidad es más tortuoso. Es lo que sucede cuando a la opinión de un premio Nobel de Literatura sobre la guerra se considera más digna de atención que la de un poeta desconocido y, lo que es más curioso, que la de un estudioso de la demografía o la de un especialista en teoría de juegos. Si se piensa bien, en esa misma categoría, y en la misma circunstancia, quedarían incluidos personajes populares, deportistas o cantantes, que, en presencia de un micrófono, no se resisten a sentenciar sobre Dios, la Patria o el efecto invernadero y cuyos mensajes se atienden según su particular posición en el escalafón de su gremio.¹⁶ Las opiniones sobre la crisis de Cristiano Ronaldo o las de Pedro Almodóvar tendrían más valor que la de Antonio, un futbolista de tercera división, o Andrea, una joven directora de cine. En estos casos, la credibilidad procede de una competencia moral y de una independencia de criterio que, a su vez, vendrían avaladas por la calidad de la obra en la propia especialidad. La competencia sobre A asegura una calidad moral M que hace confiables los juicios sobre B, C, D, etc.

A la vista del cuadro descrito hay pocas razones para sentirse animado. La credibilidad moral viene probada por una excelencia que se mide en campos en los que, como sabemos, resulta complicado separar lo bueno de lo malo y que, precisamente por eso, están más expuestos a la inseguridad y a las flaquezas. Pesa más la opinión pública de aquéllos que tienen más difícil mostrar su buen hacer, de los que nos pueden dar gato por liebre. Veremos muy pronto las implicaciones de ese monopolio de la divisa de intelectual; vaya por delante la más importante: resulta muy improbable que puedan cumplir el designio para el que se los requiere. Pero antes, el designio: los intelectuales públicos como la línea Maginot de la democracia, como última defensa ante el fracaso de las élites políticas.

LA CONCIENCIA MORAL DE LA DEMOCRACIA

La tesis es la anticipada: la deliberación democrática, el debate de ideas, expulsado de las instituciones, encontraría en los intelectuales públicos su

último bastión. Estarían llamados a suplir a unas clases políticas que han abdicado de sus funciones críticas y utópicas, si se quiere decir en dos palabras. Ellos serían los encargados de la dirección espiritual de las sociedades, de señalar lo que está mal y de marcar objetivos. Una versión más modesta de esa idea considera a los intelectuales como una suerte de cuarto – si no quinto– poder, que cumpliría las tareas de tutelaje y vigilancia, de los poderes clásicos. Un poder, el suyo, que, no debemos olvidarlo, carece de legitimidad de origen, del cimiento más o menos remotamente democrático del que disponen los tres poderes (legislativo, ejecutivo, judicial) que pergeñara Montesquieu. Se trataría, por tanto, de una aristocracia del espíritu, aunque, en el léxico de la moderna teoría política, sería quizá más exacto hablar de una suerte de institución contramayoritaria, que tercia o decide sobre la vida de todos sin que sea resultado de ninguna elección democrática, de parecida naturaleza, en ese sentido, a la de los Bancos centrales, que regulan la política económica sin control político, ni siquiera indirecto. O incluso peor naturaleza, porque sentencian sobre casi todo, sobre lo humano y lo divino, y porque sus protocolos son turbios, incluidos los que atañen a las pautas de renovación e ingreso de sus miembros. Sin legitimidad de origen y con discutible legitimidad de ejercicio, de resultados.¹⁷

El diagnóstico anterior asume, además de la competencia de los intelectuales, otra tesis: la incompetencia de las clases políticas para cumplir las funciones de dirección política y de vigilancia crítica. Una incompetencia que afectaría no sólo a las dictaduras, donde el poder no está sometido a control alguno y, por ende, no caben las tareas críticas, sino también a las democracias. Sencillamente, sería falso que los sistemas de competencia entre partidos políticos nos permitan escoger a los mejores y, a la vez, someter a crítica y penalizar a quienes no lo hacen bien.¹⁸ Una tesis, a mi parecer, acertada, pero, como está lejos de ser obvia y no es irrelevante para lo que nos ocupa, no está de más examinar con algún detenimiento: el mal funcionamiento de la democracia para identificar a las élites dirigentes haría necesarios a los intelectuales.

La democracia se ha intentado justificar de mil formas. Porque garantiza la autonomía de los individuos, porque favorece el bienestar económico, porque

supone la cristalización del ideal de igualdad entre los ciudadanos, porque garantiza la libertad, porque amortigua la violencia y las tensiones sociales. Casi todas esas justificaciones tienen problemas.¹⁹ Un repaso por la historia del siglo pasado –en particular por la centroeuropea– nos basta y nos sobra para encontrar contraejemplos a cada una de esas justificaciones, para ver cómo decisiones democráticas, legítimas en origen, han consolidado discriminaciones, han acogotado la libertad y han abierto la puerta a noches de Bartolomé. Pero por encima de esas justificaciones, hay otra más extendida y que se resiste a ser abandonada: la democracia nos aseguraría las mejores leyes, las más justas. En realidad, esa estrategia ha servido para justificar a cualquier poder político, democrático o no, al menos desde que Platón, en *La República*, la utilizara para sostener que las tareas de gobierno debían recaer en los más sabios, en los reyes filósofos, los únicos en condiciones de determinar lo que resulta mejor para todos.²⁰

Hace ya tiempo que dejamos de creer en los reyes filósofos. Las dudas son muchas y de principio, y todas convergen para poner en entredicho la propuesta del ateniense. Dudamos que existan verdades morales que valgan para todos; dudamos de que, incluso si existen tales verdades, existan individuos que las puedan conocer, individuos más excelentes; dudamos de que, incluso si existen tales verdades y si existen individuos en condiciones de conocerlas, tengamos razones para confiarles el poder; dudamos, en fin, de que incluso si existen tales verdades, existan quienes las conocen y tengamos razones para confiarles el poder, podamos identificar a tales individuos, a los mejores de nosotros. Y a pesar de todas esas dudas, tan justificadas, buscamos exactamente todo eso en los intelectuales. Aunque, primero, en la democracia.

Porque la democracia moderna es un intento no resuelto de conjurar tales dudas. Aceptamos como razonable que hay modos de vida –o modos de gestión– mejores que otros y por eso mismo elegimos, porque no todo es lo mismo. También aceptamos –lo que resulta más discutible– que algunas personas tienen más talento que otras para reconocer esos modos de vida –o para gestionar la cosa pública– y por eso hemos convertido la política en una profesión. Y aceptamos que tenemos razones para asignarles las tareas de gobierno. Aceptado todo eso, justificamos la democracia, las elecciones,

como un mecanismo para identificar a los más excelentes, a quienes tienen una honesta preocupación por los intereses de todos. Ellos no se parecen a los ciudadanos comunes, carentes de intereses cívicos, ignorantes y desinformados, irresponsables y egoístas como niños, que piden subvenciones y se quejan de los impuestos, defienden Kyoto mientras, en verano, mantienen sus casas a temperaturas polares, se proclaman cosmopolitas pero miran con desconfianza al inmigrante convertido en vecino.

La maravilla de la democracia es que permitiría que, a través de sus votos, esos ciudadanos, que no son excelentes, seleccionasen a los que sí lo son. Las elecciones democráticas ayudarían a reconocer a los mejores. Suena raro, pero a poco que se piense, se cae en la cuenta de que no lo es tanto. Vendría a ser algo parecido a lo que, como ya vimos, sucede con las elecciones de los consumidores. Yo no sé cocinar, pero sí puedo distinguir una buena comida de una mala. Con mi decisión de escoger un restaurante en lugar de otro, estoy, indirectamente, escogiendo a aquél que sabe cocinar, penalizando al que lo hace mal y, por tanto, identificado la excelencia. No sé preparar un plato pero sí puedo, con mis elecciones de consumo, seleccionar al que sí lo sabe hacer.

Más o menos esa era la idea de quienes fundaron las modernas democracias. Las concibieron para que pudieran funcionar con material humano de la peor calidad, «incluso con un pueblo de demonios», para decirlo con la fórmula de Kant en *La paz perpetua*.²¹ Los partidos competirían por los votantes como los vendedores compiten por los consumidores y los electores, con sus decisiones, castigarían a los que no lo hacen debidamente. Lo dejó escrito uno de los inspiradores de la democracia americana: con sus votos, los ciudadanos estarían en condiciones de identificar «como gobernantes a los hombres de mayor sabiduría y discernimiento y mayor virtud para perseguir el bien común». A través de las elecciones democráticas, el poder político, escribía James Madison, acabaría por recaer en los ciudadanos más excelentes, en aquellos «cuya sabiduría mejor pueda discernir los verdaderos intereses de la nación y cuyo patriotismo y amor a la justicia tenga menos probabilidades de ser sacrificado por consideraciones temporales de justicia», los que «defienden a las gentes contra sus propios errores temporales y fantasías». ²² Los ciudadanos serán criaturas; pero los políticos,

ellos sí, adultos.

Visto lo sucedido desde entonces no parece que podamos calificar a Madison de profeta. En este tiempo, hemos podido comprobar que mecanismos electorales razonablemente pulcros y engrasados no impiden la selección de energúmenos, sinvergüenzas o lunáticos. Incluso disponemos de teorías que explican por qué son así las cosas, por qué nuestras elecciones no aseguran el gobierno de los mejores. Y es que con los políticos no hay modo de identificar a los mejores. Está en la propia dinámica de la competencia política y de la asimetría informativa entre quienes saben, los políticos, y los ciudadanos, que van a lo suyo y no se interesan ni conocen la gestión pública. Los primeros no tienen modo de transmitir su gestión de tal modo que los otros puedan elegir. En palabras del cínico personaje encarnado por Dustin Hoffman en aquella aguda comedia política *Cortina de humo*: «Como los fontaneros, si haces bien tu trabajo nadie se entera». Si las cosas funcionan, los votantes no saben si es mérito de los gestores o el curso normal de los acontecimientos. Una política de seguridad eficaz, que evita los crímenes antes de que se produzcan, no hay modo de darla a conocer, de distinguirla de una dejadez afortunada o de una sociedad de ciudadanos respetuosos con la ley. El político embaucador alardeará de lo que es pura chiripa o buen comportamiento ciudadano. Y el honrado no podrá exhibir su gestión. Si se anticipa y emplea recursos en evitar una epidemia o para una catástrofe, como la que asoló Nueva Orleans, se tomará como prueba contra él lo que es resultado de su buen hacer, «que no pasó nada», y, fácilmente, verá cómo le acusan de alarmista y de despilfarrar los recursos.

Los ciudadanos, desinformados y en sus cosas, no se fían de quienes presagian malos tiempos, de quienes reclaman cambios para evitar las dificultades del porvenir, sobre todo porque siempre habrá algún otro dispuesto a decirles que no hay tales problemas, que son invenciones de quienes quieren asustarlos. Los políticos, que lo saben, prefieren callarse: quienes señalan los problemas parece que los crean. Se trate de las pensiones futuras o de las políticas energéticas, ningún político tiene razones para aumentar los impuestos hoy para prevenir males de mañana, a sabiendas de que otros, aunque conozcan los males que vendrán, no dudarán en rentabilizar

electoralmente la ignorancia de las gentes. Mejor ignorarlos, disimular, ir tirando. Todo antes que encararlos, que hacer propuestas que apunten a la raíz de los problemas, las que molestan a los poderosos, las que desmontan tópicos políticos, las que reclaman modificaciones en el comportamiento de los votantes. Mejor marear la perdiz y alentar –cuando no compartir– el infantilismo de los ciudadanos. Jamás asomará en las campañas electorales todo aquello que requiera políticas ingratas para el elector presente, pero necesarias para abordar los problemas realmente serios, como sucede, destacadamente, con retos ambientales indiscutibles –avalados por datos y previsiones escalofriantes– y que afectarán decisivamente a nuestros modos de vida: consumos energéticos insostenibles, efecto invernadero, contaminación, etc.

Para completar el desánimo, el proceso de toma de decisiones –entre esos políticos que están lejos de ser los más excelentes– dista mucho de parecerse a una pública deliberación en donde los diversos intereses en juego son ponderados por su respaldo moral, filtrados por criterios de justicia e imparcialidad entre individuos dispuestos a cambiar de opinión a la luz de las mejores razones. La democracia real se parece más a un cabildeo entre mercaderes que a una reunión de filósofos en el Ágora. Lo ha contado hasta la fatiga la ciencia política contemporánea,²³ pero quizá fue Julio Camba quien los resumió con más gracia:²⁴

Es lo mismo que pasaba en el Congreso cuando algunos diputados pretendían influir con razones y argumentos en la marcha de las cosas. Se les oía con gran delectación y se les ovacionaba frenéticamente; pero a la hora de la verdad, quedaban los hombres en el mayor desamparo [...] Los votos se negociaban entonces en el Congreso por un procedimiento semejante al que se usa en Vigo para negociar la merluza y el besugo. Un señor se presentaba allí con tantas o cuantas cestas de votos, y los compradores iban poniendo precio.

–¿Qué quiere usted por el lote, vamos a ver? ¿La libertad de cultos?

–¡Hombre! La libertad de cultos es muy poca cosa. Si al menos tuviéramos algún culto que libertar, quizá llegásemos a un acuerdo, pero no tenemos culto ninguno. Deme usted el sufragio femenino y cerramos trato.

–No, no. El sufragio femenino no me conviene porque las mujeres nos tienen mucha hincha. Le daré a usted la secularización de los cementerios. ¿Hace?

Y así se iban dando unas cosas por otras –la secularización de los cementerios por la ley de Arrendamientos rústicos, o la ley de Términos municipales por la expulsión de las órdenes religiosas–,

en un cambalacheo de bolsa de pescado o de feria de ganados.

LA CALIDAD DE LOS INTELLECTUALES

Por esta esquina, la de los fracasos de la democracia, asoman los intelectuales. En tareas supletorias. Supuestamente, ellos encarnarían esa excelencia que falta en la política. Serían la conciencia vigilante de los poderes públicos, la reserva de un civismo que nunca tuvieron los ciudadanos y que los políticos, si quieren serlo, si desean sobrevivir en la profesión, parecen obligados a abandonar. No estarían sometidos a las servidumbres de la competencia política y dispondrían de la independencia de juicio y de la calidad moral para decir lo que los otros callan, para mirar más allá de las próximas elecciones y señalar los problemas, también ante unos votantes que no quieren escuchar noticias ingratas. La legitimidad de los intelectuales no sería de origen, al cabo, nadie los elige; pero sí de ejercicio, derivada de una calidad moral avalada en la calidad de sus trabajos. Su virtud se expresaría en sus acciones virtuosas. La calidad de sus juicios sobre la sociedad no derivaría de su competencia técnica, sino de una limpieza moral que tendría como última garantía el buen hacer en su propia actividad. Una suerte de excelencia intelectual transportable que pasaría de unos terrenos a otros sin que nunca se acabara de poner a prueba como tal.

Y aquí aparece el problema anticipado: los dueños de la marca «intelectual» son aquellos que tienen más difícil probar su buen hacer, de fijar la calidad en lo suyo, y eso mismo complica su temple moral. Los intelectuales que cuentan, los intelectuales públicos, por la propia naturaleza de sus asuntos, son los menos de fiar. Y ahora no se trata ya de los poetas o los pintores, sino que esa singular valoración opera –ese filtro deja pasar– también dentro de los científicos sociales: pesa más el juicio de aquéllos cuyas labores serán menos controlables. Se escucha menos la opinión de un demógrafo, que investiga tasado y con procedimientos pautados, que la de un sociólogo que se ocupa de supuestas tendencias del mundo, por ejemplo, en la senda de la sociedad «red», la sociedad «líquida» o sociedad «del riesgo», por citar algunas de las que más circulan por el bazar, y que, en el mejor de

los casos, se limita a espolvorear sus argumentos con algunas estadísticas o simples noticias de periódico que acuden como remaches cuando la argumentación flaquea, operando mediante cadenas de plausibilidad, en una secuencia de pasos, cada uno de ellos moderadamente probable pero que, uno detrás de otro, resultan casi imposibles: esto conduce a esto otro que lleva a lo de más allá, lo que a su vez, etc.²⁵ Pesa más el juicio del que está más tentado por las trampas, de quien está menos expuesto a la descalificación por la realidad: el sociólogo que se entretiene en identificar estados de opinión o el economista que se ocupa de una teoría del desarrollo se valoran más que el sociólogo que predice unos resultados electorales o el economista que anticipa las magnitudes macroeconómicas en un horizonte temporal precisable.²⁶

LOS NEGOCIOS DE LOS MORALISTAS: EL ANÁLISIS DE POSNER

Para examinar con algún detalle cómo opera ese peculiar sistema de reconocimiento que invita a desconfiar de los intelectuales públicos, seguiré con cierto detenimiento el estudio más descarnado de los intelectuales comprometidos, la investigación de Richard A. Posner sobre los intelectuales públicos desde una perspectiva secamente económica, atendiendo a sus intereses desnudos.²⁷ Posner, vaya por delante, es él mismo un intelectual público que estudia lo que ejerce y que, aunque por lo general defiende opiniones que coinciden con puntos de vista conservadores, resulta cualquier cosa menos un dogmático.²⁸ Para muestra, la última: no ha tenido manías en reconocer que la reciente crisis económica es consecuencia de la ausencia de regulación.²⁹ Eso después de entregar la mayor parte de su vida académica –se ocupase de lo que se ocupase, y se ha ocupado de muchas cosas–³⁰ a defender casi con modales de fanático que el mejor modo de asegurar que las cosas funcionen es diseñar los escenarios sociales como juegos de competencia en los que el egoísmo operaría como el combustible que animaría a los peones humanos. A su parecer, el mundo es un mercado y, cuando no lo es, si queremos que funcione, hay que hacer lo posible para que lo sea. Intentemos

que quede claro: para él, el problema de la violación se reduce a determinar el precio por el que la víctima se dejaría violar. Con esa mirada aborda «el mercado» de retribución y de reconocimiento de los intelectuales públicos.

Como sucede con todas las formulas extremas, una perspectiva tan cruda, cuando no cínica, centrada en los intereses y los incentivos y explícitamente contrapuesta a las visiones candorosas de los intelectuales públicos, ayuda bastante a aclarar el terreno conceptual. Sin duda puede molestar y hasta ofender que se aborde el honorable asunto de las ideas y de sus fabricantes con las herramientas de la ciencia lúgubre, el calificativo con el que Carlyle se refería a la economía. Pero no hay problema alguno de principio en extender una teoría a un nuevo territorio si nos ayuda a entenderlo.³¹ Por lo demás, los análisis coste-beneficio, que laten en el fondo de la reflexión de Posner, resultado de mucho provecho a la hora de medir los compromisos. Las decisiones morales y el coraje empiezan exactamente ahí, cuando hacer lo debido nos resulta costoso en un sentido u otro, para todos o para uno mismo. Cuando el dinero y la bondad indican la misma dirección, siempre tendremos dudas acerca de la honestidad de los motivos. Las putas por teléfono de Koestler.

El análisis de Posner es la prolongación natural de sus críticas a los «moralistas académicos» –la *intelligentzia* progresista norteamericana, en su mayoría³² que intentarían afinar la calidad de las leyes y las instituciones en la filosofía moral. En el parecer de Posner, y, en general, en el de quienes comparten el programa del «análisis económico del derecho», el mejor patrón con el que tasar las instituciones centrales del sistema legal es la eficiencia o, más llanamente, la maximización de la riqueza. Con tales ideas, y dada la belicosidad de sus modales, no ha de extrañar que se haya convertido en la bestia negra de buena parte de los liberales socialdemócratas norteamericanos, quienes han criticado con solvencia sus intervenciones.³³ Con solvencia y sin paños calientes. Uno de los filósofos del derecho y uno de los políticos progresistas más competentes del circuito, y que mejor se ajustaba al perfil de intelectual público según las trazas de Posner, Ronald Dworkin, consideraba sus intervenciones envueltas en «un amplio surtido de digresiones relevantes e irrelevantes, de referencias e insultos» y de

«argumentaciones fallidas» y con una «fiera hostilidad hacia el trabajo académico», aunque no podía por menos de reconocer que resultan «entretenidas, estimulantes e incisivas».³⁴ A quien le parezcan fuertes los adjetivos, es que no ha leído a Posner. En fin, que todo menos modales florentinos es lo que se intercambia en las polémicas en las que Posner anda de por medio. Eso sí, la ideas se maltrataban, como recomendaba Bernard Shaw, sin rozar la piel del autor. Tampoco la biografía o el ombligo. Para que nos entendamos, nada que ver con las maneras de Sartre y Camus.

La investigación de Posner no es de la misma naturaleza que la citada de Frances Saunders sobre los intelectuales y la CIA. No es tan documentada en el detalle histórico, por más que se muestre muy orgulloso de unas listas –una suerte de *hit parade*– de «intelectuales públicos» según distintos criterios de citas (mediáticos, académicos e internáuticos) que le llevan a presentar –con un entusiasmo difícil de compartir– su trabajo como una investigación empírica.³⁵ Sin embargo, su pesimismo acerca de las motivaciones de los intelectuales no es menor que el de Saunders. Por decirlo urgentemente, Posner también parece estar de acuerdo con aquello de que «el ser determina la conciencia», la versión marxista del servicio telefónico de Koestler. Vamos, que los intelectuales no son seres angelicales, sino que responden a los estímulos económicos como cualquier hijo de vecino. Asume, como decía, los supuestos explicativos de la teoría económica, empezando por el del *homo oeconomicus*, el calculador egoísta.³⁶ Con este punto de partida, el problema de cómo asegurar el buen funcionamiento de las instituciones se transforma en el de cómo establecer un sistema de premios y castigos que canalicen los comportamientos egoístas de tal modo que cuajen en el resultado deseado. Desde luego, abordar a los intelectuales con esa perspectiva, decididamente desconfiada, supone concederles pocas credenciales morales. Nada más alejado de su papel como «guardianes del espíritu de la democracia».

Posner, que con esa estrategia ha abordado el derecho, la filosofía moral y las relaciones sexuales, aborda el comportamiento de aquellos intelectuales «que se dirigen a un público general con cierto grado de educación sobre cuestiones de tipo político o ideológico», con particular atención hacia los académicos que escriben sobre asuntos fuera de su especialidad y en

escenarios, como los medios de comunicación, donde no operan los sistemas de reconocimiento y penalización propios de las comunidades científicas. Y también aquí su diagnóstico es el que tiene en otras partes: no se desenvuelven en un mercado perfecto, y por eso pasa lo que pasa, que, a su parecer, no es nada bueno.

Aunque no siempre se atenga a una misma caracterización, Posner se esmera mucho en tareas zoológicas. Entretiene una parte importante de su investigación en describir las distintas variantes del gremio y sus reglas de juego. En cada caso proporciona nombres y pasos con los que ilustrar los procedimientos. Por lo general, sus consideraciones, nada caritativas, no carecen de brillantez. Tampoco abusan de la ecuanimidad.³⁷ Aunque distribuye sus palos a diestro y siniestro, se ceba con particular encono con los que califica como «intelectuales jeremíacos», nostálgicos que lloran decadencias y anticipan Apocalipsis y que, según él, encuentran magníficos ejemplares tanto en la izquierda como en la derecha. Porque, según su parecer, en todas partes se cuecen las habas de los intelectuales parisinos. Se confirmaría, por si hubiera dudas, que sólo se pega lo malo.

Para Posner la raíz de los problemas hay que buscarla en el hecho de que, en tiempos de conocimiento especializado, los consumidores de información están vendidos. No pueden medir la calidad del producto que adquieren y tienen que fiarse de lo que les cuentan. Para sopesar la calidad de los productos han que disponer de unos conocimientos que no tienen y, por ende, se muestran incapaces de separar el grano de la paja, de distinguir la mercancía buena del camelo. Una patología que se agrava, como es el caso, cuando no se dan algunos de los mecanismos correctores presentes en otros «bienes de confianza»: garantías de recuperar el dinero, un sistema independiente de valoración, etc. Así las cosas, como ya sabemos, la predicción de la teoría económica: el producto malo, el menos elaborado y que supone menores costos, acabará por ser el más común. El mercado de los intelectuales no es una excepción a la regla.

Todavía más y peor. En los últimos años, según Posner, la degradación de la mercancía ha aumentado como resultado de un cambio en la composición de la tribu intelectual, en detrimento de los escritores, periodistas y diversos

«pensadores» sin cobijo académico, desprovistos de la estable fuente de ingresos independientes que proporcionan las universidades. En su opinión, la mayor presencia de los académicos entre los intelectuales públicos, en contra de lo que podría pensarse, ha tenido como consecuencia un deterioro de la cultura pública. La paradoja, naturalmente, tiene su explicación. En otro tiempo, cuando los intelectuales no eran profesores, quienes se ganaban sus cuartos con libros y artículos trabajaban sin red. Se jugaban enteros en sus quehaceres y en ellos tenían que poner sus mejores talentos. Se esmeraban porque no tenían otra forma de ganarse la vida. Pero hoy, cuando aumentan las posibilidades de asegurarse una vida reposada y tranquila a cuenta de las universidades, aquel proceder sólo está al alcance de héroes o de rentistas con ingresos garantizados de por vida. Los académicos tienen sus salarios asegurados, disponen de mucho tiempo que perder y pierden poco cuando lo emplean en aparecer en los medios de comunicación. Resultan baratos y hay muchos dispuestos a ofrecer sus servicios. En el léxico de la economía: desplazan la curva de oferta hacia abajo, el precio del trabajo intelectual cae y son legión los que ofrecen sus mercancías. En el de Koestler, son putas... baratas que han roto los precios. Caen tanto que los intelectuales no adscritos a la academia se ven incapaces de sobrevivir con sus ingresos, de competir. Para que nos hagamos una idea con ejemplares de entornos más cercanos: en estos extremos, la situación de los intelectuales públicos se parece a la de los periodistas recién licenciados, cuando expulsan a otros más consagrados y peleones. Dicen lo que haga falta al precio que sea, que suele ser de miseria.

En la descripción de Posner, los académicos son unos personajes encantados de vender su alma por ver su nombre en los periódicos, y la suya y la de su familia por una fotografía. Y estarán dispuestos a hacerlo por bien poco mientras tengan sus ingresos asegurados en otra parte. Siempre habrá un académico que se anime a hacer por menos dinero lo que hacían los intelectuales clásicos. De nuevo en el austero léxico de la economía: se ha disparado el costo de oportunidad de ir por libre. Resulta insensato ejercer a la descubierta. Entretanto, los intelectuales-profesores, que lo saben, tienen poderosas razones para no abandonar la vida académica, por más que, con frecuencia, manifiesten estar aburridos de los *campus* apacibles y que incluso

expresen su deseo de dedicarse a tiempo completo a la vida bajo los focos. Pura coquetería. En realidad, lo que prefieren es mantenerse en la universidad y, además, aparecer en escena.

Por supuesto, nada de ello contribuye a mejorar la calidad de los productos. Sobre todo porque el mercado de los intelectuales públicos carece de los sistemas de penalización típicos de los mercados convencionales. Aquí nadie se arruina por mentir, hacer trampas o plagiar. No hay un sistema claro de reconocimiento de las predicciones erradas ni un tribunal que valore la calidad de los juicios. Siempre es posible volver discretamente al *campus*, tomarse un tiempo para recuperar el aliento y retornar al circuito sin mayor deshonor. Mientras en la academia, al menos en las más civilizadas y en las disciplinas más maduras, los filtros que castigan el fraude, que evalúan las investigaciones, no sin sus fallos ocasionales, funcionan y permiten asegurar el triunfo de las mejores ideas, en los medios de comunicación no hay nada parecido. Ni la academia ni el público disciplinan a la *grey* intelectual. No hay quien les siga la pista a los errores ni les lleve las cuentas de las mentiras y los yerros. La falta de conocimiento de la audiencia y la falta de incentivos para el buen trabajo van de la mano en la reproducción del disparate. Por su parte, las universidades no dejan de participar en el turbio juego o, al menos, no tienen incentivos para abandonarlo. Es verdad que el tiempo que los intelectuales dedican a las intervenciones públicas es tiempo que le roban a la investigación. Descuidan sus deberes académicos, se enredan en conflictos de intereses e incluso, a veces, comprometen la reputación de las propias universidades. Pero no es menos cierto que los «nombres públicos» actúan como señuelos que atraen alumnos, cámaras y, al final, dinero. En fin, para llorar.

LAS TARIFAS DEL COMPROMISO

Ante el panorama descrito, la primera tentación de los intelectuales es hacerse los ofendidos. Las cosas no serían como nos cuenta Posner, quien erraría en los procedimientos, en las técnicas analíticas, en el objeto, en la identificación de lo que quiere explicar, y en la perspectiva, en las teorías a las que acude.

Posner alardea de rigor –y de paso, escurre el bulto– cuando dice que su objetivo no es tanto criticar a los intelectuales públicos como mostrar – mediante definiciones y descripciones, la aplicación de la teoría social científica y el uso de estadísticas –que:

el intelectual público puede ser estudiado de forma sistemática y fecunda. Las características demográficas, tales como raza, tendencias políticas, afiliación institucional y ámbito de investigación pueden ser analizadas; los géneros de trabajo intelectual pueden dibujarse; el mercado de trabajo de los intelectuales públicos puede demarcarse; las restricciones y los incentivos que determinan el funcionamiento del mercado pueden trazarse; y las tendencias en el mercado pueden identificarse, destacadamente la tendencia hacia la creciente dominación de la escena de los intelectuales públicos por parte de los académicos.

Por lo general, hay que desconfiar de las proclamaciones de científicidad a tambor batiente. En ninguna facultad de Física dedican un minuto a «la física como ciencia», mientras que no hay curso de sociología o psicología que no arranque con varias sesiones dedicadas a aquello como ciencia. Lo sabido: dime de qué presumes, que te diré de qué careces. En el caso de Posner, la verdad es que no es seguro que se limite a hacer lo que dice y es seguro que lo que dice hacer está lejos de conseguirlo. Por lo pronto, su estudio del «declive» lo es menos porque falta el paisaje de fondo sobre el que perseguir la tendencia temporal: el momento estelar en que los intelectuales públicos eran de fiar. Al lector le queda la vaga impresión de que Posner está pensando en los «intelectuales de Nueva York» de los años treinta, que tanta fascinación han ejercido siempre entre la inteligencia norteamericana (por cierto, andando el tiempo no pocos de sus herederos más directos acabarán en la nómina de la CIA).³⁸ Por otra parte, él mismo reconoce el carácter anecdótico de muchas de sus «pruebas». En ese terreno, que no es lo peor de su trabajo y, desde luego, sí lo más divertido, se aleja de toda pulcritud weberiana y se descuelga con juicios y opiniones, por lo general incorrectos políticamente, que poco tienen que ver con la teoría social. Cuando se pone más campanudo y compone el gesto de científico social, los resultados son menos rotundos, en todos los sentidos. Entre otras cosas porque, a pesar de sus proclamas, las definiciones no son pulcras, las clasificaciones no resultan satisfactorias, las estadísticas se

facturan arbitrariamente y la teoría social, aunque indiscutible, la maneja de modo «informal», como el mismo autor reconoce.

Incluso a la hora de precisar qué entiende por «intelectuales públicos» parece tener dudas. Las tiene a la hora de definir, y en pocas páginas presenta caracterizaciones con pequeñas variantes, y las tiene a la hora de aplicarlas, pues buena parte de los nombres que incluye en cada casilla se le escapan por las costuras de sus taxones. Sus listas y rankings, como él mismo reconoce, se han confeccionado con criterios no del todo claros.³⁹ Que como resultado de la aplicación de sus criterios la lista de los intelectuales mediáticos acabe encabezada por Henry Kissinger y la de los académicos por Michel Foucault nos dice bastante de la insuficiencia de las tablas con las que se maneja Posner a la hora de capturar los asuntos que le interesan. Llamar a resultados confeccionados de ese modo base estadística es mostrar poco respeto por los neuróticos protocolos de los estadísticos.⁴⁰

Los mayores aspavientos han tenido que ver con la teoría social a la que acude Posner, la teoría económica, con ese patrón interpretativo de calculadores egoístas indiferentes a todo lo que no tenga que ver con el dinero en un mercado de vanidades. Como ya se advirtió en otro capítulo, la extensión de una teoría a un nuevo ámbito de la realidad requiere prudencia. Con frecuencia, el uso de las teorías económicas fuera de su ámbito original no pasa de una licenciosa apropiación de metáforas que confunde más que aclara. Se ignoran diferencias relevantes y se fuerzan paralelismos imposibles.⁴¹ De un modo parecido a lo que ha sucedido con determinadas «aplicaciones» de la teoría de la selección natural, la descripción de cualquier proceso de interacción «como un mercado», si no se precisan relaciones y conceptos, no pasa de ser un modo pretencioso de reescribir lo ya sabido y, seguramente, de falsearlo.

Y sí, en ciertos terrenos, Posner merodea esas tosquedades. Su descripción de las relaciones entre los sexos desde la bárbara contabilidad del *homo oeconomicus* es seguramente un ejemplo de un uso abusivo de la teoría económica, de una extensión impertinente.⁴² En el caso de los intelectuales públicos, Posner es más cauto. Lo es respecto a la extensión y lo es respecto al uso de la teoría. A la prudencia acerca de su manejo de la teoría económica,

que reconoce usar laxamente, añade otras respecto al limitado alcance de su investigación: «Se refiere a un extremo del mercado de los medios de comunicación, más que a la actividad intelectual, o incluso a la actividad intelectual que se ocupa de los asuntos públicos». Seguramente a esas reservas habría que añadir otras más obvias respecto al radio de aplicación: los supuestos que maneja acerca del funcionamiento de las universidades y los medios de comunicación no son, sin más, aplicables a otros escenarios distintos de Estados Unidos.

Dicho lo dicho, la perspectiva general de Posner resulta oportuna para entender bastantes cosas del funcionamiento de los intelectuales públicos. Al menos su hueso desnudo, sus posibilidades cínicas. Hay que evitar la tentación, que no ha faltado en algunas críticas a su trabajo, de pensar que el tratamiento económico de las ideas es, como tal, ofensivo, que es una falta de respeto pensar en los intelectuales como *homines oeconomici*. Finalmente, Posner no hace más que apurar uno de los dispositivos motivacionales que operan en cualquier comportamiento humano y ver su alcance explicativo. Desde luego, es mucho menos pesimista que Sánchez Ferlosio o que Koestler en su ubicación profesional. Y al cabo, Posner no nos dice que los intelectuales sean unos sinvergüenzas. Si acaso que sus dosis de moralidad no son suficientes para vencer las patologías que su ecosistema propicia. Sencillamente también aquí, como en otros ámbitos de la vida, se acaban por imponer las reglas del juego, los diseños institucionales, los premios y los castigos. El mercado de los intelectuales públicos no se nutre de peores personas que el de la ciencia, como se puede comprobar, sin ir más lejos, cuando a los científicos se les abre la valla y, en el campo abierto de las opiniones descontroladas, antes los medios de masas, tercián, a partir de sus investigaciones inevitablemente parciales, sobre Dios o el orden del mundo, o, incluso peor, en aquellas situaciones mencionadas hace un par de capítulos, cuando para recabar dinero para sus proyectos, prometen unos resultados o unas aplicaciones que están lejos de formar parte del horizonte previsible de sus investigaciones. En esos terrenos, lejos de la buena ciencia, las reglas del juego ya no imponen el buen comportamiento.

UN PROBLEMA SIN SOLUCIÓN INSTITUCIONAL

¡Pues apliquemos al arte y a las ideas las recetas de la ciencia o el mercado! Pareciera que, una y otra vez, no hacemos más que merodear sin atrevernos a decir a las claras la «solución»: diseñemos las instituciones en estos gremios como aquellas otras. También Posner parece querer avanzar por ese camino. Pero no llega. Se entiende: esta vez no lo tiene tan fácil para recurrir al mercado, su solución habitual. Ya se vio en el capítulo II lo poco que podemos esperar del mercado cuando no disponemos de información sobre lo que se merca; mejor dicho, que lo que podemos esperar es que la mercancía mala acabe por sustituir a la buena y, entre los que ofrecen los productos, se impongan los embaucadores. De hecho, la propia argumentación de Posner se apoya, aunque no con una precisión deslumbrante, en teorías económicas que muestran la ineficiencia de los mercados con problemas de información asimétrica.⁴³ Pero esta vez Posner se olvida del mercado, la mano de santo en la que acostumbra a depositar su optimismo a la hora de buscar soluciones a los más diversos problemas.⁴⁴ Y es normal. Después de todo, cualquier respuesta a los problemas de información del mercado exige una intervención externa al mercado que, normalmente, tendrá que ser pública, que castigue y vigile, que imponga la transparencia y exija garantías a los productores.

Las propuestas de Posner son modestas, bien alejadas de los atrevimientos de otras ocasiones. Incluso, en varios casos, parece inclinarse por iniciativas angelicales, como recomendar a las universidades que muestren las vergüenzas y los esqueletos que los profesores ocultan en sus armarios: las predicciones desatinadas, las argumentaciones que revelan ignorancia de los datos relevantes, los juicios inconsistentes.⁴⁵ Una propuesta muy bonita pero poco realista: qué interés podrían tener las universidades en mostrar las trampas y los errores de sus intelectuales públicos, que tanto lustre mediático les dan. En la misma línea candorosa, impropia del tono general de su investigación, Posner apuesta porque, como un acto de autorrespeto, la comunidad universitaria debiera «crear y mantener una revista dedicada a vigilar las actividades públicas de los académicos y que sería distribuida dentro y fuera de la comunidad académica». Incluso sugiere la existencia de

normas de retractación, aunque admite que quizás «es esperar demasiado». Como se ve, propuestas, casi todas, tímidas y apenas precisadas, lo que no deja de resultar llamativo habida cuenta su doble condición de provocador y de jurista. Eso sí, mientras sus recomendaciones no cundan, Posner ya les lleva la cuenta a algunos colegas y nos muestra jugosas meteduras de pata de importantes académicos. Y ahí, qué duda cabe, se crece.

Antes de acusar a Posner de renegar de su creencias de siempre, quizá sea cosa de tratar de entender sus problemas con el mercado de los intelectuales y sus apelaciones a la necesidad de autocontrol como una forma de reconocer dos ideas que, para ser quien es y haber defendido lo que ha defendido, no hablan mal de su honestidad intelectual: por una parte, que el mercado no es la solución para todo, y por otra, que, también en el trato con la verdad y la belleza, hay lugar para cosas como la ética y la decencia. Respecto a lo primero, Posner, casi sin ganas, nos está diciendo que el asunto del control de los intelectuales y creadores es una realidad que se escapa a su horma, que el mercado no es una buena institución para organizar el mundo de las ideas. La tesis, si se piensa bien, es de sentido común, los diseños de las instituciones no pueden ignorar las particulares circunstancias de las realidades que quieren abordar: mientras una acción militar requiere una jerarquía que atienda órdenes, una decisión judicial reclama una exposición contrastada de razones. Y lo mismo con el mercado: hay veces en las que el orden espontáneo y la mano invisible se traducen en beneficio de todos y otras en las que conducen inexorablemente a la catástrofe. Lo primero sucede con el mercado en su mejor versión y en muchas otras ocasiones, por ejemplo, cuando al caminar por un bosque optamos por la senda que otros han transitado antes que nosotros: no queremos hacer bien, ni mal, a nadie, pero con ello contribuimos a que otros, que vendrán después, puedan caminar con más facilidad.⁴⁶ De lo segundo, de que la mano invisible es fuente de problemas, tampoco faltan ejemplos. Sobran las situaciones en las que cuando cada uno va a lo suyo «libremente» se acaba en el peor resultado para todos. Si se produce un incendio en una sala repleta y cada uno sale según le parece, y, normalmente, le parece que lo mejor es salir el primero, aquello acabará mal.⁴⁷

El terreno de las ideas es uno de esos casos en los que el mercado no

funciona. Las circunstancias ya se han visto a propósito del arte contemporáneo y no son muy diferentes en el caso de los intelectuales públicos: el problema de la tasación, la ausencia de tribunales, la divergencia de los criterios, las dificultades para dilucidar quién es el ganador. Incluso, cuando a esos problemas de origen se les superpone la lógica del mercado la cosa se pone todavía peor y el riesgo de la corrupción intelectual se incrementa exponencialmente, como nos ha enseñado la historia reciente de la plástica. Para decirlo a la contra: en un mundo artesanal, de autores anónimos, que no esperan hacerse ricos «con cualquier cosa» es improbable que los bribones prosperen. Primero porque la bondad de su obra es de fácil tasación mediante el criterio de la práctica y, sobre todo, porque allí no tienen nada que sacar.⁴⁸

Y ahí asoma tímidamente la otra «solución» de Posner: la moralista, la conveniencia de sacar los colores a los que yerran o mienten. Por este camino, como se verá en los próximos capítulos, se abre una puerta a la recuperación de algunas de las ideas sobre «el compromiso». Por su parte, Posner se limita a poner el acento en instituciones (universidades, revistas) que al modo de las agencias de calificación de la deuda muestren las malas prácticas de los intelectuales públicos. En el fondo, es otra manera de volver, a través del sistema de incentivos, de premios y castigos, a la propuesta de modificar las instituciones, una vez, eso sí, se admita que el mercado a cuerpo gentil no sirve. No es mala idea, aunque, como siempre, como también ha sucedido con las agencias de calificación económica, a estas «soluciones» les acostumbran a rebrotar las patologías por otro lado; en particular, aparece el problema de los propios intereses en el negocio de los encargados de calificar, de quien vigila al vigilante. Un embrollo que, además, se complica según nos alejamos de terrenos en donde, mal que bien, hay criterios precisos para tasar: las empresas, quieras que no, tienen unos balances contables e incluso, con todos sus trucos, a los opinadores empíricos se les puede seguir la cuenta. Nada de eso sucede con los intelectuales públicos y aun menos en el arte, sobre todo, en la plástica. Y es por eso, por lo que en este caso quizá la solución moralista tenga que sostenerse más a pulso, en la decencia de los creadores. Por supuesto, eso no quiere decir que la vocación sincera sea suficiente para hacer

las cosas bien, pero es improbable que sin vocación se puedan hacer bien. Es lo que argumentaré en los capítulos que restan.

UN RESCATE DEL COMPROMISO

Los problemas para valorar los productos están en el origen del problema para valorar a los intelectuales públicos. El análisis de Posner en ese punto resulta inobjetable. Es cierto que también en el seno de los intelectuales públicos hay grados, que, por la naturaleza de sus actividades, resultan más fáciles de tasar Paul Krugman o Thomas Sowell que José Saramago o Mario Vargas Llosa. Pero el asunto de fondo persiste y la tentación de la deshonestidad, cuando los criterios se relajan, es difícil de evitar. Bernard-Henri Lévy puede citar a un escritor inexistente y a los pocos días, cuando es descubierto, publicar un artículo de tono jocoso y tarifar a cuenta de ello.⁴⁹ Su reputación como moralista público sigue intacta por un proceder que en una comunidad científica normal supondría enfilarse al ostracismo. Basta con recordar lo sucedido por esas mismas fechas con el biólogo evolutivo Marc Hauser, cuya carrera académica en la Universidad de Harvard acabó después de descubrirse su manipulación de ciertos resultados experimentales.⁵⁰ Nada que ver con Bernard-Henri Lévy que siguió con lo suyo como si tal cosa. De hecho, no era la primera vez que le sucedía. Hace más de treinta años Pierre Vidal-Naquet, en una carta a *Le Monde*, ya lo había denunciado:

¿Cómo un *normalien*, agregado de filosofía según nos enteramos por la solapa de su libro, puede desprenderse a sí mismo y desprender a sus lectores hasta el punto de infringirles semejante «ciencia»? [...] ¿Cómo puede ser que, sin ejercer el menor control, un editor, unos periódicos, unas cadenas de televisión lancen semejante producto, como se lanza una pastilla de jabón, sin reclamar las garantías de calidad que se exige precisamente a una pastilla de jabón?⁵¹

De modo que no podemos decir que no estábamos avisados. Por eso mismo ya podíamos anticipar que, tampoco esta vez, pasaría nada y que, en poco tiempo, veríamos de nuevo a Bernard-Henri Lévy con tono oracular, sentenciando sobre los males del mundo. No es un caso único.

Admitir que en estos terrenos jamás las cosas podrán ser como en el deporte o la ciencia, con sus procedimientos reglados de tasación, nos permite, por lo pronto, ser más comprensivos con las debilidades humanas, sorprendernos menos, por mencionar tan sólo a los más frágiles, con el proceder de los poetas, por sus rencores tribales o sus vanidades de feriantes. Pero sobre todo nos permite abordar el compromiso con otra mirada, una que tenga en cuenta el talento moral para mejor acercarnos a la calidad de las obras. Cuando no hay indicadores compartidos y confiables externos, objetivos, del lado del mundo, para medir las ideas, a lo mejor es cosa de buscarlas del lado del buen hacer, del lado de los autores, de su virtud, para decirlo con palabras de otras épocas. Quizá no nos quede otra que hacer el camino de vuelta y reconocer que le corresponde a la honestidad llegar donde no alcanza la institución. Porque no parece que esté en nuestra mano, ni siquiera que resulte deseable, desandar la historia y aplicar las soluciones de toda la vida: reinstaurar un arte que se mida por su ajuste a la tradición. Y, desde luego, no se ve, y ahí es dónde se empantana Posner, cómo el mercado puede resolver el reconocimiento del bien hacer. El mercado, como él mismo muestra, penaliza la virtud. Si algo nos confirma *Public Intellectuals* es que hay escenarios que no es que no sean porosos a la virtud, sino que la reprimen y que el mercado es uno de ellos, al menos para los asuntos que aquí nos interesan. Así las cosas, lo único que podemos pedirle a las instituciones es que, ya que no ayudan, que, por favor, no corrompan. La historia de la pintura del siglo pasado es una experiencia que no puede no desatenderse, y no precisamente en el capítulo de vidas ejemplares. La verdad es que, en estos terrenos, jugar al mercado y aspirar a vetar la deshonestidad tiene bastante de *wishful thinking*. Por supuesto, se puede pensar en «corregir al mercado». Pero cuando se trata de las ideas, hay que andarse con tiento si de intervenir se trata. Que cada cual extraiga su moraleja. Yo, desde luego, no veo el modo de atar esa mosca por el rabo. Y Posner parece que tampoco; de ahí sus dudas. En realidad, que hasta un tipo tan duro como Posner, aunque sea de tapadillo, al final, acabe por apelar al autocontrol de los intelectuales, y hasta a las normas de retractación, al «moralismo», da qué pensar.

A lo mejor, por detrás de tantas palabras acerca del compromiso de los

intelectuales se está merodeando algo tan modesto como una deontología profesional. Comprobar que el creador aborda con honradez su oficio es una vía remota para comenzar a evaluar las obras, aunque sólo sea por el respeto que merece el que se toma a sí mismo en serio. Cuando la vida impone elecciones difíciles, como le sucedía al Sánchez Mazas de la novela de Cercas, se aquilatan las convicciones, el trato que uno tiene con ellas, por mejor decir. No se sopesa la calidad de las ideas, pero sí algo intermedio entre el grado de verdad que se les concede y el amor que se tiene por la verdad. Cuando no existe un baremo seguro para medir qué nos ofrecen y, por lo que sea, porque la vida apremia y hemos de decidir si compramos o no, ayuda conocer a quién tenemos enfrente, con quién nos jugamos los cuartos. Entretanto, lo que parece seguro es que hay ecosistemas particularmente tóxicos para esas evaluaciones. Posner nos ha dado unas cuantas razones para pensar que el mercado es uno de ellos. Incluso a su pesar.

CAPÍTULO IX

El compromiso de tomarse en serio

La poesía de la guerra no se escribe, y sobre todo no se escribe desde lejos, se realiza. Poeta de guerra es el que la sufre de veras en la ciudad o en el campo, no el que se dezgañita en un refugio seguro y cree en la eficacia de su jemido y su llanto resguardado.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

A FALTA DE REGLAS

La literatura del compromiso, por lo visto, parece un surtido de despropósitos: la autoridad más o menos justificada en una actividad se invoca para opinar sobre cualquier asunto que se ponga a tiro; las cualidades morales de los intelectuales, supuestas o reales, se esgrimen para avalar la calidad de sus ideas; las opiniones políticas de los letraheridos se estiman de mayor valor que las de los científicos; las consideraciones fácticas se confunden con las normativas. Si uno arranca con ideas como estas, dirán algunos, no importa a dónde quiera llegar: es un majadero y sus apelaciones a la verdad y a la justicia (y, no pocas veces, a la belleza) no serán otra cosa que huecas salmodias que, de tanto repetirse, vengan o no vengan a cuento, pierden todo sentido.

Y es que para una mirada que en otro tiempo se hubiera calificado como «sobriamente positivista», cada una de las tesis anteriores no es sino una formulación diferente de una frecuentada confusión entre el negociado de la verdad y el de la moral, entre el problema epistémico de los avales empíricos o lógicos, de los «hechos», y el normativo, el del bien o el mal, el de la felicidad, si queremos decirlo bonito. Y esos dos negociados, sencillamente,

corresponden a distintos departamentos. Es cierto que, en la práctica, en nuestras decisiones y en nuestros tratos con el mundo, la verdad y la felicidad, por lo común, caminan en la misma dirección, pero ni siquiera las relaciones entre una y otra son inequívocas, pues si, por una parte, es improbable que una vida cimentada en la mentira pueda ser digna de ser vivida, no faltan ocasiones en las que una mentira puede hacer más llevaderos los tragos de este valle de lágrimas. De todo hay. Es imposible orientarse en la ruta de la dicha con una cartografía errada, con mala información, sobre nosotros o sobre nuestro entorno, pero también es cierto que no faltan las ocasiones en las que una creencia falsa aligera la vida, la de cada cual y hasta la de la especie entera. En la de cada uno, porque, como ya argumenté, sobran las situaciones en las que una mentira piadosa evita males mayores. Y en la vida de todos porque, como también se recordó en otro capítulo, la avenida de la evolución avanza con frecuencia tejiendo ficciones útiles: hay un montón de conjeturas asentadas en nuestro cableado neuronal y que dan soporte a teorías (físicas, psicológicas, biológicas, etc.) falsas a la luz de nuestro mejor conocimiento, pero muy ventajosas para ir por el mundo, suficientes para nuestras necesidades prácticas.¹ Sin ir más lejos, nuestra física mental, la que alimenta nuestras intuiciones básicas, es aristotélica: los cuerpos caen, el Sol sale, el impulso de una piedra «se agota», lo que se mueve es porque es golpeado por otro cuerpo, etc. En breve, no podemos estar seguros, sin más, de que lo verdadero y lo bueno, o lo útil, están siempre en el mismo lote.

Por lo demás, con independencia de estas consideraciones, los argumentos «positivistas» de siempre están ahí, imbatibles en sus trazas fundamentales. Ya se vieron a cuenta de las comunidades científicas, de la conveniencia de no confundir los dos planos: el de las intenciones y los motivos de los científicos, susceptibles de valoración moral, y el de la calidad de sus productos, las teorías, tan sólo tasables con lógica y empiria. Uno puede ingresar en la comunidad investigadora para conocer gente, viajar o descubrir los planes de Dios, pero sus pares, cuando valoren sus obras, únicamente atenderán a la solvencia de sus conjeturas. El trazo fuerte entre los motivos y los argumentos, entre los valores y la verdad, cimentó una distinción clásica, ya mencionada, de la filosofía de la ciencia, entre el contexto de descubrimiento y el contexto

de justificación, que, con sus idas y venidas, sigue resistiendo a las mudanzas y avatares de las modas filosóficas. El científico nazi estará convencido de que hay razas superiores y eso le llevará a investigar la relación entre el color de la piel y el rendimiento escolar. El cristiano pensará que el mundo es regular y pautado porque hay un creador que impone el orden a su obra y, por ello, buscará descubrir las leyes que rigen la trayectoria de los cuerpos.² Éstas, las razones que llevan a cada cual a indagar en una u otra dirección, nada tienen que ver con las que sostienen sus teorías, con los avales experimentales o conceptuales que deberán utilizar para defender su validez. Llegada la hora, dejarán en la puerta del congreso científico los dioses y las fobias que les condujeron a problemas o hipótesis y tendrán que mostrar las garantías lógicas y empíricas que urden sus argumentos.

Hasta aquí todo claro. Pero si la distinción conceptual es clara es porque responde a un proceso real, que también hemos mencionado: la institución, su diseño, permite separar unas cosas de otras, los *inputs* activadores de los científicos y los *outputs* de las teorías. Las reglas dejan poco margen a las motivaciones o, mejor dicho, las hacen irrelevantes. Las ambiciones y las miserias, las razones de cada cual, serán trituradas por la maquinaria institucional, y al final de la cadena de montaje sólo aparecerán teorías que ignoran los atributos de sus creadores. Éstos podrán ser neuróticos, religiosos, egoístas, estar gordos o tener caspa. Ninguno de esos atributos se encuentra en las teorías, que serán verdaderas, falsas, consistentes, con capacidad predictiva o contenido informativo. Los móviles de los científicos, que pueden ser bien diversos, desaparecerán de escena y aparecerá el tribunal de las reglas de aceptación y de valoración de las teorías, el que regula los objetivos de la ciencia, entre los que destaca, naturalmente, la obtención de la verdad. Nuestra moraleja, para lo que ahora nos ocupa, es que la grandeza de la institución hace que, sean cuales sean los motivos de los investigadores, las reglas obligan a todos a jugar al juego de la verdad. Como en el mercado: el panadero puede amar o detestar su oficio, puede ser un miserable egoísta, despreocupado por la salud de sus vecinos, o un benefactor que quiere hacer felices a sus clientes; da lo mismo, si quiere obtener dinero, el escenario de la competencia le impone facturar el mejor pan. Los motivos resultan

irrelevantes. Al final, uno hace lo que debe, no importa si porque quiere o porque no puede hacer otra cosa.

Pero ¿qué sucede cuando las reglas no aseguran la canalización hacia el buen comportamiento?, ¿y si, por ejemplo, un panadero descubre una sustancia indetectable, más barata que la harina, tóxica y que genera adicción entre los consumidores? En tal caso, el juego de la competencia, que incluye el temor a que otros den con el invento y se anticipen, le conducirá a hacer uso de la nueva técnica. El que quiera hacer las cosas bien, lo tendrá difícil. Por una parte, sus márgenes de beneficio se reducirán e incluso puede que deba cerrar su negocio a la vista de sus mayores costes. Por otra, tampoco podrá contar lo que sucede o lo que él cree que sucede con ese competidor tramposo, entre otras cosas, porque no puede descartar que sus colegas, previsores, le amenacen con denunciarlo por difamador habida cuenta de que no puede aportar pruebas de un producto que no deja rastro alguno. Desde luego, si quiere hacer las cosas bien, necesitará no poco coraje para resistir a las presiones de los que hasta ahora consideraba sus colegas. Llegado este punto, situado ante dilemas nada sencillos, quizá la moral del panadero cobre algún protagonismo, quizá resulte importante conocer el trato que tiene con su oficio. No será lo mismo si busca el beneficio sin más que si se preocupa por los otros o si, simplemente, quiere hacer un buen pan. Así las cosas, quizá los motivos empiecen a importar para valorar el producto: el amor por sus cosas, el compromiso con su quehacer.³ «La satisfacción del hombre que ha trabajado y empleado convenientemente su día» de la que hablaba Camus en sus horas de dicha.⁴

En los asuntos de los creadores o los intelectuales públicos el paisaje se parece bastante al de nuestro panadero. Aquí ya no disponemos de una máquina engrasada que nos asegure los buenos resultados con independencia de la decencia de cada cual. De ese hilo vamos a tirar en éste y el siguiente capítulo. Se verá que cuando faltan las señales del mundo o no podemos fiarnos de las evaluaciones de los cofrades, ser bueno ayuda a ser verdadero. A eso parecía referirse Camus cuando en uno de sus apuntes escribió «que la verdad no puede subsistir sin una vida verdadera».⁵ Quizá, al final, no andaban tan descaminados Mann y Benda cuando agavillaban la tríada belleza,

verdad y justicia. Quizá el compromiso no sea otra cosa que la disposición a actuar a la altura del mejor de nosotros mismos, lo que incluye, muy en primer lugar, una búsqueda sincera de la verdad y la voluntad de que nuestra vida se rija por ella, sin atender a otras retribuciones, sin que importe la tribu y sin subirse a la parra, como el personaje de «If» [«Si»], el bien conocido –y nunca suficientemente recordado– poema de Kipling:

Si puedes mantener la cabeza cuando en torno tuyo
la pierden –y te culpan por ello–
si confías en ti cuando de ti todos dudan,
pero admites también sus dudas;
si puedes esperar sin cansarte la espera,
sin mentir cuando te mienten
ni odiar a quienes te odian,
y, aun así,
no aparecer como demasiado bueno,
ni demasiado sabio
si sueñas, sin ser esclavo de tus sueños;
si piensas, pero no te basta con pensar;
si te enfrentas al triunfo y al desastre
y das el mismo trato a esos dos impostores [...] serás hombre, hijo.

Sencillamente, al intelectual le llega la hora de «tomarse en serio», para decirlo con una expresión que ha ido apareciendo aquí y allá en las páginas anteriores y que intentaré precisar en las páginas que siguen.

Pero antes de ver en qué consiste eso –o de intentarlo– de tomarse en serio, inevitablemente hay que transitar por terrenos vecinos, muy frecuentados por la literatura del compromiso, y que se cobijan en otras maneras de entender esa aspiración camusiana de «vivir una vida verdadera», como por ejemplo, los que se recogen en consignas casi de mercadotecnia del tipo: «el primer compromiso del compromiso es con uno mismo» o «la obra como una búsqueda del propio yo». Lo haré explorando una fórmula muy querida por los artistas y con un lucido pedigrí filosófico, la de autenticidad.⁶ Una fórmula que es encrucijada y cobijo de muchos caminos. La «autenticidad» aúna al creador y a su obra. En ella, la idea de la obra como «expresión del auténtico yo»,⁷ tan

cara a los románticos, y desde entonces moneda de aceptación general en el gremio artístico, se ha acabado por encontrar con la de compromiso en una de sus versiones más recientes: el compromiso como fidelidad al propio yo, a la genuina identidad. Nuestra identidad constituiría el horizonte de valoración al cual deberíamos fidelidad, aquél sobre el que sopesar la coherencia de nuestros comportamientos y al que nunca deberíamos traicionar. Los problemas aparecen por ahí en medio, en las coordenadas de ese sujeto que se «elige», en el sentido de esa elección, de quién es exactamente el que elige, en su ubicación y en los límites de su elección, en si puede y hasta donde puede – si puede– elegirse. La vecindad semántica de este racimo de conceptos con un ideal de amor a la verdad y de rechazo del autoengaño,⁸ muy próximos al terreno que nos interesa, recomienda una clarificación. Despejado el camino nos encontraremos con otra idea, la de «tomarse en serio», que captura lo mejor del ideal del compromiso.

EL COMPROMISO COMO AUTENTICIDAD

Dos versiones han sido las que más han circulado de la idea de autenticidad. La primera equipara la autenticidad a la libertad de elegirnos, de escoger los valores y, por eso mismo, en la medida que somos lo que creemos y apreciamos, de decidir quiénes somos. La filosofía existencial, al fondo Heidegger y al final Sartre, hizo de esa interpretación casi su entero programa.⁹ Para el existencialismo, estar vivo es elegirse, continuamente, entre otras cosas, el seguir vivo. Lo recogía emblemáticamente la famosa sentencia de Camus, en *El mito de Sísifo*: «La única cuestión filosóficamente seria es el suicidio». Siempre hay posibilidad de elegir, aunque sea elegir quitarse de en medio. Si no lo hacemos, a partir de ahí, de esa decisión, todo es una catarata de elecciones que dotan de significación a nuestras vidas, que nos proporcionan una identidad. No somos una piedra, un siempre lo mismo, una esencia inmutable. No hay otra esencia en el ser humano que un existir que es un continuo acto de elegirse, pura libertad. Seríamos, por tanto, inexorablemente, responsables de quiénes somos y, por ende, no podemos escapar al compromiso, que es un compromiso con nosotros mismos.

Un programa sugerente, pero que arrancaba con una afección común en el gremio filosófico: la irrealidad, el fantaseo antropológico. El filósofo Theodor W. Adorno, que no abusaba de las técnicas estadísticas ni de la investigación empírica, recordó las notorias limitaciones de esa idea de autenticidad: la ignorancia de los datos, su apelación idealista a un sujeto imposible, a un individuo sin atributos, como si no estuviéramos empapados de sociedad, y, aun peor, en un medio en el que las relaciones están lejos de resultar transparentes, emponzoñadas por la alienación, por un proceso material que distorsiona nuestros tratos con las personas y las cosas y nos impide saber qué elegimos cuando elegimos.¹⁰ No somos dioses que nos elevamos por encima de la historia, sino condensados de determinaciones sociales. Nudos de intersección de mil circunstancias sociales, tramas de nuestras biografías. No escogemos nuestras querencias sino que somos esas querencias, que, a su vez, no son otra cosa que simples sedimentos de nuestras circunstancias, entre las que se encuentran, no hay que olvidarlo, las biológicas. No hay elección sin criterios y valores. No hay travesía que no parta de algún lugar y, en la travesía de vivir, nuestra historia es el astillero inevitable que nos proporciona los pertrechos para navegar.

Con todo, el problema de la interpretación existencial de la autenticidad es más de principio. Sucede que, a fuerza de poder elegirlo todo, no hay sitio desde donde elegir. Sin fijación, sin una peana donde apoyarse, la elección se queda en pura arbitrariedad, en capricho sin razones. Al fin, si no hay razones, si todo da lo mismo, la pregunta es inmediata: ¿para qué elegir? Con economía y brillantez lo expresó hace muchos años Manuel Sacristán:

Pero puesto que no hay ser que preexista a la libertad, la elección no puede ser auténticamente tranquila adhesión a nada, ya fuera esa adhesión a algo justo y fundamental, ya lo fuera a algo torcido e inconsistente [...] sobre la base de esa total arbitrariedad se hace difícil entender la postulación sartriana de elecciones concretas. ¿Por qué una elección y no otra? ¿Por qué practicarla de tal modo que «comprometa» al hombre en la realidad, en vez de elegir en forma artístico-poética o fabuladora?

11

Por esa vía, con la ignorancia de los hechos, de que somos historia, de que no todo se puede elegir, el existencialismo, acababa por despachar a la propia

ciencia, el conocimiento sin el cual no hay elección atinada. Algo que también destacó Sacristán: «Para esa concepción de la libertad, todo lo que no es “auténtica” o “propia” decisión del individuo es libertad. Y es claro que el conocimiento científico positivo no es decisión del propio individuo».¹²

Frente a esa idea, la otra interpretación de la autenticidad, a la que en atención a la filosofía política de los años recientes podríamos calificar como «comunitaria», pone el foco en el autoconocimiento y en la voluntad de no ocultarse a uno mismo y a los otros la propia identidad, la verdadera. Esta interpretación abasteca propuestas como la de «salir del armario» del movimiento gay y, más en general, las llamadas «políticas del reconocimiento» del multiculturalismo.¹³ El individuo mostraría, sin avergonzarse ni pedir perdón, quién realmente es, su «yo auténtico». Para esta idea, no hay sujetos descarnados, anteriores a sus deseos e intereses. Las personas disponen de identidad en tanto que miembros de un grupo o comunidad que constituye su horizonte moral y que determina el conjunto de preguntas y respuestas que alcanzan a contemplar. La cuestión no es «¿qué quieres?» sino «¿quién eres?». La respuesta a la primera pregunta sería un simple corolario de la respuesta a la segunda. Los individuos no eligen lo que son, sino que lo conocen, se (re)conocen, como el enamorado o el creyente: no se decide querer ni cabe la amenaza de dejar de querer; no se escoge creer en Dios. Los valores no son opciones, se viven, se está en ellos.¹⁴

La interpretación comunitaria arranca con antropologías cabales, con conocimiento social de cajón: somos hijos de nuestro tiempo en nuestros gustos, elecciones y problemas. Tesis verdadera, acaso trivial pero, desde luego, desatendida por muchas tradiciones filosóficas forjadas en ilusiones trascendentales, en imposibles puntos de apoyo arquimedianos, como si pudiéramos mirarnos a nosotros mismos desde el más allá. Ninguna conjetura, moral o empírica, puede ignorar el sensato supuesto antropológico de que configuramos una parte importante de nuestra identidad en el espacio de relaciones en el que estamos.¹⁵ Nuestra historia es la jaula de hierro de nuestra identidad.

Ahora bien, el lugar desde donde elegimos no tiene porqué ser lo que elegimos. El punto de partida no es el de destino, aunque siempre exista un

punto de partida. Dicho de otro modo: tener una identidad no nos impide revisarla. Tampoco hay aquí novedad en la conjetura ni tarea titánica en las exigencias. Recordemos lo dicho en otro capítulo: también estamos insertos en otras cartografías más férreas que la historia y la costumbre, como las biológicas, y, sin embargo, merced al lenguaje y su capacidad para amplificar los usos de la razón, como el que cristaliza en la ciencia, hemos sido capaces de imponernos a las limitaciones de la percepción, la intuición y aun de la imaginación, de revisar nuestras constricciones.¹⁶ No podemos percibir espacios de más de tres dimensiones; tampoco podemos tener (ni concebir) imágenes del comportamiento de buena parte del mundo subatómico y, sin embargo, podemos construir teorías sobre espacios n-dimensionales y sobre la mecánica cuántica. En todos esos casos, ese lenguaje –artificial como todos– que es la ciencia nos permite escapar a biografías escritas por la selección natural, absolutamente densas y fuertes, cuajadas en nuestro aparato neurosensorial. De hecho, mediante las teorías materializadas en tecnologías, hasta podemos tener la experiencia de vernos –y experimentarnos– desde fuera de nuestro propio cuerpo.¹⁷

No sólo eso. Como se dijo en el capítulo tercero, el lenguaje nos permite escapar y la razón, potenciada por ese lenguaje, valorar y corregir. El curso de la evolución nos ha pertrechado de teorías «naturales» y, aunque útiles, falsas, de patrañas provechosas. Experimentamos nuestras percepciones cotidianas desde una física falsa y, a pesar de ello, no estamos impedidos para reconocer esa falsedad. Escapamos a las creencias en las que naturalmente parecemos instalados, y apostamos por nuestras mejores creencias, por aquellas que, incluso si no se amparan en nuestras experiencias biográficas o biológicas, se muestran bien fundamentadas, porque se han formado de acuerdo con ciertos patrones de racionalidad y experiencia. Se ha revisado lo que damos por supuesto a la luz de las mejores teorías, los mejores métodos y los análisis más refinados. Lo que importa, al fin, es el correcto procedimiento que asegura las mejores creencias.

Si no hay ataduras invencibles para la biología y la física, para nuestro *hardware*, con más razón hay que pensar que no las habrá para la historia y las querencias.¹⁸ Parece más complicado escapar a los escenarios a los que

estamos –por así decir– cosidos biológicamente, que a los hábitos y modales que compartimos con los que andan por donde nosotros. En suma, no parece que exista dificultad alguna en reconocer que uno cree y está en ciertas ideas y, a la vez, admitir la posibilidad de revisarlas, de preguntarse por la propia vida, de reconsiderar las preferencias y, a su través, la propia identidad.¹⁹ Es el compromiso con la verdad, ese que llevaba a Camus a replicar a Jeanson, y a través suyo a Sartre, aquello de que «si yo creyera que la verdad es de derechas, allí estaría».²⁰ Camus no ignoraba que tenía una historia, pero eso no le impedía preguntarse por qué cree lo que cree, por cómo ha llegado a ser quien es.

Unas preguntas que, además, parecen inevitables si queremos preservar la resonancia de calidad moral que quiere asociarse a la idea de autenticidad. Y es que la correcta percepción de que siempre se elige desde alguna parte, de que somos historia y de que no hay sujetos descarnados, se degrada cuando se prolonga en la urgente inferencia de que no hay más que historia.²¹ Sostener eso equivaldría a afirmar que no hay lugar para la elección responsable de metas.²² Si la interpretación existencial vaciaba las preferencias de dimensión racional, dejándolas en el aire de la pura arbitrariedad, la comunitarista acaba por hacer algo parecido condenándolas a la historia. En el límite, los individuos determinados –sentenciados y abrumados– por su biografía, se mostrarían incapaces para la culpa y la responsabilidad. Autómatas de su propia historia y sin lugar para una elección genuina, resultarían amorales. Peor que amorales, escépticos en una extraña variedad. Pues si la calidad moral de las acciones no depende de las elecciones de los agentes, sino de si están a la altura de la historia o de la comunidad, cabría decirles «eso que haces da sentido a tu vida aunque tú lo hagas por casualidad o por obligación». Algo, se admitirá, bastante raro. Si yo no le veo sentido a lo que hago, no sé de qué modo podrá otorgar sentido a mi vida. Vivir una vida auténtica exige identificarse con lo que se quiere que rijan nuestras vidas. Para que un valor proporcione «significado a mi vida», para que actúe como un norte en el que basar mis acciones, para que lo sienta, ha de ser asumido, ha de tener un trato sincero –convencido– con él.

Por lo que se ve, la idea de autenticidad se queda corta para lo que nos

interesa, ese «tomarse en serio» que captura la mejor interpretación del compromiso. En el mejor de los casos, la verdad a la que apunta la autenticidad es a la de saber quién «verdaderamente» soy, la de mi identidad, y, con un poco de optimismo, a la verdad con la que vivo mi vida, a si yo (realmente) me creo lo que hago. Pero no basta con ser verdadero con uno mismo: el desgraciado que se conoce y no se gusta es veraz. Podemos ser auténticos, conocernos bien, y, sin embargo, no juzgar nuestra vida valiosa, antes al contrario, estimarla miserable. Y tampoco basta con que el sujeto se crea lo que hace, si huye de la verdad: el fundamentalista que asesina en nombre de su Dios está convencido de lo que hace. Mi sinceridad al apostar por «mis» valores nada me dice de la corrección de los valores, de que yo haya sido veraz para ponderarlos, de si mi apuesta vital responde a mi amor a la verdad. Ninguno de los dos, ni el desgraciado que se conoce, no se gusta y nada hace por corregir su situación, ni el fundamentalista, que se apuesta entero sin preguntarse por la calidad –por la verdad– de su apuesta, se toman en serio.

Tomarse en serio requiere esa doble veracidad, que el propio quehacer se juzgue valioso, que se estime verdadero, y que lo sea porque lo hemos tasado desde el mejor de nosotros mismos, desde el que ama la verdad y quiere en su vida estar a la altura de esa verdad que no es la «suya», sino la búsqueda de la mejor manera, con limpieza mental y amor a la verdad. Lo que importa es un compromiso sentido con una vida regida por el afán de verdad. Ese es el paso que ya no sigue la idea de autenticidad en ninguna de sus interpretaciones. Para aclarar en qué consiste ese «estar a la altura del mejor de nosotros mismos en el afán de verdad», que es condición de «tomarse en serio», debemos dar un rodeo por el amor y la razón, por los caminos equivocados. En el capítulo siguiente iremos más por lo derecho a la parte epistémica, al afán de verdad, a cómo se materializan –y cultivan– la limpieza mental y el amor a la verdad. En éste, en lo que sigue, exploraré la vertiente existencial, ese elegirse «en serio», desde el mejor de nosotros mismos, que tantos roces tiene con la autenticidad. Pero este segundo caminar será algo más sinuoso.

LA RAZÓN DEL MEJOR YO

Los comunitaristas, por una vez, no ignoraban los datos. No somos una esencia inmutable, de la cuna a la tumba, por detrás de nuestros gustos, querencias y decisiones. Nuestra identidad personal no es una percha ontológica, verdadera aunque oculta, sobre la que se colgarían nuestras características, simples espejismos. Por eso es un despropósito decirle a alguien «no te quiero porque seas divertido, guapo, rico, generoso, inteligente, sincero..., sino por lo que verdaderamente eres». Si escarbamos en lo que sea nuestra identidad, vemos que somos poco más que una urdimbre de proyectos y compromisos.²³ Cuando esos compromisos y proyectos, el terreno donde se dilucida el significado de nuestras vidas, son elegidos por nosotros, con afán de verdad, damos un paso importante, estamos controlando en buena medida la gestión de nuestras vidas y hasta de quiénes somos. Nos estamos *tomando en serio* o por lo menos estamos bien encaminados para hacerlo. Nada que ver con lo que les sucede a quienes no se respetan a sí mismos y, desnortados, como vacas sin cencerro, se dejan llevar por las corrientes del mundo, los vientos de la vida o sus propios deseos no ponderados.

Tomarse en serio exige elegir –y actuar– desde el mejor yo. Por supuesto, esa elección no es siempre posible y, en nuestros tratos con el mundo, muchas veces, nuestros mejores propósitos no cuajan en resultados. Pero algo se puede hacer. Es una cuestión de grados y circunstancias.²⁴ Sin ponernos tan tremendos como Camus a cuenta del suicidio, cuando menos nos cabe una posibilidad: decir que no. Aunque no podamos aproar donde queremos, sí que está en nuestra mano decidir a dónde no queremos ir, qué es lo que no queremos hacer.²⁵ También aquí hay grados y matices. Además, sobre todo, hay circunstancias. Decir que no depende tanto del entorno como de nosotros mismos. Las relaciones son las previsibles: cuanto más fácil lo pone el entorno, menos nos cuesta a nosotros. Y al revés: en una tiranía la posibilidad de decidir se complica, sobre todo si somos unos apocados con las ideas poco claras. Para decir que no, cuando las dificultades aumentan, es importante que las convicciones estén seriamente fundamentadas y, también, tener suficiente

carácter. Las dos cosas no son independientes. El carácter ayuda a mirar con criterio, a cribar imparcialmente y a resistirse a pactar opiniones, y nuestro carácter se fortalece cuando, en situaciones complicadas y enrarecidas, nuestras elecciones han sido realizadas con limpieza mental, cuando nos evitamos las trampas a nosotros mismos. Pero esto se verá con más detalle cuando, en el próximo capítulo, nos ocupemos de las virtudes epistémicas, del otro aspecto del tomarse en serio.

A estas alturas adivino al lector sonriendo, pensando que está ante un cándido, cuando no un pánfilo, que se desliza peligrosamente por la pendiente de los buenos deseos, en cuyas cunetas abundan los cadáveres de los filósofos, acostumbrados a «resolver» —es decir, a escamotearse de— los problemas con conjuros que pretenden pasar por argumentos. Es posible, pero no camino solo, sino en la compañía de los cultivadores de la ciencia sombría y cínica, de los economistas, al menos de unos cuantos que, insatisfechos con los supuestos antropológicos habituales de sus modelos, han explorado y precisado analíticamente una idea más sofisticada de racionalidad que la que ha abastecido tradicionalmente a su disciplina, la del *homo oeconomicus*, un sujeto que es racional porque se limita a perseguir una meta, sin echar más cuentas. Un recorrido por sus cosas nos será de provecho para las nuestras.

El individuo racional que prefiere perder la tarde frente a la televisión a una fatigosa excursión o a la lectura de un libro, en la acepción convencional de la economía, es racional si, una vez ordena sus prioridades, sus deseos, se entrega a lo que quiere. Desde esa perspectiva, racionalidad equivale a poco más que a transitividad de las preferencias: si Juan tiene el orden de preferencias entre actividades: t(elevisión) P (preferido a) e(xcursión) P (preferido a) l(ectura), tPePl; entonces, Juan será racional si se planta ante la televisión la tarde entera. Será racional y será auténtico, al menos en el sentido de actuar de acuerdo con sus deseos. En caso contrario, si con esos gustos, se va de excursión o se entrega a la lectura, no lo será. La filosofía más solemne, y más confusa, dirá que nos encontramos ante una simple racionalidad instrumental: no se pregunta por los fines, los toma como un dato y actúa de acuerdo con sus prioridades.

Tales individuos no tienen problemas. Hacen lo que quieren. Las cosas

valen porque ellos las valoran. No se preguntan si lo que valoran es valioso. Y si tienen problemas, si empiezan a preguntarse si lo que ellos valoran es valioso, les bastará con mentirse un poco, con evitarse las preguntas y acomodarse a las expectativas de su ecosistema social. Diversos mecanismos psicológicos bien conocidos, como las preferencias adaptativas, el *wishful thinking* o las disonancias cognitivas, ayudarán a relajar la tensión. Los humanos estamos muy predispuestos a dotar de «coherencia» nuestras vidas, sin que nos importe mentirnos. Hay sobrados experimentos, incluso neurológicos, que lo confirman. Cuando a un individuo con desconexión entre los dos hemisferios cerebrales se le ordena –a su hemisferio derecho, en rigor, que el otro no se entera– «trae un vaso de agua», y, más tarde, se le pregunta por qué ha hecho lo que ha hecho, traer el vaso, inmediatamente acude su otro hemisferio con una «mentira» para dar cuenta de su participación a ciegas: «tenía sed», «me preguntaba qué contenía», «no me gustaba el sitio en el que estaba».²⁶ El otro hemisferio, el dominante, que, por lo general, se ocupa de interpretar y dar cuenta de nuestros comportamientos, incluidos los emocionales, se ve en la necesidad de inventarse un relato para dotar de coherencia a su comportamiento, para tapar con justificaciones los vacíos. No sé si es bueno o es malo, pero es así. Somos maquinas fantasiosas siempre en la misma dirección: aligerar las dudas. Evitamos los caminos que conducen a las preguntas incómodas y frecuentamos los que acercan a la aceptación, al promedio social, por la pendiente de la menor resistencia, eliminando las diferencias de potencial. Sin dejar resquicios para la inquietud, el remordimiento o el reconcomio.

Sea como sea, engañados o no, los individuos descritos serán racionales: se comportarán de acuerdo con sus preferencias, sin que importe cómo las han gestado, por qué quieren lo que quieren. Más interés, para nuestros propósitos, tienen otros individuos con un trato más complicado con sus elecciones, como el fumador compulsivo, el ludópata, el alcohólico o el adicto a relaciones patológicas. Éstos no acaban de estar convencidos de lo que hacen, pero lo hacen. Al final, optan por lo que quieren, se entregan a sus preferencias, más o menos destructivas. Para la economía serán racionales por las mismas razones que invocó Sócrates en el *Protágoras* de Platón, porque tienen querencias y

actúan en consecuencia: las jerarquizan y se atienen a su prioridad máxima. Valoran, pero no se preguntan si lo que valoran vale la pena, si hay razones – distintas de sus propias preferencias– para querer lo que quieren.

Otra cosa pensaría Aristóteles. Para éste, unos y otros personajes serían irracionales, en especial los segundos, éstos que actúan en contra de sus mejores deseos, individuos *akráticos*, ejemplos de *weakness of the will*, de flaqueza de voluntad, unos pobres de espíritu (*Ética Nicomaquea*, Libro VII, 1145a-1152b). En la estela de sus reflexiones, algunos economistas, insatisfechos con la racionalidad del *homo oeconomicus*, nos han recordado que no sólo tenemos preferencias, algo, por lo demás, bastante común en muchas especies animales,²⁷ sino que también tenemos preferencias sobre nuestras preferencias, metapreferencias. Deseamos no querer ciertas cosas y querer otras.²⁸ Muy bien pudiera suceder que, después de algunas lecturas, a Juan le dé por pensar no en qué hacer con sus tardes, sino en qué hacer con su vida, y, una vez contestada esa pregunta, abordar qué vale la pena hacer con sus tardes. Quizá se ha forjado cierta idea de lo que es una vida valiosa y quiere ponerse en ella. En tal caso, su primer paso será comparar –no las actividades, sino– el tipo de vida que presumen las distintas actividades. No es la misma persona la que tiene las preferencias tPePl, que la que tiene las preferencias tPIPe o las preferencias ePtPl. Estará comparando los órdenes de preferencias. Tendrá metapreferencias, preferencias sobre (órdenes de) preferencias. No comparará actividades sino, con más vuelo, modos de estar en el mundo. Y si, por ejemplo, ha concluido, con Aristóteles, que la vida consagrada a la sabiduría es la mejor vida, muy probablemente establecerá la ordenación: (ePIPt) P (IPtPe) P (tPePl). Todo dependerá de la mejor idea que tiene de sí mismo.

Nosotros, como Juan, podemos revisar nuestras querencias a la luz de nuestros mejores juicios. A eso apuntamos –aunque no sólo a eso– cuando hablamos de «tomarnos en serio», a elegir también los deseos, que es, al fin, elegir quién se quiere ser, estar a la altura del mejor yo, construir en lo posible la identidad desde la elección de lo que nos parece mejor y más importante, de lo valioso, lo bueno y lo verdadero.²⁹ Hay afán de verdad, de conocerse y, si se quiere, de autenticidad, pero también hay algo más: voluntad de medirse y

estar a la altura de lo que se tiene razones para creer. Otro meandro, esta vez por la naturaleza de la relación amorosa, puede ayudarnos a iluminar algo mejor estas ideas (por lo demás nada originales).

LA AUTENTICIDAD DEL ENAMORADO

Según una idea bastante extendida, acorde con ese «te quiero por lo que verdaderamente eres», la disposición amorosa, una vez activada, sería absoluta, sin reservas ni circunstancias atenuantes, incluidas las características de las personas sobre las que recae el afecto.³⁰ Serían ejemplos de amores de esa naturaleza el *agapè* incondicional de Dios a sus criaturas y de los primeros cristianos, su caridad, que alcanza incluso a aquellos a quienes no se aprecia, a los enemigos.³¹

También el amor que reclamase un Dios tiránico y arbitrario. Un Dios de esa naturaleza, rebosante de omnipotencia, nos exigiría amor «haga lo que haga», nos ordene lo que nos ordene. No habría otra razón para obedecerle que su misma voluntad. No tiene que justificarse, que dar razones, lo que sería un síntoma de debilidad. Mañana podría levantarse con el humor atravesado y ordenar, como Dios a Abraham, que debemos matar a nuestros hijos y no por ello contemplar que nuestro amor hacia él, un amor «sobre todas las cosas», se pudiera debilitar. Nos exige un amor esencial, a él en tanto que él, no por lo que es o lo que hace; un amor sin razones. Nosotros no adoraríamos a Dios por sus atributos, sino por ser quien es. No podríamos, por ejemplo, decir que lo amamos por su bondad. Ya vimos en el primer capítulo los berenjenales a que nos conduce un Dios de esta naturaleza, para quien «bueno» sería lo que a él le diera la gana. Ahora, otro berenjenal más. Ese Dios, que nos dice «debéis hacer esto porque yo lo ordeno» (y esto, en la medida que contiene una explicación, un porqué, ya parece concesión), está en condiciones de inyectar cualquier contenido a la idea de bondad; esto es, en el acto mismo de imponer su voluntad estipula el contenido de las buenas acciones. El amor que nos exigiría es casi ininteligible. Vendría a ser, por acercarnos a experiencias humanas, un amor como el que profesa la madre de un hijo de perra que dice querer a su hijo «porque es su hijo».

En tales casos, no se ama al otro porque el otro sea «amable» o porque participe de ciertos atributos que el amante tiene por valiosos, por dignos de ser valorados, y que justifican la emoción. No se quiere a A por sus características X e Y sino que, en todo caso, se quieren ciertas características, X e Y, porque se quiere a A. Tanto da que A sea un pacifista como un criminal de guerra. Si A, pacifista, por un trastorno mental o por un milagro, decide convertirse en soldado de fortuna, los gustos o intereses de quienes quieren a A de esta manera se mudarán y se darán de baja de *Amnistía Internacional* para suscribirse a *Arms Magazine*. Si acaso, por necesidades psicológicas, para creerse la propia biografía, se construirán una ficción llevadera y prescindirán de la realidad. Proyectarán sobre el otro sus fantasías, sin buscar amarre en los rasgos de su amado, en cómo son realmente las cosas. A la parte delirante de ese negocio se han referido no pocos literatos, Stendhal, con su idea del amor como cristalización y, aquí al lado, Ángel González, en su verso: «yo sé que existo/ porque tú me imaginas».

El amor descrito no depende de cómo sean las gentes, de cómo se nos presenta el mundo. No cabe modificarlo o corregirlo a la luz de «los hechos», por decirlo toscamente. Carece de base cognitiva. La verdad o la falsedad de los juicios resultan irrelevantes para la emoción. Y eso, si se piensa un poco, es un tanto raro. Basta con recordar lo que sucede con el miedo: si me dicen que en la puerta de mi casa hay un león, experimentaré miedo; si abro la puerta y veo que no hay nadie, que no es verdad lo que yo creía, corregiré mi juicio «no hay un león en la puerta de mi casa» y el miedo desaparecerá. Y si el león está, y no parece que se vaya a marchar, quizá me quede a gestionar mi miedo, a pelear con la emoción.

El ejemplo del miedo al león muestra que la emoción –racional, que no hay que descartar patologías– no es independiente de cómo son las cosas, de lo que sabemos sobre ellas. Algo que no sucede con quienes aman incondicionalmente: quieren el objeto de sus desvelos, sea éste como sea, y, desde luego, no creen, en ningún caso, que deban –puesto que ni siquiera creen que puedan– gestionar sus emociones. Serían víctimas de su emoción como de un buen o mal azar, de una pedrisca o de una herencia. Uno está invadido por la emoción y no es responsable de experimentarla. La pasión se padece, se cae

en ella (*falling in love*) y no hay más que hacer, sin que quepa sopesarla ni valorarla. A lo sumo, podemos reconocernos en ella, reconocer lo que somos, aunque no nos guste cómo somos.³² La autenticidad comunitaria.

En rigor, la idea de amar a una persona «independientemente de lo que sea», esto es, incluso si todo cambia en ella, es algo más que improbable. Es una imposibilidad metafísica, por aquello de los indiscernibles de Leibniz: si todo cambia, entonces no es la misma persona. Para que podamos hablar de «la misma persona» se requiere la continuidad de alguna de sus características. Pero, sin apurar tanto, sí que hay un modo inteligible de interpretar la incondicionalidad que resulta iluminador para lo que nos interesa y acorde con una ontología sensata.³³ Ataño a esas situaciones que, cuando se las decora, se las denomina *amour fou* y cuando no, mal rollo. En tales casos el amor es fuente de infelicidad porque el amante, que quiere, muy probablemente, preferiría no querer. Quien más quien menos conoce esos infiernos y para dar cuenta de ellos no hace falta caer en camisas de varas esencialistas, comprometerse con perchas ontológicas. En realidad, se necesita un compromiso metafísico muy barato. Basta con estar de acuerdo en que «todo sucede por alguna razón». Se quiere a A porque A produce en nosotros que lo queramos. Es tan poco lo que se supone que está presente hasta en la definición spinoziana: «el amor es una alegría que acompaña a la idea de una causa exterior» (*Ética*, III, definición 6 de los afectos). Si se quiere más realismo ontológico, hasta recalar casi en clases naturales, podríamos decir que A desencadena en nuestro cerebro una inundación de *feniletilamina*, una molécula de la familia de las anfetaminas, que acaba con un subidón de dopamina y norepinefrina y un bajón de serotonina. Ese mecanismo lo desata A pero no B, esto es, se prefiere a A antes que a B por alguna cosa que tiene A y de la que carece B, en el peor de los casos, que nos hace caso. Si, no se sabe cómo, de repente las características de A y B se intercambiasen, el elegido sería B, que no sería sino A.

El problema del *amour fou* es que esas características, que nos ponen como nos ponen, no quisiéramos quererlas. No son las características que, en el caso de disponer –además de la lucidez– de voluntad, escogeríamos querer. Nuestro yo auténtico las quiere, pero no nuestro mejor yo, el que se toma en

serio. Uno quiere a A porque reúne ciertas características que le atraen, pero que no son las que, según sus mejores deseos, le gustaría querer. No por casualidad, coloquialmente, de las víctimas de los malos rollos decimos que están «pilladas», que son personas «enganchadas». El gancho arrastra su voluntad.³⁴ No son dueños de sus deseos, quieren cosas que no quisieran querer. No les gusta lo que quieren, que viene a ser lo mismo que no gustarse a ellos mismos, no quererse. Son unos infelices, con una vida prestada, con una identidad subordinada, al paio de los humores y caprichos de «los dueños de su voluntad», que rigen el contenido, desordenado, de sus afectos. No están a gusto con lo que quieren, no creen ser dignos de ser queridos.

Sin embargo, esas personas, que quieren lo que no les gustaría querer, que son víctimas antes que dueñas de sus deseos, son veraces consigo mismas: conocen lo que quieren. Y a la vez, auténticas, porque actúan de acuerdo con lo que quieren o, al menos, se dejan llevar por lo que quieren. En ese sentido, no falta un afán de verdad. Para estar a disgusto con sus emociones, han de conocerlas, han de saber quiénes son y saber que lo valioso no es lo que ellos hacen, que está en otro sitio. Es la lucidez derrotada de los protagonistas del mejor cine negro, de *Perdición (Double Indemnity)*, *Cara de ángel (Angel Face)*, *Forajidos (The Killers)*, *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice)* o *Retorno al pasado (Out of the Past)*. En todos esos personajes, y de ahí sus tragedias personales, hay un amor a la verdad que los aleja de la hipocresía, de la inautenticidad que hemos visto en aquéllos que, a favor de la corriente, no se creen lo que dicen, que sólo dicen lo que se espera de ellos. O que se mienten, como decía Stendhal, recreando la realidad. Estos últimos difícilmente experimentarán angustia o tensión, al menos a corto plazo.

La autenticidad, por el contrario, es compatible con la desazón. Hay un buen conocimiento y una derrota que, en sus versiones más dramáticas, puede conducir al autoodio, al desprecio por uno mismo. Es el caso de la mayor parte de los pedófilos. No pueden evitar sentir una atracción sexual hacia los niños y se detestan por ello.³⁵ La ansiedad superlativa aparece cuando se dan los desajustes, no se llevan bien y no se hace nada por corregirlos porque no se puede hacer nada o se cree que no se puede hacer nada. No se hace nada ni

en el buen sentido, ni en el malo, mintiéndose, en la línea de minimizar ruido y discrepancias. Hay un hiato entre lo que a la persona le parece bien y lo que se hace, y su práctica. Mejor dicho, hay dos: entre lo que parece bien y lo que se quiere y no se quisiera querer; y entre lo que parece bien y lo que se hace. El primero es condición necesaria del segundo y, de hecho, los pedófilos, que no son los pederastas, por lo general, se quedan en él, pelean contra los deseos y contra las acciones, y sólo vencen a las acciones.³⁶

Pero que la autenticidad sea compatible con la desazón, no quiere decir que una conduzca inexorablemente a la otra. La autenticidad –incluso la mejor autenticidad– tan sólo supone no mentirse, conocer lo que se quiere. Si no hay disgusto con lo que se quiere, no hay lugar para la comezón. Incluso cuando se dan los desajustes, hay muchas maneras de llevarlos, desde las torturadas, complejas y superlativas, de un León Tolstói, hasta las desvergonzadas de cínicos como Agustín de Foxá, que hacía de ello casi una identidad («Soy conde. Soy gordo. Soy diplomático. Soy académico. ¡Cómo no voy a ser reaccionario!») inspiradora de sus menores valoraciones, como cuando, en mitad de la barbarie de la guerra civil, se quejaba de un dolor de muelas de la siguiente manera: «¡Cómo odio el dolor físico! Cuánto más soportable es el moral».³⁷

LAS DIFICULTADES DE TOMARSE EN SERIO

Como se ve, tomarse en serio, en el plano existencial, en trato con uno, supone algo más que conocerse y gustarse o no gustarse. Requiere resolver el desajuste por su mejor lado y de la mejor manera. Una tarea nada sencilla, en la que nunca hay garantías de alcanzar definitivamente el equilibrio, la templanza o el nirvana budista.³⁸ Hay aquí, al menos, dos problemas importantes y abordarlos nos ayudará a acotar la idea. El primero es consecuencia de que el esfuerzo por imponer las metapreferencias puede no resultar pan comido ni estar desprovisto de complicaciones y hasta de penalidades. El otro problema es el de la justificación de esas preferencias últimas –esas metapreferencias– que sostienen a todas las demás, ese anclaje último que decide las decisiones.

Imponerse los mejores deseos puede no ser una tarea sencilla. Las tensiones únicamente se restañan, si se restañan, cuando el peor de nosotros mismos deja de dar la murga, cuando además de actuar según el mejor yo, sentimos según él. Los puntos intermedios, éstos en los que nunca se resuelve el combate contra las tentaciones o las debilidades, pueden resultar agotadores e, incluso, inquietantes, por más que no falten concepciones morales que los entienden como óptimos morales,³⁹ como sucede con éticas como la cristiana o la victoriana, que dignifican el sufrimiento y otorgan mérito moral a las heridas de la lucha contra la naturaleza caída, víctima del *peccatum originale originatum*. Según ellas, quien se comporta debidamente sin sufrir por ello no es de fiar. Como si hacer el bien sin ganas, con esfuerzo, fuera apreciable y valioso por sí mismo.⁴⁰

La verdad es que cuesta entender la calidad moral de esos sujetos rígidamente kantianos que hacen lo que deben pero no sienten lo que hacen, que son buenos con pesar,⁴¹ como aquel que aparece en los *Proverbios* y *Cantares* machadianos: «No extrañéis, dulces amigos,/ que esté mi frente arrugada:/ yo vivo en paz con los hombres/ y en guerra con mis entrañas». Sus actos son correctos, las razones para sus actos, también, pero no sus sentimientos, como viven con sus razones. Un equilibrio inestable que, en el fondo, no es más que el reverso de aquel singular *akrático* personaje que aparece en el poema de Jaime Gil de Biedma: «Resolución de ser feliz/ por encima de todo, contra todos/ y contra mí, de nuevo/ por encima de todo, ser feliz/ vuelvo a tomar esa resolución./ Pero más que el propósito de enmienda/ dura el dolor del corazón». Los dos personajes están a disgusto con ellos mismos y los dos parecen estar a disgusto con sus «soluciones», por más que la naturaleza de este segundo disgusto sea diferente: en un caso, psicológica; en el otro, moral.

Por otra parte, y ya puestos a recordar todas las variantes y decirlo todo, también dan un poco de miedo esas psiquis estoicas a las que se les va la mano en la abolición del deseo: se ponen a las órdenes de sus metapreferencias, hasta aplacar las emociones mismas.⁴² Sus victorias conllevan, en forma de subproductos, terribles peajes, como la extinción del asombro, del afán de descubrimiento que, como vimos, reclama apostar un

poco a ciegas, a la espera de razones que sólo se encontrarán andando el tiempo. De hecho, esas psiquis, si están sobrevitaminadas, acaban con las emociones y, por ese camino, por lo que se contó en el capítulo III, pueden derivar en la imbecilidad propia de quienes se muestran incapaces de tomar decisiones, como el ya citado Phineas Gage, el tristemente famoso –al menos para los libros de neurología– trabajador de ferrocarril cuya lesión cerebral le incapacitó para sentir emociones, pero no para la razón.⁴³

Martha Nussbaum, que ha advertido muchas veces sobre esos peligros, también ha sugerido una vía por donde escapar a tales dilemas entre el desequilibrio del acrático y la rigidez acartonada de los estoicos:

El carácter bien formado es una unidad de pensamiento y deseos tan mezclados por la elección –el deseo atiende al pensamiento y el pensamiento reacciona al deseo– que cualquiera de ellos puede servir de guía [...] La elección propiamente virtuosa exige la combinación de la elección correcta y la reacción pasional adecuada. Sin la recta «pasión», una misma elección y una misma acción dejan de ser virtuosas. La pasión es un aspecto constitutivo de la virtud y la bondad de la elección, al hacer de ésta algo más que puro autocontrol [...] Justamente porque las pasiones son inteligentes y educables se me puede valorar de esta forma: una violenta lucha interna entre razón y pasión es síntoma de inmadurez ética, de necesidad de educación moral.⁴⁴

Una solución que la precisó mejor que nadie Unamuno en el conocido verso de su *Credo poético*: «Siente el pensamiento, piensa el sentimiento». Una solución, de todos modos, que es, en realidad, la antesala del otro problema, el importante.

La argumentación anterior suponía otra firmeza –distinta de la de la voluntad, de la que se resuelve cohonestando razones y emociones– que no está fuera de disputa: la de la calidad de esas segundas preferencias, de esas metapreferencias, que damos por buenas como rectoras de las preferencias de primer orden. Si son las causantes de tantos desasosiegos y congojas, quizá no sea mala cosa preguntarnos acerca de sus garantías. Si hay tantas posibilidades de pasarlo mal, al menos que sea en nombre de sólidas razones. Quizá no baste con la apelación al mejor yo para darlas por buenas. Al cabo, cabría pensar que no hemos hecho sino elevar el problema a una escala superior: ¿por qué desconfiamos de las preferencias espontáneas, de primer

orden, y no de las metapreferencias, de las preferencias de segundo orden? Y, por ese camino, ¿no deberíamos acudir a unas preferencias de tercer orden para medir las de segundo orden? ¿No acabaremos, entonces, en una regresión infinita?⁴⁵

Si, en aras de un «sentirse bien», de la tranquilidad psicológica propia del que no quiere nada distinto de lo que hace, de la simple coherencia entre los diversos niveles, nos damos por satisfechos cuando los dos órdenes apuntan en la misma dirección, no se ve mayor problema en el estado del miserable complacido en su miseria (el maldito) o de aquel otro que recrea –valora– su dependencia de lo que no es valioso (el alienado). La sugerencia de que el engaste importante es aquél en el que los deseos de segundo orden son los formulados por «el mejor yo», aunque evita ese escollo, tiene algo de solución palabrera, de estipular, porque sí, «la bondad» de las metapreferencias. ¿Estamos seguros de su superioridad, de que la autonomía o la libertad empiezan y acaban en –únicamente afectan a– esas preferencias, de que la «verdadera» persona, la mejor, es la que se sitúa en el segundo nivel?

Después de este largo desvío, y precisamente para abordar estos interrogantes, hay que recuperar la idea que nos ha traído por estos vericuetos: el compromiso. Al menos eso es lo que parece pensar Harry Frankfurt, el filósofo que, seguramente, con más agudeza ha perfilado estos problemas: «Cuando una persona se identifica decididamente con uno de sus deseos de primer orden ese compromiso “resuena” a través de la serie potencialmente infinita de órdenes superiores [...] La firmeza del compromiso que ha contraído significa que ha decidido que no queda por formular ninguna otra pregunta acerca de su volición de segundo orden, en ningún orden superior».⁴⁶ Con una fórmula quizá algo más clara y precisa:⁴⁷ el compromiso importante, el decisivo, es el que se asume sin reservas, esto es, aquél sobre el que no cabe preguntarse, el que, hagamos lo que hagamos, no se nos puede ocurrir reconsiderarlo, aquél en el que nos plantamos. Un compromiso de esa naturaleza, inevitablemente, no puede con estas o aquellas ideas, que siempre se pueden revisar, sino con una disposición (epistémica) a estar alerta ante cualquier idea, a no ignorar ni el mundo ni a nosotros mismos, ni las trampas del mundo ni las de nosotros mismos. Dicho de otro modo: sólo cuando las

querencias «espontáneas», las que se sienten y viven, tienen la búsqueda de la verdad como prioridad es impensable que se pueda considerar su revisión. Si acaso, habrá entonces que ver cómo esa prioridad se realiza de la mejor manera, lo que equivale a preguntarse por cómo encarar el cultivo y la práctica de la correcta actitud epistémica, del mismo modo que quien tiene como objetivo la práctica de cierto deporte (el alpinismo) procura, de acuerdo con esa prioridad, mejorar ciertas capacidades específicas (alimentación, estudio de técnicas, conocimiento de terrenos, entrenamientos específicos, paciencia, etc.) y llevar una vida acorde con su cultivo de ellas. Sólo que, en nuestro caso, se trata de algo más serio, que atraviesa todas las actividades y que, en ese sentido, nos compromete. Acompasar la vida con lo que se quiere, y que lo que se quiere sea elegir bien, lo valioso porque vale, entre ello, la propia vida. En qué consiste exactamente esa disposición vigilante, ese afán de verdad, será cosa del próximo capítulo.

CAPÍTULO X

Las incertidumbres del compromiso

Lo que hace que la profesión de escritor sea animada y apasionante es la constante posibilidad de fracasar.

PATRICIA HIGHSMITH

Reconozco el mérito de haber visto claro en algunas circunstancias importantes. La cosa en sí no tiene nada de difícil y sin embargo es poco común. No creo que sea una cuestión de inteligencia elevada o desprendida, sino más de buen sentido, de buena voluntad y de cierto valor para superar la influencia del medio y la inclinación que resulta de nuestro interés inmediato y del temor que inspiran los problemas. Lo terrible cuando se busca la verdad –decía un ensayista francés– es que se la encuentra [...] Se la encuentra y ya no se es libre ni de seguir la pendiente del medio que nos rodea ni de aceptar los lugares comunes y corrientes.

VÍCTOR SERGE

El capítulo anterior, como se avisó, merodeaba peligrosamente el terreno de los buenos deseos. También se advirtió que, en no poca medida, era un peaje inevitable, resultado del asunto: la vertiente existencial de la idea de compromiso, el tomarse en serio en el trato con uno mismo, el no engañarse ni engañar. Pero eso no quiere decir que no se pueda decir algo más, que no quepa precisar en qué consiste la honestidad intelectual en el trato. De eso va este capítulo. Empezaré por recordar algún caso de mal proceder, de cuando esas cosas no se dan. Que no son pocas, en los oficios y tareas sin certezas. Luego intentaré ver si es posible enderezar el camino.

DESHONESTIDADES INTELECTUALES

Las calas que se han hecho en el terreno del compromiso de los intelectuales pueden llevarnos a pensar que, cuando se escriba, si se escribe, la historia universal de la infamia intelectual, el capítulo dedicado a Francia no será el más breve. Sobre todo en el siglo XX y a partir de los comprometidos. Disponemos ya de abundantes investigaciones preliminares.¹ Seguramente, el caso de Michel Foucault es uno de los mejor conocidos.² Con todo, tiene más interés, más carga dramática, el del filósofo marxista Louis Althusser. Resulta, además, de una extraordinaria crudeza. Y más desvergonzado. Por dos razones, por la tradición de la que Althusser se reclamaba, el marxismo, una tradición comprometida con ideales emancipatorios, de justicia, de rebelión frente al mal moral, y, por su particular punto de vista dentro de esa tradición, científicista, por su insistencia en que el marxismo operaba con los patrones de rigor y objetividad propios de las áreas más nobles del conocimiento, hasta el punto de materializar en la teoría social la transición desde nociones más o menos presistemáticas conceptualmente al buen orden de la ciencia,³ la *coupure épistémologique*, para decirlo con una expresión que Gaston Bachelard había puesto en circulación y que Althusser contribuyó a difundir.⁴

Pues bien, a contrapelo de esas proclamas, después de sostener esas cosas, al final de su vida, un final de vida particularmente desgraciado que incluye la decisión de llevarse por delante a su mujer, estrangulada, escribió una suerte de autobiografía intelectual en la que reconocía que tenía una cultura filosófica «de oídas»,⁵ que buena parte de su labor intelectual había sido un camelo, que era «todo artificios e imposturas, y nada más, un filósofo que no conocía nada de historia de la filosofía y casi nada de Marx». ⁶ Él, que estaba empeñado en destacar el carácter científico del marxismo, que sazonaba sus escritos con continuas apelaciones a la epistemología, nos contaba que era un «ignorante total, tanto de Rudolf Carnap, Bertrand Russell, Gottlob Frege, en consecuencia del positivismo lógico, como de Wittgenstein, y de la filosofía analítica inglesa»,⁷ esto es, del abc de la filosofía de la ciencia. El problema no era sólo suyo, al menos en su diagnóstico, sino de su mundo, de esa «Francia, como siempre ignorante de todo lo que se hace más allá de sus fronteras». ⁸ Un diagnóstico, el mal de muchos, que repetirá más de una vez. Por ejemplo, cuando, empaquetándose en el mismo lote que Sartre, el otro

gran filósofo –más o menos– marxista francés, con quien discrepaba en tantas cosas –si es que la discrepancia es compatible con el fraude, con la falta de afán de verdad–, admitía que no carecía de razón el intelectual más sistemáticamente descalificado por todos ellos, al sugerir su condición fantasmal si no fantástica: «Raymond Aron no se equivocó totalmente al hablar a propósito de mí y de Sartre de “marxismo imaginario”». ⁹ No fue el único, también lo hizo Jean-Luc Godard, en su película *Vent d'Est*. Lo que no deja de tener su aquel. Porque la de Godard es otra historia.

Y sí, seguramente una parte de la responsabilidad hay que achacarla a su ecosistema intelectual, a esa atmósfera parisina frívola y mudadiza a la que, ya en 1925, se refería Baroja cuando decía que «necesita cada tres o cuatro años explotar una nueva forma literaria y lanzarla como quien lanza al mercado unas píldoras o un cinturón eléctrico». ¹⁰ Pero hay algo más, algo que permite recuperar, después de lo dicho en el capítulo anterior, el núcleo de verdad que se esconde bajo la hojarasca del compromiso del intelectual: Althusser no se tomaba en serio. Había en él una falta de honestidad con sus propias ideas que resulta particularmente grave cuando la atmósfera intelectual es la descrita y el propio quehacer, por lo que sea, por su propia naturaleza o por su particular momento, no ha conseguido sedimentar patrones de calibración.

Althusser no era un caso aislado ni, desde luego, el más grave. Lo peor ha venido más tarde, y hoy podría decirse que el fraude dispone hasta de un cuerpo doctrinal: el postmodernismo. Qué sea el postmodernismo no es cosa sencilla de dilucidar. Hecha la advertencia, creo que casi todos los postmodernos coinciden en la tesis de que no hay ni puede haber instancias últimas de autoridad a la hora de juzgar una obra. Ni últimas ni primeras, pues, a su parecer, todas las interpretaciones valen lo mismo. ¹¹ La caracterización, a qué negarlo, no es un ejemplo de finura, pero no creo que puedan sentirse traicionados, si es que la noción de traición interpretativa tiene sentido para quien sostiene que la idea misma de interpretación correcta está fuera de lugar. Sea como sea, lo cierto es que, de la mano de ese cajón de sastre que se ha dado en llamar «postmodernismo», la tesis de que no hay reglas, patrones de validez, «ojos divinos» para tasar, ha pasado de ser una convicción más o menos melancólica a un programa filosófico. Algo que, si se

piensa bien, no deja de resultar un tanto paradójico. Cuando uno cree que no hay modo de discutir en serio, lo mejor que puede hacer es marcharse discretamente. En todo caso, antes de desaparecer, dirá una última vez que no cabe esperar nada, y a otra cosa. Se callará. Aunque no parece que haya sido así. Sucede con el posmodernismo como con la poesía del silencio, que padece de incontinencia verbal.¹²

Darí­a un poco de apuro embestir a estas alturas contra el moro muerto del posmodernismo, si no fuera porque convirti­ó la dejaci­ón del afán de verdad en doctrina, porque vino a decir que hasta lo que estaba mal era lo debido; por la desvergüenza. Una circunstancia que, por si quedaba alguna duda, resultó más que confirmada en los intentos de salvar la cara, y partir la de los demás, a cuento del escándalo desatado por el físico Alan Sokal, cuando envi­ó a *Social Text*, revista de referencia del postmodernismo, un escrito descabaldo, repleto de disparates, falacias y errores de bachillerato, con la ú­nica intenci­ón de mostrar que en aquella casa se tragaban cualquier cosa.¹³ El texto, delirante desde su mismo título («La trasgresi­ón de las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica») fue publicado sin reserva alguna, algo que denunci­ó su autor el mismo día de su aparici­ón con un artículo publicado en otra revista, *Lingua Franca*. Como se pudo comprobar tiempo después, en aquel mercado recibían incluso artículos generados por ordenador, en los que las palabras, todas ellas chisporroteantes, se arrojaban al papel con la ú­nica exigencia de un m­ínimo respeto a la sintaxis. Pero tampoco entonces se ruborizaron los aludidos, quienes, en lugar de proceder como cualquier persona decente pillada en falta, retirándose de la escena con el menor ruido posible, pasaron a la ofensiva y descalificaron a Sokal.¹⁴ Al cabo, la idea de que todo vale era la base de su programa. Dada la naturaleza de su mensaje, que «la trampa forma parte de las reglas», la noci­ón misma de «trampa» se vacía de sentido, como esas prendas que incluyen una etiqueta advirtiéndonos de que «cualquier defecto que se pueda observar forma parte del dise­ño». Nadie les podía acusar de inconsistencia. Una acusaci­ón que, bien pensado, no les debería ofender.

Hoy el postmodernismo es, seguramente, mercancía caducada, pero sus deposiciones siguen flotando y, a trav­és de extrañas y múltiples vías, han

acabado por llegar a los predios de la investigación filosófica más seria, hasta el punto de que no pocos filósofos de primera magnitud, tradicionalmente ocupados en cortar pelos en el aire, se han sentido obligados a terciar en debates mucho menos sutiles que los que frecuentan en sus seminarios y revistas.¹⁵ No sin razón, parecen haber llegado a la conclusión de que, dada la magnitud de los asuntos en juego, los principios mismos de su profesión, los asuntos de los postmodernos, eran los verdaderamente importantes y, otra vez, tocaba volver a defender lo evidente, lo que ellos creían compartido por todos.¹⁶ Así las cosas, más de un doctor House, especialista en enfermedades singulares, se ha arremangado para officiar como médico de campaña y hacer frente a la epidemia de sinrazón.¹⁷ Según el parecer de muchos de éstos, las cosas empiezan a ser graves si se acepta como moneda de curso intelectual que alguien diga que «no me importa lo más mínimo si todos y cada uno de los “acontecimientos” de los que informa Castañeda (en sus trabajos sobre el chamanismo) “ocurrieron” alguna vez»,¹⁸ y quedarse tan pancho.

El autor de quien recojo la cita anterior, Bernard Williams, en un ensayo en el que se ocupaba de la verdad y la veracidad, al criticar las tesis del todo vale, pone el acento en un terreno que no es, estrictamente, el de las ideas filosóficas, el de esta o aquella tesis ontológica o epistémica, sino el de los filósofos, el de la decencia, la honestidad, el carácter, si se quiere: el filosófico en sentido amplio y serio. Vale la pena recordar su propio ejemplo:

Durante bastantes años, las gentes bienpensantes de la izquierda intelectual siguieron a Sartre en su cruda marginación de Camus, en su desdén hacia lo que se presentaba como el necio humanismo, el moralismo subjetivo y la incompetencia filosófica de Camus. Puede que Camus haya sido un filósofo menos profesional que Sartre, pero no está claro que fuera peor filósofo. Lo que con toda seguridad es cierto es que fue un hombre más honesto y su autoridad intelectual descansa en ese hecho.¹⁹

Cosas de la vida de las ideas, el autor que con más eficacia sintetiza su punto de vista en estos menesteres es Nietzsche, al que Williams cita en distintos pasajes de su obra, pasajes que vale la pena recordar:

Pues ¿qué significa ser *honesto* en las cosas del espíritu? ¿Ser riguroso con el propio corazón, despreciar los «bellos sentimientos», hacer de cada sí y de cada no un asunto de conciencia! [...] Esa voluntad incondicional de verdad: ¿qué es? ¿Es la voluntad *de no dejarse engañar*? ¿Es la voluntad

de no engañar? Pues cabe interpretar también en este último sentido: siempre que en la generalización «no quiero engañar» se incluya el caso particular «no quiero engañarme a mí mismo [...] De modo que la «voluntad de verdad» no significa «no quiero dejarme engañar», sino –no queda otra alternativa– no quiero engañar, ni aun a mí mismo: y con *esto nos encontramos en el terreno de la moral* [...]: ¿Cuánta verdad *soporta*, cuánta verdad osa un espíritu? Esto se fue convirtiendo cada vez más, para mí, en la auténtica unidad de medida. El error (creer en el ideal) no es ceguera, el error es *cobardía*.²⁰

Aunque en muchas ocasiones Nietzsche, desbordado por su torbellino retórico, se deja vencer precisamente de aquel lado que quiere criticar, no es ésta una de ellas. Al cabo, no hacía sino identificar un reto importante al que, antes o después, acaban por enfrentarse todos los que transitan por el solar de las ideas. En realidad, no fue el único en reconocerlo. Cosas parecidas, que la actividad intelectual es una cuestión de carácter, las apuntó otro personaje que no me resulta más simpático, Sigmund Freud, pero que en esto la cuadró.²¹ En todo caso, ninguno de ellos alcanza la eficacia sintética de Cesare Pavese, que lo dijo no sé si de un modo más inadecuado pero sin duda sí más rotundo: «No bastan las veleidades, las furias y los sueños; se necesita algo más: cojones duros».²² Se necesitan porque no es fácil pensar a la intemperie, contra corriente. Juan Ramón Jiménez reivindicaba precisamente una «aristocracia de intemperie», la propia del «hombre que puede vivir tranquilamente fuera y sin miedo a nada ni a nadie de la tierra y el espacio, y no por ser un salvaje sino un civilizado estricto, ha llegado por medio de sí mismo, a lo último, es decir a lo primero, después de haber pasado y desechado todo lo inútil e inservible».²³ Cuando no hay tribunal del mundo para medir la verdad, la calidad de la obra, adquieren mayor importancia las cualidades del autor: el amor a la verdad, el tribunal de la conciencia, el coraje intelectual, el tomarse en serio, como queramos llamarlo. La práctica de las virtudes epistémicas. O, dicho con más precisión, el coraje es la condición que hace posible ejercitar las otras virtudes intelectuales.²⁴

LA VOLUNTAD DE VERDAD

Esta vez por detrás de las palabras gruesas hay sustancia. La mejor prueba es

que desde hace un tiempo, en investigaciones académicas minuciosas, y en términos más áridos, se habla de cosas parecidas a las que parecía referirse Camus cuando relacionaba la verdad con la vida verdadera, la importancia de la decencia para la verdad, por decirlo en corto. En corto y en bruto. En largo y en pulcro hay que dar una vuelta por algunas discusiones de la moderna epistemología, en particular, por su problema central, el del conocimiento, o, lo que durante un tiempo se creyó que era lo mismo, el problema de las creencias justificadas. Ver que, cuando se miran las cosas de cerca, tener creencias justificadas no equivale a disponer de conocimiento es un primer paso para recalcar en lo que interesa, en la importancia de la virtud para la verdad.

En realidad, ni siquiera hay que mirar mucho. Cuando un estudiante, ante un test, acierta una respuesta por chiripa o porque ha copiado, aunque su contestación sea correcta, no sentimos que en propiedad podamos decir que «conoce la materia». De hecho, si ha copiado, experimentaremos algo más que una simple incomodidad por su acierto. Que su respuesta sea verdadera no nos basta, no nos resulta satisfactorio. Lo que nos importa, en realidad, es el conocimiento bien justificado, aquél al que se llega de modo correcto. El que se entiende por «llegar de modo correcto» es objeto de mucha disputa entre los investigadores, pero no faltan quienes creen que entre sus ingredientes han de asomar algunas cosas parecidas a la rectitud moral. Unas pocas líneas nos ayudarán a ver cómo es la cosa, al menos en sus trazas generales.

A primera vista, como siempre a primera vista, parece que las cosas están claras y no hay que complicarse mucho la vida. Nos interesa tener creencias verdaderas y cuando tenemos creencias verdaderas sobre un hecho o una materia podemos decir que conocemos ese hecho o esa materia. Damos por bueno el conocimiento de Juan de que ahora es la una de la madrugada si es verdad que ahora es la una de la madrugada, esto es, si su conocimiento se corresponde con los hechos. Claro que nos sentiremos menos satisfechos si, cuando ya nos marchábamos, Juan, verboso, nos aclara que cree lo que cree porque «lo ha leído en las entrañas de un pájaro». Y es que, además de que su creencia sea verdadera, además de que se corresponda con los datos, importa que esté justificada, por ejemplo, porque sea el resultado de aplicar un buen

procedimiento, un buen «método científico».

Pero ¿basta con eso? Pensemos en un caso. En una idea elemental uno diría que Juan sabe que es la una de la madrugada si es verdad que es la una de la madrugada, Juan cree que es la una de la madrugada y está justificado que Juan lo crea. Tres condiciones parecen suficientes: que Juan crea X, que esa creencia X sea verdadera y que Juan tenga razones para creer X. Parecen suficientes, pero no lo son. Si, por ejemplo, a la una de la madrugada, Juan mira su reloj de pulsera, parado desde la una de la tarde del día anterior, Juan habrá acertado por casualidad, por más que se hubieran cumplido cada uno de los requisitos. Tiene una creencia verdadera y justificada, porque tiene una razón para creerla, pero no tiene conocimiento. Falta alguna cosa, cierta disposición. De algún modo, también es importante que Juan esté seriamente interesado, que atienda a todos los datos, y no sólo a aquellos que en algún sentido le bastan, porque, por ejemplo, no quiere ponerse a indagar más, sobre todo a estas horas, cuando lo que quiere es dormir y que sea la una de la madrugada es una buena razón para ello. Importa, al fin, que el conocimiento sea el resultado de un proceder honesto, de una real preocupación por la calidad de su creencia.

Alejemos el foco de Juan y su reloj y ajustémoslo al asunto de fondo: las respuestas al problema de fundamentar el conocimiento.²⁵ Hay muchos modos de ordenar el género, pero me serviré de uno que ya nos resulta familiar por sus paralelos en teoría moral y que remite a dos estrategias. La primera aproximación –en realidad un conjunto de teorías– apela a los principios y, según ella, una creencia, para estar justificada, ha de respetar ciertas reglas o principios de racionalidad. Las creencias justificadas estarían basadas en argumentos cuyo sostén son otras creencias. Mi creencia de que «ahora está lloviendo» se sostiene en mi creencia «Sara está empapada» y mi creencia «Sara acaba de llegar desde la calle». El soporte entre las creencias se puede dar en dos formas, cada una de las cuales da pie a una distinta versión de esta aproximación. Según la primera versión (fundamentalismo), el sustento sería jerarquizado, piramidal: unas razones se aguantan en otras más básicas y esas otras en otras aún más básicas hasta dar con unas absolutamente firmes que las aguantan a todas. Según la segunda versión (coherentismo), el conocimiento

operaría como una trama de creencias, como una red o un bastidor, donde todas se soportan mutuamente, sin que existan unas más fundamentales que otras, al modo como se definen las palabras en un diccionario, las piezas de un rompecabezas o las cartas de una baraja: el rey es la que pierde con el as y gana a la sota, que, a su vez, pierde con...²⁶ Aunque las dos versiones andan alejadas, y en polémica, comparten distintas variantes de una misma debilidad, que nutre a los escépticos, la primera porque parece recalar en razones (las básicas) que no se sostienen en otras razones, que hay que creérselas porque sí; la segunda porque, al incluir a la propia creencia en la trama de las que la sustentan, también parece que nos obligue a creérsela porque sí, en tanto sostiene a las que la sostienen, como si estuviéramos ante una enorme y disimulada tautología, más o menos sinuosa.

La otra aproximación (fiabilismo) es radicalmente distinta. Se interesa por el hilo causal –no lógico– que nos lleva a creernos algo. Una creencia estaría justificada si es el resultado de seguir un proceso adecuado, que asegura la obtención de una alta proporción de verdades. Todo esto puede parecer superferolítico y exótico, pero es bastante común. De hecho, lo ejercitamos a diario para ir por el mundo, muchas veces sin reparar en ello, por ejemplo, cuando al cruzar nuestra calle para ir a comprar naranjas, recordamos dónde estaba la frutería y no dudamos de que el coche que se aproxima está a la distancia que parece: nos estamos fiando de la memoria y de la percepción. Y hacemos bien: confiar en esas dos capacidades nos asegura una alta proporción de creencias verdaderas. Lo mismo, por cierto, que confiar en la reflexión racional, otra capacidad epistémicamente fiable.

Desde esta perspectiva, una creencia justificada sería el producto final de aplicar facultades fiables, que establecen un proceso de «facturar verdades», de forma en algún sentido parecida al que hace que una acción esté justificada –para las teorías morales consecuencialistas– si es el resultado de aplicar una regla que, por lo general y a largo plazo, asegura, por ejemplo, la maximización del bienestar social. Por supuesto, no hay garantías definitivas de que siempre acertemos el tiro, pero, dirán los defensores de esta estrategia, no disponemos de otro modo de apuntar en la buena dirección que fiarnos de lo que hasta aquí nos ha servido. Los yerros se dan, pero incluso para reparar

en ello, hay que confiar en los procedimientos, que nos garantizan que la creencia está justificada. Nos acercamos y nos damos cuenta de que estábamos equivocados, que lo que creíamos ver era una ilusión. Vemos que veíamos mal. Recibimos nuevos datos que nos llevan a modificar una conjetura elaborada a partir de otros datos anteriores. Nuestras creencias estaban justificadas, pero ahora ya no lo están. Estaban justificadas pero no eran correctas. La historia de la ciencia nos muestra mil ejemplos de creencias justificadas que, sin embargo, resultaron ser falsas. Un nuevo experimento o un dato que ignorábamos nos han obligado a abandonar la vieja teoría. Nos sucede también en la vida cuando, al aproximarnos a una persona, no era quien parecía ser. Confiábamos en ella y acabó por resultar más falsa que el beso de Judas. Era razonable nuestra creencia de antes y lo es la de ahora, más atinada. Las dos han sido el resultado de aplicar las mismas facultades.

Si he puesto una mayor atención en la segunda estrategia, la consecuencial, es porque desplaza el énfasis de la relación (lógica) entre las creencias y el mundo a la relación causal entre las creencias y sus vías de obtención. Con un paso más estamos donde nos interesa: el que nos lleva a las características de quien sostiene las creencias, a las virtudes de los agentes. Basta una pequeña variación respecto a los talentos aludidos: no sólo son importantes para el conocimiento ciertas capacidades o facultades epistémicas, como la memoria o la visión, sino también otras morales o de carácter, como la honestidad o la amplitud mental.²⁷ No nos fiaríamos de que la puesta de sol de ayer tarde sea como nos la cuenta un amnésico ciego y tampoco nos fiamos de que sea verdadera la promesa de un gángster que nos asegura que no nos matará, pues, «si no podemos fiarnos de que alguien no nos mate, nos fiaremos menos de que mantenga su promesa».²⁸ Las virtudes morales, como la honestidad, regularían la administración de las virtudes intelectuales. Nos invitan, por ejemplo, a evitarnos las anteojeras, a ponderar con particular atención aquellas ideas que, en algún sentido, nos puedan convenir creer, nos exigen hacer un uso completo de la visión: nos llevan a mirar también en aquellos lugares donde podrían estar las cosas que no quisiéramos encontrar.²⁹ Quizá Juan, al ver aplastada la esfera de su reloj, debía haberse tomado alguna molestia para cerciorarse de que su creencia acerca de la hora era correcta, tener la prudencia de examinar

si se mueve la aguja del minuterero o si hay alguna explicación al haz de luz que asoma por la rendija de la contraventana.

Aunque el debate en epistemología está lejos de darse por resuelto, algunas cuestiones en todo caso parecen ya fuera de discusión: que una cosa es el conocimiento y otra las creencias verdaderas; que el conocimiento es lo que nos importa, lo que juzgamos valioso; que el conocimiento incluye –apunta– a las creencias verdaderas; que para determinar si hay genuino conocimiento es imprescindible atender a cómo hemos llegado a él; que ese camino incluye el ejercicio de unas cuantas capacidades. Hay mucha tela que cortar en cada uno de esos talleres,³⁰ pero, para lo que aquí interesa, no es menester recorrer todos los recodos del proceso. Ni siquiera hace falta una apuesta incondicional por la epistemología de las virtudes. Éstas son importantes cuando fallan otras cosas. En otros capítulos se ha visto que, cuando las circunstancias resultan favorables, cuando las reglas están claras, en el mercado más idealizado, en la pista de atletismo o en la ciencia más pulcra, no es tan importante la conciencia vigilante de cada cual acerca de su obra. Incluso cuando cada uno tira a favor de lo suyo, a sabiendas o no, por simple sesgo psicológico, que es lo común, los otros andarán atentos, vigilantes, que, como se dijo, cuando de criticar se trata somos amantes de la verdad. Al final se encienden las luces rojas, las balizas marcan la ruta, los sistemas de penalización obligan a volver al buen camino a quien se desvía y el buen resultado se impone. En las empresas colectivas, al menos en bastantes de ellas, hay muchas miradas vigilantes, y todos se sienten obligados a permanecer en alerta mutua, a sabiendas de que siempre hay alguien en tareas de control, de los procesos y de los que vigilan los procesos, dispuesto a dar el aviso por si se relajan. Como el corredor sin ganas en una cinta de gimnasio, si no quiere caerse, deberá seguir en movimiento, lo quiera o no.

Otra cosa, bien diferente, es cuando se anda en tareas más solitarias, a ciegas, cuando no hay reglas ni experiencia acumulada, como sucede en los ámbitos menos pautados del pensamiento, cuando las incertidumbres o la novedad de los retos impiden tirar de repertorio y, especialmente, en los quehaceres en donde se ha dejado de mirar hacia la tradición, como sucede con el arte contemporáneo. Entonces sí que empiezan a ser decisivas cosas

como el rigor, la honestidad, la capacidad de admitir los errores, la imparcialidad, la perseverancia, el coraje para defender lo que se cree sin temor de Dios o del mundo, la pulcritud, la amplitud mental, la introspección, la humildad, la perspicacia o la autonomía.³¹ La buena disposición para el quehacer.

Esas virtudes eran las que Camus insistía en poner en práctica ante sus camaradas de *Les Temps Modernes* que se negaban a denunciar la barbarie estalinista por «no hacer el juego» a la derecha o, incluso, más radicalmente, que ignoraban los datos, que se negaban a formar debidamente sus juicios, contra toda evidencia o testimonio, incluso de los más cercanos y directos, como contaba la eslovaca Jo Langer, quien «se quedó perpleja al llegar a París y verse ante un desmentido de su propia experiencia [...] Allí, atrapada en la cápsula temporal que ellos mismos habían fabricado, se encontraba una tribu que ya debería estar extinta, *les intellectuels-de-la-gauche-française*». ³² Esa gente había dejado de interesarse por la verdad y en ellos parece estar pensando Camus cuando escribía en una carta en la que —y esta vez sí resulta oportuno— no nos habla del mundo, sin dejar de criticarlo, sino de la manera decente de mirarlo:

A veces odio mi época. No soy un idealista. Y no son esas realidades, por abyectas y crueles que sean, lo que odio. Son las mentiras en que se revuelcan. Rusia es hoy una tierra de esclavos rodeada de torres de observación. Que ese régimen concentracionario sea adorado como el instrumento de la liberación y como una escuela de la felicidad futura, eso es lo que combatiré hasta el fin. Sólo hay una cosa en el mundo que me parezca más importante que la justicia: si no la verdad en sí misma, al menos el esfuerzo hacia la verdad. No tenemos necesidad de esperanza, sólo tenemos necesidad de verdad.³³

Desde luego, no es la prosa de la moderna teoría del conocimiento, pero sí los mismos asuntos.

LA CALIDAD DEL COMPROMISO

Por lo que se lleva visto, quizá debamos pensar que no todos los trasiegos entre los aspectos morales, disposicionales y epistémicos sean vaciedades o

confusiones. Es posible que podamos prescindir de las razones de la gente cuando hay reglas que permiten buenos resultados, todos las reconocen como tales y actúan según ellas. Un policía puede ayudar a una persona porque le pagan, porque consigue un ascenso o por el bien común. Tanto da. La mano invisible, ya lo sabemos, también diluye los motivos, disciplina las voluntades. Pero no siempre se produce aquella conjunción de circunstancias entre reglas y comportamientos. En muchas situaciones, nada irrelevantes, no es que no se den las reglas, es que, incluso si se dan, es bastante difícil que se consoliden. Desde luego, cuando las circunstancias son únicas o no se repiten lo suficiente en sus aspectos relevantes, con escenarios variables o inestables, es improbable que se sedimenten las reglas o, en el extraño caso de que cuajen, es improbable que cumplan función alguna, que sirvan para orientar los comportamientos en la buena dirección.

En tales casos es importante saber si los protagonistas se atienen a virtudes como las mencionadas. Si no podemos valorar la reparación de un mecánico o la gestión de un abogado, es de mucha ayuda saber los materiales psicológicos y morales con los que están forjados. Es cierto que también pueden comportarse adecuadamente por su temor a Dios o a la autoridad. Incluso, alguien, un economista, por ejemplo, podría llegar a sostener que cosas como la confianza se pueden conseguir también mediante el vínculo del interés, sin lealtad, con un adecuado sistema de incentivos. Revelándole una maldad que cometí y que todos ignoran puedo ganarme «la confianza» de un ladrón que, después de golpearme, se arrepiente y quiere marcharse de mi casa sin pasar a mayores, pero que se siente obligado a darme el pasaporte ante el temor de que, una vez se vaya, lo acabe por denunciar, por más que yo le jure por lo más sagrado que no lo haré: cuando conozca mi secreto, los dos nos tendremos mutuamente «cogidos» y como en el chiste del dentista evitaremos «hacernos daño». Pero no resultan soluciones confiables. Cuando la gente descrea de Dios o la autoridad flaquee, no habrá razones para hacer lo debido. Y la lealtad entre rufianes es inestable, un sinvivir, porque la mejor estrategia será, a la mínima, acabar con el otro y su latente amenaza, no sea que la propia deje de funcionar, porque prescribe el delito, porque se hace pública la fechoría o porque cambia el contexto moral y el secreto deja de

considerarse una maldad.³⁴

De modo que, cuando la vida se complica con sus incertidumbres y las reglas compartidas resultan inoperantes para tasar los productos, no está de más saber si, además de hacer o sostener lo correcto, o lo que parece correcto, los sujetos actúan con las disposiciones correctas. Entonces adquiere mayor relevancia el recto interés por los quehaceres, aquellas cosas que, según vimos, Sánchez Ferlosio echaba en falta en los intelectuales que tenían «por gaje del oficio el de no respetar nada ni nadie» ni tampoco hacia sí mismos. A cosas parecidas se refería el filósofo moral más reconocido del siglo pasado, John Rawls, cuando sostenía que el bien primario más importante «es el del respeto a uno mismo», que incluye en primer lugar

El sentimiento en una persona de su propio valor [...] Cuando creemos que nuestros proyectos son de poco valor no podemos proseguirlos con placer ni disfrutar con su ejecución. Atormentados por el fracaso y por la falta de confianza en nosotros mismos, tampoco podemos avanzar con nuestros proyectos. Por eso el respeto por uno mismo es un bien primario. Sin él [...] todo deseo y toda actividad se tornan vacíos y nos entregamos a la apatía y al cinismo.³⁵

Con otro tono, más rotundo, alguien tan alejado de la actividad filosófica profesional como Juan Ramón Jiménez, proclamaba que sólo tenía un desprecio: «es para el que, conscientemente, es inferior a sí mismo».³⁶ Un argumento en torno al cual gravitó buena parte de la vida del poeta y que nos repitió una y otra vez: «Procurad no ser nunca inferiores a la idea que tenéis de vosotros mismos»; «si pretendéis ser lo que debéis, procurad no ser nunca inferiores a la representación de aquéllos que quisierais ser».³⁷ Una sensibilidad, la de los aforismos del poeta de Moguer, que también se reconoce en las anotaciones de Camus, cuando escribe en sus *Carnets*: «no empeñarse en perseguir cosas que sólo son viento, y en cambio gozar del trabajo mismo y de las horas deliciosas que vienen después».³⁸

EL COMPROMISO NO ES INSTRUMENTAL

No es seguro que Sánchez Ferlosio, Rawls, Juan Ramón Jiménez y Camus estén defendiendo lo mismo, pero sí que, en negativo, por contraste, dibujan un

tipo de personaje del que cabe esperar poco: el que no se identifica con nada, al que no le interesa nada y que aborda sus empeños como simples medios para otras cosas, la fama, el dinero, la salvación o la felicidad. Tales personajes pueden ir tirando, mal que bien, en la ciencia rutinaria y hasta en el mercado, pero en los empeños creativos, sobre todo en los más inciertos, andan intelectualmente de prestado, con intereses mudadizos, según mande el viento, la tribu o aquéllos a quienes quieren complacer. Todo les parece igual y elegirán sin criterio. Tanto les da Juana como su hermana. Decidirán no por las razones debidas al caso, sino por las indebidas. Como el estudiante que escoge una carrera por la proximidad de la facultad a su casa, el político que se adscribe a un partido por las posibilidades de instalarse en la trama social o el que acude a un curso de fotografía sin que le interese la fotografía, para echarse una novia. Individuos que enfilan un camino cierto al fracaso, si no a la infelicidad. Al estudiante le faltará la energía que proporciona el interés franco por lo que estudia; el político carecerá de convicción para transmitir su mensaje, y los que acuden al curso de fotografía para emparejarse no encontrarán a nadie que realmente comparta sus inquietudes, alguien a quien puedan gustar y que les guste (algo que, muy probablemente sucedería, si quienes por allí andan tuvieran un genuino interés por la fotografía: como tantas veces en las cuestiones importantes, también en el amistar, la estrategia oblicua es mejor que la de tirar por lo derecho).³⁹

El énfasis en la falta de sinceridad intelectual no responde a una preocupación, más o menos moralista, por la salvación de las almas frívolas. Es que tenemos razones para pensar que la calidad del productor afecta a la calidad del producto, que si no hay amor por el oficio, si no hay virtud intelectual, no hay razones para confiar en la obra, que para saber si podemos fiarnos del producto, no hay otro modo que averiguar si el productor es fiable. *Pace* Adam Smith y su panadero, sabemos que, a poco que la historia se complique en dirección a la vida, camino del realismo, cuando aparece la posibilidad de fraude y no hay modo sencillo de detectarlo, los resultados estarán lejos de ser una maravilla. En ese caso se abre un abismo entre el panadero que sólo atiende al beneficio y aquel otro que se interesa por su oficio y respeta a sus vecinos. Hay muchas perspectivas desde las que

observar la diferencia.

A quien le importa lo que hace, le importa que salga bien. El foco apunta a la obra, no al autor, no a las consecuencias de la obra para el autor. E ilumina muchas áreas. Ahí se funda, por ejemplo, la distinción entre el comportamiento sinceramente altruista, comprometido, y la bondad instrumental, al servicio de uno mismo. Algunas personas se afilian a una ONG para tener experiencias, huir de su familia, conocer gente o ver mundo. Otros participan en actos de caridad porque temen el castigo divino o por aliviar una mala conciencia social. Todos ellos, en algún sentido, «hacen lo que deben», y podríamos pensar que no se distinguen de aquellos otros que, queriendo mejorar la situación de los desfavorecidos, cuando lo consiguen, experimentan algo parecido a la felicidad. A primera vista, no hay diferencias entre unos y otros: hacen algo por los demás y, «como consecuencia», se sienten mejor. Pero cuando se ponderan las motivaciones últimas, la cosa cambia. Los primeros no tienen que esperar a los resultados para sentirse bien; los otros necesitan saber si su acción fue exitosa, si lograron los resultados que pretendían. Si por cualquier circunstancia, por una de esas frecuente paradojas de la vida social,⁴⁰ la ayuda empeora la situación de los desprotegidos,⁴¹ los primeros seguirán sintiéndose bien. Es normal, han hecho lo posible, lo «debido» y, después de todo, la razón de su actuación era sentirse bien.

No sucede lo mismo con el que se comporta de modo correcto por las razones correctas: él busca el bienestar del desamparado y, si no consigue su objetivo, se sentirá desdichado. No actúa para sentirse bien, sino por conseguir lo que le importa. Su «estar bien» es un subproducto de su acción, no el objetivo de su acción. Su situación es la misma que la del que quiere abordar una tarea creativa, porque esa tarea le interesa, y, al ejecutarla debidamente, se siente realizado. Ha hecho algo bien y, por ello, se siente bien. Pero no lo ha hecho para sentirse bien, sino porque tiene un genuino interés en lo que hace. Si hubiese fracasado, si le hubiera ido mal, si su obra no hubiese cuajado, estaría frustrado. En realidad, en este caso, como ya sabemos, si el motivo de su actuación hubiera sido el bienestar, nunca habría experimentado el bienestar, la realización. De ahí el sinsentido del empeño de buscar (directamente) la satisfacción, de pretender «realizarse» sin que le

importe cómo, sin querer realizar algo. Sólo porque quería hacer algo, ese algo le importaba como tal y lo ha conseguido, consigue el bienestar.

No se es decente porque se quiere ser feliz y, salvo circunstancialmente, tampoco se hace lo debido por interés, la tesis de Glaucón en su enfrentamiento con Sócrates, en el capítulo segundo de *La República*, cuando sostenía que sólo tenemos motivos para ser justos en tanto ello favorezca nuestros objetivos personales. La felicidad es, en todo caso, un subproducto del ejercicio de la virtud; el bienestar es el resultado de actuar por las buenas razones. Cuando uno persigue un objetivo que cree importante, y que le parece valioso por sí mismo, y lo consigue, se aproxima a la felicidad. Pero indirectamente, no por lo derecho, persiguiendo otra cosa, aquello que juzga valioso. Lo que cuenta es su obra, no su vida, esa vida que es la obra que obsesionaba al dandi. No se busca, sino que se encuentra.⁴² El sentirse realizado, la felicidad y la buena conciencia del comprometido en serio son estados esencialmente laterales: cuanto más nos esforzamos en acercarnos a ellos, más nos alejamos de su conquista. Fracamos si nos empeñamos en ser espontáneos, en dormirnos, en olvidar a alguien o a algo. Es lo mismo que, en otro plano, pasa con el empeño de «decidir» creer en Dios porque reporta beneficios psicológicos. Es posible, aunque improbable, que quien crea en Dios experimente cierto grado de bienestar, porque sabe a qué atenerse y evita las dudas, porque ordena y da sentido a sus sufrimientos. Pero eso, sentirse bien, sólo podrá experimentarlo, si es que llega a hacerlo, cuando su creencia es sincera, por «buenas» razones. No es posible creer «porque de ese modo podré sentirme bien». No puedo creer que mi pareja es fiel «porque de ese modo no sufriré». Es la creencia en la fidelidad la que me evita el sufrimiento. Una creencia que se sostendrá en lo que sea: en su palabra, en la evidencia, etc. Sentirse bien no es una razón que sostenga una creencia, sino el resultado, posterior, de tener una creencia sincera. Las «razones» que avalan la creencia son independientes de sus funciones psicológicas.⁴³

No son las anteriores las únicas perspectivas desde las que se percibe la diferencia entre el compromiso que se toma en serio y el «compromiso» instrumental. Sólo para una contabilidad mostrenca pueden ser iguales la relación amorosa y la relación contractual. Para esa contabilidad, tampoco

habría diferencias entre el monje budista dueño de sus deseos, que no aspira a lo que no puede alcanzar, y la zorra alienada que, puesto que no puede alcanzar las uvas, se miente y sostiene que están verdes: los dos están satisfechos con lo que tienen.⁴⁴ Ni tampoco habría diferencia en la confianza que mantienen dos criminales que mutuamente conocen un secreto del otro, la misma que mantenían el dentista y el paciente, y la que se da entre dos personas que se quieren y saben que se quieren. Pero la diferencia es real, y no sólo consiste en la mayor serenidad psicológica de los mejores, que no necesitan andar en alerta permanente, inseguros de las palabras de su amante, de sus propios sentidos, que le muestran la calidad de la uva, o de los movimientos de su compinche. A poco que cambian las circunstancias las diferencias se confirman. La relación entre los amantes se quebrará cuando alguien encuentre algo a mejor precio (y eso sin olvidar que hay bienes que desaparecen cuando se les pone precio, como la confianza, la amistad y, claro, el amor). El infeliz que se engaña seguirá diciendo que no quiere las uvas aunque dé con una escalera y las pueda alcanzar (a diferencia del budista, que no ignora la calidad de las uvas, y que, cuando las sepa accesibles, podrá disfrutar de su sabor). El criminal que puede borrar las huellas de su secreto no dudará un instante en traicionar al otro, entre otras razones porque sabe que su cofrade anda en lo mismo. Todos ellos serán como el panadero que, una vez descubre la técnica fraudulenta e indetectable, opta por el pan barato de peor calidad: hacían lo correcto por malas razones y ahora, por lo mismo, dejarán de hacerlo.

La búsqueda de la verdad, para quien se toma en serio, no puede tener un interés instrumental. Puede tenerlo cuando funcionan los diseños institucionales de la mejor ciencia que se vieron en el capítulo IV, que obligan a jugar a la verdad incluso a quienes buscan otras cosas, pero no en las situaciones inciertas y en los empeños solitarios, donde ya no operan –o no sirven– aquellos diseños. En esos casos, quien se interesa por la verdad porque, por ejemplo, le permite un triunfo en la comunidad académica y, al fin, un triunfo social, abandonará su compromiso con la verdad, cuando la verdad y sus metas verdaderas apunten en direcciones opuestas. Eso no quiere decir que no pueda interesarse, circunstancialmente, por la verdad, pero no hará de

ello su práctica común.⁴⁵ Ante la duda, y antes de las dudas, suscribirá cualquier mercancía que lancen los «suyos» sin ponderarla, como el ejecutivo de la empresa tabacalera que sólo atiende a los informes favorables a los puntos de vista que le permiten tener la conciencia tranquila, escamoteándose las preguntas. No se mostrará dispuesto a cuestionar las opiniones comunes, sesgará la información a la que se expone, evitando las evidencias molestas. Si en una cena alguien hace un comentario despreciable, echará las cuentas sociales antes de decir lo que piensa. Aunque crea que debería levantar su voz, no está en su carácter, si le trae problemas. Las consideraciones de oportunidad, no el amor a la verdad, rigen su comportamiento. No ejemplifica su amor a la verdad o a la justicia.

EL COMPROMISO COMO COHERENCIA

Estar comprometido no es lo mismo que ser coherente o auténtico, o, no al menos, en el sentido habitual de esas palabras. La diferente interpretación del *engagement* político entre Sartre y Camus se podría entender como una polarización en torno a esta distinción. Recordemos la polémica en *Les Temps Modernes* a cuenta de la brutal crítica de Jeanson a *L'Homme révolté* [*El hombre rebelde*]. El autor de *El ser y la nada*, cuando, abiertamente, acusó a Camus de traición ideológica, le reprochaba que había abandonado las posiciones de otro tiempo: «Tú has sido para nosotros –puedes volver a serlo mañana– la admirable conjunción de una persona, una acción y un trabajo».⁴⁶ Para el autor de *El extranjero* lo que contaba no es la coherencia con ciertas ideas, sino con las disposiciones intelectuales que, entre otras cosas, pueden exigir modificar las ideas. En su réplica, «al señor Director» (Sartre), Camus subraya esa particular naturaleza de su compromiso cuando sostiene aquello de que si él creyera que la verdad es de derechas, «allí estaría». Su compromiso no es con un contenido, sino con una práctica, la de las virtudes epistémicas. La única coherencia intelectual que importa es la que obliga a atender las mejores razones, lo que puede llevar a cambiar los puntos de vista, a ser «incoherente», incluso aunque hayamos empeñado en las ideas descartadas nuestra entera biografía hasta ese día. La extendida acusación de

«traicionar las ideas» parece presumir que hay cierta edad, por lo común los veinte años, que constituye el techo de la lucidez y la honestidad intelectual, como si todo lo que viene más tarde sólo se pudiera entender desde la resignación o la venalidad.

El compromiso no equivale, sin más matices, a actuar de acuerdo con lo que se piensa, a atenerse a un objetivo sin parar en mientes, sin que importe otra cosa. Ya se vio en el capítulo anterior. Un gánster implacable o un terrorista dispuesto a inmolarse son, en ese sentido, auténticos. Sin duda, se comprometen con lo que piensan. Pero no se piensan en serio. El compromiso es algo más que ser consecuente con lo que se cree: el fanático y el sectario son consecuentes, pero no tienen un compromiso con la verdad, no son intelectualmente íntegros. De un modo mucho más tortuoso y dramático, les sucede como a Juan cuando miraba su reloj y se resistía a ver la luz que asomaba por la venta. «No está(n) dispuestos a defender lo que estima(n) verdadero, pues no le(s) importa qué sea lo verdadero»,⁴⁷ sino otras cosas. Además de ser consecuentes con lo que se piensa, antes hay que ser consecuentes con la mirada limpia sobre lo que se piensa, con la valoración de las ideas.

El compromiso de quien se toma en serio atañe a los dos aspectos, a la integridad moral, a que las ideas se acompañen con las acciones, y a la integridad intelectual, al afán de verdad. Uno ha buscado honestamente las mejores razones, se comporta de acuerdo con lo que cree y, además, cuando ese comportamiento está realmente acompasado a lo que se cree, no conoce de un desajuste entre su pensar y su sentir. «Iguala con la vida el pensamiento», para decirlo con el verso de Andrés Fernández de Andrada. Su vida puede ser más difícil, pero, a la vez, merodea los dominios de la vida serena, no muy lejanos de la mejor felicidad, en tanto se toma en serio, se respeta y no anda al albur del mundo, sino que camina por la ruta que quiere, la que a su parecer es la mejor para embragar la vida con el pensamiento, en un parecer que no se quiere mentir, sino que se sostiene en buenas razones.

Ello no quiere decir que quien se toma en serio busca un reto cada mañana para ponerse a prueba y partirse la cara; pero no rehúye los que le aparecen en el camino. Se interesará por la verdad por las buenas razones y, si después de

pensarlo cree que los suyos andan equivocados, no dudará en criticarlos, aunque le acusen de hacer el juego «al enemigo», la acusación con la que Sartre quiso acallar a Camus o Merleau-Ponty, a «sus amigos».⁴⁸ Atenderá imparcialmente una nueva información, escuchará a quienes sostienen otros puntos de vista, asumiendo la honestidad intelectual de los otros, también de los que discrepa, no sólo por respeto a su dignidad sino porque sin ese supuesto –de que los otros creen sinceramente en lo que defienden– no hay diálogo real ni fructífero, y estará alerta respecto a la natural disposición de todos a reafirmarnos sin razones en aquello que nos hace miembros de nuestra tribu, populares o simpáticos. Poco a poco, con el tiempo y la práctica, acabará por templar su carácter. Las virtudes, como los talentos, mejoran con su ejercicio, aunque no necesitan del ejercicio para existir. Son disposiciones a actuar cuando las circunstancias se dan, un modo de estar y reaccionar en el mundo.

LA FUNCIÓN DEL CARÁCTER

De quien, cuando llega un reto, se comporta virtuosamente, sin plegarse a las «opiniones de todos», decimos que «tiene carácter», que no es un pusilánime complaciente. Pero cuidado, lo interesante no es, como tal, la disposición a decir que no, a resistirse a la corriente, sino *la autonomía de juicio*. Tiene escaso mérito y, desde luego, discutible autonomía quien se manifiesta contra una opinión generalmente compartida pero que, en su nicho vital, es minoritaria. Alguien que quema una bandera española en Hernani o se manifiesta contra el diablo en el Vaticano no es seguro que piense con su propia cabeza. Es muy probable que sea una muestra ejemplar de aquel «de qué se habla, que me apunto». Pero no es más autónomo quien cabecea y niega por sistema, el que apuesta por el «de qué se habla, que me opongo».⁴⁹ Sus opiniones son tan poco autónomas como las del que espera a ver qué opinan los demás para unir su voz a la del coro. También él depende de los demás.⁵⁰ Aunque, eso sí, nos da alguna señal de cierto temple, de capacidad para resistir a solas o con escasa compañía, al menos mientras su *épater le bourgeois* no se convierta en una profesión, en otro modo de defender sus

intereses, como sucede con los extravagantes de nómina. De hecho, hasta puede formar parte de una tropa, como les sucede a los partidarios de la música Indie, más propensos que cualquier otro grupo demográfico a dejar de ser seguidores de sus bandas favoritas una vez sus amigos se hacen seguidores de ellas, un equilibrio inestable donde los haya.⁵¹ Por supuesto, sabemos que estar en minoría no es estar en lo correcto y, también, que jugarse la vida por las opiniones no mejora su calidad. Sin descuidar, además, que un rasgo virtuoso de carácter, aislado, ni siquiera garantiza la virtud. La perseverancia, a grandes dosis, puede derivar en cazurrería; la tolerancia, en relativismo y cobardía.

Pero sí es cierto que, a falta de otros datos, mejor apostar por el que tiene una cierta disposición a la discrepancia que por aquel otro que carga del lado de la conformidad y afloja sus resistencias ante el poder o modifica sus opiniones cuando peligra un mecenazgo. Con el primero, al menos tenemos indicios de que está dispuesto a caminar a la intemperie, que no busca el cobijo del pesebre, social o institucional. Que su «no» le resulte difícil muestra que posee algo parecido a un germen de veracidad o de integridad, que incluso cuando se equivoca lo hace con su propia cabeza, aunque resulte un poco obtuso.⁵² De alguna manera nos está dando señales de que no se vende, de que está dispuesto a afrontar costes, de que no busca congraciarse y extraer rendimiento de sus opiniones.⁵³ Aunque, por supuesto, siempre es mejor aquel que no cree X porque todos crean X o porque todos sostengan Y, por gustar o por incordiar, dos modos de formar incorrectamente las opiniones. Puede que también él se equivoque, pero, al menos, tenemos razones para fiarnos cuando no disponemos de más razones.

Estos juicios pueden parecer obvios. Y, desde el punto de vista normativo y filosófico, seguramente lo son; pero no, desde luego, desde el punto de vista empírico o sociológico. Sobra la evidencia, casi toda inquietante, de que los humanos somos sumisos y apocados. Los clásicos experimentos de Stanley Milgram, que muestran cómo personas corrientes no dudan en infligir dolor, y hasta en matar, a desconocidos simplemente porque se lo solicita un científico en un hipotético experimento, fueron los primeros de una larga lista,⁵⁴ en la que hay que incluir los trabajos de Solomon Asch, que confirman nuestra

disposición a suscribir las opiniones de los demás, cómplices del experimentador, cuando insisten en que son idénticas dos líneas de longitudes manifiestamente diferentes a la luz de nuestros sentidos y del sistema métrico decimal.⁵⁵ Experimentos que se han visto inquietantemente reforzados por otros que evidencian que, incluso entre gente con independencia de criterio, como es el caso de los jueces, el dictamen de los primeros en tomar la palabra modifica el dictamen de los que opinan más tarde, que buscan, cuando les llega la vez, minimizar sus discrepancias con los que les han precedido.⁵⁶ El orden de votación decide las apreciaciones de personas que, por oficio, tienen la obligación de fundamentar sus juicios. Entre el resto de la tribu, los mortales comunes, más y peor de lo mismo, en la misma deprimente dirección: a los humanos nos cuesta un congo levantar la mano y decir que no. Cuando se preguntó a los sujetos «¿Cuál es el problema político más grave para su país?», en las entrevistas privadas sólo el 12% mencionó «las actividades subversivas», mientras que cuando esos mismos individuos suponían que los demás pensaban que ese era el problema, la cifra era del 48%.⁵⁷

En un trabajo clásico, Timur Kuran describió algunos de los mecanismos que operan en las bambalinas de esos procesos, de cómo se pueden producir situaciones en las que los ciudadanos no sostienen las mismas opiniones en privado que en público, hasta el punto de que una opinión mayoritaria no llega a hacerse pública porque nadie cree que otros compartan sus opiniones, que existan más como ellos, o por lo menos los suficientes como para que valga la pena asumir el coste de discrepar.⁵⁸ Sólo se manifiesta la discrepancia si otros, en un número apreciable, lo hacen antes. La actuación de cada uno depende de su particular «umbral de oposición». Algunos sólo se deciden cuando existe una mayoría suficiente de previos discrepantes. A otros, más decididos, les basta, por ejemplo, con un 20%. La hipocresía colectiva aparece cuando ese 20% inicial no se alcanza. Una mayoría puede estar en desacuerdo con aquello que públicamente suscribe sin que el desacuerdo se manifieste. Un proceso que, generalizado, cuando se busca reducir las discrepancias, con uno mismo y con los vecinos, conduce a la aparición de sectas⁵⁹ y al desinterés, cuando no al desprecio hacia los demás.⁶⁰

Ya sabemos que en ciertas situaciones, con las reglas de juego nítidas,

como la ciencia en sus periodos normales o el arte cimentado en una tradición consolidada, el coraje resulta prescindible. Incluso, en el terreno político, en el caso de comportamientos colectivos, cabe la posibilidad de modificar los marcos institucionales para allanar el camino y que resulte más sencillo opinar sin temor. Como nos recordaron, sin ir más lejos, los *Founding Fathers* en su defensa de la propiedad, la autonomía económica –por ir a lo más básico– permite que los ciudadanos, liberados de chantajes vitales, puedan decir lo que piensan sin la amenaza de que se la juegan por defender esto o lo otro.⁶¹

Pero estas soluciones sirven de poco en los terrenos inciertos, y por lo general solitarios de la creación, sometidos también a la presión del ecosistema pero que, por la propia naturaleza del cómo y el qué se hace, no permiten las soluciones colectivas, sobre todo cuando ya no hay tradición a la que encomendarse para saber a qué atenerse y hasta las propias instituciones alientan las dudas.⁶² Puede que las preguntas se hagan a todos, pero la respuesta veraz es cosa de cada cual, en su estudio o en su taller. En esas condiciones resulta difícil mantener el ánimo y nadar a contracorriente.⁶³ Lo han probado hasta los mejores en sus horas bajas.⁶⁴ En situaciones como esas es donde se temple la práctica de las virtudes, como aquéllas que inspiraban el poema de Kipling.

LA RESPONSABILIDAD DEL COMPROMISO

Mientras que hay cierto automatismo en el uso y en la práctica de las virtudes epistémicas, el buen uso requiere saber qué, cómo y hasta dónde se pueden aplicar. Las virtudes intelectuales pueden venir dadas de fábrica, como los talentos naturales, o se pueden llegar a naturalizar como resultado de su práctica continuada. Ahora bien, que se puedan cultivar no quiere decir que quepa desprenderse de ellas, según conveniencia. Una vez incorporadas se poseen con cierto automatismo, incluso sin saber que se poseen, como el que respira o, mejor, como el que, una vez ha aprendido a ir en bicicleta, acaba por mecanizar sus movimientos y decisiones. Se puede tener una excelente vista o una poderosa memoria y aplicarlas aquí y allá sin que uno repare en sus especiales habilidades.⁶⁵ En ese sentido hay ciertas semejanzas en el trato

con las virtudes al que se tiene –quien lo tiene– con ciertas capacidades creativas, que se aplican con naturalidad, incluso sin conciencia de ello. Quienes las poseen, saben sin saber que saben. Sucede con talentos musicales, poéticos, pictóricos e incluso aritméticos, como lo confirman esos sujetos que tienen extraordinarias capacidades para el cálculo.⁶⁶ Esos talentos, en ocasiones, pueden llegar a actuar como verdaderos filtros de experiencias, como si sus poseedores vieran el mundo a través suyo: un plato de comida será una composición plástica; una conversación, una cadencia rítmica, etc. Capturan una parte del cuadro y, por lo mismo, ignoran otra parte, la que, para lo que a ellos les importa, no es más que ruido. Algo que sucede, en diverso grado, con independencia de si, en origen, los talentos son naturales, como en los casos citados, o cultivados, como le pasa al mecánico que no puede evitar escuchar las cañerías de su casa con la disposición con la que atiende al motor de un automóvil.

El buen ejercicio del talento exige, por supuesto, tener talento, pero también exige saber usarlo. No siempre las dos cosas van de la mano. En ese sentido, ni la «espontaneidad» en su ejercicio, ni tampoco su vía de adquisición (natural o entrenada), eximen de la responsabilidad en su uso y en su cultivo. En su uso, porque quienes poseen los talentos tienen que afrontar un complicado equilibrio entre el automatismo, que lleva a la extensión, a emplear aquí y allá del talento o la capacidad, y una sensibilidad –impensable sin algún grado de autoconciencia– para embridar la «aplicación» a ciegas y sin prudencia, para administrar la natural y generalizada disposición a pasar de unos dominios a otros. No todo vale igual en todas partes. El mecánico no puede «escuchar» un corazón como escucha un motor ni el genial economista puede interpretar las relaciones amorosas como un mercado, con compradores y vendedores.⁶⁷ Lo que también es cierto para las virtudes epistémicas: la «agudeza visual» del microscopio no es la del telescopio, la memoria episódica no es la lingüística, la búsqueda minuciosa y paciente de todos los datos, importante en el laboratorio, (frente a una naturaleza, que no «juega», que no cambia sus «estrategias» en respuesta a nuestras acciones, en las situaciones paramétricas) puede ser un peligro para quien tiene que tomar decisiones ante realidades cambiantes (frente a otros agentes como nosotros,

que también deciden, en las situaciones estratégicas). En breve, la responsabilidad en el uso requiere, además de autoconciencia, de saber que se sabe o se puede, sensibilidad hacia los retos y las realidades.

La sensibilidad hacia las circunstancias, en principio, puede verse favorecida por ciertos automatismos, por disposiciones –con base biológica– que nos vetan la tendencia a hacer uso de las mismas llaves en todas las puertas. Los humanos somos sensibles a los contextos y no usamos las mismas reglas en casa que en la calle y, ya en la calle, tampoco tratamos igual todas las situaciones.⁶⁸ Pero tampoco aquí hay que confiar a ciegas, dejarnos llevar, porque hay más condimentos en el plato. Por ejemplo, no debemos olvidar otras enseñanzas de la mejor sociología sobre cómo opera la aplicación de las normas y los principios, que, después de todo, habitan en la vecindad de la práctica de las virtudes. Como observó Simmel,⁶⁹ a propósito del dinero, quien echa las cuentas cada día en sus negocios –algo razonable– acaba por echarlas también con los amigos: el uso generalizado del dinero alienta la aplicación de una mirada abstracta y desapegada en las relaciones con las cosas y las personas.⁷⁰ Por aquí nos acercamos a la otra responsabilidad, la que atañe al cultivo de las virtudes.

Porque, desde cierta perspectiva, la disposición a extender los principios se puede entender como una concreción de la enseñanza básica de Aristóteles –y del general de la Rovere, aquel trapisonda de la película de Roberto Rossellini protagonizado por Vittorio de Sica, que comenzó por fingir ser un antifascista y acabó en antifascista convencido–, a saber, que quien se porta bien acaba siendo bueno, que el hábito sí hace al monje, que el ejercicio de las virtudes nos hace virtuosos. Un relato avalado por la teoría social más reciente, y menos desoladora, que nos muestra que quien habita en un nicho de confianza acaba por confiar o, más sencillamente, quien acaba de tener un mínimo roce con apelaciones a la decencia se comporta con decencia.⁷¹ Si las cosas son así, la responsabilidad se acrecienta, porque se abre la puerta a la posibilidad de gestionar las virtudes. Incluso con aquellos talentos epistémicos que parecen más automáticos, una vez tomamos conciencia de nuestra fortuna, podemos propiciar su afinamiento o, al menos, podemos contribuir a evitar su degradación. Se pueden cultivar, cuando se cultivan

entornos propicios a su desarrollo. Elegir el mundo es también un modo de elegir quién se quiere ser. Si la conversación siempre se da a la altura del más idiota, lo mejor es no arriesgarse y evitar el trato con los idiotas.⁷² Quien tiene un oído fino y quiera cuidarlo huirá de los ruidos ensordecedores, como el sommelier huye de los sabores que emboten su paladar. El automatismo puede darse con las capacidades, pero no inmediatamente después: debemos conocer las propias capacidades, tomar la decisión de su mejora y elegir los ecosistemas propicios, que la elección de nuestros entornos es la elección de nosotros.

SIN MANUAL DE INSTRUCCIONES

El carácter es importante porque nos faltan o nos fallan los protocolos. Su relevancia es consecuencia de una resignación: el ejercicio de la virtud no es la aplicación de un programa. Su práctica no cabe en un algoritmo, en una secuencia de instrucciones. Es una sabiduría que hay que administrar y dosificar en las acciones.⁷³ Es importante tener una disposición abierta para escuchar nuevas ideas, pero también mantener cierto coraje y perseverancia para dar consistencia a las propias, no andar pendientes de modas y estar dispuestos a resistir las presiones. Ni dogmatismo ni desvertebración. Hay que prevenirse contra esos cerebros fosilizados, que se instalan en un punto de vista y, venga lo que venga, todo lo filtran desde allí. Como el Hegel que en 1806, en la *Fenomenología del Espíritu*, muestra su «sistema» y, en el resto de su vida, se limita a desplegarlo, aplicándolo aquí y allá, llueva o truene, a piñón fijo. Pero también hay que andarse prevenidos contra esas cabezas que se pasan la vida sin encontrar plataforma desde donde mirar. Leen «lo último» y las aguas recientes inexorablemente borran las huellas anteriores. Como si se tratara de neocórtex lisos, que se inauguran cada día, en una suerte de pensamiento no ya líquido, sino gaseoso, sin asideros desde donde afirmar el paso, y que, al final, carentes de perspectiva desde donde preguntar, ni siquiera tienen un borrador del sentido de sus empeños o un esbozo del problema por resolver. Responden a ese estilo de pensar desactivado y mudadizo, tan propio de esa intelectualidad parisina –que, según vimos,

irritaba a Baroja y avergonzaba al Althusser de los últimos años—, con sus cambios de modas permanentes por temporadas, con sus intereses orientados hacia los autores y no hacia los problemas, como si la pregunta importante fuera «¿qué piensan Slavoj Žižek o André Glucksmann sobre esto o lo otro?» y no «¿las tesis de Žižek o de Glucksmann explican esto o lo otro?». (Cuando, si realmente estuviéramos frente a un pensamiento organizado, a un cuerpo identificable de proposiciones, podríamos prescindir de los autores, e ir a los problemas, para abordarlos de la manera debida: ver si las ideas son consistentes, son compatibles con —y nos sirven para entender— la información, o si esa información cae fuera de su jurisdicción intelectual. Para nada necesitamos a los autores; pero claro, entonces, ¿qué sentido tendría invitarles a dar una conferencia?)

Esa capacidad de gestionar y ponderar es la que necesitaban —y no siempre encontraron— los intelectuales comunistas ante las informaciones sobre los crímenes de Stalin. Y, modestamente, también nosotros cada día. Pensemos en las dificultades que tenemos para reconocer la deslealtad de una persona en la que confiábamos o el abandonar ideas o teorías con las que hemos levantado nuestras trayectorias biográficas o académicas. Al principio, razonablemente, tratamos de encajar los nuevos datos a partir de nuestro compromiso anterior, reinterpretarlos de modo que cuadren con aquello que damos por seguro. Nos resistimos a abandonar nuestras creencias, avaladas por experiencias y razones, a buscar un nuevo guión, en el cual, las piezas, reordenadas, adquieren un nuevo sentido. Pero a partir de determinado momento, cuando la nueva evidencia se acumula y hay que recrear hasta el delirio la información para que siga cuadrando, mantener las relaciones o las opiniones comienza a ser síntoma de cerrilismo y obstinación, de ignorancia del mundo y de maltrato de nuestra sensibilidad. Hay que reajustar el guión, aunque duela el resultado, el nuevo orden de las piezas. Sí, las cosas, entonces, se entienden mejor a la luz de una nueva mirada, pero también, y no es gratis, nos enfrentamos al difícil trago de dar por fracasada una relación, por estéril un proyecto político o por desprovista de fundamentos una idea, a reconocer, al fin, que nuestra apuesta biográfica de mucho tiempo estaba equivocada y quedarnos sin anclajes, en una suerte de desnudez de identidad.

Sucede, por ejemplo, cuando hay que revisar una idea, en cuya defensa quizá se ha empeñado media vida, para sustituirla por otra nueva, en los días infrecuentes de la ciencia en cambio o en los días comunes del arte sin pautas. En esas situaciones no hay un modo sencillo de comparar los avales de lo «viejo» y los de lo «nuevo», no cabe hacer listas de ventajas e inconvenientes. Sí, la vieja teoría resuelve muchos problemas, por eso ha sobrevivido hasta ahora y acumula un activo, pero fracasa ante otros; y la nueva tampoco nos asegura mucho en la hora presente: tiene menos avales que ofrecer, por nueva y porque no se enfrenta a los mismos retos, entre otras razones porque desde su perspectiva muchos de los problemas antiguos no tienen sentido y no pueden ser contestados (porque no hay modo de responder a las preguntas sobre el flogisto o el calórico), sino a otros retos, inconcebibles para la vieja teoría, que se expresan con nuevos conceptos y para los que todavía no tiene respuesta, sino una vaga promesa de respuesta futura. Y algo parecido ocurre en las horas difíciles de dar por terminada una relación amorosa y comenzar una nueva.

En tales casos, no hay método que aplicar ni regla a qué atenerse. No nos queda más que estar atentos a los indicios y empeñar nuestros mejores talentos para evitar dejarnos vencer tanto por la tentación de la inercia y de la biografía ya comprometida, el cobijo de confirmarnos en el pájaro en mano, como por la fascinación por lo nuevo y el jardín de al lado, siempre más verde. Cualquier proceso de ponderación de la información vinculado a una decisión está sometido a sutiles dilemas que no caben en protocolo alguno. Por razones muy poderosas. El problema, inevitable, es el que se recordó en el apéndice al capítulo IV: hay que decidir ahora, sin resultados, que sólo se darán, si se dan, mañana, a la espera de haber acertado y encontrar los avales que ahora ni tenemos ni podemos tener. No hay modo de saber en la hora presente cuál será la suerte que nos pueda proporcionar la nueva teoría o la nueva compañía. Eso sólo podremos averiguarlo, andando el tiempo, después de haber apostado, de echarle horas, explorar sus posibilidades y ver su alcance. Tenemos que decidir hoy a partir de razones que, si acaso, encontraremos mañana, pero sólo en el caso de que nos decidamos ahora a iniciar la exploración, ahora que carecemos de esas razones. Decidimos sin

razones para poder encontrar las razones.

En esos casos las reglas no sirven, no hay tabilla que, aplicada, nos indique cuándo hay que recomponer el cuadro, cómo resolver el complicado equilibrio entre el conjunto de creencias que tenemos y los nuevos paisajes. Hasta ahora mismo estábamos pertrechados de nuestras miradas de siempre, que nos habían servido y en las que, por eso, teníamos y aún tenemos razones para confiar. Además, en cierto sentido, no podemos dudar de ellas, porque siempre hemos de partir de algún sitio y no hay preguntas sin perspectivas desde donde realizarlas, sin marcos de referencia. Pero, también, hemos de afinar el instinto para no cegarnos ante el mundo e ignorar cómo son las cosas, estar dispuestos a modificar o abandonar las convicciones cuando se acumulan las evidencias en contra. Y la cosa se complica todavía más si tenemos en cuenta que, normalmente, no hay modo de estar a la vez en las dos miradas, como nos sucede ante esos dibujos de los psicólogos en los que, al cambiar el chip y reordenar las manchas y las líneas, la cara de una anciana se muda en el rostro esquinado de una atractiva muchacha: vemos una u otra, pero no las dos a la vez. Hay que elegir. Y es ahí, en el manejo del complicado equilibrio entre los datos y las creencias, donde se muestra el ejercicio de las virtudes epistémicas, porque la aparición de la información no es independiente de nuestra honesta disposición a mirar el mundo sin telarañas, sin temor a revisar nuestras apuestas de siempre, de nuestra disposición a tomarnos en serio y reconocer que debemos salir al frío, con más incertidumbres.

A ello, por supuesto, puede ayudar nuestra formación intelectual, pero no basta. Lo demostraron de la peor manera muchos intelectuales «comprometidos», con acceso a la mejor información, que habían asistido a las universidades más valoradas, sabían lo que era el mundo de la investigación y se mostraban capaces de desmenuzar las áridas páginas de sesudos filósofos, pero que, sin embargo, carecían de limpieza mental, por no decir que enloquecían, hasta el punto de tomarse en serio a Simone de Beauvoir cuando sostenía cosas tan delirantes como que *Raíces profundas* (*Shane*) o *Solo ante el peligro* (*High Noon*) eran propaganda militar destinada a preparar a los espectadores ante la guerra preventiva.⁷⁴ Dos películas que, precisamente, si algo transmiten, es el ejemplo de coraje sensato, de

compromiso con la verdad, de personajes que se toman en serio. Si no fuera porque, ante la pequeñez de los dilemas a los que se enfrentaban los intelectuales parisinos, la comparación es ridícula y casi ofensiva, quizá sería oportuno acordarse de las conocidas palabras de Hanna Arendt a cuenta de años más negros y decisiones realmente graves: «En las circunstancias imperantes en el Tercer Reich, tan sólo los seres excepcionales podían reaccionar normalmente». ⁷⁵ Quizá, ante el fascismo, mantener el juicio sereno, el comportamiento común, resultaba complicado, algo al alcance de pocos, pero ¡en las terrazas del *Café Flore*!

Que no hay modo de codificar en un manual de instrucciones el ejercicio de la virtud se muestra en los casos difíciles, ⁷⁶ en donde faltan los puntos de vista definitivos, todas las opciones tienen su reverso y hay que decidir sin muchas certezas. En esos enclaves resulta importante la mirada desprejuiciada, el coraje para no dejarse vencer por las coartadas que propician decantarse por la pendiente de la menor discrepancia, por la querencia hacia lo seguro o la fascinación de la novedad.

LOS MALOS COMPROMISOS

Una sensata idea de compromiso, con menos grandilocuencia y mayor precisión que la heredada, tendrá que urdirse con los mimbres aquí examinados. A partir de ahí quizá podamos orientarnos en el verdadero problema: si podemos esperar que la dignidad nos ayude en empeños inciertos que tan fácilmente propician la indignidad. Sin embargo, resultaría tramposo, incompatible con lo que se viene diciendo, pensar que hemos llegado a «“la solución” del problema del compromiso». No cabe ocultar que hay algo de brindis al Sol en los últimos pasos, aunque, sospecho, no sé si para consolarme, que cualquier solución a asuntos como estos, una vez realizada la clarificación conceptual, no puede evitar merodear los territorios de los buenos deseos y las recomendaciones, hasta los de los libros de autoayuda, para decirlo de un modo nada caritativo. Levantado el aviso, es menester añadir inmediatamente que, cuando se trata de afilar conceptos con una intención normativa, como es el caso, no hay nada de malo en los moralismos,

al menos mientras alcancen alguna precisión. A decir verdad, sólo entonces, cuando las teorías normativas han conseguido cierto perfil, pueden cumplir debidamente sus funciones: servir como baremo, como patrón de contraste, entre otras cosas, de los caminos errados. En eso, en la indicación de cuando las cosas andan mal, son insustituibles. Funcionan como brújulas que alertan sobre los desvíos. No es poco. Por lo menos, ayudan a no despilfarrar energías, a no perder en tiempo donde no se debe. E incluso, a medir a cada cual, incluso cuando el moralismo se convierte en una mercancía con la que sobornar las lealtades.

Sea como sea, para no hablar a humo de pajas, quizá no esté de más, al final del recorrido, volver, esta vez con algún detalle, sobre las trifulcas de los intelectuales del compromiso en uno de esos «casos difíciles» que la vida les puso delante y comprobar lo poco en serio, en el sentido explorado en páginas anteriores, que se tomaban a sí mismos, sobre todo el filósofo del *engagement*, el más solemne de ellos, que no es lo mismo que el más serio. Porque, desde luego, Sartre era solemne, casi mayestático, con autoridad para decidir sobre el bien y el mal, y dando nombres, sobre quiénes eran los buenos y los malos. A ese mismo Merleau-Ponty, al que niega la posibilidad de defenderse en su propia revista, le echa la culpa de que él, Sartre, no le dejara hablar... en nombre de la política, naturalmente: «Sólo aquel que ha respondido a estas exigencias [un conjunto de acciones políticas, que, en lo esencial, consistían en firmar unos cuantos manifiestos] puede criticarme en *Les Temps Modernes*, es decir, entablar un diálogo político. En una palabra, planteo a mi crítico una cuestión previa ¿y qué es lo que tú haces hoy? Si no haces nada, no tienes ningún derecho a hacer una crítica política, tienes derecho a escribir tu libro, y nada más».⁷⁷ Sartre decidía qué era una intervención política y, por ese camino, concedía el derecho a criticarle. Es impensable que a su inteligencia escapase la deshonestidad de la operación: impedir la crítica política porque no se interviene en política. Y además, como remate, apelar a la política para liberarse de responsabilidad.

Eran las formas de aquellos días, en las que Sartre actuaba como sumo sacerdote de su propia religión, excomulgando a aquellos feligreses suyos que no estaban a la altura. Administraba con astucia la frágil mercancía de las

vanidades, egoísmos, inseguridades y celos con la que se forjan los sueños de los humanistas. Sabía bien qué se traía entre manos. Basta con leer la réplica del pobre, y a ratos patético, Merleau-Ponty quien, en lugar de hacer lo debido, enviarlo a la mierda, se pierde en explicaciones sobre lo que había dicho o dejado de decir en una conferencia, explicaciones que de nada servían ante una sentencia dictada de antemano:

Si hablé poco más de una hora de tu posición política sólo lo hice en el último cuarto de hora [...] Verás que te adjunto un resumen de la conferencia. Te desafío a que encuentres en él algo que te resulte chocante [...] No sólo estuve cortés, eso se da por supuesto, sino que los oyentes pudieron percibir la amistad hacia tu pensamiento que según me dijeron se translucía en mi manera de discutirlo. En fin, tuve mucho cuidado en no decir nada que se basara en nuestras conversaciones privadas.

Lo dicho, entregado, dando por bueno el chantaje, que lo convertía a él, la víctima de la arbitrariedad de Sartre, en el culpable. Y eso que Merleau-Ponty, macerado en la misma salsa que su juez, sabía con quién se jugaba los cuartos, cuáles eran sus estrategias, como se deja ver al final de su carta: «Me hablas de tu amistad. ¡Ay! Te he oído decir que no creías en las relaciones personales, que no había más que relaciones de trabajo en común. ¿Cómo puedes, si no es por condescendencia, hablar de amistad cuando pones fin a esa tarea [al impedirle escribir]?». ⁷⁸

Merleau-Ponty no debería extrañarse de cómo actuaba Sartre con sus devotos. Conocía como pocos los entresijos de lo que había sucedido apenas un año antes con las cartas cruzadas a cuenta de la publicación de *El hombre rebelde* y la reseña aparecida en *Les Temps Modernes*. En otro de sus pasos, la ya mencionada carta de Sartre a Camus ilustra ejemplarmente cómo el autor de *La náusea* convertía el compromiso en una herramienta de manipulación moralista al servicio de sus maniobras sectarias:

Nos hiciste el honor de contribuir a este número, pero te trajiste el pedestal portátil contigo [...] Lo desconcertante de tu carta es que está demasiado bien escrita. No te reprocho tu pomposidad, que es natural en ti, sino más bien la facilidad con que manejas tu indignación [...] No creo que seas el hermano del parado comunista de Bolonia o del jornalero miserable que lucha en Indochina [...] Quizá hayas sido pobre pero ya no lo eres [...] Tú has sido para nosotros –puedes volver a serlo mañana– la admirable conjunción de una persona, una acción y un trabajo [...] Deberías haber cambiado si

hubieras querido seguir siendo tú mismo, pero tuviste miedo de cambiar.⁷⁹

En síntesis: por más que alardees de un discutible pasado de pobreza, nada tienes que ver con los que sufren: has traicionado unas ideas y eso es traicionarte a ti mismo, si es que alguna vez has sido de fiar. Para Sartre, Camus ya no era un hombre comprometido. Y punto.

Sartre reprochaba a Camus su falta de compromiso sin sonrojarse. Levantaba la voz, componía el gesto y, él sí, encaramado al púlpito de la historia, le lanzaba al argelino los pobres a la cara. No le faltaba temple para la infamia. Porque no ignoraba el origen humilde de Camus, y bien que había utilizado esa información en sus bromas y, aun más, en sus manejos de los complejos sociales de su «amigo». Tampoco podía tener dudas del coraje de Camus, de su compromiso político, nada retórico, en los años difíciles de la ocupación nazi, la resistencia y la liberación. Todo ese pasado de Camus, de pobre y de resistente, lo conocía Sartre mientras levantaba el acta de defunción moral de Camus, a la vez que, con la ayuda de Simone de Beauvoir, decoraba su pasado, escamoteando unas cosas e inventándose otras.

Quienes han estudiado el comportamiento de uno y otro en los años de la ocupación coinciden en «lo difícil que debió haber sido para Sartre superar el proceso de compromiso que Camus había asumido con tanta facilidad».⁸⁰ Porque en los días difíciles, cuando los nazis, «Camus estaba un paso de gigante por delante de Sartre».⁸¹ En realidad, puestos a jugar a los psicólogos, quizá de aquellos polvos venían estos lodos, quizá Sartre estaba intentando ahora ganar las batallas que no libró en su hora. Camus sabía, y Sartre sabía que Camus sabía, que, cuando el valor hubo de medirse, Sartre se había comportado de cualquier manera menos como un héroe. En la carta de ruptura del autor de *La náusea* no faltan los indicios de que jamás superaría que su amigo de entonces hubiera sido testigo de su cobardía. Sartre no parecía soportar la naturalidad del coraje de Camus, y, desde la primera hora, tendía a la teatralidad, al subrayado de su propia vida y reclamaba a su paso el redoble de tambores, incluso para las acciones que en realidad nunca llegó a realizar, como sucedió con los famosos artículos «testimoniales» para *Combat* sobre la insurrección de París, firmados por él pero escritos por Simone de Beauvoir,

porque «él estaba muy ocupado».⁸² Pero nada de eso le impedía oficiarse como comisario político y entregarse a ataques de vehemencia justiciera, bien arropado por una corte de aduladores que jaleaba cada uno de sus pasos. No resulta complicado imaginar en quién estaba pensando el argelino cuando en sus diarios escribía. «En la práctica, y por el momento prefiero a un corrompido que no mate a nadie que a un puritano de los que no dejan títere con cabeza. Y lo que más inaguantable me ha resultado siempre es un corrompido que pretende no dejar títere con cabeza».⁸³

Es posible que en la discusión teórica el filósofo, *agrégé* de l'Ecole Normal Supérieure, saliera victorioso ante el *diplôme d'études supérieures* de la Universidad de Argel. Pero hay muchas razones para dudar de la honradez intelectual de quien se comporta de ese modo, y más cuando, una y otra vez, levanta la voz para reclamar coherencias que no eran las suyas. Camus tenía un trato muy natural con el coraje. El de quien se toma en serio. Para él la actividad política, incluso cuando exigía algo más que firmar manifiestos, formaba parte de su estar en el mundo, era una prolongación de su condición humana, al modo del ciudadano virtuoso aristotélico. Se comportaba como creía que debía hacerlo, sin énfasis: «Considerar el heroísmo y el coraje como valores secundarios *después de haber dado pruebas de coraje*», escribía en su diario.⁸⁴ Formaba parte de sus hábitos comunes, de sus preferencias de primer orden acompañadas con su mejor yo y su sentir. Había mostrado valor ante el nazismo y lo haría en sus muchas travesías solitarias, sin cofradía en la que cobijarse, sin una corte servil que aplaudiera a su paso. Estaba comprometido y, sin embargo, tenía que escuchar cómo Sartre tronaba y le acusaba de debilidad y de traición a su mejor yo, el que había sido.

ENSEÑANZA

En todo caso, no hay que desatender el camino general que nos ha traído hasta aquí, los tres aspectos que, si se quiere decir así, precisan las circunstancias del compromiso: la situación en la cual adquiere relevancia, esto es, la incertidumbre de los entornos, la ausencia de diseños institucionales y de

reglas, de procedimientos que aseguren la calidad de los quehaceres y, por ende, de las obras; el carácter, el buen juicio probado (en su práctica) ante los retos y que incluye la continuidad y la sensatez en la aplicación –la extensión y uso– de las virtudes; y el tomarse en serio, el afán de regir la propia vida por ideas decentes –la verdad, la belleza y la justicia, que dirían el joven Benda, el Mann maduro o el Camus de toda la vida– lo que conlleva la práctica de las virtudes. Importa tener ideas decentes y tener un trato decente con las ideas decentes, que rigen nuestras decentes vidas.

Si las cosas son de ese modo, quizá estamos en condiciones de ver qué se puede recuperar, bajo ciertas especificaciones de la idea de compromiso, tanto en el alcance (no siempre) como en la extensión (no para todo). En un sentido inmediato, limitado, el compromiso apuntaría a la correcta aplicación de esas disposiciones relacionadas con la buena práctica de la propia labor, a una suerte de deontología profesional. Si no tenemos un modo seguro de justipreciar las obras es buena cosa saber que sus autores se toman en serio lo que hacen, que han puesto lo mejor de sí mismos. Nos ayudará a saber qué podemos esperar y será una vía para comenzar a valorar las obras. La probidad no es condición suficiente, pero sí condición necesaria de la calidad de los resultados. No podemos esperar nada bueno de quien no se emplea con bondad.

Pero creo que también hay una idea más amplia, asociada a la imagen convencional de los intelectuales y los artistas, y que, en sus trazos gruesos y grotescos, se describieron como una disposición a terciar sobre lo humano y lo divino y que quizá se puede entender de un modo más compasivo a como se hizo en los capítulos anteriores. El problema estaría en fiarnos incondicionalmente de quien no ha tenido ocasión alguna de mostrar fiabilidad. Pero sí que podríamos confiar en aquéllos que, al ocuparse de sus tareas habituales, han demostrado su buen hacer y que ese buen hacer tiene que ver con el ejercicio de esa limpieza intelectual, que es condición para tomarse en serio. Su probada calidad, allí donde tenemos un procedimiento claro de tasación de resultados, y el conocimiento de que esos resultados no son ajenos al ejercicio de ciertas virtudes epistémicas serían razones para otorgarles credibilidad cuando se ocupan de otros asuntos que requieren el ejercicio de

las mismos talentos pero en los que no disponemos de criterios tan firmes, siempre, claro, que no existan indicios de que rebajan un ápice su buena disposición, de que se mantienen en alerta en el ejercicio sus probadas capacidades. Han mostrado, donde se puede mostrar, una vida regida por el amor a la verdad y no tenemos por qué pensar que las virtudes que rigen esa vida se han perdido en el camino, cuando se ocupan de otros asuntos de más incierta dilucidación, por la misma razón por la que esperamos que aquél que corre maratones no tenga problemas para subir montañas. Por la misma razón, a la contra, que no esperamos que debamos confiar la administración de nuestras cuentas a una persona que miente sistemáticamente a sus próximos.

Una explicación para acabar

*Beauty is truth, truth beauty, –that is all.
Ye know on earth, and all ye need to know.*

JOHN KEATS

Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena...

J. L. BORGES

Por muchas razones, algunas expuestas en las páginas anteriores, y que en lo esencial se reducen a las del arquero aristotélico, las que dan su mejor sentido a la actividad filosófica, es conveniente entenderse, saber por qué se hace lo que se hace y, en la medida que esté a nuestro alcance, con esa información, intentar imponer algún norte a nuestras vidas y a nuestras cosas. De modo que, casi por una implicación pragmática de lo que se acaba de decir y, de paso, por si a alguien le puede interesar, que tampoco tiene por qué, quisiera dedicar unas líneas al final del recorrido a explicar las razones que dan cuenta de las páginas anteriores, del interés por el arte, sus entornos y, en un segundo paso, por el problema –o los problemas– de la responsabilidad intelectual; al orden de la trama. Que creo que existe.

Las preocupaciones originales, las que se pueden contar, claro, tenían que ver con dos ámbitos de reflexión que me han entretenido durante bastante tiempo: los fundamentos de la teoría social y la filosofía política. Las dos resultaban, cada una a su manera, bastante sombrías. La primera, en cierto modo, es una adaptación sectorial de la inquietud de Gombrich con la que se

abría este libro. Dicha sea sin matices, que serían necesarios: la inseguridad permanente de la teoría social y, en general, de «las humanidades», comparada con la solvencia de las otras ciencias, las de la «naturaleza».¹ Una inseguridad que tenía su reverso, o su complemento, en otras inseguridades, psicológicas (acerca del valor de lo que se hace) o morales (malas prácticas como el sectarismo, los plagios o el desprecio y la ignorancia de los resultados ajenos), alentadas por la ausencia de lo que –con gravedad, pero sin exageración– podríamos describir como deterioro o inexistencia de los sistemas de penalización de los ventajistas.²

Para explicar cosas como estas siempre podemos enfilear por lo derecho y, con la hipótesis más parsimoniosa del mundo, sostener que las patologías de las disciplinas se explican por las patologías de los investigadores, por las flojeras intelectuales y morales de quienes frecuentamos la teoría social y sus entornos, que vendríamos a ser unos ceporros, por eso no avanzamos en el conocimiento, y unos sinvergüenzas, por eso las gastamos como las gastamos. Una conjetura austera, que haría las delicias de quienes piensan que no hay un tonto bueno o, con Sócrates, que los malos, finalmente, son tontos, poco más que unos tubos que no dan más allá que para ingerir y expeler –que diría un buen amigo y grandísimo filósofo–, y eso en los días de mayor concentración mental.

Sin embargo, aunque no creo que debamos descartar tales suposiciones sin alguna meditación, al menos para algunos casos, la aplicación de un principio de caridad interpretativa, en todos los sentidos de la idea, en la técnica, de Donald Davidson, y en la común, recomendaba, antes de decantarse por el pesimismo antropológico, explorar otras posibilidades, no menos pesimistas pero más comprensivas con las flaquezas humanas. Mi conjetura era otra: la defendida aquí a cuenta de los creadores. Sí, unas cosas están relacionadas con otras, pero no de aquella forma: la debilidad de los resultados es la que desata los titubeos psicológicos y las patologías morales. La falta de criterios de calidad asentados lleva a resolver las discrepancias de la peor manera. Un diagnóstico que sugiere una terapia: el mejor modo de descargar psicológica y moralmente a los investigadores es que sepan a qué atenerse, que tengan reglas claras. La solución de las ciencias duras o de los atletas.

Dicho así, podría parecer que vamos de trivialidad campanuda en trivialidad campanuda, de afirmar que «está muy mal el problema del hambre» a «el problema del hambre se resuelve cambiando las cosas (o no comiendo)». Pero la trivialidad se mitiga si miramos el problema desde el otro lado: cuando no hay reglas, y hay muchos terrenos en donde no las hay y acaso no podemos esperarlas, empiezan a resultar importantes cosas como la acribia intelectual, el instinto moral, la *Phronesis*, el carácter, el tomarse en serio, las virtudes epistémicas, esas cosas que se han merodeado mil veces, sin acabar muy bien de precisarse, cuando se han llenado miles de páginas a cuenta de «la responsabilidad de los intelectuales», del compromiso.

Por aquí ya nos acercamos a la jurisdicción de la filosofía política, la otra fuente de preocupaciones que está en el embrión de estas páginas. La desazón arranca en este caso de la incapacidad de la disciplina para proporcionar pautas de decisión o al menos de ponderación de las situaciones del mundo.³ No es un asunto menor. Como si a los ingenieros se les fuera abajo los puentes y a los médicos al otro mundo los pacientes. Desde luego, Aristóteles se hubiese quedado perplejo si alguien le hubiese dicho que la política o la teoría moral no sirven para nada. Al cabo, el estagirita, después de dedicar una buena parte del libro primero de la *Ética nicomaquea* a convencernos de que no hay modo más cabal de acceder a la felicidad ni de llevar una vida más perfecta que la entrega a las actividades contemplativas –un privilegio, reconocía, al alcance de unos pocos espíritus superiores–, entregó buena parte de su vida a darle vueltas a las disciplinas «prácticas», como la política o la ética, a las que, sólo por cortesía, calificaría como «ciencias». Sencillamente, le resultaría imposible entender que los filósofos morales o políticos se despreocupen de la aplicabilidad de sus saberes. Vendrían a ser algo así como un médico que no aspire a curar. Tipos sospechosos. Algo que da qué pensar. Y nada bueno.

La inquietud no es nueva. No se le escapó al filósofo por excelencia del sentido común, al Wittgenstein que, por más raro e irritable que fuera, tenía más razón que un santo cuando se indignaba con su discípulo Norman Malcolm, «por su gran estupidez [...], indicio de que la formación filosófica que él trataba de darle no le serviría de nada», cuando aquél le dijo que era

imposible que los ingleses intentaran atentar contra Hitler «porque era incompatible con su carácter nacional».⁴ Para Wittgenstein, un filósofo incapaz de formarse un criterio ante lo que lee en el periódico es un idiota. Y, al menos por esta vez, su opinión no respondía a uno de sus conocidos arranques, como lo prueba el que, años más tarde, en carta, volviera sobre aquel incidente y sobre la moraleja a extraer: «¿De qué sirve estudiar filosofía si todo lo que sacas de ello es poder hablar con cierta plausibilidad acerca de algunas cuestiones de lógica, etc., sin que mejores tu modo de pensar en lo que se refiere a cuestiones importantes de la vida cotidiana, si no te hace más precavido que cualquier periodista en el uso de las frases peligrosas que tales personas utilizan para sus fines?».⁵

Si el austríaco se indignaba por la necedad de la apelación a los caracteres nacionales, no quiero ni imaginar cómo se pondría ante filósofos que se proclaman herederos suyos, incapaces de decir cosas mínimamente sensatas sobre su entorno más inmediato, aunque, eso sí, tienen opiniones formadas sobre cosas como si existe el rey calvo de Francia, qué se siente al ser un murciélago o un cerebro en una cubeta, si debemos empujar a un gordito para desviar la trayectoria de un tranvía desbocado y, de ese modo, evitar que atropelle a treinta transeúntes o, incluso, sobre los problemas de los tripulantes del *Enterprise*, la nave espacial de *Star Trek* (tierras gemelas, teletransportación o cosas parecidas); en fin, como se ve, cuestiones de mucho provecho para la mejora del mundo y de nuestros espíritus y a las que cualquier hijo de vecino se enfrenta no menos de un par de veces a la semana.⁶ Desde luego, no es difícil entender con la consideración melancólica de otro de los grandes: «En mis días malos, me pregunto para qué sirven los filósofos».⁷

Que la despreocupación práctica se dé entre los físicos de altas energías es casi normal, pero que se dé entre gentes cuyas reflexiones rondan, por una esquina o por otra, el territorio de la política, es otra cosa, una cosa más grave. Algo que no hubiera podido entender el joven Marx si hemos de hacer caso a lo que nos decía en la que, seguramente, es su segunda frase más repetida, la célebre *Tesis XI sobre Feuerbach*: «los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de

transformarlo». Ni tampoco lo habrían entendido sus predecesores, los ilustrados, por lo menos, no, desde luego, Helvétius quien, en 1755, noventa años antes de que el revolucionario de Tréveris acuñara su famosa sentencia, en *Del Espíritu*, un trabajo cuya publicación le costó mil problemas con los poderes de su tiempo –una circunstancia que, por lo que se ha ido contando en las páginas anteriores, no es mala muestra de que se tomaba en serio sus ideas y, a la vez, una buena razón para que nosotros también nos las tomemos– escribía: «la moral es una ciencia frívola si no se la funde con la política de la legislación».⁸ En filosofía política no es posible ponerse de perfil, obviar la coherencia o la información o adoptar aires incorpóreos, para no desagradar a los humores del poder o del promedio. Bueno, sí es posible, pero en tal caso, con Sánchez Ferlosio, comenzaremos a dudar de si quienes están en ello, en la ingravidez o la ignorancia del mundo, son capaces de respetar nada ni a nadie, ni siquiera a ellos mismos. En resumen que, también por esta ruta se llegaba a la estación de la honestidad intelectual, del amor a la verdad, de tomarse en serio.

A esas alturas, recalar en el arte resultaba inevitable, casi un imperativo metódico. Como Mendel con sus guisantes, en las tareas de clarificación siempre es conveniente comenzar la exploración allí donde los asuntos presentan sus trazas más limpias, menos contaminadas de adherencias y mezclas. Los tipos ideales, por abreviar. Y desde luego, para bien o para mal, en el arte encontramos en sus versiones más depuradas las dos inquietudes expresadas: la inseguridad que se muda en desánimo y malas formas, y la incapacidad para proporcionar pautas de valoración.⁹

Sobre la primera, caben escasas dudas. Aunque fuera de los implicados no trascienda, a poco que se estudia o se trata a los creadores, pronto se repara en que abundan los extravíos, las angustias, las rebatiñas y las cuchilladas, sobre todo en algunos gremios, como artistas plásticos y poetas, comparados con los cuales, en cuestión de modales, Charles Manson es Gandhi, y en serenidad psicológica, Paris Hilton, Buda. Tampoco hay muchas dudas acerca del otro aspecto, de la inoperancia de la reflexión para asistirnos en la valoración. La falta de patrones compartidos parece ser el único patrón compartido del arte y sus entornos. Un desorden del arte que encuentra su eco

amplificado en un mundo del arte que parece asistir complacido a la situación y es que si aquello no tiene reglas, menos quebraderos de cabeza, menos exigencias para unos críticos que no se ven en la obligación de fijarlas ni de valorar los quehaceres artísticos con algún criterio. Que esa parece ser la situación de los críticos de oficio –y también de los colegas universitarios de Gombrich– nos lo confirma un dato que nos proporciona uno de los pocos que se resiste a ese desorden del mundo: según parece, el 75% de los críticos considera que la evaluación es lo menos relevante de su oficio.¹⁰

Finalmente, lo que justificaría, o debería justificar, la reflexión estética es poder decir, a partir de razones, si una obra es buena o mala. Eso es lo que parece pensar, y a eso responde su estupor, el propio Carroll, para quien la crítica de arte debe tener pretensiones de objetividad y de normatividad. Pero parece que pocos comparten esa loable ambición. Y se explica. De hecho, en la primera parte se ha intentado un diagnóstico, que bien se podría entender como una invitación a abandonar el empeño: la incapacidad de la reflexión estética es parasitaria de la incapacidad vocacional de un arte que opera bajo el principio de que todo vale, de que no hay principios. De ser así, en realidad, lo que sencillamente perdería todo sentido es la reflexión estética como tal, convertida en una actividad a medio camino entre el rastreo del Yeti, siempre en pos de un blanco móvil o inexistente, las reglas, y la taxidermia, entregada a dar compostura –y si acaso clasificar– con cierto orden a un cadáver.

En todo caso, no deja de causar asombro la tranquilidad con la que los comentaristas del arte viven el sinsentido de su oficio. Una circunstancia que plantea dudas de diverso orden, entre las cuales no son las últimas las que se refieren a la seriedad con la que se toman el arte o la naturaleza del interés que tienen por sus asuntos. La batalla de Noel Carroll, bien lo sabemos, está perdida de antemano –por lo dicho, porque el problema no es del mundo del arte, sino del arte– pero no deja de tener su aquel –un aquel de dudosa honestidad, comparable al de los filósofos políticos– la pachorra del gremio crítico. Como si los gastrónomos dijeran que no les interesa la comida. Pues que se dediquen a otra cosa, pensaría cualquier persona sensata. Y si no quieren, si todavía conservan la buena aspiración a separar el trigo de la paja

en mitad de tantas incertidumbres, que se arriesguen, que se tomen en serio, sin temor al frío de la calle. Quizá por ese camino hasta el mundo del arte pudiera sacar algo en claro. Eso se ha querido argumentar en la segunda parte: que la decencia es un primer paso para la seriedad de los empeños creativos. El único primer paso seguro. Sin olvidar, naturalmente, que no es más que un solo paso, pero tampoco aquella máxima de Goethe que tanto gusta repetir a Andrés Trapiello: «que cada paso ha de ser en sí mismo una meta, sin dejar de ser un paso».

Por supuesto, también ahora toca repetirlo, ya por última vez: el problema no es de las personas sino del asunto y la institución, de que en esos quehaceres, extinguida la jurisprudencia consolidada de la tradición, unos y otros andan perdidos. Lo que se conjeturaba en las ciencias sociales se confirma en el arte: la falta de asideros normativos conduce a las zozobras y a las artimañas. No hay deshonestidad esencial sino simple desconcierto, un material explosivo para los pusilánimes. Sin duda, la mejor solución sería la imposible, que las cosas fueran como en otro tiempo, que supiéramos a qué atenernos gracias a una tradición con potencial normativo. Pero tampoco esta vez el mundo es como nos gustaría que fuera. Así que, puesto que no parece que estemos en condiciones de manipular las leyes de la termodinámica y desandar la historia, si nos falla el mundo, sólo nos queda volver la mirada al otro lado, a los creadores, a los intelectuales, a la responsabilidad de cada cual. No para ejercer de comisarios morales, como Sartre, sino por lo que, al fin, importa: los productos acabados. Quizá, después de todo, cuando no hay donde agarrarse, cuando resulta difícil medir las obras, también para medir las obras nos ayude conocer si sus autores creen en lo que hacen, si se toman en serio a sí mismos y a sus empeños.

Índice

Prólogo

INTRODUCCIÓN. Del fraude del arte al compromiso de los artistas

- Historias poco edificantes
- El precio de lo valioso
- El honor del artista
- Un dilema perverso: arte o decencia
- ¿Un compromiso estético?

CAPÍTULO I. El arte desnortado

- La muerte del arte
- El arte como la ciencia
- Cuando el arte miraba hacia atrás
- De la obra al creador
- Los problemas de Dios
- El desconcierto de todos

CAPITULO II. El valor de la belleza

- Los precios de la cosa
- ¿Debemos gastar dinero en arte?
- El Estado y el arte
- El argumento de la identidad
- El argumento de la libertad
- La libertad, el mercado y el arte

CAPITULO III. Los fracasos de la estética

- La importancia de la valoración
- La estética como ayuda
- La biología
- La experiencia estética
- La belleza
- Los principios estéticos
- Un diagnóstico de un fracaso

CAPÍTULO IV. Pero ¿quién es el mejor?

- Los problemas del escalafón
- Excelencia, obra y retribución
- Procedimientos, resultados, broncas y vanidades
- Las claras reglas de la ciencia
- Las locuras de los genios
- Apéndice: las batallas de la ciencia

CAPÍTULO V. La estética contra la ética

- La función de las formas
- La pérdida de trascendencia
- La victoria del mal
- El arte que olvidó las formas
- Un falso dilema

CAPÍTULO VI. *Nulla estetica sine etica*

- Variedades del nihilismo estético
- Arte sin ética y arte contra la ética
- De la ética para el arte
- Del arte para la ética
- La biología, la moral y las emociones

CAPÍTULO VII. Transición: de las obras a los autores

- El artista como creador
- El mito y el personaje
- El intelectual comprometido
- Los modales de los comprometidos
- Las debilidades de los héroes
- Las posibilidades del compromiso

CAPÍTULO VIII. El mercado de los intelectuales

- El precio del compromiso
- El intelectual público
- La conciencia moral de la democracia
- La calidad de los intelectuales
- Los negocios de los moralistas: el análisis de Posner
- Las tarifas del compromiso
- Un problema sin solución institucional
- Un rescate del compromiso

CAPÍTULO IX. El compromiso de tomarse en serio

- A falta de reglas
- El compromiso como autenticidad

La razón del mejor yo
La autenticidad del enamorado
Las dificultades de tomarse en serio

CAPÍTULO X. Las incertidumbres del compromiso

Deshonestidades intelectuales
La voluntad de verdad
La calidad del compromiso
El compromiso no es instrumental
El compromiso como coherencia
La función del carácter
La responsabilidad del compromiso
Sin manual de instrucciones
Los malos compromisos
Enseñanza

Una explicación para acabar

Notas

Prólogo

1. Lo cuenta Jean Clair en *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000, p. 113.
2. D. Draaisma, «La ventaja de un defecto: el síndrome del *savant*», en *Por qué el tiempo vuela cuando nos hacemos mayores*, Madrid, Alianza, 2006, pp.113 y ss.

INTRODUCCIÓN. Del fraude del arte al compromiso de los artistas

1. Claro que no sería el caso de Fumaroli, crítico mordaz de ese mundo artístico. Cf. Marc Fumaroli, *París-Nueva York-París*, Barcelona, El Acantilado, 2010, pp. 457 y ss.
2. Philip Dood, citado por F. Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001, p. 361.
3. Una influencia, planificada, que afectó hasta en áreas tan «puras» con la filosofía de la ciencia y la lógica; cf. G. A. Reisch, *How the Cold War Transformed Philosophy of Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
4. Una descripción (y una explicación) de cómo la crítica ha pasado de ser polémica y valorativa a ambigua y «neutral», en J. Elkins, *What Happened to Art Criticism?*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003. Parte de ese citado trabajo es recogido, con el de otros críticos punteros que reflexionan sobre el estado actual de su oficio, en R. Rubinstein (ed.), *Critical Mess. Art Critics on the State of their Practice*, Lenox, Hard Press Editions, 2006.
5. También habría que separar las opiniones de los investigadores de las teorías de la ciencia, entre otras razones porque los primeros no resisten la tentación de derivar en tertulianos. Hace pocos años, en un justamente famoso estudio, Philip Tetlock invitó a cerca de trescientos investigadores a realizar predicciones sobre asuntos económicos y políticos, muchos de su negociado. Al final disponía de 82.361 asignaciones de probabilidad sobre hipotéticos acontecimientos futuros. El resultado, cumplido los plazos, no mejoraba al simple azar, *Expert Political Judgment: How Good Is It? How Can We Know?* Princeton, Princeton University Press, 2005.

6. Con notables excepciones, como R. Rochlitz, *The Disenchantment of Art. The Philosophy of Art of Walter Benjamin*, Londres, The Guilford Press, 1996. El autor constata el tono hagiográfico de buena parte de sus comentaristas, p. 2.

7. Seguramente no es casual que Benjamin sea un autor excepcionalmente «interpretado». Y es que hay páginas para todos los gustos: materialistas e idealistas; apocalípticos y teleológicos; antimodernos y revolucionarios; autonomistas (de arte) y comprometidos (políticamente). Las ambigüedades de muchos de sus textos afectan a algunas de sus obras más importantes (*El autor como productor, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). Todo ello favorecido por lo que se ha llamado «la magia de su lenguaje». Todas esas consideraciones proceden del excelente trabajo (inacabado) de un benjaminiano de primera: J-M. Palmier, *Walter Benjamin*, París, Les Belles Lettres, 2010, pp. 8, 11 y 15.

8. Y que por supuesto siempre encuentran lo que quieren encontrar. A algo parecido a eso se refirió en un clásico trabajo A. Danto, «Deep Interpretation», *Journal of Philosophy*, 1981, 78 (11).

9. Por ejemplo, G. Sircello, *A New Theory of Beauty*, Princeton, Princeton University Press, 1975. O en otra versión, más fuerte en varios sentidos, que sostiene que el arte es fuente firme de conocimiento (y si no, no es arte): J. Young, *Art and Knowledge*, Nueva York, Routledge, 2001. En todo, un primer paso – sin dejar de ser discutible– debería deslindar entre distintas artes, como hace J-M. Schaeffer, «Quelles valeurs cognitives pour quels arts?», en S. Darsel y R. Pouivet (eds.), *Ce que l'art nous apprend*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008. Estas ideas se verán más en detalle en el capítulo III.

10. «Manifiesto dadaísta», en M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, p. 296.

11. A. Giacometti, *Escritos*, Madrid, Síntesis, 2009, p. 179.

12. Para las rarezas –tanto en la oferta como en la demanda– del mercado del arte, cf. X. Greffe, *Artistes et marchés*, París, La documentation Française, 2007, pp. 114-156. Volveré con un poco más de detalle.

13. S. Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 23.

14. A. Lindemann, *Coleccionar arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 2006.

15. A. Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, V. I., Nueva York, Arlington House, 1969, p. 13.

16. Con algún matiz, que impide equiparar las dos situaciones, pero que tampoco es ahora relevante para lo que se quiere ilustrar, cf. C. Bicchieri, *The Grammar of Society. The Nature and Dynamics of Social Norms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

17. Nada de eso, por supuesto, quiere decir que seamos santos o altruistas incondicionales, sólo que somos bastantes más cosas que simples egoístas. Sobre eso la teoría social no tiene la menor duda, cf. M. Tomasello, *Why We Cooperate?*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2009. [Edición española, *¿Por qué cooperamos?*, Madrid, Katz, 2010.] Algo que, por cierto, no ignoraba Adam Smith, más refinado que sus apologistas, quien, glosando a Hutcheson, escribía: «[El sentimiento de aprobación] no se basa ni en el egoísmo ni tampoco en una operación de la razón. No cabe sino suponer que se trata de una facultad con la que la naturaleza dotó a la mente humana [...] [al igual que] sucedió con el sentido moral, el sentido público, la vergüenza y el honor», *The Theory of Moral Sentiments*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 321-322.

18. Confianza entendida como «cierto nivel de probabilidad subjetiva de un individuo que le permite

estimar que otros individuos realizarán ciertas acciones, antes de que pueda controlarla (o aun sin que pueda llegar a controlarla) en un marco tal que su propia acción se ve afectada», D. Gambetta, «Can we trust trust?», en D. Gambetta (ed.), *Trust*, Oxford, Blackwell, 1988, p. 217. Otra cosa es que el mercado mine la confianza: es un bien público que nadie tiene incentivo para producir, aunque los tiene para beneficiarse de su existencia, cf. A. Seligman, *The problem of trust*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

19. El clásico es G. A. Akerlof, «The Market for “Lemons”: Quality Uncertainty and the Market Mechanism», *The Quarterly Journal of Economics*, 1970, 84, 3.

20. Aunque Picasso manejaba con astucia sus finanzas (como se vio en el caso de Guernica), el primer artista que públicamente proclamó «que lo hacía por dinero» y que lo mucho que cobraba era señal de su calidad, fue Andy Warhol. Jeff Koons y Damien Hirst, entre los recientes, siguen su estela; cf. D. W. Galenson, «Artists and the Market», *NBER Working Paper No. 13377*, 2007.

21. Por ejemplo: P. Chalmin, *Dictionnaire des injures littéraires*, París, L'Éditeur, 2010.

22. R. Cansinos Assens, *El movimiento V.P.*, Madrid, Arca Ediciones, 2009 p. 64 (e.o. 1921). Cansinos Assens ha descrito como nadie esa asfixiante atmósfera de cainismos e inseguridades del creador en *El divino fracaso*, Madrid, Valdemar, 1996. Por ejemplo: «¿Existe verdaderamente una conjuración silenciosa contra el artista original y solitario, que se obstina en no reunir más que las rosas del espíritu? [...] No sé pero a veces he creído sentir en la noche el glacial bisbiseo de los conspiradores [...] nos mostraban el secreto y frío rencor que se incubaba en las tinieblas [...] Aunque no se conociesen unos a otros y fuesen tan diversos ¿no tenían la rara unanimidad en el rencor de los que, cogidos de las manos, juraron destruir las lises con los pies?», p. 64.

23. El genio entrevistado, y del que poco más se supo, es Jacinto Grau, en A. Guillén, *La linterna de Diógenes*, Madrid, editorial América, 1921, pp. 183 y 184 (edición reimpressa de la Universidad de Michigan, 2013).

24. Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España* (edición de A. Crespo, revisada y ampliada por S. González Ródenas), Sevilla, Editorial Point de Lunettes, 2009, p. 459.

25. R. Dunbar, *Grooming, Gossip and the Evolution of Language*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1998.

26. Que puede llegar a límites inimaginables: «Conozco el caso de un novelista peruano, ya fallecido, que montó su propia agencia de noticias para difundir sólo una noticia al año: la mentira gloriosa de que él era candidato al Premio Nobel», J. J. Armas Marcelo, «El otro síndrome de Estocolmo», *ABC*, 23/11/2010.

27. Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

28. A. Muñoz Molina, *Días de Diario*, Barcelona, Seix Barral, 2007, pp. 7 y 9.

29. Anotación del 30 de julio, A. Muñoz Molina, *Días de Diario*, op. cit., pp. 16-17.

30. No hay posible arte narrativo sin *folk psychology*, sin competencia empática para atribuir creencias, deseos y emociones a los demás. Y no hay ética, cf. A. Morton, *The Importance of Being Understood*, Londres, Routledge, 2003. Por cierto, que si a esas consideraciones se añade la hipótesis – de ciertos filósofos de la mente, eliminacionistas – de la falsedad de la *folk psychology*, se podría buscar un singular punto de vista desde el que «fundar» las humanidades, su discontinuidad naturalista.

31. A. Camus, *Carnet 2*, en *Obras 4*, Madrid, Alianza, 1996, p. 238 (es el texto de una conferencia

impartida en julio de 1946. <http://goo.gl/r9TEvS>).

CAPÍTULO I. El arte desnortado

1. J. Horgan, *The End of Science*, Nueva York, Broadway Books, 1997. [Edición española, *El fin de la ciencia: los límites del conocimiento en el declive de la era científica*, Barcelona, Paidós, 1998.]

2. Incluido en A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 81-116. No fue el único trabajo en esos días con ese título. Sobre eso y las circunstancias del debate, cf. A. Danto, *After the End of Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, particularmente la nota 1, pp. 17-18.

3. A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, op. cit., p. 115.

4. Cf. F. Ovejero, *El compromiso del método*, Barcelona, Montesinos, 2004.

5. «El arte ya no otorga aquella satisfacción de las necesidades espirituales que tiempos y pueblos anteriores buscaron y sólo encontraron en él, una satisfacción que por lo menos la religión unía íntimamente con el arte. Los bellos días del arte griego, lo mismo que la época áurea del tardío medievo, pertenecen ya al pasado», G. Hegel, *Lecciones de estética*, vol. I, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 12. No está de más recordar que este texto, donde se encuentra la exposición más ordenada, son unas notas de clase (suyas y de sus alumnos) de un curso impartido en Heidelberg en 1818 y, en su versión más rematada, en Berlín, diez años más tarde, compilado para su publicación en 1835.

6. Hay otra que no está de más mencionar, asociada a la teoría económica, en particular a la llamada *Baumol's cost disease* (tiene otras acepciones: como la ley de Baumol o mal de Baumol): dadas las limitadas posibilidades de progreso técnico (representar hoy una obra de Molière requiere la misma gente que el primer día), no hay posibilidad de que las mejoras en los salarios deriven de mejoras en la productividad, como sucede en otros sectores, lo que, al final, lo hace insostenible; cf. W. J. Baumol, W. G. Bowen, *Performing Arts, The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance*, Nueva York, Twentieth Century Fund, 1966. Volveré sobre este resultado que ha servido para justificar las ayudas públicas.

7. Los textos más importantes en A.-M. Lecoq (ed.), *Querelle des Anciens et des Modernes*, prólogo de M. Fumaroli, París, Gallimard, 2000.

8. Cf. N. Rescher, *The Limits of Science*, Berkeley, University of California Press, 1984 [edición española, *Los límites de la ciencia*, Madrid, Tecnos, 1994]; I. Niiniluoto, *Is Science Progressive?*, Dordrecht, D. Reidel, 1984.

9. T. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1962. [Edición española, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005.]

10. A. Kyoré, *Estudios galileanos*, Madrid, Siglo XXI, 1990, p. 215 (en realidad dice «la buena física»).

11. P. O. Kristeller, «The modern system of the arts», *Journal of the History of Ideas*, 1951, 12; Larry Shiner, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004. Muy en consonancia, por lo demás, con el hecho, poco discutido, de que las artes formaban parte del mundo de la artesanía, una tesis relativamente

común a la sociología del arte: J. Gallego, *El pintor: de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976; A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Madrid, Guadarrama, 1963 (e.o. 1957); R. Wittkower, M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982.

12. «El cannon, Bloom», en S. Johnson, *Vida de los poetas ingleses*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 206.

13. En más de un sentido, la tasación. Una hipótesis «materialista» vincula la «invención» del arte con una estrategia de «artistas» ante la aparición de impuestos –en particular, con la hispánica *alcabala*– que afectaban a la venta de los bienes de los artesanos: los pintores dirán que «ellos hacen otra cosa», que la venta de sus obras no se puede entender como la venta de un bien «normal», que lo suyo no era una simple transacción material, Cf. J. Gallego, *El pintor: de artesano a artista*, op. cit.

14. R. Sennet, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 101.

15. H. Becker, *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

16. D. Eagleman, *Incógnito*, Barcelona, Anagrama, 2013, pp. 73 y ss.

17. M. Gamer, «Detección de mentiras», *Mente y cerebro*, 2009. En el arte, en la detección de fraudes, ese talento intuitivo también se da, M. Gladwell, *Inteligencia intuitiva*, Madrid, Taurus, 2005.

18. Por supuesto, ésta es una reconstrucción idealizada de una idea no exenta de polémica por lo demás: E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999 (e.o. 1927); P. Francastel, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990 (e.o. 1951); H. Damisch, *L'origine de la perspective*, París, Flammarion, 1993.

19. Al final asoma por aquí una idea de «belleza» o, en su versión tímida, la idea de la obra mejor como «muestra justa», entendida casi en un sentido estadístico, como aquella que opera «conforme con el procedimiento que nos conduce de la muestra a la característica que ella ejemplifica», N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, p. 182. El problema de Goodman será, y a eso aspira, acomodar esa idea también al arte de nuestros días.

20. M. de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, cap. XV, primera parte.

21. N. Carroll precisa esas coordenadas. A su parecer ahí se basaría el juicio estético, como el remate final de una suerte de protocolo que transita por una serie de pasos: descripción, clasificación (en tradiciones, movimientos, estilos o géneros), contextualización (en sus circunstancias históricas, institucionales, culturales), elucidación (de la información contenida, de los significados que pueden escapar al espectador, como el reloj de arena que simboliza la fugacidad de la vida), interpretación y análisis, *On Criticism*, Nueva York, Routledge, 2009.

22. Para las variaciones referidas a esos dos casos, cf. V. I. Stoichita, «Sentido de lectura y estructura de la imagen. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo de Giotto», en *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 12 y ss.

23. El romanticismo y también, como precondiciones, ciertos cambios económicos, materiales y tecnológicos. En el momento en que se hace posible la reproducción de una obra (impresión, grabados, etc.), hay mayor grado de alfabetización (compradores) y los ingresos del artista comienzan a depender de la existencia de un público –más que de un mecenas– que le reconoce un derecho de propiedad intelectual, importa más que se reconozca la autoría y, por ejemplo, asome la preocupación –absolutamente moderna– por el plagio (el término *plagiarism* se comienza a extender en Inglaterra en el siglo XVII, antes «la imitación creadora» era la norma, también la de Shakespeare o Milton); cf. R. A. Posner, *El*

pequeño libro del plagio, Madrid, El Hombre del Tres, 2013, pp. 64 y ss.

24. J. W. Goethe, *Poesía y verdad*, Madrid, Tebas, 1979, p. 605.

25. F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta II, Madrid, Aguilar, 1981, p. 28.

26. *Ibid.*, Carta XXII, pp. 122-123.

27. En la caracterización de D. Dennett, «Quining Qualia», en Anthony J. Marcel, Edoardo Bisiach (eds.), *Consciousness in Modern Science*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

28. Ch. Baudelaire, *Pour Delacroix*, París, Ed. Complexe, 1998, p. 109.

29. J. Elster, *Explaining Social Behavior*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 37.

30. J. L. Borges, «Prólogo a “El informe de Brodie”», en *Obras Completas*, vol. II, Barcelona, Emecé, 1989, p. 400.

31. Esta es en buena medida la «solución» de Alvin Plantinga, para el que quizá la omnipotencia de Dios no alcanzara para crear un mundo con criaturas libres que nunca eligieran el mal (o bien, a pesar de ser infinitamente bueno, se vería obligado a crear un mundo que contuviera el mal, si la bondad moral es el precio de la libertad de las criaturas morales, que han de poder elegir el bien); *God, Freedom, and Evil*, Grand Rapids, MI., Eerdmans, 1977. Mis breves consideraciones no hacen justicia a una exquisita literatura. Una «defensa matizada» sostiene que el argumento del mal en el mundo no es suficiente para demostrar que Dios no existe, cf. P. van Inwagen, *The Problem of Evil*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Más pesimista, para la existencia de Dios, para el conjunto del proyecto de la teodicea, cf. J. A. Estrada, *La imposible teodicea*, Madrid, Trotta, 1997. Para una exposición detallada de los atributos de Dios (entre ellos la omnisciencia, la omnipotencia y la perfección moral) y de los problemas de su presencia en el mundo (entre ellos el del mal), cf. los trabajos incluidos en la segunda y la tercera parte de T. P. Flint, M.C. Rea (eds.), *The Oxford Handbook of Philosophical Theology*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 105-402. En el capítulo quinto volveré sobre el problema del mal en el arte.

32. L. Kolakowski, *Dios no nos debe nada*, Barcelona, Herder, 1996.

33. N. Carroll, *On Criticism*, op. cit., p. 26.

34. A lo largo de este libro la autorrealización se pensará sobre el horizonte de la actividad artística. No está de más decir que en ciertas tradiciones emancipatorias se ha pensado también en el horizonte del trabajo, F. Ramos, *Autorrealización y trabajo*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2006; Beate Roessler, «Symposium: Political Philosophy at Work Meaningful Work: Arguments from Autonomy», *The Journal of Political Philosophy*, 2012, 20, 2.

35. J. Elster, *Ulysses and the Sirens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 [edición española, *Ulises desatado*, Barcelona, Gedisa, 2002]; *Sour Grapes: Studies in the Subversion of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 [edición española, *Uvas amargas: sobre la subversión de la racionalidad*, Barcelona, Edicions 62, 1988]; J. Kay, *Obliquity*, Londres, Profile Books, 2010.

36. Lo que no quita, claro, para que se puedan diseñar instituciones y marcos legales para facilitar las cosas, cf. E. A. Posner, C. R. Sunstein, (eds.), *Law and Happiness*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

37. La operación se facilitó mucho con otra operación de raíz romántica, a saber, que el concepto de genio se extiende de la creación a la valoración, lo que supone, *de facto*, abandonar cualquier criterio

público, racional. Sobre esto llamó la atención H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pp. 90 y ss.

38. O. Wilde, *El crítico como artista*, Barcelona, Libros Cuadernos de Langre, 2002, p. 34.

39. W. Gaunt, *La aventura estética*, Madrid, Turner, 2002 (e.o. 1942).

40. T. Crow, *Painters and Public Life in 18th Century Paris*, Yale University Press, 1987. [Edición española, *Emulación: la formación de los artistas para la Francia revolucionaria*, Madrid, ed. Antonio Machado, 2002.]

41. D. W. Galenson ha descrito este proceso como la desaparición de un monopolio y la aparición de un genuino mercado del arte, competitivo, donde se empieza a ver que también las innovaciones son una buena inversión, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Son muchos los méritos de su nueva mirada sobre el arte y su historia, pero no deja de resultar llamativo que la idea de mercado competitivo se parezca tan poco a la que utiliza la teoría más estricta, la del equilibrio general, para la que dos obras dispares son dos mercancías diferentes, en el mismo sentido en el que una bicicleta no es un jamón.

42. Esta es una de las paradojas, precisamente, de la extensión del mercado. En los mercados «antiguos» se trabajaba por encargo y el cliente hasta terciaba en el contenido estético. En los modernos el artista hace su labor y luego tendrá que aparecer el comprador, cf. X. Greffe, *Artistes et marchés*, París, La documentation Française, 2007, p. 90.

43. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización de arte*, en *Obras selectas*, Madrid, Espasa, 2000, p. 408.

44. D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977, p. 52.

45. C. A. Freeland, *But Is It Art?*, Oxford, Oxford University Press, 2001 [edición española, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003]; Ian Ground, *¿Arte o chorrada?*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008; B. Tilghman, *Pero, ¿es esto arte?*, Valencia, Universidad de Valencia, 2005.

46. H. Rosenberg, «The American Action Painters», recogido en Ch. Harrinson, P. Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000*, Londres, Blackwell, 2003, p. 589.

CAPITULO II. El valor de la belleza

1. Sobre los aspectos económicos de las políticas culturales, de las intervenciones, cf. R. Towse, A. Khakee (eds.), *Cultural Economics*, Berlín, Springer-Verlag, 1992. De un modo más sistemático: R. Towse, *A Textbook of Cultural Economics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; F. Benhamou, *L'économie de la culture*, París, La Découverte, 2001. En ocasiones esta literatura se superpone con la de los mercados del arte (p.e. el capítulo III del último libro), aunque ésta, por lo común, se ocupa de algo más específico: los precios (cf. la nota siguiente).

2. Que unas veces se entiende como una propiedad disposicional de los objetos (que proporcionarían utilidad a quienes los consumen) o como una función ordinal (que equivale al orden de preferencias). En el primer caso se bordea la metafísica: ni está en los objetos (como está el contenido energético en los alimentos) ni está en el cerebro (como un neurotransmisor, como la dopamina). En el segundo, implicable formalmente, es una simple tautología, un modo de decir que lo que se prefiere más es lo que es más

preferido.

3. Para los precios en el arte, en una perspectiva amplia, que incluye aspectos sociológicos, cf. O. Velthuis, *Talking Prices*, Princeton, Princeton University Press, 2005. Un par de introducciones a la economía del arte: B. Frey, *Arts & Economics. Analysis & Cultural Policy*, Berlín, Springer Verlag, 2000; y más sistemática, N. Moureau, D. Sagot-Duvaurox, *Le marché de l'art contemporain*, París, La Découverte, 2006. Una recopilación de trabajos, más sociológicos que económicos, con particular atención a los cambios históricos en. R. Moulin, *De la Valeur de l'Art*, París, Flammarion, 1995.

4. D. Throsby, *Economía y Cultura*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, pp. 33 y ss.

5. X. Greffe, *Artistes et marchés*, París, La documentation Française, 2007, p. 45.

6. Cf. N. De Marchi, H. van Miegroet, «Pricing Invention: “Originals,” “Copies” and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets», en V. A. Ginsburgh, P. M. Menger (eds.), *Economics of the Arts*, Amsterdam, Elsevier, 1996, pp. 27-71. Para explicar la diferencia de precios, los autores se ven en la necesidad de apelar a la «invención», una noción que, ellos reconocen, no tenían muy clara los protagonistas, y que, además, resultaba inseparable de otras cosas, como escasez, reputación o autoridad.

7. Esta circunstancia está en el origen de las complicaciones normativas de los «derechos de propiedad intelectual», cf. L. Lessig, *Free Culture*, Nueva York, Penguin, 2004. [Edición española, *Por una cultura libre*, Madrid, Traficantes de sueños, 2005.] Para diversas implicaciones de la distinción entre los dos tipos de productos (persona «idea» y persona «trabajo»), cf. N. Taleb, *El Cisne Negro*, Barcelona, Paidós, 2008, pp. 71 y ss.

8. Y es que cada arte es un mundo. En el cine uno solo disfruta y tiene información sobre lo que adquiere, sabe lo que compra, una vez ha pagado. En las artes visuales, uno puede ir a la galería a disfrutar de la obra y no comprarla (o sí, cuando ya sabe lo que adquiere).

9. R. Thaler, «Toward a Positive Theory of Consumer Choice», *Journal of Economic Behavior and Organization*, 1980, 1; Z. Carmon, D. Ariely, «Focusing on the Forgone: How Value Can Appear So Different to Buyers and Sellers», *Journal of Consumer Research*, 2000, 27, 3.

10. A eso se añade otro efecto particular del arte que se observa sobre todo en las direcciones de museos y que se traduce en cierto conservadurismo: si los directores decidieran cambiar de línea, además de que se dudaría de su seriedad, perdería valor buena parte de lo que han promocionado y de lo que ya disponen. Así que mejor no apostar por nuevas tendencias, B. Frey, *Arts & Economics. Analysis & Cultural Policy*, op. cit., p. 26.

11. Citado por P. Assouline, *D.H. Kahnweiler. En el nombre del arte*, Barcelona, Galería Miquel Alzuela, 2007, p. 316.

12. De hecho, la cita procede de una carta a Togoeres, quien le pedía dinero, apelando –por así decir– a la teoría del coste de producción: los materiales que necesitaba, el pago del taller.

13. Las diferencias son tantas que casi cuesta reconocer un esquema de comparación sobre el que identificarlas. Hay tres, además de las que se van mencionando en el texto, particularmente llamativas e importantes en la formación de los precios: a) el carácter único de las obras hace que sus poseedores vengan a oficiar como rentistas (de una posesión); b) a largo plazo, a diferencia de los bienes normales, el precio no se estabiliza en torno al coste de producción; c) el «mercado» realiza simultáneamente dos cosas: determinar la naturaleza exacta del bien y atribuirle un valor económico. Cf. X. Greffe, *Artistes et*

marchés, op. cit., p. 126. Veremos algunas consecuencias de estas singularidades.

14. Cf. el repaso a los intentos más importantes (MacDonald, Adler, Rosen), sus fallos y sus propios denodados esfuerzos en N. Moureau, *Analyse économique de la valeur des biens d'art: La peinture contemporaine*, París, Economica, 2000.

15. Como se dijo en el capítulo anterior, hay una razón de costes –ajena a gustos y preferencias– para que ello suceda: en las artes –en particular en los espectáculos en vivo– la productividad no sigue al aumento de los costes: W. J. Baumol, W. G. Bowen, *Performing Arts, The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance*, Nueva York, Twentieth Century Fund, 1966. No pocos datos confirman la conjetura y están detrás de los argumentos en favor de los apoyos públicos, cf. F. Benhamou, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, París, Seuil, 2006, pp. 91 y ss. Una discusión actualizada, que reconoce la presencia de la ley de Baumol, pero también aspectos correctores (rendimientos crecientes de escala), en A. K. Last, H. Wetzel, «Baumol's Cost-Disease, Efficiency, and Productivity in the Performing Arts», *Journal of Cultural Economics*, 2011, 35. En realidad, buena parte del problema tiene que ver con las artes de referencia: en el teatro no hay tales rendimientos, pero sí en la música, en la música pop señaladamente: elementos técnicos, ampliación de las audiencias por nuevos soportes. Y qué decir del cine, con los nuevos soportes. La idea misma de representación (ahora para un público potencialmente «infinito») también ha cambiado. Cf. X. Greffe, *Artistes et marchés*, op. cit., pp. 96 y ss.

16. R. Hughes, *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 31.

17. «Manifiesto dadaísta», en M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, p. 295.

18. F. Benhamou, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, op. cit., p. 14.

19. A. Gehlen, *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Barcelona, Península, 1994, p. 151.

20. E. Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 31.

21. Julien Gracq, *La literatura como bluff*, Barcelona, Nortésur, 2009, p. 7. Para el contexto francés: J. Flower, *Literature and the Left in France*, Londres, Methuen, 1983; H. Lottman, *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París*, Barcelona, Blume, 1985. Para un periodo más largo: H. Lottman, *L'écrivain engagé et ses ambivalences, de Chateaubriand à Malraux*, París, Odile Jacob, 2003; F. Dosse, *La marcha de las ideas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007; M. Winock, *Las voces de la libertad*, Barcelona, Edhasa, 2004; P. Ory, J-F. Sirinelli, *Les intellectuels en France*, París, Armand Colin, 1986. [Edición española, *Los intelectuales en Francia*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2007.]

22. M. Fumaroli, *El Estado cultural*, Barcelona, El Acantilado, 2007.

23. Un cuadro más completo y más ecuánime es el de F. Benhamou, *Les dérèglements de l'exception culturelle*, op. cit.

24. Las opiniones de M. Vargas Llosa no son las de un recién llegado al debate. Ya en 2002, en el periódico argentino *La Nación*, las anticipó y suscitó en Francia una notable polémica con A. Bellanger, «Un pays envié et critiqué», *Le Monde*, 21/05/ 2002.

25. B. Ackerman, «Should Opera Be Subsidized?», *Dissent*, 89, 1999, p. 89. Bayreuth es la ciudad

alemana que acoge anualmente un festival en el que se representan las óperas de Wagner. Para una recopilación de los principales trabajos (R. Dworkin, J. Raz, J. Rawls, T. Nagel y el propio B. Ackerman, entre otros), con el debate ya entre «profesionales» y con sus recursos más técnicos: S. Wall, G. Klosko (eds.), *Perfectionism and Neutrality: Essays in Liberal Theory*, Oxford, Rowman, 2003.

26. R. B. Douglass, G. M. Mara, H. S. Richardson (eds.), *Liberalism and the Good*, Nueva York, Routledge, 1990.

27. Eso no es del todo verdad. Cf. por ejemplo, la importancia que tiene el arte en la educación emocional de los ciudadanos, M. Nussbaum, *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*, cap. VI, Princeton, Princeton University Press, 2010. [Edición española, *Sin fines de lucro: por qué la democracia necesita de las humanidades*, Madrid, Katz, 2010.]

28. M. Fumaroli, *El Estado cultural*, op. cit., p. 358.

29. La polémica en sus versiones recientes y contrapuestas, S. Lecce, *Against Perfectionism: Defending Liberal Neutrality*, Toronto, University of Toronto Press, 2008; C. Sunstein, R. Thaler, *Nudge: Improving Decisions about Health, Wealth, and Happiness*, New Haven, Yale University Press, 2008. Un panorama de los argumentos, M. Alemany, *El paternalismo jurídico*, Madrid, Iustel, 2006.

30. Este debate presenta mil perspectivas, y un alto grado de sofisticación en el caso de la economía del bienestar, aunque seguramente la que más importancia pública tiene se refiere a los fundamentos y problemas del Estado del bienestar. Los argumentos de la intervención en R. Goodwin, D. Mitchell (eds.), *The Foundations of the Welfare State*, 3 vols., Northampton, Mass., Edward Elgar Publishing, 2000. Las críticas en D. Shapiro, *Is the Welfare State Justified?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

31. J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, París, Gallimard, 1983, p. 14.

32. M. Vargas Llosa, «Razones contra la excepción cultural», *El País*, 25/07/2004.

33. J. Vidal-Beneyto, «Cultura, saber social y pedagogía ciudadana», *El País*, 31/07/2004.

34. F. Trueba, «Viva la excepción cultural», *El País*, 20/08/2004.

35. V. Molina Foix, «Vargas Llosa y el ser excepcional», *El País*, 29/07/2004.

36. Sobre la economía política del cine, cf. los trabajos incluidos en Ch. C. Moul (ed.), *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

37. La defensa de los derechos de propiedad intelectual se ha presentado a veces como un modo de superar el problema de la arbitrariedad que suponía la financiación del mecenazgo. Sobre el patronazgo, cf. A. Sinclair, *The Need to Give: The Patron and the Arts*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1990. Sobre los problemas, además del mencionado, J. H. Balfe (ed.), *Paying the Piper. Causes and Consequences of Art Patronage*, Urbana, University of Illinois Press, 1993.

38. P. Bravo, M. Paoletti, *Borges verbal*, Barcelona, Emecé, 1999, p. 137.

39. Durante su asistencia a la Feria del Libro de Guadalajara (México), en sus días de presidente de la Generalitat, Pasqual Maragall lo formuló con una inquietante sencillez: «La lengua es el ADN de Cataluña».

40. C. J. Carroll (ed.), *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1956.

41. La hipótesis de que un lenguaje «estructura» los procesos perceptuales y cognitivos de sus hablantes, organiza los significados, limita lo expresable, en su versión más fuerte –la única de perfil

reconocible, como casi siempre– establece una identidad entre lenguaje y pensamiento. Cf. J. Davidoff, «Language and Perceptual Categorisation», *Trends in Cognitive Sciences*, 2001, 5 (9), p. 382. G. K. Pullum, *The Great Eskimo Vocabulary Hoax and Other Irreverent Essays on the Study of Language*, Chicago, Chicago University Press, 1991; D. Gentner, S. Goldin-Meadow (eds.), *Language in mind: advances in the study of language and thought*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003; R. Pinxten, «Linguistics: Universalism versus Relativism in Language and Thought: Proceedings of a Colloquium on the Sapir-Whorf Hypothesis», *American Anthropologist*, 2009, 81, 2. En los últimos años, la vieja hipótesis ha sido reconsiderada para sostener que la existencia de diferencias en los lenguajes emocionales se traduce en diferencias culturales relevantes, diferencias detectables también en el cerebro, en sus áreas de activación, cf. L. I. Perlovsky (ed.), «Special Issue: Language and Emotions: Emotional Sapir-Whorf Hypothesis», *Neural Networks*, 2009, 22, 5-6. Uno de los avales de la recuperación han sido los trabajos de Daniel Everett sobre los indios Pirahã con reales dificultades para ciertas abstracciones y cuya lengua carece de números, colores, tiempos verbales y oraciones subordinadas. D. Everett, «Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã», *Current Anthropology*, 2005, 46, 4. En todo caso, con independencia de que su tesis resulte excepcional entre los lingüistas, los resultados resultan completamente irrelevantes entre lenguas o gentes que conviven en el mismo mundo de experiencias, que son los que centran las discusiones sobre la identidad. Un panorama desde posiciones cercanas a la clásica hipótesis y con sus propios resultados experimentales, L. Boroditsky, «Linguistic Relativity», en L. Nadel (ed.), *Encyclopedia of Cognitive Science*, Londres, MacMillan Press, 2003. Un repaso de resultados recientes a favor de la hipótesis Sapir-Whorf en K. Wilhelm, «Así hablo, así pienso», *Mente y Cerebro*, 2012, 50.

42. Cf. F. Ovejero, *Contracromagnon*, Barcelona, Montesinos, 2006.

43. Una idea particularmente imprecisa en lo que atañe al arte. Un repaso de la literatura y un intento de precisar métricamente la noción, F. Benhamou, S. Peltier, «How Should Cultural Diversity Be Measured?», *Journal of Cultural Economics*, 2007, 31.

44. E. Garzón Valdés, «Cinco confusiones acerca de la relevancia moral de la diversidad cultural», *Claves de razón práctica*, 1997, 74.

45. M. Nussbaum, *Women and Human Development*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000. [Edición española, *Las mujeres y el desarrollo humano*, Barcelona, Herder editorial, 2002.]

46. Sobre esto, H. Mercier y D. Sperber, «Why Do Humans Reason», *Behavioral and Brain Sciences*, 2011, 34; H. Mercier, H. Landemore, «Reasoning is for Arguing: Understanding the Successes and Failures of Deliberation», *Political Psychology*, 2010, 10; D. Sperber, F. Clément, Ch. Heintz, O. Mascaro, H. Mercier, G. Origi, D. Wilson, «Epistemic Vigilance», *Mind and Language*, 2010.

47. Son conocidos los sesgos de la confirmación, esa disposición a investigar, recoger o interpretar la información de tal forma que sólo tenemos en cuenta lo que va a favor de nuestras preconcepciones, es decir, nuestras creencias previas. R. Nickerson, «Confirmation Bias: A Ubiquitous Phenomenon in Many Guises», *Review of General Psychology*, 1998, 2. Claro que también sabemos –y hay explicaciones evolutivas de ello, faltaría más– que mentimos más que hablamos a cuenta de nuestras conjeturas, y amamos fanáticamente la verdad si hay que maltratar las ajenas, más exactamente, que la gente razona bastante bien a la hora de tasar argumentos, y no presentándolos, y cuando persigue la verdad en vez de ganar un debate. H. Mercier, D. Sperber, «Why Do Humans Reason? Arguments for an Argumentative

Theory», *Behavioral and Brain Sciences*, 2011, 34.

48. Este segundo teorema se puede expresar como una ecuación: la precisión colectiva = promedio + la diversidad. L. Hong, S. Page, «Groups of Diverse Problem Solvers Can Outperform Groups of High-Ability Problem Solvers», *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2004, 101, 46, pp. 16.385-16.389.

49. Por ejemplo, W. Kymlicka, *Politics in the Vernacular: Nationalism, Multiculturalism, Citizenship*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

50. B. Schwartz, *The Paradox of Choice. Why More Is Less*, Nueva York, Ecco/HarperCollins Publishers, 2004; S. Iyengar, *The Art of Choosing*, Nueva York, Hachette Book Group, 2010. La idea de la elección está sustentada en la idealizada (y falsa) versión de los economistas, según la cual los agentes son maximizadores bayesianos de la utilidad subjetiva plenamente racionales, capaces de compararlo todo en todo momento. Un punto de vista completamente insensato como recordó un especialista del asunto, el premio Nobel de Economía de 1994, Richard Selten, en su discurso del premio, cf. G. Gigerenzer, R. Selten, *Bounded Rationality*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2001, p. 13. Para una perspectiva neurobiológica sobre la toma de decisiones en la misma línea, A. Berthoz, *La décision*, París, Odile Jacob, 2010.

51. W. M. Hanemann, «Willingness to Pay and Willingness to Accept: How Much Can They Differ?», *The American Economic Review*, 1991, 81, 3, pp. 635-647. Sobre las implicaciones de lo que se ha dado en llamar «the endowment effect», cf., C. Sunstein, R. Thaler, *Nudge: Improving Decisions About Health, Wealth, and Happiness*, New Haven, Yale University Press, 2008. En las actividades artísticas y culturales se han utilizado diversas técnicas para averiguar cuánto valoran los ciudadanos los distintos empeños culturales, cuáles son sus preferencias reales, cuánto estarían dispuestos a pagar, incluso en circunstancias en las que en realidad no pagan (directamente) por ellas, como sucede cuando están sostenidos por el Estado; cf. D. Noonan, «Contingent Valuation Studies in the Arts and Culture: A Meta-Analytic Review of the Literature», *Journal of Cultural Economics*, 2003, 27, 3-4.

52. J. Elster, «Self-Realization in Work and Politics» *Social Philosophy & Policy*, 1986, 3, 2.

53. «Carta a James Sullivan de 26 de mayo de 1776», *Papers of John Adams*, vol. 4, (Robert J. Taylor, ed.), Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, pp. 209-210.

54. T. Jefferson, *Notes on the State of Virginia*, (W. Peden, ed.), Nueva York, Norton, 1972, p. 165. Cf. A. Reed Amar, «Forty Acres and a Mule: A Republican Theory of Minimal Entitlements», *Harvard Journal of Law and Political Policy*, 1990, 37. Cuarenta acres y una mula era la promesa de indemnización a los esclavos liberados después de la Guerra de Secesión.

55. La libertad, dicho en breve, requiere del paternalismo. En realidad, incluso en ámbitos distintos de la educación, hay sólidas razones para defender el paternalismo, razones profundamente liberales, que apelan a la necesidad de asegurar las condiciones de autonomía en la formación de los juicios; cf. C. Sunstein, R. Thaler, «Libertarian Paternalism Is Not an Oxymoron», *University of Chicago Law Review*, 2003, 70, 4.

56. G. Dworkin, «Moral Paternalism», *Law and Philosophy*, 2005, 24, 3. De hecho, una parte importante de nuestras leyes se justifica porque pretende proteger a los ciudadanos de ellos mismos, es lo que H. L. A. Hart llamó «paternalismo jurídico». Cf. una excelente exposición de las posiciones clásicas (y de un interesante debate entre Ernesto Garzón Valdés y Manuel Atienza) en M. Alemany, *El*

paternalismo jurídico, Madrid, Iustel, 2006.

57. A. Sen, *Development as Freedom*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1999. [Edición española, *Desarrollo y libertad*, Barcelona, Planeta, 2000.]

58. Cf. F. Ovejero, «Democracia y mercado», en A. Arteta, E. García, R. Maíz (eds.), *Teoría política*, Alianza, Madrid, 2003.

59. H. Demsetz, «Barriers to Entry», *The American Economic Review*, marzo de 1982, 72, 1, pp. 47-57.

60. R. Nelson, S. Winter, *An Evolutionary Theory of Economic Change*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982; S. J. Liebowitz, S. Margolis, *Winners, Losers, and Microsoft: Competition and Antitrust in High Technology*, Oakland, The Independent Institute, 2001.

61. Valió el premio Nobel a George Akerlof, a Michael Spence y a Joseph Stiglitz, cf. Nobel Prize Foundation, «Markets with asymmetric information», 2001. <http://goo.gl/vDk24B>; J. Eatwell, M. Milgate, P. Newman (eds.), *Allocation, Information, and Markets*, Londres, Macmillan, 1989.

62. J. Gracq, *La literatura como bluff*, op. cit., pp. 8-9.

63. D. Thompson, *El tiburón de los 12 millones de dólares*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 47.

64. Lo argumentó en 1937 Ronald Coase («The Nature of the Firm», *Economica*, 1937, 4,16) y lo ha desarrollado su discípulo, otro premio Nobel, Oliver Williamson (*The Economic Institutions of Capitalism*, Nueva York, The Free Press, 1985). La empresa, internamente, se parece muy poco al mercado. A su parecer, la empresa surge como una forma de organización eficiente en el mercado para soslayar costes de transacción y poder hacer buen uso de los activos o recursos específicos. Una opinión discutible, a la luz de la historia, S. A. Marglin, «What Do Bosses Do? The Origins and Functions of Hierarchy in Capitalist Production», *Review of Radical Political Economics*, parte I, 1974 y parte II, 1975; J. Kapás, «The Coordination Problems, the Market and the Firm», *New Perspectives on Political Economy*, 2006, 2, 1. Y, desde luego, en la empresa no hay control ni escrutinio democrático, ni siquiera el que indirectamente se puede ejercer sobre los poderes públicos.

65. El propio Karl Popper se enfrentó a esa dinámica patológica de la «demanda democrática» que lleva a ofrecer basura por la propia lógica de la competencia, para hacer frente a la cual proponía «una organización creada por el Estado (semejante a la que otorga licencias médicas) para quienes intervienen en la producción de televisión [...] y que estaría en condiciones de retirar de por vida las licencias cuando actúen en contravención de ciertos principios». K. Popper, «Una patente para producir televisión», en K. Popper, J. Condry, Ch. Clark, K. Wojtyła, *La televisión es mala maestra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 45. El prologuista, G. Bosetti, cita al que fuera consejero del presidente Jimmy Carter, Zbigniew Brzezinski, quien en una investigación (*Out of Control*) destacaba cómo la proliferación de antenas y satélites aceleró la caída del comunismo, y en ello resultó importante algo que le preocupa más allá de esa circunstancia: «El hecho triste es que los productores televisivos que practican una verdadera y auténtica pornografía cultural tienen una ventaja competitiva», *ibid.*, p. 27.

66. En realidad, hay un clásico teorema económico que muestra que un monopolio televisivo (un grupo que posee tres canales, por ejemplo) favorece más la pluralidad que canales en competencia. Mientras el primero puede diversificar su oferta a tres segmentos de población (interesados en televisión popular, ciencia, arte, por ejemplo), los canales en competencia –que quieren atraer la publicidad– apuestan por la televisión popular, por la televisión de masas, sin dejar aire a otras ofertas. Cf. P. O. Steiner, «Program

Patterns and Preferences, and the Workability of Competition in Radio Broadcasting», *Quarterly Journal of Economics*, 1952, 66, 2.

67. H. Davis, S. L. McLeod, «Why Humans Value Sensational News. An Evolutionary Perspective», *Evolution and Human Behavior*, 2003, 4, 3; J. H. Barkow, P. M. Hejl (eds.), *You Can't Turn It Off: Media, Mind, Gossip, and Evolution*, Nueva York, Oxford University Press, 2010.

68. Cf. capítulo siguiente.

CAPITULO III. Los fracasos de la estetica

1. Volveré sobre esto en el apéndice del capítulo cuarto. En un interesante trabajo, S. Haack ha sostenido que la extensión del sistema de «proyectos de investigación» y de incentivos propios de las ciencias a las humanidades ha contribuido a la pérdida de calidad de éstas, «Preposterism and its Consequences», en E. Frankel Paul, F. D. Miller Jr., J. Paul (eds.), *Scientific Innovation, Philosophy and Public Policy*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1996, pp. 296 y ss.

2. F. Ovejero, *El compromiso del método*, Barcelona, Montesinos, 2004.

3. E. Schellekens, *Aesthetics and Morality*, Nueva York, Continuum, 2007, p. 1.

4. Ni tampoco descuidar que no es lo mismo tener ideas confusas sobre las cosas, claras o no, que tener ideas claras sobre realidades confusas. Con exactitud y claridad, la teoría matemática de los conjuntos borrosos o difusos se ocupa de esto último, de los materiales imprecisos, que no admiten sólo dos valores de verdad (como inteligencia, belleza, simpatía, el amor, etc.). Cf. E. Trillas, *Conjuntos borrosos*, Barcelona, Vicens Vives, 1980.

5. B. R. Tighman, *The Expression of Emotion in the Visual Arts: A Philosophical Inquiry*, La Haya, M. Nijhoff, 1970, p. 65.

6. T. Burnham, J. Phelan, *Mean Genes: From Sex to Money to Food, Taming our Primal Instincts*, Cambridge, Perseus, 2000. G. Saad, *The Evolutionary Bases of Consumption*, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2007; G. Shepherd, *Neurogastronomy*, Nueva York, Columbia University Press, 2011.

7. R. Thornhill, C. Palmer, *A Natural History of Rape*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001. [Edición en español, *Una Historia Natural de la Violación*, México, Océano, 2006.]

8. <http://www.diacenter.org/km/painting.html>

9. Cf. J. Gottschall, D. S. Wilson (eds.), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, Northwestern University Press, 2005; S. Pinker, «Toward a Consilient Study of Literature», *Philosophy and Literature*, 2007, 31, 1; D. Dutton, *The Art Instinct*, Nueva York, Bloomsbury Press, 2009 [edición española, *El instinto del arte*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010]; J. Carroll, *Literary Darwinism*, Nueva York, Routledge, 2004; B. Boyd, *On the Origins of Stories*, Cambridge, Mass., The Bleknap Press of Harvard University Press, 2009; B. A. Scharfstein, *Art Without Borders*, Chicago, Chicago University Press, 2009. Para síntesis de las teorías, cf. D. Dutton, «Aesthetics and Evolutionary Psychology», en J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 693-706; J. Tooby, L. Cosmides, «Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts», *Substance*, 2001, 94/95, 30, 1, 2; B.

Boyd, «Evolutionary Theories of Art», en J. Gottschall, D. S. Wilson (eds.), *ibid.*, pp. 147-176. Una recopilación del estado actual, con poca sensibilidad autocrítica, centrada en las formas del gusto (más que en las artes propiamente dichas), incluidos los perfumes, algo bastante sensato, por demás, E. Volnad, K. Grammer (eds.), *Evolutionary Aesthetics*, Berlín, Springer, 2003.

10. G. Miller, *The Mating Mind*, Nueva York, Doubleday, 2000, p. 270.

11. Y que alcanzan, por cierto, hasta el amor romántico, que parecía un invento de hace dos días. A lo que se ve, los materiales con los que están contruidos los relatos del amor romántico se pueden encontrar en mil culturas y épocas, hasta el punto de considerarse un universal cultural (lo que incluye, por cierto, a los roles de género: los varones, fuertes y peleones; las mujeres, hermosas y seductoras); J. Gottschall, «Quantitative. Literary Study: A Modest Manifesto and Testing the Hypotheses of Feminist Fairy Tale Studies», en J. Gottschall, D. S. Wilson (eds.), *ibid.*, pp. 199-224; J. Gottschall, M. Nordlund, «Romantic Love: A Literary Universal?», *Philosophy and Literature*, 2006, 30, 2.

12. Seguramente es más justo decir que tenemos ciertos rasgos que nos hacen propicios a la creencia religiosa, al modo como tenemos órganos respiratorios –ventajosos adaptativamente– que nos hacen propicios a los resfriados. Cf. P. Boyer, *Religion Explained*, Nueva York, Basic Books, 2001, p. 4.

13. Tampoco lo contrario, esto es, que «la funcionalidad» no es un argumento en contra de su (discutible) veracidad. Sobre eso han insistido los filósofos de la religión racionalistas, cultivadores de la «Teología natural», esto es, «en la reflexión sobre la naturaleza y existencia de Dios con independencia de la revelación o escrituras» (Ch. Taliaferro, «The Project of Natural Theology», en W. Craig, J. Moreland (eds.), *The Blackwell Companion to Natural Theology*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, p. 1). Alvin Plantinga ha formulado una tesis más fuerte: si el naturalismo es correcto, entonces es débil o indeterminada la probabilidad de que existan buenas razones para creer en la teoría de la evolución, mientras que si el teísmo es verdadero, esa misma probabilidad es elevada. Dicho de otro modo, si uno cree en la fiabilidad de nuestra capacidad cognitiva y en la evolución, debe aceptar la intervención sobrenatural en la evolución de nuestras capacidades (para explicar la fiabilidad de éstas). Sobre ese debate véase J. Beilby (ed.), *Naturalism Defeated? Essays on Plantinga's Evolutionary Argument Against Naturalism*, Ithaca, Cornell University Press, 2002; E. Sosa, «Natural Theology and Naturalist Atheology: Plantinga's Evolutionary Argument Against Naturalism», en D-P. Baker (ed.), *Alvin Plantinga*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007; D. Dennett, A. Plantinga, *Science and Religion. Are They Compatible?*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

14. A. Clark, «From Folk Psychology to Naïve Psychology», *Cognitive Science*, 1987, vol. II; J. Mehler, E. Dupoux, *Naître humain*, París, Odile Jacob, 1990; F. Rubia, *El cerebro nos engaña*, Madrid, Temas de Hoy, 2000. D. Hoffman, *Inteligencia visual*, Barcelona, Paidós, 2000; C. Fine, *A Mind of its Own*, Cambridge, Icon Book, 2005.

15. Por ejemplo la perspectiva de la neurobiología de la percepción, S. Zeki, *Visión interior*, Madrid, Visor, 1999.

16. N. Carroll, «Four Concepts of Aesthetic experience», en N. Carroll, *Beyond Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Los argumentos fundamentales (y las referencias) en los textos de N. Carroll y G. Iseminger recogidos bajo el epígrafe «What is the Nature of Aesthetic Experience?», en M. Kieran, (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 67-112.

17. I. Kant, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa, 1977, p. 70.

18. Julien Graq parece tener esa idea cuando sostiene que en la emoción estética «no hay verdadera distinción posible entre la causa y el efecto [...] [Mientras] el sentimiento de amor es, como se sabe, trasladable de un objeto a otro: el que se experimenta al escuchar la música de Wagner, o al leer *Las penas del joven Werther*, no lo es», *Leyendo, escribiendo*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2005, p. 174.

19. J. MacMahon, *Aesthetics and Material Beauty*, Londres, Routledge, 2007, p. 2.

20. Una tradición estética que suscribe literalmente el famoso verso de John Keats: «La belleza es verdad y la verdad belleza», que entiende que el arte es fuente de conocimiento, sobre todo de conocimiento moral. En una versión extrema sostiene que si no hay conocimiento, no hay belleza. Quizá la mejor exposición de esa idea es la de J. Young, *Art and Knowledge*, Londres, Routledge, 2001. Volveré en el capítulo VI sobre esta idea. En todo caso, en este capítulo la pregunta es más modesta, es si cada una en su terreno, belleza y verdad, funcionan igual, no si son –o vienen a ser– la misma cosa.

21. No diríamos que disponemos de teorías verdaderas, sino de las teorías más adecuadas empíricamente, de teorías que durante un tiempo se han mostrado exitosas prediciendo nuevos fenómenos, a la luz del conocimiento disponible, B. van Fraassen, *The Scientific Image*, Oxford, Clarendon Press, 1980. Con más detalle, estos debates en F. Ovejero, *El compromiso del método*, op. cit., apéndice.

22. Ni excluye que se pueda hablar de verdad en el ámbito del arte, de la narrativa, al menos, lo que no impide reconocer ciertos grados de objetividad en la literatura. Cf. P. Lamarque, S. Olsen, *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 107 y ss.

23. Para J. Searle (*The Construction of Social Reality*, Nueva York, The Free Press, 1995; edición española, *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004) las características que dependen del punto de vista del observador son ontológicamente subjetivas y, bajo ciertas condiciones, algunas de ellas son –o pueden ser– epistemológicamente objetivas. Distingue entre objetividad epistemológica y ontológica. Y, también, claro, entre subjetividad epistemológica y ontológica. Hay cosas que existen con independencia de que alguien lo constate o perciba, que son ontológicamente objetivas, por ejemplo, que ahora hay nieve en el Himalaya; y otras que todos estamos de acuerdo en que son de cierto modo, pero que no tienen existencia (objetiva) con independencia de que nosotros lo creamos así, por ejemplo, que este trozo de papel vale cinco euros.

24. J. L. Borges, epílogo de «El hacedor», en *Obras completas*, vol. II, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 248.

25. Los textos más importantes (analíticos, que son los que se ponen en estos empeños con particular empeño) sobre la «definición de arte» están recogidos en P. Lamarque, S. H. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2004, en la parte primera: «Identifying Art», pp. 7-68. Una buena presentación del debate, R. Stecker, «Definition of Art», en J. Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 136-154. Algunos más clásicos de la tradición analítica en la excelente antología de D. Lories (ed.), *Philosophie analytique et esthétique*, Langres, Klincksieck, 2004 (e.o. 1988).

26. Hay aquí dos problemas distintos directamente relacionados: el (experimento) de los indiscernibles, dos objetos idénticos –pero con distinta historia causal– de los cuales sólo a uno le concedemos la condición de obra de arte (A. Danto, *Transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2001) y el de

las falsificaciones o copias perfectas (o cuyas diferencias no son percibibles para el ojo más entrenado) (N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976). Sobre estos problemas, M. J. Alcaraz, «Los indiscernibles y sus críticos», en VV. AA., *La estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, ed. Antonio Machado, 2005.

27. G. Graham, «Aesthetic Empiricism and The Challenge of Fakes and Ready-mades», en M. Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, op. cit., p. 18.

28. Y no faltan ejemplos de picaresca al respecto, como el de César González-Ruano, quien montó con un amigo (el pintor Óscar Domínguez) una exposición de cuadros falsos de Giorgio de Chirico en París. Al enterarse de que el mismo día de la inauguración el pintor llegaba a la ciudad, después de superar el primer trago, ante el temor de acabar en la cárcel, no se le ocurrió otra cosa que aprovechar la circunstancia y pedirle que se pasara por la exposición, porque temían que les hubiesen colado algún cuadro falso y ellos, muy dignos, no querían ser cómplices de la trampa. El caso es que De Chirico pasó por allí y apenas desautorizó tres o cuatro. No distinguía los camelos y gracias a eso, les confirmó la autoría de sus falsos cuadros.

29. Algo que se puede reconocer en los precios. Entonces la copia se pagaba, aproximadamente, a un tercio del original; hoy, no vale nada. Las explicaciones apelan –sin convencer– a la escasez, la pretensión del gremio de administrar los estándares de valoración, la originalidad del que llega primero, la autoría como valor; cf. N. de Marchi, H. van Miegroet, «Pricing Invention: «Originals», «Copies» and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets», en V. A. Ginsburgh, P-M. Menger (eds.), *Economics of the Arts*, Ámsterdam, North Holland, 1996, pp. 27-71.

30. G. Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974. La definición citada en «The New Institutional Theory of Art», en P. Lamarque, S. H. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, op. cit., p. 53.

31. A. Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 1964, 61, p. 580.

32. T. Wolfe, *La palabra pintada & ¿Quién teme a la Bauhaus feroz?*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 51.

33. Para un inventario de tales sesgos, cf. J. Baron, *Thinking and Deciding*, Nueva York, Cambridge University Press, 2000.

34. Clásico, por supuesto. Buena parte de las discusiones en teoría del cine proceden del vínculo (circunstancial para muchos) con el soporte de los fotogramas, cf. B. Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. Sobre ese debate: F. Ovejero, «Algo más que películas», *Revista de Libros*, 2011, p. 275.

35. No son lo mismo los principios y las reglas. R. Dworkin (*Taking Rights Seriously*, Londres, Duckworth, 1978, cap. II. Edición española, *Los derechos en serio*, Barcelona, Ariel, 2012) precisó la distinción en el contexto de la filosofía del derecho. Mientras las reglas no admiten grados, son todo o nada, los principios se ponderan, se sopesan, entre sí. No habría modo de predecir cómo se aplica un principio a una clase de casos. La aplicación de un principio es siempre particularista, es decir, *ad hoc*, y por eso sólo puede hacerse para cada caso concreto, lo cual habitualmente quiere decir para cada caso real. Implica por definición la idea de ponderación, normalmente con otros principios. Las reglas son lo que solemos entender por normas, sean categóricas (sin excepciones, sin condiciones de aplicación) o condicionales (para un conjunto predefinido de condiciones de aplicación, o de excepciones). Para una

exposición minuciosa, cf. M. Atienza, *El sentido del derecho*, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 59 y ss.

36. No se indignan ante la injusticia o las vejaciones, o no de distinto modo a como se molestarían si alguien coge el cubierto con la mano equivocada o acude con un simple traje a un acto en el que la etiqueta recomienda el smoking. Simplemente les parece raro y les desconcierta. El asesinato se les antoja un gesto de mala educación, como en la obra de Thomas de Quincey. Según parece, su patología está desencadenada por lesiones neurológicas que afectan a las competencias emocionales, que les incapacita para el sentir y para el matiz y, al fin, para la acción ante los dilemas morales. Las emociones cumplen una tarea primordial a la hora de actuar, ayudándonos a ponderar los diversos principios ante los casos particulares. El resultado es que tales imbéciles emocionales, al fin, resultan imbéciles morales y, por ende, imbéciles sociales, A. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Nueva York, Grosset/Putnam, 1999. [Edición española, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica, 2006.]

37. A. H. Goldman, «There are not Aesthetic Principles», en M. Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, op. cit., pp.299-312. Más en general, en el plano normativo, también (en realidad fundamentalmente) ético, A. H. Goldman, *Practical Rules. When We Need Them and when we don't*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

38. Sobre el problema de las decisiones particulares en las que se han de ponderar valores distintos, y la importancia de las emociones, M. Stocker, *Plural and Conflicting Values*, Oxford, Oxford University Press, 1992; M. Stocker, E. Hegeman, *Valuing Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

39. J. L. Borges, «Prólogo» a *La rosa profunda*, en *Obra Poética*, Madrid, Alianza, 1987, p. 423.

40. Y no hay nada reprochable cuando las «teorías» son la reflexión honesta de quien piensa en serio en su oficio, de quien nos cuenta sus peleas con su quehacer de cada día. Un caso ejemplar es el de Carlos Marzal, un poeta que, a pesar de haber renegado mil veces de la poéticas, ha dejado inteligentes y honestas páginas sobre su oficio. Por ejemplo, en los textos incluidos en C. Marzal, *Los otros de uno mismo* (edición de Luis Bagué), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009. En particular en el texto «Extraña forma de vida», incluido también en el número que la revista *Litoral* (2005, 239) dedicó a su obra: *Carlos Marzal. Hotel del universo*.

41. M. Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics», recogido en P. Lamarque, S. H. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, op. cit. pp. 12-19.

42. Sobre esa evolución, R. Shusterman, «Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect», A. Silvers, «Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1987, 46 (el número entero); S. Rubio, introducción a B. Tilghman, *Pero, ¿es esto arte?*, Valencia, Universitat de València, 2005; B. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, Nueva York, State University of New York Press, 1991. Por lo demás, la idea de conceptos vagos, esencialmente controvertidos, o borrosos, ha sido objeto de interesantes reflexiones: J. Waldron, «Vagueness in Law and Language: Some Philosophical Issues», *California Law Review*, 1994, 82, 3; T. Endicott, *La vaguedad en el derecho*, Madrid, Dykinson, 2006 y, por supuesto, la teoría matemática de los conjuntos borrosos, cf. E. Trillas, *Conjuntos borrosos*, Barcelona, Vicens Vives, 1980.

43. N. Carroll, *Philosophy of Art*, Nueva York, Routledge, 1999, pp. 218 y ss.

44. N. Carroll, *On Criticism*, Londres, Routledge, 2009.

45. F. Ovejero, *El compromiso del método*, op. cit.

CAPÍTULO IV. Pero ¿quién es el mejor?

1. I. Enkvist, A. Sahuquillo, *Los múltiples yos de Juan Goytisolo*, Almería, Diputación de Almería, 2001; I. Enkvist, «Ética y estética en la investigación literaria», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2003, 24.

2. En particular durante la dictadura, pero según él, la cosa no terminó ahí, cf. J. Goytisolo, «Los ritos hispanos del “ninguneo”», en J. Goytisolo, *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos, 1985, pp. 143 y ss. El novelista dice abordar estos asuntos con «irónico distanciamiento», pero lo cierto es que no parece que con el tiempo la disposición haya cambiado, según se infiere de la introducción a *Blanco White. El Español y la independencia de Hispanoamérica* (Barcelona, RBA, 2010) en la que, de nuevo, inventaría los linchamientos de los que ha sido víctima. Una introducción muy barojiana: según él, no le importa lo que digan, pero no se le escapa el agravio o la ofensa de nadie.

3. Seguramente esa estrategia resulta más iluminadora que la de asumir que todos operan en el mismo mercado, que es la de D. W. Galenson, *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

4. B. Rouget, D. Sagot-Duvaurox, S. Pflieger, *Le marche' de l'art contemporain en France*, París, La Documentation française, 1991.

5. Otra cosa es manejarse en diversos soportes. De hecho, hay estudios econométricos que muestran que las obras de quienes trabajan en distintos soportes alcanzan un valor mayor que las de quienes se limitan a uno o dos; cf. B. Frey, W. Pommerehne, *Muses and Markets*, Oxford, Blackwell, 1989.

6. S. Giocanti, *Une histoire politique de la littérature*, París, Flammarion, 2009.

7. Algunos, los más serios y poco problemáticos, que se ocupan de divulgar los resultados del propio ámbito de investigación o de hacer propuestas políticas a partir de lo que conocen bien, apenas merecen la atención de R. A. Posner. Su interés se concentra en otro circuito que, a su parecer, muestra ejemplarmente los problemas del mercado de los intelectuales: «La crítica literaria modulada políticamente, las jeremiadas y otros comentarios proféticos sobre materias públicas, la crítica social genérica y específica, las propuestas de reformas sociales fuera de la propia especialidad, los comentarios en “tiempo real” y, el menos importante, los testimonios como expertos ante los tribunales», R. A. Posner, *Public Intellectuals. A Study of Decline*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

8. Andy Warhol fue una de las pocas excepciones que no ocultó su interés por el dinero, y que sostenía que lo mucho que cobraba era señal de su buen hacer; D. W. Galenson, «Artist and the Market», *NBER Working Paper No. 13.377*, 2007. Por supuesto, eso no quiere decir que a los otros no les interesara el dinero (pensemos en Picasso), sólo que ocultaban ese interés, como si el dinero señalara peor calidad artística.

9. R. Frank, P. Cook, *The Winner-Take-All Society*, Nueva York, The Free Press, 1995.

10. La explicación de que a unos les paguen de un modo y a otros de otro, de los salarios, cuentas, y otras cosas, como la capacidad de negociación, las normas, etc. Una sensata mirada es la de R. Frank, «Local Status, Fairness, and Wage Compression Revisited», en *What Price the Moral High Ground?*,

Princeton, Princeton University Press, 2003, pp. 92 y ss. Para los complicados fundamentos de la supuesta ley de la oferta y la demanda, cf. S. Keen, *Debunking Economics*, Londres, Zed Books, 2011, en particular (para el mercado de trabajo), cap. 6.

11. Como tantas veces, también ahora, la clausura *ceteris paribus* escamotea un mundo en donde las cosas no son así: cf. los trabajos incluidos en la segunda y tercera parte de K. Arrow, S. Bowles, S. Durlauf (eds.), *Meritocracy and Economic Inequality*, Princeton, Princeton University Press, 2000, pp. 33-265; W. Salvedra, B. Nolan, T. Smeeding, *The Oxford Handbook of Economic Inequality*, Oxford, Oxford University Press, 2009; J. Rodríguez Moral, *La asignación ineficiente del talento*, Barcelona, Centre de Recerca en Economía Internacional (CREI), 2009.

12. R. Wilkinson, K. Pickett, *The Spirit Level*, Londres, Allen Lane, 2009. [Edición española, *Desigualdad: un análisis de la (in)felicidad colectiva*, Madrid, Turner, 2009.]

13. Una discusión en la que hay implicados mil matices normativos, de justicia, cf. L. P. Pojman, O. McLeod (eds.), *What Do We Deserve?: A Reader on Justice and Desert*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Pero no sólo de justicia, también emocionales: K. Kristjansson, *Justice And Desert-Based Emotions*, Ashgate, Aldershot, 2006.

14. R. Frank, «Does Absolute Income Matter», en L. Bruni, P. Porta (eds.), *Economics and Happiness: Framing the Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 65-90.

15. J.-J. Rousseau, *Las Confesiones*, Madrid, Alianza, 1995, p. 389.

16. J. Rawls, *A Theory of Justice* (ed. revisada), Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 72-73.

17. El ejemplo del reparto del pastel de Rawls (tal y como lo hacen «las muchachas»: «parte tú y lo escojo; o déjame y parto yo, y tú eliges») estaba ya (1656) en J. Harrington, *The Commonwealth of Oceana*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 22.

18. En el apéndice de este capítulo matizaré esta descripción.

19. J. S. Bardi, *Calculus Wars*, Nueva York, Basic Books, 2007.

20. La historia, repleta de conflictos, celos y trapacerías, la escribió impudicamente el propio protagonista, James Watson, *La doble hélice*, Madrid, Alianza, 2000.

21. Cf. J. Benach, J. A. Tapia, «Mitos o realidades: A propósito de la publicación de trabajos científicos», *Mundo científico*, 1995, 154, pp. 124-130. Con todo, parece que la diferencia entre disciplinas sociales y «naturales» es clara, L. Hargens «Do Journal Rejection Rates Index Consensus?», *American Sociological Review*, 1988, 53; J. Evans, «Consensus and Knowledge Production in an Academic Field», *Poetics*, 2007, 35, 1; M. Lamont, «Peer Evaluation in the Social Sciences and the Humanities Compared: The United States, the United Kingdom, and France», *Report prepared for the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada*, 2005, <http://goo.gl/1a1g6n>

22. Para ejemplo, el mejor: se dice que si no hay premio Nobel de Matemáticas es un acto de venganza de Alfred Nobel por lo líos entre un matemático y su mujer. Se dice, pero no es seguro: Alfred Nobel era soltero. Me entero por J. Hernández, «Industrias y andanzas de Grisha Perelman», *Revista de Libros*, 2010, 168.

23. P. Kitcher, *The advancement of Science*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 305.

24. R. K. Merton, «The Normative Structure of Science» (1942), en *The Sociology of Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, pp. 254-278.

25. En ese sentido, la ciencia presenta características de un bien público como recordó en un clásico

trabajo K. Arrow, «Economic Welfare and the Allocation of Resources for Invention», en *The Rate and Direction of Inventive Activity*, Princeton, Princeton University Press, 1962. Cuando ampliamos el foco desde las teorías hasta sus entornos (el conocimiento tácito presente en la investigación, por ejemplo) cabe discutir la condición pública de la ciencia como institución. La condición de bien público fue cuestionada primero por K. Polanyi (*Personal Knowledge*, Londres, Routledge, 1958) y ha sido más tarde ahondada en diversos trabajos: P. Dasgupta, P. David, «Information Disclosure and the Economics of Science and Technology», en G. Feiwel (ed.), *Arrow and the Ascent of Modern Economic Theory*, Nueva York, New York University Press, 1987, pp. 519-42; P. Stephan, «The Economics of Science», *Journal of Economic Literature*, vol. XXXIV, sept. 1996. F. Broncano ha puesto en duda esta caracterización: «¿Es la ciencia un bien público?», *Claves de razón práctica*, 2001, 115. Discusiones más recientes han puesto en duda que el conocimiento científico sea «intrínsecamente un bien público; el que lo sea o no, dependerá más bien de las decisiones estratégicas que tomen sus creadores y, sobre todo, sus gestores», J. P. Zamora Bonilla, *La lonja del saber*, Madrid, UNED, 2003, p. 29. Para lo que aquí se sostiene, es suficiente el reconocimiento de que la condición de bien público depende del diseño institucional, de que cabe abordarlo en esos términos.

26. En Estados Unidos la ORI, Office of Research Integrity (<http://ori.dhhs.gov/>) es la encargada de investigar los fraudes, cuando lo solicitan las instituciones académicas, ante la acusación de uno de sus miembros. Lo que quiere decir que hay muchos casos de *research misconduct* que se cuelan (y eso que las cifras de los identificados no son despreciables).

27. R. Nickerson, «Confirmation Bias: A Ubiquitous Phenomenon in Many Guises», *Review of General Psychology*, 1998, 2.

28. Claro que también sabemos –y hay explicaciones evolutivas de ello, faltaría más– que mentimos más que hablamos a cuenta de nuestras conjeturas, y amamos fanáticamente la verdad si hay que maltratar la ajenas, más exactamente, que la gente razona bastante bien a la hora de tasar argumentos, y no presentándolos, y cuando persigue la verdad en vez de ganar un debate, H. Mercier, D. Sperber, «Why Do Humans Reason», *Behavioral and Brain Sciences*, 2011, 34; H. Mercier, H. Landemore, «Reasoning is for Arguing: Understanding the Successes and Failures of Deliberation», *Political Psychology*, 2010, 10.

29. D. Sperber, F. Clément, Ch. Heintz, O. Mascaro, H. Mercier, G. Origgi, D. Wilson, «Epistemic Vigilance», *Mind and Language*, 2010.

30. H. Reichenbach, *Experience and Prediction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1949. Aunque para la historia de la filosofía de la ciencia la distinción se acuña en esa obra, viene de bastante antes, cf. P. Hoyningen-Huene, «Context of Discovery and Context of Justification», *Studies in History and Philosophy of Science*, 1987, 18, 4.

31. Y, por tanto, los marcos teóricos con los que encararlos, porque no hay problemas «suelos», sino problemas y preguntas para una teoría, que los identifica y describe.

32. Entre otras, por tres razones: a) resultan de complicada aplicación y, por ejemplo, las posibilidades de control metodológico están limitadas (dificultades para la experimentación, imposibilidad de establecer predicciones, ausencia de implicaciones prácticas, explicaciones que involucran conexiones no dilucidadas); b) apuntan en direcciones diferentes, cada uno de los criterios metodológicos avalando una conjetura distinta de tal modo que, por ejemplo, una teoría resulta más precisa y la otra más parsimoniosa;

y c) el territorio de contraste compartido (el conjunto de la intersección de los experimentos –cruciales– que permite decidir entre teorías rivales) es limitado, apenas relevante dentro de los respectivos conjuntos de ámbitos de experimentación.

33. W. Broad, N. Wade, *Betrayers of the Truth*, Oxford, Oxford University Press, 1982; B. Kilbourne, M. Kilbourne, *The Dark Side of Science*, Proceedings of the 63rd Annual Meeting of the Pacific Division, Washington, U.S. Department of Education, 1983; M. Brooks, *Free Radicals*, Londres, Profile Books, 2011, cap. 2. [Edición española, *Radicales libres : la anarquía secreta de la ciencia*, Barcelona, Ariel, 2012.] Junto a estos fraudes científicos hay otras ciencias fraudulentas que, en ocasiones, proceden con maneras similares a los primeros (la máquina del movimiento perpetuo es un ejemplo clásico), cf. R. L. Park, *Voodoo Science: The Road from Foolishness to Fraud*, Oxford, Oxford University Press, 2002 [edición española, *Ciencia o vudú*, Barcelona, Debolsillo, 2003]; R. L. Park, *Superstition: Belief in the Age of Science*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2010.

34. J. Benach, J. A. Tapia, «Mitos o realidades: A propósito de la publicación de trabajos científicos», *Mundo científico*, 1995, 154, pp. 124-130.

35. Y de ahí la laxitud moral con la que funcionan. La violación mínima del código de honor de la ciencia (plagios, resultados no verificados, etc.) que condena al ostracismo en las disciplinas maduras son pan de cada día de las ciencias sociales, al menos en ámbitos locales: F. Ovejero, «Kuhn y las ciencias deshonestas», *Claves de razón práctica*, 1991, 71. De todos modos, quizá convenga aclarar que la categoría de ciencias sociales, ya discutible por sí misma, abarca géneros bien diferentes, algunos de ellos poco propicios a las malas artes. Algún día habrá que hacer un «elogio de la demografía» como disciplina (dispone de datos asibles y de herramientas formales ajustadas a concepto y propósito), sobre todo, después del 11 de septiembre, que ha propiciado el género de los «tendenciólogos» (lo que no quiere decir que no se puedan decir cosas sensatas sobre predicción: N. Rescher, *Predicting the Future*, Albany, SUNY, 1998), conviene recordarlo en estos tiempos, en los que los conservadores, para condenar las intervenciones públicas, apelan a la imposibilidad de disponer de base cognitiva fiable con la que anticipar los resultados de las políticas.

36. Otra cosa es que los retos se puedan producir en una suerte de fantasmal mundo y que, al final, desde el punto de vista de su contenido empírico, la teoría económica tenga avales endeble. Pero sí que se puede reconocer «un consenso comparable al de las disciplinas “serias”», P. Dasgupta, «Modern Economics and its Critics», en U. Mäki (ed.), *Fact and Fiction in Economics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 58. Otra cosa, como digo, es si el acuerdo se acompaña de la calidad de las teorías para explicar o describir los sistemas económicos. También hay acuerdo en la teología o la astrología. Los trabajos recogidos en el libro de Mäki son una buena muestra de tales dudas.

37. Jean Clair ha destacado la circunstancia de que por mucho cuento que se le pueda poner al arte, hay algunos casos en los que por la propia naturaleza de la actividad se han de cumplir inevitablemente algunas exigencias. Las Valquirias podrán estar «en equilibrio a diez metros del suelo» o las «Hijas del Rin podrán aparecer vestidas de bañistas con un pingajo de latex sadomasoquista», pero tendrán que respetar una disciplina vocal y el director estará atado por la partitura que tiene delante, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000, p. 114.

38. M. Hjort (ed.), *Rules and Conventions. Literature, Philosophy and Social Theory*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1992.

39. Cuando las reglas dejan de funcionar por las razones expuestas en la nota 32.

40. Sobre esto, cf. S. Haack, «Preposterism and its Consequences», en E. Frankel Paul, F. Miller Jr., J. Paul (eds.), *Scientific Innovation, Philosophy and Public Policy*, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1996, pp. 296 y ss.

41. A. Camus, *Carnets 2*, en *Obras 4*, Madrid, Alianza, 1996, p. 196. J. Cruz, con discreción, proporciona mil ejemplos en *Egos revueltos*, Barcelona, Tusquets, 2010. Por allí asoman las malas artes, manías, vanidades pueriles de gentes como Octavio Paz, Camilo José Cela, Pablo Neruda, Mario Benedetti (a su manera), Ernesto Sábato, y otros menos previsibles. Entre las muchas anécdotas que recoge me quedo con la de «un escritor célebre que estaba sentado en una mesa de diez, cenando, y cuya mujer pasó entre todos un billete escrito de su puño y letra: “Hace rato que no hablan de él y se está deprimiendo”», p. 77.

42. D. Thompson, *El tiburón de los 12 millones de dólares*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 43.

43. K. Jasper, *Genio artístico y locura*, Barcelona, Acantilado, 2001. En años recientes, investigadores –ensayistas, mejor– franceses, más estetas que psicólogos, han documentado con detalle la relación en diversas artes: P. Brenot, *Le génie et la folie: en peinture, musique, littérature*, París, Odile Jacob, 2007 [edición española, *El genio y la locura*, Madrid, Punto de Lectura, 2000]; G. Dessons, *La manière folle: essai sur la manie littéraire et artistique*, Houilles, Manucius, 2010; y, sobre todo, J. Claire (dir.), *Mélancolie: genie et folie en Occident*, París, Gallimard, 2005. [Edición española, *Malinconia*, Madrid, A. Machado, 1999.]

44. S. Freud, «Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci» (1910), en *Obras completas de Sigmund Freud*. vol. XI, Buenos Aires & Madrid, Amorrortu, 1979.

45. E. Neumann, *Mitos del artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 175 y ss.

46. Sobre todo, en el caso de las ciencias naturales, donde no escasean los genios más o menos perturbados, H. Eysenck, *Genius*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 202 y ss.

47. Con sagacidad Andrés Trapiello ha descrito este proceder: «Es bastante común creerse que existe una relación directa entre el genio y el tamaño del yo, así que quienes piensan que cuanto más grande es el yo, más grande es su genio, y de ese modo en vez de ocuparse del genio y de la obra que lo desarrollará o en la que se sustentará, se dedican directamente a cultivar su yo, inflándolo hasta límites insufribles, sin comprender que la explotación del genio acaba siempre con el yo. Donde hay genio raramente se encuentra el yo. Genio y yo son incompatibles, y el camino del genio, se llegue o no a tenerlo, principia en la renuncia a tener yo», *Las inclemencias del tiempo*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 216.

48. Esa es la radical novedad de la idea moderna de genio. A pesar de los intentos de echar mano de los escritos de Platón, no hay nada parecido en los clásicos. «Tampoco en el concepto de genio se puede hablar, de ninguna manera y en un retrotraerse a las fuentes antiguas, de una relación positiva entre «genio» y «locura» [...] al concepto original de «genio» como esencia le es peculiar una idea de creatividad que, ligada a la capacidad creativa de lo vivo, representa el carácter creativo y generador de la vida sana», E. Neumann, *Mitos del artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, op. cit., p. 18.

49. Cf. la magnífica descripción de esa novedad a partir de las novelas de Balzac de N. Heinrich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005.

50. Cf. Ch. Taylor, *The Sources of Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 374-375.

51. Según la distinción del clásico trabajo de D. Solla Erice, *Little Science, Big Science... and Beyond*, Nueva York, Columbia University Press, 1986 (e.o. 1963).

52. Cierta sociología de la ciencia contrapone dos modos de hacer la ciencia: el tradicional, «modo 1», que se correspondería con la *small science*, generado en disciplinas específicas, cognitivo y fundamentalmente asociado a la academia; y el «modo 2», interdisciplinario, producido fuera de las universidades, inserto en programas de investigación regidos por intereses económicos o políticos: M. Gibbons, C. Limoges, H. Nowotny, S. Schwartzman, P. Scott, M. Trow, *The New Production of Knowledge*, Londres, Sage, 1994 [edición española, *La nueva producción del conocimiento*, Girona, Pomares-Corredor, 1997]; H. Nowotny, P. Scott, M. Gibbon, *Rethinking Science: Knowledge and the Public in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2001.

53. Son muchos los cambios en la relación entre ciencia y tecnología. Estudios históricos de casos han mostrado: a) que ciertas apuestas por tecnologías utilizadas en la investigación «inicialmente eran de discutible eficiencia» y sólo se podían entender por la presencia de factores «externos»; b) que los propios desarrollos de esas tecnologías «permiten responder a cuestiones teóricas que ni siquiera se habían planteado». Si las cosas son de ese modo, habría que concluir que la dinámica de la propia investigación aparece regulada por circunstancias «externas», H-J. Rheinberger, «Putting Isotopes to Work: Liquid Scintillation Counters, 1950-1970», en B. Joerges, T. Shinn (eds.), *Instrumentation Between Science, State and Industry*, Dordrecht, Kluwer, 2001, p. 144.

54. Cabría recordar que bajo la misma palabra «ciencia» nos estamos refiriendo a cosas bien diferentes: teorías científicas, programas de investigación, aplicaciones tecnológicas y, aun, la ciencia como institución. Sin duda, se trata de asuntos bien diferentes pero precisamente lo que se quiere destacar o, más bien, preguntar es si hay un camino de vuelta que lleva desde las implicaciones prácticas –desde las promesas de implicaciones prácticas, para ser justos–, pasando por los programas de investigación, hasta una elección de conjeturas que sólo se podrá saber si estaba justificada si se dispone de recursos para validarla, recursos cuya obtención no es ajena a las promesas prácticas.

55. De hecho, exagerando el trazo, se podría llegar a decir que las dificultades «objetivas» de experimentación de las «ciencias sociales» tienen, en la física, sus equivalentes en las dificultades materiales de experimentación, en los enormes costes que supone «confirmar» que se está en el buen camino.

56. Eso quiere decir que tengan dinero o dispongan de votos. Lo que importa, lo que reconoce el mercado, no son las necesidades, sino las necesidades con dinero; lo que reconoce el sistema político es la capacidad de traducirse en votos. En esas condiciones, los poderosos, con capacidad adquisitiva y con capacidad de propaganda, de influir, a través de los medios de comunicación, son los que trazan el inventario de «necesidades» a atender. La investigación médica es el ejemplo paradigmático de esta circunstancia: las enfermedades endémicas de África y, más aquí, las de las mujeres, que afectaban a segmentos importantes de población, han sido sistemáticamente desatendidas.

57. Para ver que también en las disciplinas serias (superconductividad y fusión fría, ingeniería genética) se cuecen habas, cf. P. Weingard, G. Krüchen, R. Hasse, «Ciencia y entorno social: una aplicación del enfoque institucionalista a los estudios sociales de la ciencia», *Revista Internacional de Sociología*, 1997, 16.

58. Por supuesto, ello no quiere decir que tales proceder resultaran irrelevantes en la ciencia

clásica. El mismo Galileo hizo abundante uso de ellos. En esa circunstancia se amparó P. Feyerabend en sus alegatos irracionalistas y descalificadores de la filosofía de la ciencia, haciendo uso él mismo de tales procedimientos, entre ellos la indistinción entre lo que se hace y lo que está justificado hacer: P. Feyerabend, *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1981. La diferencia radica en que ahora, con los medios de comunicación de masas y los sistemas democráticos, el público de referencia no son unos cuantos mecenas sino los votantes.

59. Es la misma situación –de información asimétrica– que mantienen los políticos con los técnicos, los accionistas con los gestores, los votantes con sus representantes. El caso Enron y los mil más de las empresas auditoras muestran que estas conjeturas no se ven desmentidas por los hechos, que son algo más que especulaciones teóricas.

60. No es lo mismo la botánica que la biológica molecular. Mientras la revolución darwiniana requirió un voluminoso libro en donde los «hechos», inteligentemente expuestos, sugerían una teoría cuya anatomía no era clara, los tres trabajos de Albert Einstein de 1905, cada uno en un campo distinto, cabían en pocas páginas.

61. Para diversas perspectivas, cf. los trabajos incluidos en E. Frankel Paul, F. Miller Jr., J. Paul (eds.), *Scientific Innovation, Philosophy and Public Policy*, op. cit. Resultaría interesante explorar el papel de los agitadores editoriales en esos procesos como John Brockman, agente editorial de los grandes divulgadores y él mismo «ensayista» científico-cultural: J. Brockam (ed.), *La tercera cultura*, Barcelona, Tusquets, 1996. Por otra parte, no se puede ignorar la tentación que para los científicos supone un éxito de ventas que, entre otras retribuciones, les aseguran unos ingresos que jamás obtendrían en el ámbito de sus quehaceres académicos.

62. Los periódicos se han hecho eco de la preocupación, cf. «Un verano triste para la física», *El País*, 4/09/2002.

CAPÍTULO V. La estética contra la ética

1. En su más conocida caracterización, Tomás de Aquino impone tres exigencias: «Para que haya belleza se requieren tres condiciones: primero la integridad o perfección; lo inacabado, por ser inacabado, es feo. También se requiere la debida proporción y armonía. Por último se precisa la claridad; de ahí que lo que tiene nitidez de color sea llamado bello», Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, 1, 39, 8 (ed. electrónica <http://hjjg.com.ar/sumat/index.html>). Con todo, en su obra hay bastantes más ideas que las que toman cuerpo en esa definición, cf. los artículos recogidos en «La belleza según Santo Tomás de Aquino», *Revista electrónica mensual del Instituto Santo Tomás* (Fundación Balmesiana), e-aquinas, año 4, enero de 2006.

2. En el párrafo anterior se añadía algo más: «y de cualquier cosa». Y esto podría discutirse. La pregunta acerca de si puede pensar una máquina, que equivale a preguntarse si los estados mentales son independientes de su realización física, ha centrado buena parte de la historia de la filosofía de la mente. Para los llamados «funcionalistas», una computadora o un robot podrían tener estados mentales si realizan los mismos estados funcionales que un ser vivo dotado de conciencia. No importa de qué estén hechos, sino, en todo caso, cómo. Sus tesis son más que discutibles y, en todo caso, lo que aquí se afirma, que no

todo puede ser de cualquier forma, es algo muy modesto, compatible incluso con el funcionalismo en cualquiera de sus versiones. Entre las muchas presentaciones y antologías, una excelente, con los textos fundamentales: N. Block, O. Flanagan y G. Güzeldere, (eds.), *The Nature of Consciousness: Philosophical Debates*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1997.

3. Y en ese sentido está atada a la necesidad, no puede ser cualquier cosa. Al respecto resultan muy interesantes las inteligentes reflexiones de Julien Gracq a cuenta de Paul Valéry, que se declaraba negado para la novela, porque «soy demasiado intenso, demasiado preciso para contar». El autor de *El mar de las Sirtes* argumenta exactamente lo contrario, que, en una buena novela, nada puede ser de otro modo a como es, y que eso es lo que propicia la emoción estética: «[un tacto suficiente para la precisión es el equipamiento del novelista] es lo que le permite «mantener el contacto, exigencia tan imperiosa en una novela como en una guerra», *Leyendo, escribiendo*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2005, p. 135.

4. «Manifiesto dadaísta», incluido en M. De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001, p. 296.

5. T. Gautier, prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, Barcelona, Mondadori, 2007, p. 29 (e.o. 1834).

6. W. Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

7. Un debate que, clásicamente, tuvo la plástica como campo de pruebas y como protagonistas a E. Gombrich (*Arte e ilusión*, Barcelona, Debate, 2003; e.o. 1960) y N. Goodman (*Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976; e. o. 1968). Más recientemente, el debate sobre la representación ha aterrizado en la filosofía del cine, con nuevos materiales: la crítica a la tesis –típica de la interpretación psicoanalítica– del cine como lenguaje (N. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, New Haven, Yale University Press, 2003); las ciencias cognitivas (G. Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995); los nuevos soportes digitalizados, cuando ya no hay una cámara frente a un mundo «ahí fuera» (B. Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010). Es precisamente en torno al cine donde más y mejor se ha discutido la comparación entre arte y lenguaje, que tanto explotó –en el caso del cine– la teoría semiótico-psicoanalítica francesa que durante tanto tiempo mandó en la plaza. La opinión hoy más asentada sostiene que el cine no se parece en nada relevante a un lenguaje. Una opinión que, de hecho, la había admitido –eso sí, con la boca pequeña– el gran teórico de la tesis del «lenguaje cinematográfico», Christian Metz, cuando reconocía que, en su trato con el mundo, el cine, a diferencia del signo lingüístico, no es convencional y, lo que es más importante, que carece de unidades de significación mínimas, el equivalente a las palabras. Si las tomas no operan como las palabras de poco sirve la pirueta de comparar el montaje, que combinaría las tomas para dar pie a unos hipotéticos enunciados, con la gramática.

8. Una exposición fundamental, que arranca de los argumentos de Gombrich y Goodman es la de L. Blanc-Benon, *La question du réalisme en peinture*, París, Vrin, 2009. No está de más advertir que la etiqueta «realismo en arte» abarca demasiadas cosas. Desde luego, los debates mencionados en la nota anterior tienen muy poco que ver, por no decir nada, con los debates sobre «el realismo» en literatura (como los que llevaban a Lukács a reivindicar a Thomas Mann frente a James Joyce y a criticar al expresionismo (y a discutir con Bertolt Brecht y sus maneras experimentales: aunque en términos menos irreconciliables de los que comúnmente se presentan, cf. D. Pike, *Lukács and Brecht*, Chapel Hill, NC.,

The University of North Carolina Press, 1985).

9. A. Danto, *Embodied Meanings. Critical Essays and Aesthetic*, Londres, Macmillan, 1995.

10. W. Jaeger, *Paidea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 252 (e.o. 1933-43).

11. Ese ideal de conocimiento, de aclararse, persistirá en no poca poesía. Recordemos las palabras de la elegante nota biográfica que Jaime Gil de Biedma escribió con motivo de la publicación de *Las personas del verbo* y que figuraba en la contracubierta de la edición de Seix Barral y que aparece como epílogo en la reciente de Galaxia Gutenberg: «mi poesía consistió –sin yo saberlo– en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba».

12. M. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, p. 475.

13. *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 550 (edición de Bonaventura Bassegoda).

14. F. Schiller, Carta XXI, Buenos Aires, Aguilar, 1981, p. 117.

15. Ch. Baudelaire, «Pierre Dupont», *Escritos literarios*, Barcelona, Bruguera, 1984, p. 25-26.

16. Ch. Baudelaire, «Mon cœur mis à un», citado por J-P. Sartre, *Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 1969, p. 25.

17. W. Gaunt, *La aventura estética*, Madrid, Turner, 2002 (e.o. 1942).

18. Oscar Wilde, *Sobre el arte y el artista*, Barcelona, DVD, 2000, p. 19.

19. J. Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Nueva York, Dover Publications, 1967, p. 127 (e.o. 1890).

20. Sin pretensión de exhaustividad: el mal como ignorancia (socrático), el mal como una ilusión (estoicos, Spinoza), el mal necesario (Averroes, Paine, en otro sentido), como contraste necesario del bien (Leibniz), el mal como privación (Aquino), el mal radical (Kant), el mal banal (Arendt), el escándalo del mal (Ricoeur). Una de las muchas historias, con una particular sensibilidad a las ideas estéticas en el periodo que aquí interesa: R. Safranski, *El Mal*, Barcelona, Tusquets, 2000. Una excelente clarificación analítica del «problema del mal» (de los problemas del mal, diversos, y de los no menos diversos, argumentos del mal), P. van Inwagen, *The Problem of Evil*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Que la clarificación es más que necesaria lo confirma el que hasta la relativamente clara idea de «la banalidad del mal» de Arendt, está sometida a controversias, cf. M-I. Brudny, J-M. Winkler (dirs.), *Destins de «la banalité du mal»*, París, Editions de l'Éclat, 2011.

21. P. Gay, *Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2009.

22. El lema del dandismo, sobre el que volveré en el capítulo VII.

23. P. Favardin, L. Bouëxière, *Le dandysme*, Lyon, La manufacture, 1988, p. 83. Sobre el dandismo son de interés los trabajos –exageradamente entusiastas, pero bien documentados– de un agudo y crudo historiador de los intelectuales franceses, D. S. Schiffer, *Philosophie du dandysme. Une Esthétique de l'âme et du corps*, París, PUF, 2008; *Le Dandysme, dernier éclat d'héroïsme*, París, PUF, 2010.

24. Es la tesis de «La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia», en T. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Barcelona, Bruguera, 1984. El texto, que será la base de diversas conferencias en Estados Unidos, está escrito nada más terminar *Los orígenes del Doctor Faustus*, entre enero y marzo de 1947.

25. W. Lepenies, *The Seduction of Culture in German History*, Princeton, Princeton University

Press, 2006 [edición española, *La seducción de la cultura en la historia alemana*, Madrid, Akal, 2008]; R. Sala Rose, *El misterioso caso alemán*, Barcelona, Alba, 2007. Sobre el paisaje filosófico de esa politización, cf. el exhaustivo trabajo de E. Fuchs, *Entre chiens et Loups. Dérives politiques dans la pensée allemande du XXe siècle*, París, Felin, 2011.

26. G. Steiner (en diálogo con Antoine Spire), *La barbarie de la ignorancia*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 1999.

27. S. Haffner, *Historia de un alemán. Memorias (1914-1933)*, Barcelona, Destino, 2001.

28. Incluido Albert Speer, el arquitecto, ideólogo y amigo de Hitler, quien el primero de diciembre 1963, en su celda, en sus diarios, se preguntaba cómo era posible que el régimen brutal e inhumano fuera de la mano de un genuino interés por las artes (aunque a veces, cosa curiosa, ese sentimiento fuera simple sentimentalismo de culebrón), cf. A. Speer, *Spandau: The Secret Diaries*, Nueva York, Macmillan, 1976, p. 400.

29. Un pecado de juventud que nunca acabará de resolver bien. Basta con leer la introducción de su hija, Erica, explicando las razones por las cuales Thomas Mann acepta reeditarlo 38 años después de su aparición; razones todas muy defensivas: es un libro que ha llegado a ser histórico; no era, si se piensa bien, un simple alegato nacionalista reaccionario; ha sido manipulado en ediciones sucesivas. En breve: Mann, a salvo, en su pedestal, impoluto. Cf. la introducción de Erica Mann en T. Mann, *Consideraciones de un apolítico*, Barcelona, Grijalbo, 1978, pp. 9-26.

30. «La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia», en T. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, op. cit., p. 168. La cursiva es mía.

31. M. Winock, *El siglo de los intelectuales*, Barcelona, Edhasa, 2010, pp. 42 y 46. En rigor: verdad y justicia.

32. M. Weber, «La ciencia como vocación» (1919), en *El trabajo intelectual como profesión*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 45.

33. P. O. Kristeller, «The modern system of the arts», *Journal of the History of Ideas*, 1951, 12; L. Shiner, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004. La tesis ha sido objeto de crítica, en su versión más reciente J. Proter, «Is Art Modern? Kristeller's "Modern System of the Arts" Reconsidered», *British Journal of Aesthetics*, 2009, 49, 1. Hay réplica de Shiner, y contrarréplica de Proter en el número siguiente.

34. Carta XXII, en *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., pp. 121-122. La cursiva es del autor. De hecho, una hipótesis «materialista» reciente vincula la «invención» de arte con una estrategia de «artistas» ante la aparición de impuestos –en particular, con la hispánica *alcabala*– que afectaban a la venta de los bienes de los artesanos: los pintores dirán que «ellos hacen otra cosa», que la venta de sus obras no se puede entender como la venta de un bien «normal», que lo suyo no era una simple transacción material, cf. J. Gallego, *El pintor: de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

35. Por ejemplo, Clive Bell, *Art*, Oxford, Oxford University Press, 1981 (e.o. 1915).

36. R. Stecker, *Artworks*, University Park, Penns., The Pennsylvania State University Press, 1997, pp. 33 y ss.

37. Sobre estos aspectos, cf. D. Kuspit, *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, cap. 4. [Edición española, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006.]

38. En *Situation surréaliste de l'objet* (1953), citado por J. J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1935)*, Madrid, Síntesis, 2003, p. 287.

39. Primer manifiesto, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, op. cit., p. 334.

40. Ibid.

41. H. Prinzhorn, *Artistry of the Mentally Ill: A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*, Nueva York, Springer Verlag, 1995 [edición española, *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*, Madrid, Cátedra, 2012]; R. Wollheim, «Neurosis and the Artist», *Times Literary Supplement*, marzo de 1974. H. Eysenck, *Genius. The Natural History of Creativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 202 y ss. R. Wittkower, M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1985.

42. G. Lukács, *El asalto a la razón*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 609. El tópico de la rusticidad intelectual de Hitler se derrumbó, por si quedaba alguna duda, después de la exhaustiva investigación sobre sus lecturas de Timothy W. Ryback, *Hitler's Private Library: The Books That Shaped His Life*, Nueva York, Random House, 2008. [Edición española, *Los libros del Gran Dictador*, Barcelona, Destino, 2010.] Podía ser un lector caótico y disperso, pero, desde luego, era un lector febril.

43. Citado por J. Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p.195.

44. H.M. Enzensberger, citado por J. Clair, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000, p. 20.

45. Incluso en el París ocupado, como ha mostrado hasta el detalle A. Riding, *Y siguió la fiesta*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

46. Citado por J. Clair, *La responsabilidad del artista*, op. cit., p. 64.

47. Cf. la monumental, y, a trechos, cansina, investigación de Roger Griffin sobre las relaciones entre modernismo y fascismo, *Modernismo y fascismo*, Madrid, Akal, 2010. La pasión esteticista de Hitler ha sido minuciosamente descrita en el exhaustivo (y algo reiterativo) estudio de Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, Nueva York, The Overlook Press, 2009. [Edición española, *Hitler y el poder de la estética*, Madrid, A. Machado, 2011.] Allí nos muestra cómo, en más de una ocasión, hasta las prioridades de la guerra, y por supuesto la vida de los alemanes, se subordinaron a la preservación, el mantenimiento en el «engrandecimiento» de la vida cultural. Sólo muy tarde, avanzada ya la guerra, en agosto de 1944, contempló cambiar las prioridades; todavía en diciembre de 1944 seguía pensando en seguir celebrando en el verano siguiente el festival de Bayreuth (p. 39).

48. Cf. su repaso de Julius Evola, del futurismo y el dadaísmo al fascismo, *Modernismo y fascismo*, op. cit., pp. 63 y ss. No está de más insistir en que la monumental investigación de Griffin, que muestra la colusión entre estoicismo y fascismo, no impide reconocer la aversión de Hitler (que no de todos los miembros del partido, comenzando por Goebbels) por el arte moderno, demostrada de la «mejor» manera: destruyendo las obras; cf. F. Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, op. cit., pp. 151 y ss.

49. G. Lukács parecía estar pensando en el texto que nos ha servido de guía cuando escribió: «la suya es la cultura del mayor nivel de pensamiento de la Alemania burguesa de su tiempo; pocos contemporáneos han llevado tan lejos, de manera tan profunda y consecuente la meditación sobre los pensadores reaccionarios más importantes de ese periodo, Schopenhauer y Nietzsche». G. Lukács,

Thomas Mann, México, Grijalbo, 1969, p. 17.

50. Y, a medio camino, más cerca del segundo que del primero, el Sartre de *La náusea*, una novela que, en palabras de Albert Camus en su reseña, «no es una novela no es sino filosofía expresada en imágenes [en la que] [...] la descriptiva y los aspectos filosóficos de la novela no suman una obra de arte: el paso de uno a otro es demasiado rápido, demasiado desmotivado, para evocar en el lector la profunda convicción que hace el arte de la novela». Citado por R. Aronson, *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*, Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 23 y 24.

CAPÍTULO VI. *Nulla estetica sine etica*

1. Tomo la cita de R. Safranski, *El Mal*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 185.
2. Cf. J. Sebreli, *Las aventuras de la vanguardia: el arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002.
3. Pobretería en el mundillo de arte al hablar de estas cosas. Otra cosa es el nazismo como doctrina, al que le pudieron faltar muchas cosas, pero no desde luego intelectuales –educados para– y dispuestos a elaborar doctrina. Ch. Ingrao, *Croire et détruire. Les intellectuels dans la machine de guerre SS*, París, Pluriel, 2011.
4. Sobre la relación entre ética y estética hay una abundante literatura: E. Schellekens, *Aesthetics and Morality*, Londres, Continuum, 2007; J. Levinson (ed.), *Aesthetics and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 [edición española, *Ética y estética*, Madrid, A. Machado, 2010]; B. Gaut, *Art, Emotion and Ethics*, Oxford, Oxford University Press, 2007. Presentaciones sintéticas de los distintos puntos de vista en B. Gaut, «Art and Ethics», en B. Gaut, D. Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2005, pp. 431-445; los textos de E. John, D. Jacobson recogidos bajo el epígrafe «What Are the Relations Between the Moral and Aesthetics Values?», en M. Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford, Blackwell, 2006, pp. 329-357; J. L. Bermúdez, S. Gardner (eds.), *Art and Morality*, Londres, Routledge, 2003; G. Hagberg (ed.), *Art and Ethical Criticism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011; C. Talon-Hugon (ed.), *Art et éthique*, París, PUF, 2011. En lo esencial, yo seguiré a N. Carroll, «Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research», *Ethics*, 2000, 110, 2; «The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2002, 60, 1; y la polémica «Ethics and Aesthetics» sostenida con Dickie, Stecker y Livingston en las páginas de *The British Journal of Aesthetics*, 2006, 46. Una apreciable antología, centrada en la literatura, es la de S. Laugier (ed.), *Éthique, littérature, vie humaine*, París, PUF, 2006.
5. En O. Wilde, *Sobre el arte y el artista*, Barcelona, DVD, 2000, p. 78.
6. Las calificaciones de las distintas perspectivas se corresponden, en lo esencial, con las de N. Carroll (*Philosophy of Art*, Londres, Routledge, 1999), cuyo trabajo, *Art and Ethical Criticism*, antes citado, me servirá de guión en las páginas que siguen para presentar los argumentos más importantes del debate.
7. J. Rawls, *A Theory of Justice* (ed. revisada), Oxford, Oxford University Press, 1999. [Edición española, *Teoría de la justicia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.]
8. N. Carroll, «Moderate Moralism», *British Journal of Aesthetics*, 1996, 36, 3.
9. *Ibid.*
10. H. Belting, *Likeness and Presence*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. [Edición española, *Imagen y culto*, Madrid, Akal, 2012.]
11. Por lo demás, la obra distó de recibir una acogida entusiasta por su izquierda «natural», la parisina politizada. Y seguramente menos por razones estéticas que por los cainismos de los artistas. Al menos esa es la conjetura de Jack J. Spector, a la hora de entender el silencio de André Breton: era Louis Aragon, su

enemigo, el que la había encargado para el Pabellón español. J. J. Spector, *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 287 y ss.

12. L. Hunt, *Inventing Human Rights. A History*, Nueva York, Norton, 2007, p. 32.

13. D. Priestland, *Bandera roja. Historia política y cultural del comunismo*, Barcelona, Crítica, 2010, pp. 83 y 90.

14. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, Londres, Bloomsbury, 2001, pp. 209-213.

15. S. S. Cuellar, D. Karnowsky, F. Acosta, «The Sideways Effect: A Test for Changes in the Demand for Merlot and Pinot Noir Wines», *Journal for Wine Economics*, 2009, 4, 2.

16. Para un repaso de las obras más importantes, década a década, desde D.W. Griffith y el «Nacimiento de una Nación», cf. T. Christensen, P. J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Film*, Nueva York, M. E. Sharpe, 2005, pp. 61 y ss. Otro listado, largo pero menos detallado, sobre las películas con influencia política, en sentido bastante amplio, en D. P. Franklin, *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*, Lanham MD., Rowman, 2005.

17. Para un tratamiento estadístico (que incluye donaciones, características de los protagonistas, etc.) entre 1997-2004, cf. T. Kendall, «An Empirical Analysis of Political Activity in Hollywood», *Journal of Cultural Economics*, 2009, 33. Otra cosa son sus motivaciones últimas, hasta donde se pueden identificar. El propio Kendall no descarta consideraciones de oportunidad e imagen, instrumentales.

18. Los argumentos fundamentales que avalan los distintos puntos de vista en M. Baron, P. Pettit, M. Slote, *Three Methods of Ethics: A Debate*, Oxford, Blackwell, 1997.

19. D. Ross, *The Right and The Good*, Oxford, Clarendon, 1930 [edición española, *Lo correcto y lo bueno*, Salamanca, Sígueme, 2001]; A. Goldman, *Practical Rules*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

20. M. Stocker, *Plural and Conflicting Values*, Oxford, Oxford University Press, 1992; M. Stocker, E. Hegeman, *Valuing Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

21. En realidad se da en muchos procesos cognitivos y de toma de decisiones, para experimentos en ese sentido: G. Klein, *Streetlights and Shadows: Searching for the Keys to Adaptive Decision Making*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005. Klein ilustra la torpeza del algoritmo con el chiste, que abre libro, del borracho que ha perdido las llaves de su casa y decide buscarlas cerca de una farola, porque allí está iluminado. Otra cuestión, independiente, es si ese proceso de toma de decisiones, reglado o de sabiduría práctica, es consciente. Sobre esto son de mucho interés –desde el balcón de las ciencias «naturales», de la neurología en especial– los trabajos incluidos en C. Engel, W. Singer (eds.), *Better Than Conscious? Decision Making, the Human Mind, and Implications For Institutions*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008.

22. A. H. Goldman, «There are not Aesthetic Principles», en M. Kieran (ed.), *Aesthetics and the Philosophy of Art*, op. cit., pp. 299-312.

23. A. Morton, *The Importance of Being Understood. Folk Psychology as Ethics*, Londres, Routledge, 2003.

24. L. Trilling, «Manners, Morals, and Novel» (1947), en L. Trilling, *The Moral Obligation to Be Intelligent* (L. Wieseltier, ed.), Evanston, Northwestern University Press, 2000, p. 118-119.

25. Particularmente, J. Elster, *Alchemies of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 107 y ss.

26. Esto, que parece fuera de discusión en casos como la narrativa, se ha sostenido incluso para la música (el arte formal por definición): cf. J. Robinson, *Deeper Than Reason. Emotion and Its Role in Literature, Music and Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

27. A. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, Londres, Pan Macmillan, 1995. [Edición española, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica, 2004.]

28. S. Baron-Cohen, *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995.

29. E. Sadiel, «Attributing mental representations to animals», en R. Lurz (ed.), *The Philosophy of Animal Minds*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; J. Hurford, *The Origins of Meaning*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 22-70.

30. D. Sperber, D. Wilson, *Relevance. Communication and Cognition*, Londres, Blackwell, 1986.

31. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Las neuronas espejo*, Barcelona, Paidós, 2006; M. Iacoboni, *Las neuronas espejo*, Buenos Aires, Katz, 2009.

32. La tesis de que el arte puede ser fuente de enseñanza moral no requiere necesariamente comprometerse con el realismo moral, con la idea de que hay hechos o propiedades morales (ahí fuera, independientes de nosotros), que no es lo mismo que el cognitivismo o el objetivismo moral (esto es, que los enunciados morales sean susceptibles de ser verdaderos o falsos). Para excelentes exposiciones de las distintas posibilidades, cf. J. J. Moreso, «El reino de los derechos y la objetividad de la morab», *Análisis Filosófico*, 2003, XXIII; R. Shafer-Landau, *Moral Realism: A Defence*, Oxford, Oxford University Press, 2003. Seguramente con muy buen criterio es este un fangal que evitan incluso los que están más comprometidos con la tesis de que el arte proporciona conocimiento moral, como, por ejemplo, J. Young, *Art and Knowledge*, Londres, Routledge, 2001.

33. Esta tesis es discutida excelentemente por M. J. Alcaraz, «Emociones reales o imaginadas», *La Balsa de la Medusa*, 2001, 4.

34. S. Nichols, *Sentimental Rules: On the Natural Foundations of Moral Judgment*, Oxford, Oxford University Press, 2004. D. Hauser, *Moral Minds: How Nature Designed our Universal Sense of Right and Wrong*, Harper Collins, Nueva York, 2006. [Edición española, *La mente moral. Cómo la naturaleza ha desarrollado nuestro sentido del bien y del mal*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.] R. Plutchik, *The Psychology and Biology of Emotion*, Nueva York, HarperCollins College Publishers, 1994; W. Sinnott-Armstrong (ed.), *Moral Psychology*, 3 vols., Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008.

35. Para una breve y sugestiva exposición del vínculo evolutivo entre vida social y los humanos como «psicólogos naturales», cf. N. Humphrey, *La mirada interior*, Madrid, Alianza, 1993. La atribución de estados mentales es común a los primates con intensa vida social. Nuestros parientes próximos tienen capacidad para engañar y eso parece exigir una teoría de la mente: «yo quiero que él piense que yo creo que la comida está allí», cf. D. Cheney, R. Seyfarth, *How Monkeys See the World*, Chicago, University of Chicago Press, 1990; C. Allen, M. Bekoff, *Species of Mind*, Cambridge, The MIT Press, 1997, cap. 6; S. Parker, M. Mckinney (eds.), *Origins of Intelligence. The Evolution of Cognitive Development in Monkeys, Apes and Humans*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999. Para una visión crítica, C. Heyes, «Theory of Mind in Nonhuman Primates», *Behavior and Brain Sciences*, 1998, 21; A. Morton, *The Importance of Being Understood*, op. cit.

36. P. Ekman, W. V. Friesen, «Detecting Deception From Body or Face,» *Journal of Personality and Social Psychology*, 1974, 29; L. Cosmides, J. Tooby, «Cognitive Adaptations for Social Exchange», en J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby, (eds.), *The Adapted Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 1992; L. Cosmides, J. Tooby, «Evolutionary Psychology and the Emotions», en M. Lewis, J. M. HavilandJones (eds.), *Handbook of Emotions*, Nueva York, Guilford, 2000.

37. H. Gintis, S. Bowles, R. Boyd, E. Fehr, *The Moral Sentiments and Material Interests. The Foundations of Cooperation in Economic Life*, Cambridge, Mass., MIT, 2005.

38. Lo que apunta en contra de ciertos urgentes universalismos morales de base biológica. El soporte biológico de las emociones no es incompatible con un razonable relativismo moral. Cf. J. Prinz, *The Emotional Construction of Morals*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

39. R. De Sousa, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1987, p. 182.

40. Muchos de los casos de «abusos sexuales» son ejemplos de falsos recuerdos, F. Peregrín, «La maleabilidad de la memoria manipulada», *Claves de Razón Práctica* 2005, 156. Las implicaciones para las confesiones en tribunales son desoladoras, por cierto. Cf. S. Kassin, C. Goldstein, K. Savitsky, «Behavioral Confirmation in the Interrogation Room: On the Dangers of Presuming Guilt», *Law and Human Behavior*, 2003, 27. Para una explicación de los mecanismos implicados: P. McHugh, *Try to Remember: Psychiatry's Clash Over Meaning, Memory and Mind*, Washington, Dana Press, 2008.

41. G. Marcus, Kluge. *The Haphazard Construction of the Human Mind*, Nueva York, PHM Company, 2008; D. Linden, *El cerebro accidental*, Barcelona, Paidós, 2010.

42. Las dos posiciones están bien representadas por M. Hauser, N. Chomsky, W. Fitch, «The Faculty of Language: What Is It, and How Did It Evolve?», en R. Larson, V. Déprez, H. Yamakido (eds.), *The Evolution of Human Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; y por S. Pinker, P. Bloom, «Natural Language and Natural Selection», *Behavioral and Brain Sciences*, 2003, 13; y más recientemente, S. Pinker, «Language as an Adaptation to the Cognitive Niche», en M. Christiansen, S. Kirby (eds.), *Language Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 1-15.

43. El argumento completo del nacionalismo es: a) la lengua compartida es el soporte de una identidad compartida; b) la identidad compartida es el fundamento de la nación; c) la nación es soberana, es fuente legítima –y diferenciada– de decisión política. Sobre las falacias de este razonamiento, cf. F. Ovejero, *Contra Cromagnon*, Barcelona, Montesinos, 2008.

44. J. R. Hurford, *The Origins of Meaning. Language in the Light of Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

45. S. Pinker, R. Jackendoff, «The Faculty of Language: What's Special About It?», *Cognition*, 2005, 95.

46. R. Byrne, *The Rational Imagination*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005.

47. S. Morgan, W. Christopher, *Counterfactuals and Causal Inference: Methods and Principles of Social Research*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

48. Desde cierta perspectiva, no hay una diferencia esencial entre valoración, acción y explicación. Toda modificación de una situación presume una condena de esa situación medida desde un contraste, desde una comparación con otra que nos parece mejor y que se apoya en una conjetura, y ésta en una teoría, que nos dice que esa otra situación, la correcta, es resultado de determinadas condiciones, de cierto estado del mundo. Cuando decimos que si se dieran unas circunstancias C se produciría un resultado R,

que a todos nos parece interesante, a la vez estamos diciendo que si estamos lejos de R, en R', una mala situación, es porque se dan las condiciones reinantes C' y que lo mejor para que las cosas vayan debidamente es cambiar esa C' en dirección a C. Cuando un ingeniero modifica el cauce de un río es porque tiene razones para pensar que la cuenca actual no es buena, o al menos, no tan buena como la nueva, esa que, por ejemplo, evita los desbordamientos, según lo que su teoría está en condiciones de anticipar.

49. D. Dennet, «The Role of Language in Intelligence,» en J. Khalfa (ed.), *What is Intelligence?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. [Edición española, *¿Qué es la inteligencia?*, Madrid, Alianza, 1995.]

50. I. Newman, «Virtual People: Fictional Characters through the Frames of Reality», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2009, 67, 1.

51. N. Carroll, «Art narrative, and moral imagination», en J. Levinson, *Aesthetics and Ethics*, op. cit. p. 153. En el mismo sentido, F. Palmer, *Literature and Moral Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 1992; J. Gibson, *Fiction and the Weave of Life*, Oxford, Oxford University Press, 2007; G. Currie, «Narrative and the Psychology of Character»; P. Goldie, «Narrative Thinking, Emotion, and Planning»; A. Giovannelli, «In Sympathy with Narrative Characters», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2009, 67, 1; S. Laugier (ed.), *Éthique, littérature, vie humaine*, París, PUF, 2006.

52. Lynn Hunt (*Inventing Human Rights. A History*, op. cit., pp. 33-34) ha documentado convincentemente cosas como esas en el nacimiento de los ideales democráticos. Más exactamente y en sus propias palabras: «la lectura de crónicas de torturas o novelas epistolares tenía efectos físicos que traducidos en cambios cerebrales reaparecieron como nuevos conceptos de la organización de la vida social y política. Nuevas formas de leer (y ver y escuchar) crearon nuevas experiencias individuales (empatía), que a su vez hicieron posibles nuevos conceptos sociales y políticos (derechos humanos)» [Los paréntesis son de la autora]. En su investigación sobre el origen de los derechos humanos, Hunt documenta razonablemente cada uno de los pasos de la tesis (salvo su excursión por la filosofía de la mente, un tributo a las modas intelectuales, a lo que se ve, también extendido entre los historiadores, gente, por lo general, bastante sensata, salvo cuanto se pone al servicio de las patrias).

CAPÍTULO VII. Transición: de las obras a los autores

1. P. Gay, *Modernidad*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 69.

2. Entiéndase, se habla de los que serán llamados (retrospectivamente) a hacer historia, de los rescatados en el siglo venidero, cuando los que marquen la pauta reconstruyan su genealogía. La mayoría estadística era otra cosa, destinada al olvido.

3. Para una descripción sociológica a partir de materiales narrativos, cf. N. Heinrich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005.

4. Sobre el derecho a transgredir del arte, cf. R. Odien, *La liberté d'offenser. Le sexe, l'art et la moral*, París, La Muscardine, 2007.

5. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 399-400.

6. La importancia del modelo del artista en el ideal de «autenticidad» ha sido destacada con sumo detalle por Ch. Taylor, *The Sources of the Self*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992. [Edición española, *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.]

7. A. Shaftesbury, *Del soliloquio o consejos al escritor*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 1962, p. 40.

8. «De ningún modo es posible escapar al designio divino», C. García Gual, *Mito y tragedia de Prometeo*, Madrid, Hiperión, 1985.

9. La lista de músicos que se ocuparon del mito no es corta, Beethoven, Reichardt, Schubert, Wolf, Liszt, Halévy, Saint-Saëns, Holmès, Fauré, Parry, Goldmark. Cf. P. Bertagnolli, *Prometheus in Music: Representations of the Myth in the Romantic Era*, Burlington, Ashgate, 2007.

10. J. W. Goethe, «Prometeo», en *Escritos políticos*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 116-117.

11. G. Leopardi, *Cantos*, Madrid, Cátedra, 1998, pp.370-381. En un breve y elegante opúsculo, ya clásico, C. Luporini destacó los mimbres revolucionarios –rousseauianos, por más señas– del poeta italiano: *Leopardi Progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1981 (e.o. 1947, dentro del volumen *Filosofi Vecchio i nuovi*).

12. P. B. Shelley, *Prometeo liberado*, Madrid, Visor, 1994.

13. Cf. P. Cantor, *Creature and Creator. Myth-making and English Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, especialmente pp. 29-55. Esa conexión ha sido rastreada y documentada por Rafael Argullol cuando se ocupa de uno de los tipos («El superhombre») del héroe romántico: *El héroe y el único*, Madrid, Taurus, 1982.

14. «Nota de Mary Shelley sobre “Prometeo liberado”», en P. B. Shelley, *Prometeo liberado*, op. cit. p. 15. El *Prometeo liberado* de Shelley ha sido interpretado como símbolo del «intelectual que conduce a la humanidad», P. Johnson, *Intelectuales*, Madrid, Homologens, 2008, p. 61.

15. Cf. H. N. Brailsford, *Shelley, Godwin y su círculo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

16. Cf. D. C. Stanton, *The Aristocrat as Art*, Nueva York, Columbia University Press, 1980. Ahí, con el Fausto-Prometeo-Frankenstein nace un nuevo tipo literario que ya no desaparecerá en la literatura moderna, Cf. R. Maynes, *From Faust to Strangelove. Representations of Scientists in Western Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1994, pp. 74 y ss.

17. Giuseppe Scaraffia identifica en *Le rouge et le noir* [*Rojo y negro*] la novela de Stendhal, dos tipos de dandis: el superficial y conformista, el aristocrático y el marginal, «superior por su inteligencia y su ariscada independencia de los poderes», *Petit dictionnaire du dandy*, París, Sand, 1988, p. 36.

18. M. Delbourg-Delphis, *Masculin singulier. Le dandysme et son histoire*, París, Hachette, 1985, p. 22.

19. T. Gautier, Ch. Baudelaire, *Baudelaire por Gautier. Gautier por Baudelaire*, Madrid, Nostromo, 1974, p. 37.

20. T. Gautier, prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, Barcelona, Mondadori, 2007, p. 29 (e.o. 1834).

21. «Mon cœur mis à un», citado por D. C. Stanton, *The Aristocrat as Art*, op. cit., p. 180.

22. T. Gautier, prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, op. cit., pp. 29-30.

23. Sobre una fotografía suya que envía a Proust, quien le rectifica, lo que supone para él un elogio de un autor al que admira y juzga influyente; cf. M. Robitaille, *Proust épistolier*, Montreal, Les Preses de l'Université de Montréal, 2003, p. 135.

24. J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 1969, pp. 61-62.
25. La acusación de esnobismo será una de las primeras que recaerán sobre los redactores de *La Revue Blanche*, en torno a la cual se concentraron casi en exclusiva los tempranos defensores de Dreyfus, en la primera aparición en escena, en tropel, de los intelectuales, tal y como hoy los entendemos. Cf. M. Winock, *El siglo de los intelectuales*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 20.
26. S. Collini, *Absent Minds. Intellectuals in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 18.
27. Sobre esas fuentes e influencias, cf. la larga introducción de A. Pellegrini a *Conde de Lautréamont*, en *Obras Completas*, Barcelona, Argonauta, 1978, pp. 9-66.
28. A. Camus, *El hombre rebelde*, en *Obras 3*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 108 y 120. La reacción de Breton («Sucre jaune», en *Arts*, 328, 151) a estas páginas, y la polémica posterior, no tienen nada que envidiar en su virulencia a las de Sartre, a cuenta del mismo libro, recogidas en «Albert Camus. La révolte et la liberté», *Hors-série. Le Monde*, 2010, pp. 90-91. La réplica de Camus, en *Obras 3*, op. cit., pp. 381-383.
29. La segunda esposa de Lacan, que antes lo había sido de Bataille, conservó el apellido de éste y se lo legó a la hija que tuvo con el singular psicoanalista. Para su enloquecida biografía, cf. P. Louvrier, *Georges Bataille, la fascination du mal*, París, Du Rocher, 2008.
30. M. Walzer, *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, p. 20. El propio Walzer destaca la continuidad de los intelectuales con los héroes románticos.
31. En una entrevista para la *Gazete des Lettres*, en 1952, dirá Camus: «En ciertos aspectos el libro es una confidencia, la única clase de confidencia de la que soy capaz», en *Obras 3*, op. cit., p. 395.
32. A. Camus, *El hombre rebelde*, en *Obras 3*, op. cit., p. 47.
33. A. Camus, *Prometeo en los infiernos*, en *Obras 3*, op. cit., p. 562.
34. Y es ahí donde se encuentra el denominador común de personajes tan diferentes como Tonio Kröger, El Doctor Faustus y Félix Krull.
35. Las anotaciones de los diarios de Mann, en su tedio, resultan reveladoras. Apenas hay otra preocupación que él mismo, sus comidas, sus manías o sus achaques, en muy primer lugar. A la vista de su contenido, que no se autorizara su publicación hasta veinte años después de su muerte es casi más elocuente.
36. Cf. T. Judt, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007, p. 29.
37. Para las complicadas líneas de demarcación del caso Dreyfus, cf. M. Winock, *El siglo de los intelectuales*, op. cit., pp. 69 y ss. En el mismo sentido, T. Judt, *Pasado imperfecto*, op. cit. pp. 32-34.
38. Sobre él hay un precioso trabajo de uno de los premios Nobel de Economía más justificados: M. Allais, *Louis Rougier, prince de la pensée*, Lourmarin de la Provenza, Les Terrasses de Lourmarin, 1990.
39. Sería de mucho interés ver el paralelismo en el modo en el que convierten en juicios sumarios, y políticos, la ruptura de sus relaciones con los amigos. En el caso de Sartre sucedió en sus relaciones con Camus (y con Maurice Merleau-Ponty, sobre las que volveré). Un repaso, sesgado y a veces arbitrario, casi sectario, pero no indocumentado de las indecencias e incoherencias de los intelectuales, progresistas casi todos, lo proporciona P. Johnson en *Intellectuals*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1988. [Edición

española, *Intelectuales*, Madrid, Homo Legens, 2008.] Más comedido, más hondo y más plural, M. Lilla, *Pensadores temerarios*, Barcelona, Debate, 2004 (en este caso, la patología consistiría en las fascinaciones políticas, totalitarias, derivadas de su soberbia). Una mirada distinta, por afín al fondo, es la J. Carey (*Los intelectuales y las masas*, Madrid, Siglo XXI, 2009), quien destaca, para la intelectualidad literaria británica (de adopción), su desprecio por las clases bajas, envilecidas por el cine y la prensa, a las que contraponen su propia aristocracia natural.

40. La imagen la tomo de S. Collini, en su repaso sobre el mismo gremio en Inglaterra, *Absent Minds*, op. cit., p. 2. Un mirada crítica –y caótica– es la de A. Minc, *Une histoire politique des intellectuels*, París, Grasset, 2010. [Edición española, *Una historia política de los intelectuales*, Barcelona, Duomo Ediciones, 2012]. Para Minc la idea de «intelectual» es la del «intelectual francés» y en ese patrón –que él descalifica con dureza, aunque no con coherencia, como se confirma en su defensa de Bernard-Henri Lévy– no cabe gente como Marx, Nietzsche, Mann o Keynes.

41. R. Aron, *L'Opium des intellectuels*, París, Calman-Levy, 1960. [Edición española, *El opio de los intelectuales*, Barcelona, RBA, 2011.] Sobre ese contexto, véase J. Flower, *Literature and the Left in France*, Londres, Methuen, 1983; H. Lottman, *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París*, Barcelona, Blume, 1985. Quizá no ha de extrañar que sea en Francia en donde se dan casos de recreación, de falseamiento, de la propia vida, sea en la versión triunfadora de Malraux, que convive con la mentira, o en la obsesiva de Althusser, a quien le resulta insoportable llevarla. El falseamiento de Althusser, retrospectivo, no se debiera confundir con las dudas (en directo) de si se está a la altura del mejor yo, propias de gentes como Wittgenstein o el propio Camus.

42. Para esa polémica, cf. R. Aronson, *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*, Valencia, Universitat de València, 2006.

43. «Réponse à Albert Camus», en *Albert Camus. La révolte et la liberté*, op. cit., pp. 84-85. Camus, sin ir tan lejos, no se había quedado corto en su escrito, cuando se refería a «esos intelectuales burgueses que quieren purgar sus orígenes al precio incluso de la contradicción y de querer violentar su inteligencia», y confiesa «estar un poco harto de verme, y de ver sobre todo a viejos militantes, que no rehusaron ninguna de las luchas de su época, recibir sin tregua lecciones de eficacia de unos censores que lo único que colocaron en el sentido de la historia fue su sillón», en *Obras 3*, op. cit., p. 428. La acusación a Sartre de burgués y de compromiso oportunista y tardío (cuando no de cobarde) atraviesa el escrito. La primera de ellas será recurrente. Pocos años más tarde, un prólogo para *Caliban*, la revista de Jean Daniel, arrancaba: «Casi todos los escritores franceses que pretenden hablar hoy en nombre del proletariado han nacido de padres acomodados o ricos...», citado en H. Lottman, *Albert Camus*, Madrid, Taurus, 1987, p. 577. De hecho, la mención «a colocar su sillón del lado de la historia» tiene su historia. En los días de la liberación y de *Combat*, cuando Camus se arriesgaba en serio y Sartre, al que no se le conocían actos de resistencia, con estilo pomposo le decía que quería «reunirse con la historia», el filósofo, en tareas de vigilancia ante un posible sabotaje alemán, se quedó dormido en un sillón de la Comédie-Française, Camus lo despertó con una ironía entonces afectuosa: «¡Has girado la butaca del teatro en la dirección de la historia», R. Aronson, *Camus y Sartre*, op. cit., p. 43.

44. Carta del 18 de julio de 1953, en «Sartre-Merleau-Ponty: Las cartas de una ruptura», *Revista de Occidente*, 1994, 160, pp. 9 y 10.

45. Nada que ver con las polémicas, muchas de ellas de una crudeza argumental no exenta de

aspereza, sobre asuntos de relevancia política infinitamente superior (sobre el 11-S, Guantánamo o el cambio climático), en las que participan académicos de primera línea, que podemos encontrar en *The New York Review of Books*. Por comparar.

46. Es uno de los muchos extremos llamativos del excelente libro de entrevistas con Sastre de John Gerassi, *Entretiens avec Sastre*, París, Grasset, 2011. [Edición española, *Conversaciones con Sartre*, Madrid, Sexto Piso, 2012.] Y el guión parece repetirse con el propio Gerassi.

47. D. Priestland, *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 204.

48. «Prélude au temps des cerises», en *Persécuté-Persécuteur*, París, Ed. Denoel, 1931.

49. A. Gide, *Retour de l'URSS, suivi de Retouches à mon retour de l'URSS*, París, Gallimard, 1978, p. 19.

50. F. Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Barcelona, Debate, 2001.

51. Citado por A. Riding, *Y siguió la fiesta*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 85.

52. Foxá, en su cinismo, parecía tenerlo claro, cuando escribía: «Esto [la revolución y la guerra] que estamos haciendo parece una novela de adolescencia», citado por A. Trapiello, *Las armas y las letras*, Barcelona, Destino, 2010, p. 73.

53. Josep Pla, *Madrid. El advenimiento de la República*, Madrid, *El País*, 2003, p. 125.

54. Citado por R. Boudon, *Pourquoi les intellectuels n'aiment pas le libéralisme*, París, Odile Jacob, 2004, p. 78.

55. Esa es la opinión de T. Judt (*Pasado imperfecto*, op. cit., p. 66), según el cual, Benda incurrirá en los males que denunciaba. El Benda de 1947, en el prólogo a una nueva edición de *La Trahison*, se parece mucho al intelectual que criticaba en 1927.

56. R. Sánchez Ferlosio, «La cultura, ese invento del gobierno», en *Ensayos y artículos*, vol. I, Barcelona, Destino, 1992, p. 243-244.

57. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Prefacio, B, II, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 4.

58. No está de más precisar que la literatura acerca del compromiso con ánimo clarificador se refiere a la idea –a la acepción anglosajona– de compromiso como acuerdo y, desde luego, ahí sí que se afina: cf. Ch. Lepora, «On Compromise and Being Compromised», *The Journal of Political Philosophy*, 2012, 20, 1. Así por ejemplo, en A. Margalit, *On Compromise and Rotten Compromises*, Princeton, Princeton University Press, 2009; dedicado al problema de cuándo está justificado romper los compromisos en la política, en el sentido más profesional del término, por ejemplo, en la política internacional. En el mismo sentido, los trabajos incluidos en J. R. Pennock, J. W. Chapman (eds.), *Nomos XXI: Compromise in Ethics, Law and Politics*, Nueva York, New York University Press, 1979. Un tratamiento que anda a medio camino, en tanto analiza la tensión entre idea de compromiso-pacto y la de compromiso-integridad (de las convicciones), es la de M. Benjamin, *Splitting the Difference. Compromise and Integrity in Ethics and Politics*, Lawrence, Kansas, University Press of Kansas, 1990.

59. Un compromiso que, además, sólo parece entenderse como «de izquierdas», o directamente anticapitalista, algo sobre lo que han llamado la atención dos agudos intelectuales liberales: R. Boudon, *Pourquoi les intellectuels n'aiment pas le libéralisme*, op. cit.; R. Nozick, «Why Do Intellectuals Oppose Capitalism?», en *Socratic Puzzles*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997. [Edición española, *Puzzles socráticos*, Madrid, Cátedra, 1999.] Mientras Boudon explica el hecho apelando a

diversas circunstancias ambientales (responder a una demanda social, entre otras) e intelectuales (la fascinación por teorías insostenibles, pero simples, antes que verdaderas: escatológicas, relativistas, útiles, etc.), Nozick tira por lo derecho: están contra el capitalismo porque en el mercado de trabajo sus talentos son peor retribuidos que en la academia.

CAPÍTULO VIII. El mercado de los intelectuales

1. Esa es la versión norteamericana, defendida en versiones más o menos democráticas o elitistas por W. Lippmann, *La opinión pública*, Madrid, Langre, 2003 (e.o. 1922); C. Wright Mills, «The Social Role of the Intellectual» y «On Knowledge and Power» (1944), en Irving Horowitz (ed.), *Power, Politics and People: The Collected Essays of C. Wright Mills*, Nueva York, Oxford University Press, 1963; J. C. Goldfarb, *Civility and Subversion: The Intellectual in Democratic Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. [Edición española, *Los intelectuales en la Sociedad Democrática*, Madrid, Cambridge University Press, 2000]. La versión francesa, más explícitamente izquierdista, J. Flower, *Literature and the Left in France*, Londres, Methuen, 1983; H. Lottman, *La Rive Gauche. Intelectuales y política en París*, Barcelona, Blume, 1985; T. Judt, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007. Para un periodo más largo: H. Lottman, *L'écrivain engagé et ses ambivalences. De Chateaubriand a Malraux*, París, Odile Jacob, 2003; F. Dosse, *La marcha de las ideas*, Valencia, Universitat de València, 2007; M. Winock, *Las voces de la libertad*, Barcelona, Edhasa, 2004; P. Ory, J-F. Sirinelli, *Intellectuels en France*, París, Armand Colin, 1986. [Edición española, *Los intelectuales en Francia: del caso Dreyfus a nuestros días*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.]

2. N. Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

3. R. Jacoby, *The Last Intellectuals. American Culture in the Age of Academe*, Nueva York, Basic Books, 2000. En la segunda edición sostiene Jacoby que la etiqueta de «intelectual público» es cosa suya, (p. xvi). Algo que admite D. Geary en su excelente biografía de C. Wright Mills (*Radical Ambition. C. Wright Mills, the Left, and American Social Thought*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 3), seguramente el intelectual que mejor se ajusta al perfil, en la que reconstruye la atmósfera que en buena medida sirve como contraste nostálgico al trabajo de R. Jacoby. Una antología bastante completa y actualizada de los textos clásicos es la de A. Etzioni, A. Bowditch (eds.), *Public Intellectuals. An Endangered Species?*, Oxford, Rowman, 2006.

4. P. Bordieu, «Intellectuels-journalistes», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, julio, 1986, 36-37, pp. 105-124.

5. Julien Benda, *La traición de los intelectuales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008 (e.o. 1922).

6. Las incoherencias de Benda han sido destacadas por uno de los pocos filósofos políticos que han intentado en serio relacionar sus reflexiones académicas con la política, M. Walzer, *La compañía de los críticos. Intelectuales y compromiso político en el siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993, pp. 35 y ss. En otro sentido, también lo advierte T. Judt, *Pasado imperfecto*, op. cit. p. 66.

7. Sobre su caso y otros de los llamados «Fast-thinkers», cf. M. Santos, *El poder de la élite*

periodística, Madrid, Fragua, 2003, pp. 128 y ss.

8. G. de Huszar (ed.) *The Intellectuals: A Controversial Portrait*, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1960.

9. A. Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, p. 13.

10. Citado por M. Wincok, *El siglo de los intelectuales*, Barcelona, Edhasa, 2010, p. 35. La reflexión de Brunetière no pierde su valor a pesar de que se inserta en su crítica a los (justos) defensores de Dreyfus. Conviene recordar que Brunetière, aunque antidreyfusiano, no era antisemita.

11. Sartre incluso llega a sostener que el compromiso es cosa de novelistas: «No, no queremos “comprometer también” a la pintura, la escultura y la música o, por lo menos, no de la misma manera», «¿Qué es la literatura?», en J.-P. Sartre, *Escritos sobre literatura*, 1, Madrid, Alianza, 1985, p. 168. Justo es decir que con esa idea Sartre apunta a argumentos dignos de atención sobre las particularidades de la narración como los mencionados en el capítulo anterior para criticar las tesis del arte por el arte.

12. C. P. Snow, *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Madrid, Alianza, 1987 (e.o. 1959).

13. Entre las excepciones, que hacen una historia que los incluye a todos: W. Lepeñies, *Qu'est-ce qu'un intellectuel européen?*, París, Seuil, 2007. [Edición española, *¿Qué es un intelectual europeo?*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.]

14. T. Bender, *Intellect and Public Life*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1993; R. A. Posner, *Public Intellectuals: A Study of Decline*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2002.

15. Algo que tampoco debería extrañar son dos talentos de naturaleza bien diferente, hacer algo bien, que puede ser un talento práctico, y saber por qué se hace algo, que es un saber teórico. Por lo demás, al menos desde 1887, la psiquiatría conoce la existencia de lo que se llama *idiot savant*: individuos que tienen talentos especiales (memorísticos, de cálculo, musicales) y, a la vez, son retrasados mentales o casi. Cf. D. Draaïma, «La ventaja de un defecto: el síndrome del *savant*», *Por qué el tiempo vuela cuando nos hacemos mayores*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 104 y ss.

16. Las declaraciones habitualmente anodinas de los deportistas, generalmente tomadas como señal de ignorancia o estupidez, quizá deberían ser interpretadas como un modo elegante de «hacerse el loco o el tonto», y, en ese sentido, como señal de un sentido común que faltaría a no pocos artistas.

17. No mucha legitimidad, desde luego, a la vista de la amplia nómina de intelectuales que defendieron las barbaridades de Hitler, Stalin o –lo que aún es más grave, si cabe, dada la información accesible y las escasas urgencias históricas– a Mao (y ahí la nómina francesa tampoco estuvo nada mal: Althusser, Badiou, Barthes, Bettelheim, Derrida, Foucault, Godard, Kristeva, Rancière). Para un repaso de la locura maoísta, en la que, de todos modos, faltan algunos de los nombre citados, cf. R. Wolin, *The Wind from the East: French Intellectuals, the Cultural Revolution and the Legacy of the 1960s*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

18. Recojo aquí argumentos desarrollados en F. Ovejero, *La libertad inhóspita*, Barcelona, Paidós, 2002.

19. W. Nelson, *On Justifying Democracy*, Londres, Routledge, 1980 [edición española, *La justificación de la democracia*, Barcelona, Ariel, 1986]; F. Ovejero, «Teorías de la democracia y fundamentaciones de la democracia», *Doxa*, 1996, 19.

20. J. Ferejohn, «Must preferences be respected in a democracy?», en D. Coop, J. Hampton, J.

Roemer, J. (eds.), *The idea of Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

21. Sobre esa solución y sus problemas, cf. F. Ovejero, *Incluso un pueblo de demonios*, Madrid, Katz, 2008.

22. J. Madison, «Federalist 10», en *The Federalist Papers*, Nueva York. Penguin, 1961, p. 82 (e.o. 1788).

23. Sobre las dos ideas de democracia, negociación versus deliberación: J. Elster, «The Market and the Forum: Three Varieties of Political Theory», en J. Elster, A. Hylland (eds.), *Foundations of Social Choice Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; G. Mackie, *Democracy Defended*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; D. M. Estlund, *Democratic Authority*, Princeton, Princeton University Press, 2007. [Edición en español, *La autoridad democrática*, México, Siglo XXI, 2011.]

24. «¡Bravo, capitano!», en J. Camba, *Haciendo de República y artículos sobre la guerra civil*, Barcelona, Libros del Silencio, 2010, pp. 59-60.

25. En el fondo opera una conocida falacia, «de la conjunción», que, por ejemplo, no repara en que una secuencia que se apoya en dos pasos con probabilidad 0, 9 y 0, 2 es más probable ($0,9 \times 0,2 = 0,18$) que otra (0, 178) de seis pasos cada uno de ellos muy «razonable» (0, 75). Psicológicamente, sin embargo, nos resulta más representable la secuencia menos improbable. En esa «trampa» se apoyan las buenas narraciones, la literatura.

26. R. Boudon, *Pourquoi les intellectuels n'aiment pas le libéralisme*, París, Odile Jacob, 2004, p. 80.

27. Recupero –y rehago– a continuación argumentos expuestos en F. Ovejero, «El precio de los intelectuales», *Revista de Libros*, 2004, 89.

28. No está de más recordar que Posner, además de profesor en la Universidad de Chicago, es un juez federal con notable influencia en el derecho norteamericano. Mantiene, por lo general, posiciones liberal-conservadoras, pero sin apelar a la tradición o cosas así. Puede defender el aborto, por ejemplo, porque permitirlo redundaría en una sociedad menos desigual: puesto que tanto en números absolutos como relativos abortan más las mujeres pobres que las ricas, cuantos más abortos hoy, menos pobres mañana.

29. R. A. Posner, *A Failure of Capitalism: The Crisis of '08 and the Descent into Depression*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2009. [Edición española, *La crisis de la democracia capitalista*, Madrid, Marcial Pons, 2012.]

30. Por ejemplo, la teoría literaria, incluida la crítica de la crítica literaria, R. A. Posner, «The Decline of literary Criticism», *Philosophy and Literature*, 2008, 32.

31. Hay que hacerlo, eso sí, con buena ley: han de estar claras las relaciones básicas y los conceptos que constituyen la teoría que se quiere aplicar y, además, el sistema que se pretende abordar ha de ser susceptible de ser descrito con la teoría de un modo no trivial. Al final, incluso si la estrategia descarnada no resulta completamente exitosa, alguna cosa se gana en el camino. Al menos, se evita el pastero y, aunque se pierda en detalles, se gana en limpieza y, después de todo, siempre estamos a tiempo de introducir más tarde, sobre el mapa despejado, los matices. Por lo demás, los análisis coste-beneficio, que es lo que en el fondo ronda por aquí, siempre constituyen un buen punto de partida para las valoraciones prácticas. Y hasta de la calidad de la civilización. Es muy posible que, si echamos la raya de los dineros,

los derechos, que nos vetan la tortura, que impiden el trabajo infantil o la experimentación con humanos, no nos salgan a cuenta, que mantener los principios en funcionamiento nos cueste un potosí. Tampoco mantener el temple democrático ante las amenazas terroristas.

32. Ronald Dworkin, John Rawls, Elizabeth Anderson, Thomas Nagel, Martha Nussbaum, Joseph Raz o Thomas Scanlon son algunos de los autores a los que se refiere con esa calificación. Sus posiciones discrepantes están bien expuestas en R. A. Posner, *Law, Pragmatism and Democracy*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

33. Véase, por ejemplo, el volumen de *The University of Chicago Law Review* (vol. 65, 4, otoño de 1997) dedicado a «The Future of Law and Economics: Looking Forward», en particular los trabajos de Richard Epstein, Cass Sunstein y Martha Nussbaum.

34. R. Dworkin, «Darwin's New Bulldog», *Harvard Law Review*, 1998, III, p. 1.718. El número entero de la revista dedica varios trabajos a la descalificación de Posner de la teoría moral.

35. Hay muchas listas de escalafones de intelectuales públicos. Seguramente la más conocida es «The Top 100 Public Intellectuals Poll» realizada entre noviembre de 2005 y junio de 2008 por *Prospect Magazine* y *Foreign Policy* a partir de encuestas entre sus lectores, «The 2008 Top 100 Public Intellectuals Poll», *Prospect/FP*, junio, 2008.

36. F. Ovejero, «El imperio de la economía», *Claves de razón práctica*, 1995, 58; F. Ovejero «Economía y psicología: entre el miedo y la teoría», *Revista internacional de sociología*, 2004, 38.

37. No resulta difícil encontrar entre los autores maltratados a algunos de los críticos académicos de Posner (Sunstein, Dworkin, Nussbaum) y el lector no puede evitar la impresión de que están lidiándose ahí batallas cuyo frente natural está en otra parte.

38. D. Laskin, *Partisans: Marriage, Politics, and Betrayal Among the New York Intellectuals*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

39. De hecho, algún respetable académico ha preguntado qué pinta él entre los intelectuales mediáticos, cuando apenas ha escrito cuatro líneas fuera de libros y revistas especializadas, T. Nagel, «Richard A. Posner. Public Intellectuals: A Study of Decline», *The Times Literary Supplement*, 25/01/2000. Justo es reconocer que las listas más «técnicas» tampoco abruman si se trata de calidad intelectual, entre otras cosas porque incluyen personas que defienden tesis completamente contrapuestas, cf. K. Frick, D. Guertler, P. Gloor, «Coolhunting for the World's Thought Leaders. Which thinkers are we guided by?», *PROCEEDINGS COINs*, 2013, 13.

40. Es difícil no pensar que el cándido autobombo acerca del «carácter empírico» de su trabajo hay que entenderlo en su medio natural, el filosófico, poco frecuentador del trato empírico. Sea como sea, no es un púlpito muy sólido desde el que pontificar tesis en nombre de la teoría social. Desde luego, hay investigaciones empíricas más afinadas. Y más sorprendentes: por ejemplo, la que muestra que un académico cuyo primer apellido sea Arteta tiene muchas más probabilidades de conseguir plaza en una universidad reputada, formar parte de una academia científica e incluso de conseguir el premio Nobel que otro cuyo primer apellido sea Vargas-Machuca, L. Einav o L. Yariv; «What's in a Surname? The Effects of Surname Initial on Academic Success», *Journal of Economic Perspectives*, 2006, 20, 1.

41. Incluso la extendida comparación entre el mercado y la democracia como sistemas de competencia por clientes y votantes, respectivamente. Las diferencias entre mercado y democracia son importantes. En primer lugar, los votantes no eligen productos o servicios específicos, no pueden optar por

la propuesta X de A y la Y de B, no se elige a la carta un plato en particular, sino un menú completo, «paquetes» de iniciativas, programas enteros. Por otra parte, por lo general, en la competencia política el ganador «se lo lleva todo», no hay medallas de plata y, en ese sentido, se dan conjuntos mutuamente excluyentes de ganadores y perdedores: sólo uno gana. En tercer lugar, a diferencia de lo que sucede con sus preferencias de consumo, en el que la elección de X, si se tiene capacidad de compra, se traduce en la obtención de X, en el mercado político, la elección de X no garantiza la obtención de X; de hecho, no tiene otra relevancia que la manifestación de las preferencias, habida cuenta que, como se apuntó, se trata de un voto entre millones. Adicionalmente, como también se dijo, la política produce (las decisiones recaen sobre) bienes públicos. Afirmar que «todos somos iguales ante la ley» es, desde otro punto de vista, reconocer que no hay modo de excluir a ningún ciudadano del «consumo» de la ley, que llega tanto a los que están en su favor como a los que están en su contra. Finalmente, lo más importante: el tipo de igualdad asociado a la democracia es de una naturaleza muy especial. La igualdad (de «capacidad de compra») de los ciudadanos es, en principio, irrenunciable. En un mercado político «perfecto» los individuos podrían comprar y vender libremente los votos, acumularlos. No estarían «atados» al voto, no *serían* votantes, ciudadanos, sino compradores y vendedores de votos, que *tendrían* (un derecho de propiedad a) votos, que podrían intercambiar libremente según sus particulares preferencias. La igualdad inicial, en el mejor de los casos, quedaría garantizada si cada uno tiene su propio voto. Después, según sus preferencias, lo podrían intercambiar libremente: los que no tienen interés en votar venderían su derecho a quienes sí lo tienen. Cf. F. Ovejero, «Democracia y mercado», en A. Arteta, E. García, R. Maíz (eds.), *Teoría política*, Madrid, Alianza, 2003.

42. Sobre la escasa plausibilidad de los supuestos psicológicos del análisis económico del derecho, véase Ch. Jolls, C. Sunstein, R. Thaler, «A Behavioral Approach to Law and Economics», *Stanford Law Review*, 1998, 50. Véase la réplica de R. Posner, «Behavioral Economics and the Law», *ibid.*

43. La teoría económica de los mercados con problemas de información ha sido desarrollada con precisión en los últimos tiempos, entre otros, por autores como George Akerlof, Michael Spence y Joseph Stiglitz, premios Nobel de Economía de 2001.

44. Para Posner la perspectiva económica sirve no sólo para entender cómo son las cosas, sino también para decirnos cómo deben ser. Proporciona teorías y métodos, formas de mirar. Hay que precisar que cuando Posner habla de teoría económica está pensando, fundamentalmente, en la microeconomía. Más exactamente, en su estrategia habitual ya mencionada: abordar los procesos sociales como mercados donde los individuos se comportan como sujetos calculadores y egoístas. Asume además no sólo que las cosas son así, sino que para que funcionen de verdad deben serlo superlativamente. Dicho de otro modo, según Posner, el mejor modo de encarar la solución de los problemas sociales es convertirlos en mercados perfectos. Y si todavía no funcionan, es que no lo son suficientemente.

45. Aunque, claro, después de lo que nos ha contado, no se ve muy bien qué interés podrá tener alguien –las instituciones encargadas de mostrar los cadáveres, las universidades, en primer lugar– en exhibir las vergüenzas de unos profesores de cuya presencia se beneficia.

46. Cada uno con su acción, sin quererlo y sin coordinarse con los demás, facilita la vida al resto. Algo parecido sucede, dicho sea de paso, con la extensión de las lenguas o los sistemas de medida. Se dan aquí diversos procesos superpuestos: economías (o externalidades) de red, dependencia de la senda: M. L. Katz, C. Shapiro, «Systems Competition and Network Effects», *Journal of Economic Perspectives*,

1994, 8; P. Garrouste, S. Ioannides (eds.), *Evolution and Path Dependence in Economic Ideas: Past and Present*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2000. Todos ellos se pueden interpretar como variantes del mecanismo de la mano invisible, al menos es lo que sugiere, para el caso de la lengua, R. Keller, *On Language Chance*, Londres, Routledge, 1994.

47. Y los ejemplos se pueden multiplicar, desde los más graves a los más domésticos: la carrera de armamentos, que lleva a seguir en una carrera que a todos disgusta; los ciclistas escapados que, para no asumir fatigas extra, evitan encabezar ellos la fuga y la acaban por hacer fracasar; los pastos comunales de libre acceso que acaban devastados porque cada uno en particular, que nada puede hacer por imponer el uso controlado de todos, opta por sacarles el mayor partido. Sus trazas esenciales quedan capturadas por el dilema del prisionero, el modelo más popular de la teoría de juegos. Cf. W. Poundstone, *El dilema del prisionero*, Madrid, Alianza, 1992.

48. No se trata obviamente de deshacer la historia, de volver al escalafón del absolutismo y a la dependencia de los mecenas. Por lo demás, la situación moderna de profesionalización de la escritura es conflictiva desde el primer minuto: «los gentilhombres que practican la literatura por afición (aliados) con “les lettrés”: unos y otros hostiles a los recién llegados, a los escritores que pretenden obtener beneficios de sus poemas y obras de teatro», A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, París, Les éditions de minuit, 1985, p. 33.

49. «Una brillante farsa», *El País*, 14/02/2001.

50. G. Miller, «Harvard Dean Confirms Misconduct in Hauser Investigation», *Science*, agosto, 2010.

51. Citado por D. Salvatore Schiffer, *Critique de la déraison pure. La faillite intellectuelle de «nouveaux philosophes» et de leurs épigones*, París, François Bourin Editeur, 2010, p. 13. Y se ha de decir que Schiffer contraponen el quehacer frívolo de los nuevos filósofos a la seriedad de una tradición francesa prestigiosa que iría de «Descartes a Derrida, pasando por Malebranche, Pascal, Helvétius, Merleau-Ponty, Jankélévitch, Ricoeur o Foucault», p. 12.

CAPÍTULO IX. El compromiso de tomarse en serio

1. A. Clark, «From Folk Psychology to Naïve Psychology», *Cognitive Science*, 1987, II; J. Mehler, E. Dupoux, *Naître humain*, París, Odile Jacob, 1990; E. Sober, «Innate Knowledge», en E. Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 4, Londres, Routledge, 1998; F. Rubia, *El cerebro nos engaña*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; D. D. Hoffman, *Inteligencia visual*, Barcelona, Paidós, 2000; C. Fine, *A Mind of its Own. How your Brain Distorts and Deceives*, Cambridge, Icon Book, 2005. Y sobre todo, los tres volúmenes de P. Carruthers, S. Laurence, S. Stich (eds.), *The Innate Mind*, Oxford, Oxford University Press (2005, 2006, 2007).

2. En el monoteísmo radicaría una importante diferencia (junto a la idea de ley, del derecho romano) con China, que con mejor tecnología no desarrolla la ciencia, según la hipótesis famosa de J. Needham, *La gran titulación: ciencia y sociedad en Oriente y Occidente*, Madrid, Alianza, 1977.

3. Algo parecido sucedería con la democracia. La democracia de competencia –bien descrita por la teoría económica de la democracia en su funcionamiento (A. Downs, *An Economic Theory of Democracy*, Nueva York, Harper, 1957; edición española, *Teoría económica de la democracia*, Madrid,

Aguilar, 1973)– opera bajo el supuesto de que los políticos se comportan bien por su propio interés: para obtener el poder y ante el temor de que la oposición –también egoísta– los denuncien. Por diversas razones, relacionadas con los problemas de información, esa democracia no asegura el buen comportamiento, el reconocimiento de los mejores (cf. F. Ovejero, *La libertad inhóspita*, Barcelona, Paidós, 2002). Hay problemas que el diseño institucional no puede resolver. En tales casos, se podría decir que la virtud es insustituible, aunque, eso sí, para que pueda funcionar se necesitan cambios institucionales. Cf. F. Ovejero, *Incluso un pueblo de demonios*, Madrid, Katz, 2009.

4. A. Camus, *Carnets 2*, en *Obras 4*, Madrid, Alianza, 1996, p. 331.

5. *Ibid.*, p. 233.

6. Seguramente fue Lionel Trilling, en un curso impartido en la Universidad de Harvard en 1970 (L. Trilling, *Sincérité et authenticité*, París, Grasset, 1994), el primero, en los tiempos recientes, en poner en circulación un concepto sobre el que volverán otros (Daniel Bell, Richard Sennet, Charles Taylor, Gilles Lipovetsky) dignificándolo a veces como «ética de la autenticidad». A. Ferrara ha explorado la raíz roussoniana de la idea (*Modernity and Authenticity. A Study of the Social and Ethical Thought of Jean-Jacques Rousseau*, Albany, SUNY Press, 1993) y, relacionado con el ideal de autorrealización, explorado su potencial normativo, también en el arte: A. Ferrara, *Autenticidad reflexiva*, Madrid, Visor, 2002, pp. 275-317.

7. La que, por ejemplo, inspira la idea de «salir del armario», bien diferente de la existencialista aludida en la nota anterior: mientras en este caso se elige la identidad, en el otro hay una resignación o una voluntad de ser lo que se es; si acaso, hay un denominador común: el rechazo a mentirse uno mismo.

8. M. Martin, *Self-Deception and Morality*, Kansas, University Press of Kansas, 1986, pp. 53-80.

9. Aunque la idea tiene antecedentes en la tesis existencialista (y, en el fondo, heideggeriana, según recordó Theodor W. Adorno; y criticó, por lo que a continuación se dice, por presocial e idealista, por ignorar que andamos empapados de sociedad, de una sociedad alienada, no transparente) de la autenticidad como el reconocimiento de nuestra completa libertad para «escoger los valores» y para escogernos a nosotros mismos ((J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, París, Gallimard, 1943. Edición española, *El ser y la nada*, Barcelona, RBA, 2004), la formulación más refinada, como predilecciones sobre nuestras preferencias, es de H. Frankfurt, «La libertad de la voluntad y el concepto de persona», en *La importancia de lo que nos preocupa*, Buenos Aires, Katz, 2006. Volveré sobre ello más adelante.

10. En *Dialéctica negativa*, Adorno contraponía la historia concreta y material al «concepto ahistórico de la historia», de Heidegger (que lo suyo fuera «concreto y material» es ya otro cantar). Hacia el final de su vida escribió un extenso ensayo, *La ideología como lenguaje*, con el subtítulo «La jerga de la autenticidad» que iba a integrar en aquella obra, T. Adorno, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, en *Obra completa 6*, Madrid, Akal, 2005.

11. M. Sacristán, «La filosofía desde la terminación de la Segunda Guerra Mundial hasta 1958» (1961), *Papeles de Filosofía*, Barcelona, Icaria, 1984, pp. 105-106.

12. M. Sacristán, «La tarea de Engels en el Anti-Dühring» (1964), en *Sobre Marx y marxismo. Panfletos y Materiales I*, Barcelona, Icaria, 1983, p. 49.

13. Ch. Taylor, *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós, 1994; Ch. Taylor, A. Gutmann (eds.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994 [edición española, *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*], Madrid, Fondo de Cultura

Económica, 2003]; S. Thompson, *The Political Theory of Recognition: A Critical Introduction*, Oxford, Polity Press, 2006.

14. Resumen aquí argumentos desarrollados con más extensión en el último capítulo de *Incluso un pueblo de demonios*, op. cit.

15. Incluso la afirmación, más arriesgada, según la cual, la gente conforma sus identidades en el lenguaje, que le proporcionaría una forma de conocerse y reconocer, es una imprecisión no exageradamente desatinada. La conocida «hipótesis Sapir-Whorf», ya comentada en el capítulo II a cuenta de las apelaciones a la identidad para defender las ayudas al arte.

16. De hecho, los mismos argumentos que utilizan los comunitaristas o los historicistas se encuentran entre la literatura, procedente de las ciencias cognitivas, de lo que se da en llamar *embodied cognition*, que toman como punto de partida la tesis de que «las propiedades de un organismo material limitan o constriñen los conceptos que el organismo puede adquirir; esto es, los conceptos en los cuales un organismo se sostiene en su comprensión de su entorno dependen del tipo de cuerpo que toma, y, por ende, los organismos que difieren en sus cuerpos también difieren en cómo entienden el mundo», cf. L. Shapiro, *Embodied Cognition*, Londres, Routledge, 2011, p. 4. Claro que esa idea también puede ser el punto de partida que disuelve al individuo como unidad de conocimiento. Cf. la teoría del conocimiento socialmente distribuido, según la cual la unidad de cognición no es el cerebro individual sino el sistema compuesto por los agentes interactuando y el sustrato tecnológico del proceso cognitivo; cf. E. Hutchins, *Cognition in the Wild*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1995. En ciencia cognitiva una idea parecida fue desarrollada por A. Clark y D. Chalmers, *La mente extendida*, Oviedo, KRK, 2011 (e.o. 1998). Para los problemas de esas fronteras entre yo y mi entorno, relacionados con esta perspectiva, cf. D. Kaplan, «How to Demarcate the Boundaries of Cognition», *Biology and Philosophy*, 2012, 27,2.

17. A través de distintas tecnologías de realidad virtual se consigue que los individuos puedan «experimentar» el estar fuera de su cuerpo, cf. B. Lenggenhager et al., «*Video ergo sum: Manipulating Bodily Self-Consciousness*», *Science*, 2007, 317, 5.841.

18. Los procesos de autoengaño se dan de forma parecida en las creencias y en los deseos, el equivalente de las disonancias cognitivas son las preferencias adaptativas o el *whisful thinking*, cf. B. McLaughlin, «Exploring the Possibility of Self-Deception in Belief» o F. Schmitt, «Epistemic Dimensions of Self-Deception», en B. McLaughlin, A. Rorty (eds.), *Perspectives on Self-Deception*, Berkeley, University of California Press, 1988.

19. Cf. el comentario de C. Sunstein, «Fast, Frugal and (sometime) Wrong», al trabajo del teórico de las intuiciones heurísticas, G. Gigerenzer, «Moral Intuition, Fast and Frugal Heuristics?», en W. Sinnott-Armstrong (ed.), *Moral Psychology*, vol. 2, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008.

20. A. Camus, «Rebelión y servidumbre», en *Obras 3*, Madrid, Alianza, 1996, p. 411.

21. Como nadie puede escapar a sí mismo, carece de sentido la aspiración a cualquier fundamentación, afincada en ninguna parte. Por esta vía la fundamentación histórica acaba coincidiendo con la tradición (metaética) analítica más clásica. La vieja tesis intuicionista según la cual no hay otro cimiento para los juicios morales que las intuiciones, no está muy lejos de la tesis que afirma que no hay en la valoración otra cosa que historia o que la intuición no es más que educación y biografía. En todo caso, el comunitarismo, a diferencia del intuicionismo, añade una conjetura sobre el origen de las intuiciones: la historia. En uno y otro caso se produce la misma resignación, sea ante la propia biografía, sea ante el juego

de intuiciones: no hay modo de escapar al «aparato moral de evaluar/percibir» y, por tanto, no hay lugar para la calibración racional.

22. Otro modo de negar el «libre albedrío», distinto del biológico que es el más común (por más que se trate de un recurrente *topoi* filosófico, al menos desde los estoicos; cf. R. Salles, *Los estoicos y el problema de la libertad*, México, UNAM, 2006). Hoy el debate, como digo, está monopolizado casi en exclusiva por la filosofía de la mente (también aquí con D. Dennett y J. Searle enfrentados) y las neurociencias y apuesta, en general, por conceder cada vez menos peso a la responsabilidad (una simple ilusión, desde esa perspectiva: M. Gazzaniga, *Who's in Charge? Free Will and the Science of the Brain*, Nueva York, Ecco, 2011. [Edición española, *¿Quién manda aquí?: el libre albedrío y la ciencia del cerebro*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2012.] Eso no quita para que quepa una defensa del libre albedrío bien informada científicamente: R. Kane, *Free Will and Values*, Albany, State University of New York Press, 1985. Una defensa con avales científicos más recientes, que asume un universo determinista, sin que ello impida contemplar suficiente espacio al ámbito de elecciones que aquí nos interesan, es la de H. Walter, *Neurophilosophy of Free Will*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2001. En otro sentido, a favor de lo que se podría llamar «la ilusión de la libre voluntad», al modo como la idea de que la causación biológico-reproductiva del amor no impide el fascinante ejercicio de la vida amorosa: D. M. Wegner, B. Sparrow, «The Puzzle of Coaction», en D. Ross, D. Spurrett, H. Kincaid, L. Stephens (eds.), *Distributed Cognition and the Will*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2007). Las posturas filosóficas básicas (compatibilismo, compatibilismo fuerte, incompatibilismo y revisionismo) se encuentran bien descritas (y respectivamente defendidas) en J. Fischer, R. Kane, D. Pereboom, M. Vargas, *Four Views on Free Will*, Oxford, Blackwell, 2007; y los diversos asuntos comprometidos en el debate, en R. Kane (ed.), *The Oxford Handbook of Free Will*, Oxford, Oxford University Press, 2002. Una crítica fuerte a los intentos de salvar al libre albedrío es la de D. M. Wegner, *The Illusion of Conscious Will*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2003. De todos modos es importante precisar la naturaleza del debate y el alcance de las implicaciones. Por ejemplo, es posible sostener que «el concepto de responsabilidad moral no puede sobrevivir a nuestro mundo naturalista» y que nuestro conocimiento de la naturaleza humana lo descalifica y, a la vez, conservar lo que «realmente nos importa: un mundo natural y no milagroso de libre albedrío, juicio moral, relaciones humanas afectivas y plenas de significado, capacidades creativas y oportunidad para tomar nuestras propias decisiones y ejercer un control efectivo sobre ellas» (pero descartar las nociones de castigo, mérito y recompensa), como hace B. N. Waller, *Against Moral Responsibility*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2012, pp. 1-2.

23. Esta es la versión menos problemática, la interpretación psicológica, en la que se pueden reconocer autores tan dispares como R. Nozick, *Philosophical Explanations*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981 [edición española, *Meditaciones sobre la vida*, Barcelona, Gedisa, 1997]; D. Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1984 [edición española, *Razones y personas*, Madrid, A. Machado, 2005]; D. Lewis, *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1983; T. Nagel, *The View from Nowhere*, Oxford, Oxford University Press, 1986. [Edición española, *Una visión de ningún lugar*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.] Dos interesantes antologías, la primera clásica: O. Flanagan, A. O. Rorty (eds.), *Identity, Character, and Morality: Essays in Moral Psychology*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990; la reciente, R. Martin, J. Barresi (eds.), *Personal Identity*, Oxford, Blackwell, 2003. Para panoramas recientes, cf. los trabajos

de S. Haslanger («Persistence through Time») y de J. Hawthorne («Identity»), en M. J. Loux, D.W. Zimmerman (eds.), *The Oxford Handbook of Metaphysics*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

24. No faltan quienes sostienen que en realidad no hay ni la posibilidad de elegir, la puramente instrumental, negada desde dentro, desde el plano neurológico, en donde «mandan» los módulos, y desde fuera, donde mandan los contextos adaptativos, Para las distintas posiciones a partir de los resultados de la neurociencia: cf. D. Ross, D. Spurrett, H. Kincaid, L. Stephens (eds.), *Distributed Cognition and the Will*, op. cit. En el mismo sentido (ampliando el foco, a los planos propiamente psicológicos e institucionales), C. Engel, W. Singer (eds.), *Better Than Conscious? Decision Making, the Human Mind, and Implications For Institutions*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2008.

25. Y esa posibilidad es también, por su misma existencia, una pregunta a quienes no lo hacen. En ese sentido no deja de resultar significativo cómo –de distinta manera– se sintieron interrogados Jürgen Habermas o Günter Grass por el libro, en buena medida autobiográfico, de Joachim Fest, *Yo no. El rechazo del nazismo como actitud moral*, Madrid, Taurus, 2007.

26. M. Gazzaniga, *The Mind's Past*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 130 y ss. Lo que no impide que tengamos responsabilidad en estos procesos, cf. R. Audi, «Self-Deception, Rationalization and The Ethics of Belief», en R. Audi, *Moral Knowledge and Ethical Character*, Oxford, Oxford University Press, 1997; S. White, «Self-deception and Responsibility for the Self», en S. White, *The Unity of Self*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1991. El trabajo de White intenta integrar los resultados de la psicología, las ciencias cognitivas y la filosofía moral y política.

27. M. Chen, V. Lakshminarayanan, L. Santos, «The Evolution of Our Preferences: Evidence from Capuchin Monkey Trading Behaviour», *Journal of Political Economy*, 2006, 114, 3. De hecho, sin la idea de preferencias resulta difícil entender los intercambios entre chimpancés, S. Brosnan, F. de Waal, «A Concept of Value During Experimental Exchange in Brown Capuchin Monkeys», *Cebus apella. Folia Primatology*, 2004, 75. La idea de que parecen incorporar algo parecido a la idea de valor se seguiría de su rechazo a los intercambios manifiestamente desiguales, S. Brosnan, F. de Waal, «Monkeys Reject Unequal Pay», *Nature*, 2003, 425.

28. La formulación en términos de metapreferencias, de órdenes de preferencias, es de H. Frankfurt, «Freedom of Will and the Concept of Person» en *The Importance of What We Care About*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988. [Edición española, *La importancia de lo que nos preocupa*, Madrid, Katz, 2006]. Cf. también, A. Mele, «Akrasia, Self-Control, and Second-Order Desires», *Noûs*, 1992, 26, 3. Entre los economistas, un par de premios Nobel: T. C. Schelling, «The Intimate Contest for Self-Command», en *Choice and Consequence*, Cambridge, Mass., The Harvard University Press, 1984; A. Sen, «Choice, Ordering and Morality», en *Choice, Welfare and Measurement*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997 [edición española, *Elección colectiva y bienestar social*, Madrid, Alianza, 2007]; D. George, «Meta-Preferences: Reconsidering Contemporary Notions of Free Choice», *International Journal of Social Economics*, 1984, 11, 3. También del gremio: S.-Ch. Kolm, *L'homme pluridimensionnel*, París, Albin Michel, 1986. Desde un perspectiva psicológica pero pensando en la economía, G. Ainslie, *Psychoeconomics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Bueno será advertir que el padre moderno de la criatura sostiene que en el negocio del cómo vivir hay unos fines últimos, unas necesidades volitivas, ante las que «no podemos hacer otra cosa que atenernos de manera incondicional», entre las que el amor ocupa un lugar paradigmático, H. Frankfurt, *Taking Ourselves*

Seriously & Getting It Right, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 40. Los trabajos incluidos en J. Elster (ed.), *The Multiple Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

29. De nuevo asoma, en el fondo de esta discusión, el debate sobre el libre albedrío y la responsabilidad moral. Nuestra exposición requiere algún tipo de responsabilidad. En ese sentido no basta con hablar de caracteres virtuosos (o viciosos), sino que se exige también la posibilidad de elegir. Es la dirección opuesta a las tesis de Waller (*Against Moral Responsibility*, op. cit), para quien no caben ni los elogios ni las reprimendas por los caracteres de cada cual, porque nadie es responsable de comportarse bien o mal (lo que no nos impide, según él, hablar de buenos o malos caracteres). Tampoco basta con saber las razones por las que uno actúa.

30. La mejor defensa de esa idea, a mi parecer, es precisamente la de H. Frankfurt, para quien «lo que amamos no depende de nosotros. No podemos evitar que, en realidad, la dirección de nuestro razonamiento práctico se rija por los fines específicos que nuestro amor ha definido por nosotros»: H. Frankfurt, *Las razones del amor*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 65. Con todo, no deja de admitir que «en ocasiones podemos propiciar las condiciones que nos permitirían dejar de amar lo que amamos, o amar otras cosas», *Ibid.*, p. 65.

31. Y que, como sucede en S. Weil, conlleva la absoluta renuncia y, en realidad, sentirse indiferenciado con respecto a su objeto. En ese sentido, paradójicamente, se acerca a la actitud del terrorista, para el que el asesinado, en particular, resulta perfectamente intercambiable por otro. Como el racista o el que desprecia a las mujeres, el sexista. (Cosa que, por cierto, no sucede con lo que se llama «violencia de género»: el que mata a su mujer no aceptaría que se la cambiarán por otra. Él quiere matar ésa, la suya, no la mata como mujer, sino como su mujer).

32. A esa idea se contraponen otras, de raíz estoica y, en menor grado, aristotélica, según la cual, las emociones tienen una base informativa. Aunque poseen una naturaleza disposicional, esto es, no «son» sino que se disparan, se desencadenan, ante ciertas circunstancias empíricas. Se ama a una persona porque se cree que reúne ciertas características (inteligencia, humor, belleza, dinero, etc.) y es el caso que podemos confirmar –o desmentir– empíricamente la presencia de tales propiedades. Si no se dan o se han perdido, la emoción debe desaparecer. En ese sentido se puede hablar de emociones apropiadas o inapropiadas. Seguramente es M. Nussbaum quien ha desarrollado con más atención esta idea: cf. M. Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford, Oxford University Press, 1990. [Edición española, *El conocimiento del amor*, Madrid, A. Machado, 2006.] Para una panorámica desde perspectivas, en general, analíticas y de teoría social, con trabajos, entre otros, de M. Nussbaum, P. Pettit, R. de Sousa: R. Lamb (ed.), *Love Analyzed*, Oxford, Westview, 1997. Una antología de textos clásicos y analíticos, A. Soble (ed.), *Eros, Agape, and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, Nueva York, Paragon Press, 1989.

33. Un esencialismo que tomaría como punto de partida la idea de necesidad ontológica a partir de la obra de S. Kripke, *Naming and Necessity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980. [Edición en español, *El nombrar y la necesidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.] No es la única posibilidad. Otra perspectiva sería la de H. Frankfurt, según la cual «lo que amamos no depende de nosotros» (expuesta en la nota 30) o, incluso, su tesis más general de que resulta irrelevante la existencia de posibilidades alternativas para la responsabilidad moral. Una tercera es el ágape, el amor de los cristianos, incondicional, con independencia de lo que sea o haga el objeto amado.

34. En su tratamiento de la idea de libertad, cuando existe armonía entre los deseos (preferencias) de segundo orden y las de primer orden, distingue, además de esa situación, las verdaderamente libres, otras dos: la del que está enganchado y contento (el drogadicto que desea seguir drogándose), en el que existe armonía entre los deseos de primer orden y los de segundo, pero no son estos últimos los que rigen su acción; y el enganchado a su pesar, en el que sus deseos de segundo orden son vencidos por los de primer orden. Ninguno de estos dos últimos los considera libres. Cf. H. Frankfurt, «Freedom of Will and the Concept of Person», en *Las razones del amor*, op. cit.

35. En este aspecto, su situación es parecida a la que puede darse entre los homosexuales en sociedades en donde existe una condena moral de la homosexualidad. En los dos se viven mal los propios deseos. La diferencia, claro, es que en un caso hay buenas razones para ello y en el otro, no: el consentimiento de una persona madura que acepta la relación. La existencia de buenas razones en un caso (homosexualidad) y no en el otro marca la diferencia. El otro aspecto a considerar es de qué modo diferente juega –en vivir bien o mal la situación– el carácter, la capacidad para no dejar que el mundo acabe por imponer su moral y conducir al autoodio. Para lo que nos interesa: en el buen compromiso importa tanto el carácter como –las búsqueda de– las buenas razones al formar las creencias (lo que se verá en el siguiente capítulo) y que sean ellas las que rijan la conducta.

36. M. Seligman, *What You Can Change and What You Can't*, Nueva York, Fawcett Columbine, 1993.

37. Citado en A. Trapiello, *Las armas y las letras*, Barcelona, Destino, 2010, p. 74 y 71, en carta a Dionisio Ridruejo en 1938.

38. Cualquier intento de avanzar en la exploración de estos asuntos debería tener en cuenta los trabajos de O. Flanagan, *Varieties of Moral Personality: Ethics and Psychological Realism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991; y *Self Expressions: Mind, Morals, and the Meaning of Life*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Cf. asimismo, F. Schoeman (ed.), *Responsibility, Character and the Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; J. Kupperman, *Character*, Oxford, Oxford University Press, 1991; R. Audi, *Moral Knowledge and Ethical Character*, op. cit. También son de interés muchos de los trabajos que en los años ochenta del pasado siglo desarrolló el economista teórico, especializado en teoría de la justicia y buen conocedor del budismo, S.-Ch. Kolm, *Le bonheur-liberté (bouddhisme profond et modernité)*, París, PUF, 1982; *L'homme pluridimensionnel*, op. cit.; «The Buddhist theory of «no-self», en J. Elster (ed.), *The Multiple Self*, op. cit.

39. Son las éticas agentes sacrificantes, distintas de aquellas que son agentes indiferentes, como el utilitarismo, para el que los intereses del agente cuentan igual que los de cualquier otro, y las agentes centradas, para las que los intereses del agente (o de los de su país) tienen prioridad, como el egoísmo o el nacionalismo, pero también de las que ponen el acento en el carácter del agente, en sus motivaciones virtuosas, como punto de partida de las acciones virtuosas. Cf. M. Slote, *Morals from Motives*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

40. Algo inimaginable para un ateniense quien, al referirse a la buena vida, establecía como condición la continuidad entre conductas que nosotros calificamos como privadas y otras que calificamos como públicas, entre ser moralmente bueno y ser personalmente bueno. El que no era indiferente al sufrimiento ajeno era bueno como amigo y bueno como ciudadano.

41. Sobre estos sujetos, cf. M. Nussbaum, D. Kahan, «Two Conceptions of Emotion in Criminal Law», *Columbia Law Review*, 1996, 96.
42. J. Elster, *Alchemies of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
43. A. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Nueva York, Grosset/Putnam, 1999. [Edición española, *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica, 2004.]
44. M. Nussbaum, *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, pp. 392-393. En el mismo sentido, M. F. Burnyeat, «Aristotle On Learning To Be Good», en A. Rorty, *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkeley, University of California Press, 1980.
45. G. Watson, «Free Agency», *Journal of Philosophy*, 1975, 72.
46. H. Frankfurt, «La libertad de la voluntad y el concepto de persona», en *La importancia de lo que nos preocupa*, op. cit., pp. 39-40.
47. Este diagnóstico es del propio Frankfurt que, al volver sobre el paso que se acaba de citar, reconoce su oscuridad y la necesidad de precisar su sentido, cosa que hace en otro capítulo («Identificación e incondicionalidad») de ese mismo libro, *ibid.*, pp. 240 y ss.

CAPÍTULO X. Las incertidumbres del compromiso

1. Por el caso de los nuevos filósofos, de los Bernard-Henri Lévy, André Glucksmann, Jean-Marie Benoist, Philippe Nemo, Guy Lardreau, Jean-Paul Dollé, Christian Jambert, con el exhaustivo trabajo de Daniel Salvatore Schiffer, *Critique de la déraison pure. La faillite intellectuelle de «nouveaux philosophes» et de leurs épigones*, París, François Bourin Editeur, 2010. Schiffer es también autor de varios trabajos de historia sobre los intelectuales, en general franceses, y, también en general, poco halagadores: *Les intellos ou la dérive d'une caste: de Dreyfus à Sarajevo*, Lausanne, L'âge d'homme, 1995; *Les ruines de l'Intelligence. Les intellectuels et la guerre en ex-Yougoslavie*, París, CERN, 1996; *Grandeur et misère des intellectuels. Histoire critique de l'Intelligentsia du XX^e siècle*, Mónaco, Le Rocher, 1998.
2. Cf. el dossier «Michel Foucault: crépuscule d'une idole», *Books*, 8, sept. 2009; J-M. Mandosio, *Longévité d'une imposture: Michel Foucault*, París, Editions de l'Encyclopédie des Nuisances, 2010.
3. Su interpretación cientificista del marxismo cristalizó sobre todo en dos obras: L. Althusser, *Pour Marx*, París, La Découverte / Poche, 1996 (con prólogo de É. Balibar) (e.o. 1965) [edición en español, *La Revolución Teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1970] y *Lire le Capital*, París, Editions La Découverte, 1996 [edición española, *Para leer El Capital*, Barcelona, Planeta, 1985] (en colaboración con É. Balibar, R. Estabiet, P. Macherey y J. Rancière).
4. G. Bachelard, *La formación del espíritu científico*, Barcelona, Planeta, 1985 (e.o. 1935). Como tal la idea de Bachelard era atendible, de hecho, una tesis bastante extendida entre quienes tenían una visión discontinua de la moderna ciencia respecto al pensamiento medieval y renacentista (entre muchos otros, Alexandre Koyré, el propio T. S. Kuhn), que polemizaban, y polemizan, como quienes no ven esa discontinuidad (Pierre Duhem, por citar uno de los primeros y más grandes, y seguir en Francia). Sobre ese fascinante debate, cf. A. Cohen, *The Scientific Revolution. A Historiographical Inquiry*, Chicago,

The University of Chicago Press, 1994; A. Beltrán, *Revolución científica, Renacimiento e historia de la ciencia*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

5. L. Althusser, *El porvenir es largo*, Barcelona, Destino, 1992, p. 221.

6. Ibid., pp. 196-197.

7. Ibid., p. 235.

8. Ibid., p. 235.

9. Ibid., p. 197. Y Aron no era una mala autoridad para hablar de Marx. No está de más recordar que Jon Elster, que fue a Francia a realizar su tesis sobre Karl Marx con Althusser, la acabó escribiendo bajo la dirección de Aron. Una tesis que será una de las obras clave del marxismo analítico, que ha renovado el pensamiento marxista hasta ahora mismo: J. Elster, *Making Sense of Marx*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Cf. R. Aron, *Memorias*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 336 y 705.

10. Para ser exactos, hay que decir que Pío Baroja echaba las cuentas con «los jóvenes literatos y los pequeños judíos de París», «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», *La nave de los locos*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 72.

11. No está de más recordar que el que los textos (todos) sean susceptibles de diversas interpretaciones (entre otras razones porque no cabe delimitar los referentes estables de los signos), no implica que todas las interpretaciones valgan, que no podamos decir que algunas son incorrectas.

12. No hay inconsistencia alguna si la tesis «la poesía es silencio» la entendemos como metapoética, pero sí la hay pragmática, si alguien la sostiene y, a continuación, factura un poema.

13. A. Sokal, J. Bricmont, *Las imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 1999. Es obligado, y deprimente, recordar que, algún tiempo después, los hermanos Igor y Grichka Bogdanov hicieron algo parecido con prestigiosas revistas de física en lo que se conoce como el «Affair Bogdanov».

14. Sobre cómo se desarrolló la historia, A. Sokal, *Beyond the Hoax*, Oxford, Oxford University Press, 2008, parte primera. [Edición española, *Más allá de las imposturas intelectuales: ciencia, filosofía y cultura*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.]

15. Cf. G. Hardcastle, G. Reisch (eds.), *Bullshit and Philosophy*, Chicago, Open Court, 2006.

16. M. Lynch, *La importancia de la verdad*, Barcelona, Paidós, 2005; S. Blackburn, *La verdad*, Barcelona, Crítica, 2006; B. Williams, *Verdad y veracidad*, Barcelona, Tusquets, 2002; H. Frankfurt, *On Truth*, Nueva York, Random House, 2006; *Taking Ourselves Seriously & Getting It Right*, Stanford, Stanford University Press, 2006; *On Bullshit*, Princeton, Princeton University Press, 2005; G. Hardcastle, G. Reisch (eds.), *Bullshit and Philosophy*, op. cit.

17. A propósito del multiculturalismo, que también comparte esa convicción de que no hay plataformas firmes de valoración, Brian Barry entonaba su particular *mea culpa*. Nos hemos despistado discutiendo el quinto decimal sobre la igualdad y, a lo tonto, en la filosofía política se ha colado, apoderándose del campo, una literatura de penosa calidad pero a la que nadie se ha molestado en replicar y con implicaciones reaccionarias. Cf. B. Barry, *Culture and Equality*, Oxford, Polity Press, 2001: «Este libro tiene su origen en las muchas ocasiones en las que Ann y yo hemos dado cuenta de una (o dos) botellas de vino mientras charlábamos sobre la última locura, cuando no bestialidad, perpetrada en alguna parte del mundo y defendida por alguien en nombre del multiculturalismo», p. viii.

18. B. Williams, *Verdad y veracidad*, op. cit., p. 22.

19. Ibid., p. 23.

20. Los pasajes corresponden a El *Anticristo*, *La Gaya ciencia*, *Ecce Homo*. Citados por B. Williams, *Verdad y veracidad*, op. cit., pp. 24-26 (las cursivas son de Nietzsche).

21. La certeza de su diagnóstico no es incompatible con que su quehacer intelectual (el suyo y el de herederos muy afamados como Françoise Dolto, Bruno Bettelheim o Jacques Lacan) dejara bastante que desear desde el punto de vista de la ética de la investigación. Cf. los trabajos incluidos en C. Meyer (dir.), *Le livre noir de la psychanalyse*, París, Les arènes, 2010, pp. 43-166.

22. Anotación del 17 de noviembre de 1937, en C. Pavese, *El oficio de vivir. El oficio de poeta*, *Narrativa Completa I*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 94.

23. «Aristocracia immanente», en J. Ramón Jiménez, *Guerra en España* (edición de A. Crespo, revisada y ampliada por S. González Ródenas), Sevilla, Editorial Point de Lunettes, 2009, p. 521.

24. V. Jankélévitch, *Les vertus et l'amour. Traité des vertus II*, París, Flammarion, 1986.

25. Esto se conoce como el problema de Gettier: E. Gettier, «Is Justified True Belief Knowledge?», *Analysis*, 1963, 23.

26. E. Sosa, «The Raft and the Pyramid: Coherence versus Foundations in the Theory of Knowledge», *Midwest Studies in Philosophy*, 1980, 5.

27. En realidad aquí están dos teorías de la virtud epistémica; la que pone el acento en las virtudes estrictamente cognitivas (E. Sosa, *A Virtue Epistemology: Apt Belief and Reflective Knowledge*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 2007) y otra, de corte aristotélico, que lo pone en las virtudes morales y en los rasgos del carácter (L. Zagzebski, *Virtues of the Mind: An Inquiry into the Nature of Virtue and the Ethical Foundations of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.). Pero no son las únicas: M. De Paul, L., Zagzebski (eds.), *Intellectual Virtue: Perspectives from Ethics and Epistemology*, Oxford, Oxford University Press, 2003; A. Fairweather, L. Zagzebski (eds.), *Virtue Epistemology: Essays on Epistemic Virtue and Responsibility*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Un buen resumen en «Virtue Epistemology», *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (<http://goo.gl/qS1hNM>).

28. B. Williams, *Verdad y veracidad*, op. cit., p. 95.

29. Sobre las diversas formas de mentirnos, A. Barnes, *Seeing through Self-Deception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 16 y ss; Z. Marar, *Deception*, Stocksfield, Acumen, 2008, pp. 37-62. El peligro del autoengaño, obviamente, es mayor de «cabeza para adentro», precisamente por eso resulta importante el carácter y la disposición. En un escenario público, donde las razones se han de exponer, el mecanismo (entre ellos la crítica de los otros) complica las cosas. No por casualidad la mentira era una preocupación de la democracia ateniense. Cf. J. Hesk, *Deception and Democracy in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. A medio camino entre unas cosas y otras, se sitúa la relación amorosa. En su mejor versión, en ésta, los individuos están dispuestos a revisar sus preferencias, su identidad, a la luz de las buenas razones, desde la apreciación de lo que parece bien, desde lo que se quiere ser, y atendiendo a los argumentos de un «otro» que, en la medida en la que inevitablemente está en lo mismo, también se configura desde el mejor juicio. Mejor juicio que es una razón para la acción, porque la relación no se basa en intereses, sino en querencias, no se anda a la espera de contraprestaciones, en un intercambio negociado de intereses, instrumentalmente, como quien participa en una sociedad anónima en aras de una empresa común. En buena medida, la relación es parecida al (mejor) tipo de relación que podemos tener con nosotros mismos: uno no negocia, no divide sus ingresos

según sus aportaciones, no busca compensaciones (aun si a veces tiene preferencias conflictivas, pues no todo se puede hacer a la vez); tiene –o intenta tener– ciertas ideas acerca de lo que quiere y de lo que está bien y confía en regir su vida de acuerdo con ellas. Incluso en la relación amorosa hay más densidad y menos facilidades –porque las razones son públicas y la exigencia permanente– para el autoengaño y la resignación (S. Darwall, «Self-Deception, Autonomy and Moral Constitution», en B. P. McLaughlin, A. O. Rorty (eds.), *Perspectives on Self-Deception*, Berkeley, University of California Press, 1988. Por supuesto, ello, insisto, en la «versión idealizada».

30. Cf. los trabajos incluidos en los monográficos *Philosophical Studies*, 2006, 128; M. Brady, D. Pritchard, (eds.), *Virtues: Moral and Epistemic, Metaphilosophy*, 2003, 34; H. Battaly (ed.), *Virtue and Vice, Moral and Epistemic, Metaphilosophy*, 2010, 41.

31. Un repaso sistemático en R. Roberts, W. Wood, *Intellectual Virtues*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

32. Citado por T. Judt, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007, p. 16.

33. J-F. Payette, «Camus, un homme de lucidité», en L. Olivier, J-F. Payette (eds.), *Albert Camus: nouveaux regards sur sa vie et son œuvre*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2007.

34. Cf. R. H. Frank, *Passions Within Reason: The Strategic Role of the Emotions*, Nueva York, W. W. Norton, 1988: según Frank, las correctas emociones resolverían estos problemas.

35. J. Rawls, *A Theory of Justice* (ed. revisada), Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 386.

36. J. R. Jiménez, *Estoica y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 252.

37. *Ibid.*, p. 259.

38. A. Camus, *Carnets 2*, en *Obras 4*, Madrid, Alianza, 1996, p. 331.

39. J. Kay, *Obliquity*, Londres, Profile Books, 2010.

40. Sucede que, muchas veces, cuando queremos conseguir X ignoramos –desencadenamos– secuencias causales que nos alejan de X, al modo como sucede cuando nos esforzamos por dormirnos, por ser espontáneos o por olvidar algo. Una subida salarial obligatoria y generalizada, destinada a mejorar las condiciones de vida de los trabajadores, puede suponer el cierre de muchos pequeños comercios, lo que se traduciría en una pérdida de empleos y, por ende, en la disminución de la capacidad adquisitiva de una parte de los trabajadores. Un aumento generalizado del ahorro puede deprimir la demanda agregada y, con la caída de la actividad económica, desembocar en una disminución de la capacidad de ahorro. La economía (Kalecki, muy destacadamente, entre los clásicos) presenta muchos ejemplos de «efectos perversos». Pero no sólo la economía. Cuando todos hacen un máster para mejorar en el mercado laboral, todos se quedan igual (o peor, por el tiempo empleado), R. Boudon, *Effets pervers et ordre social*, París, PUF, 1977; R. K. Merton, «The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action», *American Sociological Review*, 36, 1; A. Gosselin, *La logique des effets pervers*, París, PUF, 1998. Y también en los procesos naturales, como nos lo recuerda el famoso «principio de Volterra» (ecuación de Lotka-Volterra), según el cual, la aplicación de un insecticida contribuye a extender el insectos en la medida en que también acaba con los depredadores, la especie que controlaba su crecimiento. Para ejemplos, cf. M. Beauvallet, *Les stratégies absurdes. Comment faire pire en croyant faire mieux*, París, Seuil, 2009.

41. Cosa que sucede con bastante frecuencia, como han mostrado D. Karlan y J. Appel, *No basta con buenas intenciones*, Barcelona, Antoni Bosch, 2011.

42. Se trata de un caso particular de una situación, bastante común, que escapa a la visión convencional de la racionalidad (instrumental), en la que los buenos resultados no se consiguen buscándolos. Sucede mucho en biología –y tiene su nombre: exaptación– con esas estructuras conformadas originalmente para una función y que acaban por sobrevivir porque sirven a otra, como es el caso de las alas de los pingüinos, que en otro tiempo les permitían volar y ahora les ayudan a nadar. Sucede incluso, en actividades tan planificadas como la investigación biomédica: el viagra, inicialmente pensado para la hipertensión arterial, sirve para lo que sirve; los encendedores de los automóviles se utilizan para cargar los móviles o conectar los reproductores de música. (En la ciencia es bastante común: J. Burke, *El efecto carambola*, Barcelona, Planeta, 1998). Y, por supuesto, en el arte, en el que muchas producciones nacidas con una intención –incluso no artística– acabamos por apreciarlas por razones que nada tienen que ver con las que llevaron a su materialización. Una crónica y hasta un poema (un cantar) que en otro tiempo tenían la función de transmitir información, función por la que eran valoradas, podemos ahora apreciarlas por cualidades (literarias) que sus autores ni siquiera podían imaginar.

43. La idea de «escoger las creencias», de «decidir creer», puede parecer un tanto rara. La apuesta de Blaise Pascal, según la cual nos sale a cuenta estratégicamente creer en Dios, porque el premio (la vida eterna) es alto y el coste (una vida sin pecado) limitado, se enfrenta, entre otras, a la dificultad de que no parece que podamos creer por las consecuencias que de ello se sigue, sino por razones independientes, (J. Jordan, *Pascal's Wager: Pragmatic Arguments and Belief in God*, Oxford, Oxford University Press, 2006; J. Elster, «Pascal and Decision Theory», en N. Hammond (ed.), *The Cambridge Companion to Pascal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 53 y ss). Y es cierto que, desde luego, no se pueden elegir como se elige un destino para un viaje, pero sí que podemos elegir ponernos en situación de creer, en propiciar las condiciones causales (ambientes, evitar fuentes que inviten a dudar y atender las otras). Sobre este asunto, B. Williams, «Deciding to Believe», en *Problems of the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973.

44. J. Elster, *Sour Grapes: Studies in the Subversion of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. [Edición española, *Uvas amargas: sobre la subversión de la racionalidad*, Barcelona, Edicions 62, 1988.]

45. A propósito del coraje, Cynthia Fleury (*La fin du courage. La reconquête d'une vertu démocratique*, París, Fayard, 2010) ha insistido en esa circunstancia, que, como otras virtudes, no se trata de una práctica que se pueda acumular, como un crédito, sino que requiere el hábito, en mantenimiento. Sus reflexiones, aunque no siempre expuestas con claridad, resultan de sumo interés para lo que nos interesa, cuando me ocupe del carácter.

46. Recogida en «Albert Camus. La révolte et la liberté», *Hors-série. Le Monde*, 2010, pp. 90-91.

47. M. Lynch, *La importancia de la verdad*, op. cit., p. 166. Lynch trata con detalle y esmero la relación entre autenticidad e integridad intelectual.

48. Esa acusación («hacer el juego a la derecha») la utilizó Sartre para descalificar a sus amigos, hasta ese día, Camus y Merleau-Ponty, en el segundo caso, para impedir publicar en *Les Temps Modernes*, la revista de la que había sido director, cf. «Sartre-Merleau-Ponty: Las cartas de una ruptura», *Revista de Occidente*, 1994, 160, p. 10. Resultaría interesante comparar –y la comparación tendría bastante vuelo– estas polémicas con otro cruce de cartas, a principios de los setenta, en el que también se dan acusaciones parecidas, las del historiador inglés Edward Thompson y el filósofo polaco Leszek

Kolakowski. Thompson era, fuera de toda duda, un historiador competente, autor de clásicos como *The Making of the English Working Class* [La formación de la clase obrera en Inglaterra] y *Whigs and Hunters* [Los orígenes de la ley negra], que perdía altura en la disputa filosófica (su crítica al más que criticable Althusser en *Miseria de la teoría*, Barcelona, Crítica, 1980), y ciertamente, su descalificación del Kolakowski (recogida en ese mismo libro) peca de muchos de los vicios aquí criticados. La réplica, brillantísima, del polaco está incluida en *Por qué tengo razón en todo*, Barcelona, Melusina, 2007, pp. 311 y ss. Justo es decir que en la versión de su carta aparecida en *Miseria de teoría*, Thompson se disculpó por su tono agresivo y su incontinencia, muy notable en sus polémicas.

49. El equivalente, en el plano de las creencias, a las preferencias contradaptativas, tan fecundas para la lírica («No hay otros paraísos que los paraísos perdidos» (Borges); «Sólo de lo negado canta el hombre./ sólo de lo perdido./ siempre de la añoranza./ siempre de lo mismo» (A. García Calvo); «Se canta lo que se pierde» (A. Machado)). Sobre estas preferencias, cf. J. Elster, *Sour Grapes*, op. cit.

50. Hasta determinar sus biografías enteras, como le sucedió a Marcelino Menéndez Pelayo, el mejor y mayor reaccionario que ha dado el pensamiento español, que se podría decir que recaló en su pensamiento por puro «rebote» con una arbitrariedad académica de su profesor Nicolás Salmerón, partidario de las ideas krausistas, las inspiradoras de la Institución Libre de Enseñanza.

51. «En ningún caso se tiende a asimilar los mismos gustos que los colegas. No se trata de expresar tus preferencias, sino que se debe mostrar que eres único entre tus relaciones», K. Lewis, M. González, J. Kaufman, «Social Selection and Peer Influence in an Online Social Network», *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 2012, 109, pp. 69.

52. Una excelente interpretación de esa idea de integridad, como autoelección, kantiana y aristotélica, es la de Ch. Korsgaard; en su versión más reciente y detallada: *Self-Constitution. Agency, Identity and Integrity*, Oxford, Oxford University Press, 2009. En realidad se podría hablar de una concreción analítica del mejor existencialismo y hasta de la idea de compromiso. Basta con ver la afirmación con la que se abre –y defiende en– su primer capítulo: «Los seres humanos están *condenados* a la acción y la elección». Eso sí, en todo el libro no hay la menor mención a ningún filósofo existencial. También se podrían reconocer algunos de los problemas citados: la irrealidad de esos sujetos que se sostienen a pulso en su propia voluntad.

53. En cosas como estas se ha basado Cynthia Fleury para defender la necesidad de «educar en el coraje» a los ciudadanos, *La fin du courage*, op. cit.

54. S. Milgram, *Obedience to Authority. An Experimental View*, Nueva York, HarperCollins, 1974. [Edición española, *Obediencia a la autoridad: un punto de vista experimental*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1980.]

55. S. Asch, «Opinions and Social Pressure», *Scientific American*, 1955, 193, pp. 31-35.

56. C. Sunstein, *Are Judges Political?*, Brookings Institution Press, Washington, 2006.

57. R. Thaler, C. Sunstein, *Un pequeño empujón*, Madrid, Taurus, 2009, p. 77.

58. T. Kuran, *Private Truths, Public Lies. The Social Consequences of Preference Falsification*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.

59. Por dos vías. La primera: las disonancias cognitivas. Quien no se atreve a discrepar, para no admitir su cobardía, se deja caer por el extremo de menor resistencia: elimina la discrepancia y hasta maltrata al discrepante y lo acusa de provocador. El segundo, la lógica misma de la búsqueda del menor

roce, que, en ciertos escenarios de movilidad (como el mercado), conduce a los compartimentos estancos. En ese sentido resulta de interés el mecanismo modelizado por Thomas Schelling (*Micromotives and Macrobehavior*, Nueva York, W.W. Norton, 1978, cap. 4) que muestra cómo sociedades en las que los individuos tienen preferencias (moderadamente liberales) del tipo «no me importa tener vecinos de otro grupo cultural siempre que no constituyan una mayoría» desembocan en procesos inestables frente a menores perturbaciones aleatorias (un cambio de residencia de un individuo) cuyo resultado final es una alta segregación. Ciudadanos razonablemente liberales, contrarios a la segregación, dispuestos a aceptar otros modos de vida, se convierten, merced a sus «libres elecciones orientadas» a evitar demasiadas discrepancias, en protagonistas más o menos involuntarios de un proceso de encapsulamiento social. Por así decir, si nadie evita la «huida», la pluralidad del zoco se convierte en la homogeneidad segregada.

60. Ante una emergencia que reclama asistir a una persona, un grupo de individuos puede abstenerse, no porque sean *free riders* o por aquello de «los unos por los otros, la casa sin barrer», por problemas de dilema del prisionero o de juego de coordinación, para decirlo en el léxico de la teoría de juegos, sino por la simple razón de que cada uno piensa que «si los otros no creen que hay una emergencia, es que no hay una emergencia y yo debo de estar equivocado cuando creo que la hay». Es lo que se ha llamado «ignorancia pluralista» (E. Aronson, R. Akert, T. Wilson, *Social Psychology*, Upper Saddle River, New Jersey, Pearson Prentice Hall, 2007, p. 362). Es lo mismo que sucede en clase, cuando ningún estudiante se atreve a preguntar, porque los otros no preguntan. Llamativamente, ante las emergencias reaccionan mejor quienes tienen independencia de criterio, cuando no se está preocupado por la aprobación social. Cf. B. Latané, J. M. Darley, *The Unresponsive Bystander: Why Doesn't He Help?*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1970.

61. En el capítulo I se mencionaron esas defensas de la propiedad de los *Founding Fathers*. En ese mismo sentido, la propuesta de Thomas Jefferson, incluida en su borrador de la Constitución de Virginia de 1776, de provisión mínima de tierra para todos los ciudadanos con derecho al voto (Julian P. Boyd (ed.), *The Papers of Thomas Jefferson. Volume I: 1760-1776*, Princeton, Princeton University Press, 1950, p. 349). Y más recientemente, en esa dirección apuntan algunas defensas del Estado del bienestar o de la renta básica, de un ingreso pagado por el Estado a cada ciudadano con independencia de si trabaja o no; cf. F. Ovejero, *Proceso abierto*, Barcelona, Tusquets, 2006.

62. En ese sentido resulta oportuna la ética del valor de C. Fleury, *La fin du courage*, op. cit., más que en el plano ciudadano en el que ella parece pensar.

63. Aurelio Arteta ha explorado con sumo detalle las dimensiones morales del miedo a quedarse solo y cómo ese miedo se traduce en maldad moral: A. Arteta, *Mal consentido*, Madrid, Alianza, 2010.

64. El mismo Julien Benda, cuando preparó la segunda edición de *La trahison des clercs* [*La traición de los intelectuales*], en el prólogo, seguramente subyugado por la atosigante atmósfera del «compromiso», incurrió en los males sectarios que había denunciado en 1927. Se olvidó del amor a la verdad y del rigor y se lanzó por la pendiente de los golpes en el pecho, de las acusaciones gratuitas de cobardía, de la mitificación de una resistencia que nunca había existido, etc. Sobre esa circunstancia ha llamado la atención T. Judt, *Pasado imperfecto*, op. cit., pp. 66. Él mismo había estudiado también los cambios respecto a otros periodos de la izquierda francesa, *Marxism and the French Left*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 169 y ss.

65. Según algunos, los internalistas epistemológicos, sólo aquellos procesos de los que el sujeto puede

ser consciente (por reflexión, por ejemplo) estarían relacionados con la cognición. Los externalistas niegan ese punto de vista. La primera postura, obviamente, está más relacionada con la posibilidad de cultivar nuestras capacidades y de tasar la calidad de nuestras creencias basadas en ellas. Cf. M. Steup, J. Turri, E. Sosa (eds.), *Contemporary Debates in Epistemology*, Malden, Mass., Blackwell, 2005.

66. D. Draaisma, «La ventaja de un defecto: el síndrome del *savant*», en *Por qué el tiempo vuela cuando nos hacemos mayores*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 104 y ss.

67. Que es en buena medida lo que le sucedía a G. Becker en su teoría de la familia (*Tratado sobre la familia*, Madrid, Alianza, 1987), que se le va la mano; ahí está su *Rotten Kid Theorem* (teorema del niño perverso), que sostiene que, mientras el padre suministre ingresos, al hijo no le interesará comportarse mal si ello supone que disminuya la renta familiar.

68. Que no nos comportamos igual en los distintos contextos sociales, ha sido observado desde la psicología social, por ejemplo, por R. Cohen y J. Greenberg, quienes distinguen entre cuatro casos, según el grado de interacción y el grado de confianza («The Justice Concept in Social Psychology», en J. Greenberg, R. Cohen (eds.), *Equity and justice in social behavior*, Nueva York, Academic Press, 1982). También, desde la filosofía política, por M. Walzer sobre todo (*Spheres of Justice*, Nueva York, Basic Books, 1983), y desde la antropología y las ciencias cognitivas (al menos conjeturalmente), cf. A. P. Fiske. *Structures of Social Life: The Four Elementary Forms of Human Relations*, Nueva York, Free Press, 1991. Fiske apuesta por la existencia de módulos cerebrales especializados, aunque para dar cuenta de sus observaciones no hace falta comprometerse con la teoría modular de las funciones cerebrales, cada vez más discutida, incluso en sus dominios «estrella», como el lenguaje, cf. I. Bornkessel-Schlesewsky, M. Schlewsky, «Adiós al principio modular del lenguaje», *Mente y cerebro*, 2012, 53.

69. G. Simmel, *Filosofía del dinero*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1977 (e.o. 1900).

70. Hay mucha evidencia experimental de los efectos cognitivos y psicológicos de la «exposición al mercado», R. Lane, *The Market Experience*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991; asimismo, R. Lane, «The Road Not Taken: Friendship, Consumerism, and Happiness», *Critical Review*, 1994, 4, 8 (el número entero está dedicado a *The Culture of Consuming*); R. H. Frank, T. Gilovich, D. T. Regan, «Do economists make bad citizens?», *Journal of Economic Perspectives* 1996, 10, 1.

71. D. Ariely, *Predictably Irrational*, Nueva York, HarperCollins, 2008, pp. 217 y ss.

72. Sin olvidar nunca la reflexión de G. K. Chesterton en su *Autobiografía*, después de leer un verso en el que W. B. Yeats, olímpicamente, declaraba: «no hay un imbécil que pueda tratarme de amigo»: «En cuanto a mí, supongo que hay muchos imbéciles que me pueden tratar como amigo y también –reflexión más edificante– hay muchos amigos que me pueden tratar de imbécil». Lo destaca J. L. Borges, *Textos cautivos*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 173.

73. Para ejemplos y análisis de los límites del algoritmo en la vida, cf. G. Klein, *Streetlights and Shadows: Searching for the Keys to Adaptive Decision Making*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2005.

74. T. Judt, *Pasado imperfecto*, op. cit. p. 205.

75. H. Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 22.

76. El «problema de los casos difíciles», aquéllos ante los que no existe una norma aplicable inequívocamente, es central en el debate introducido por el positivismo jurídico en filosofía del derecho. Según algunos (Hans Kelsen), siempre se puede decidir (si no hay una norma aplicable, se deben rechazar

las demandas, porque todo lo que no está prohibido, está permitido). Según otros (H. L. A. Hart), el derecho es indeterminado en muchas ocasiones, en las que le toca decidir al juez. Según Dworkin, que fue quien revitalizó el debate, el juez, a falta de normas, no tiene ni libertad ni discrecionalidad, y debe acudir, provisto de su sabiduría, al derecho, compuesto por normas, principios y directrices (lo que desborda a la legislación existente). Cf. R. Dworkin, *Law's Empire*, Londres, Peral Duckworth, 1986, pp. 351 y ss.

77. Carta de Sartre, «Sartre-Merleau-Ponty: Las cartas de una ruptura», *Revista de Occidente*, 1994, pp. 12-13.

78. Carta de Merleau-Ponty, *ibid.*, pp. 15 y 30.

79. En «Albert Camus. La révolte et la liberté», en *Hors-série. Le Monde*, op. cit., pp. 90-91.

80. R. Aronson, *Camus y Sartre. La historia de una amistad y la disputa que le puso fin*, Valencia, Universitat de Valencia, 2006, p. 42.

81. *Ibid.*, p. 39.

82. *Ibid.*, p. 43.

83. *Carnets 2*, en *Obras 4*, op. cit., p. 261. La anotación es de 1947 y, seguramente, en su primera parte se refiere a Merleau-Ponty, a quien menciona líneas antes.

84. *Carnets 2*, en *Obras 4*, op. cit. p. 195.

Una explicación para acabar

1. Desde el mismo día en el que se inauguró el negocio, existen serias dudas acerca de la fiabilidad de la empresa. La historia de las ciencias sociales muestra la singular particularidad de que, antes o a la vez al facturar teoría social se discutía sobre la posibilidad misma de la teoría social: no cabe mayor retorcimiento psicológico, como si antes de caminar nos pusiéramos a discutir si caminar es posible. Cf. F. Ovejero, *De la naturaleza a la sociedad*, Barcelona, Península, 1987.

2. El caso de los plagios, que es algo documentable, ha merecido una particular atención. No sólo como fuente de aforismo, como aquel de Wilson Mizner: «si robas a un autor, es plagio; cuando robas a muchos, investigación», sino de investigación seria. En economía están estudiados y, naturalmente, teorizados: A. Collins, G. Judge, N. Rickman, «On the Economics of Plagiarism», *European Journal of Law and Economics*, 2007, 24, 2. De hecho, los economistas, incluso se han preocupado en serio, sin inanes moralismos, de proponer procedimientos para su mejor gestión, cf. W. Enders, G. A. Hoover, «Whose Line Is It? Plagiarism in Economics», *Journal of Economic Literature*, junio 2004, XLII.

3. Una preocupación extendida, y agudizada en años recientes. A cuenta del motivo sartriano de las manos sucias (a partir de su obra teatral, *Les mains sales*), M. Walzer, *Thinking Politically*, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 278 y ss. Ya se mencionaron preocupaciones parecidas, B. Barry, *Culture and Equality*, Oxford, Polity Press, 2001. Y lo mismo en A. Sen, *The Idea of Justice*, Londres, Penguin, Londres, 2009, p. ix; R. Geuss, *Philosophy and Real Politics*, Princeton, Princeton University Press, 2009 [edición española, *Historia e ilusión en la política*, Barcelona, Tusquets, 2004]; y, en otro sentido, más como *captatio benevolentiae*, porque luego vuelve donde siempre, a la estratosfera, M. Sandel, *Justice. What's the Right Thing to Do?*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2009. [Edición española, *Justicia: ¿hacemos lo que debemos?*, Barcelona, Debate, 2011.] Es de justicia reconocer que

en otras ocasiones Sandel está a la altura de sus buenos deseos (*Public Philosophy. Essays on Morality and Politics*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2005; edición española, *Filosofía pública: ensayos sobre moral en política*, Barcelona, Marbot Ediciones, 2008), aunque entonces cuesta encontrar los hilos que llevan de unas cosas a otras, de las teorías a las valoraciones. En otro lugar, de donde recupero aquí algunas reflexiones, he expuesto con más extensión estas dudas: F. Ovejero, «¿Sirve para algo decente la filosofía política?», *DOXA, Cuadernos de Filosofía del Derecho*, 2007, 30.

Por lo demás, la preocupación aparece en disciplinas que, aunque no son inmediatamente prácticas, no se entienden sin esa vocación, como la sociología o la política. Cf. D. Rueschemeyer, *Usable Theory. Analytic Tools for Social and Political Research*, Princeton, Princeton University Press, 2009, Y, desde luego, *pace* a John Maynard Keynes, que nos enseñó que no hay nada más práctico que una buena teoría, que alcanza un orden de magnitud incomparable en economía, hasta el punto de que, como corresponde a su calidad de ciencia cínica, incluso ha acuñado un género literario con las bromas acerca de la irrealidad de sus preocupaciones, de su desapego de los problemas del reino de este mundo (<http://www.econguru.com/jokes.shtml>). Y, con todo, la economía no es, a mi parecer, el caso peor. La irrealidad de los *homine oeconomici* y los mercados perfectos es poca cosa, y desde luego más honesta que la de tantos otros que, ante cualquier mal del mundo, a la tercera frase ya están reclamando cambios en los comportamientos de las gentes y cuya propuesta más ocurrente consiste en «educar en los valores», se entienda lo que se entienda por ello. Al menos en economía hay autocrítica y, puestos a contarlo todo, en lo que atañe al placer intelectual (coherencia formal, economía de supuestos, etc.) las teorías económicas, aun si fantasiosas, no tienen comparación.

4. N. Malcolm, «Recuerdo de Ludwig Wittgenstein», incluido en VV. AA., *Las filosofías de Ludwig Wittgenstein*, Barcelona, Tau, 1966, p. 46.

5. *Ibid.*, p. 51.

6. Detrás de cada uno de estos «problemas» hay un filósofo de los grandes: Gottlob Frege, Thomas Nagel, Philippa Foot, Derek Parfit, y, por partida doble, Hilary Putnam.

7. J. Fodor, «The Selfish Gene Pool», reseña de David J. Buller, *Adapting Minds, Times Literary Supplement*, 29 de julio de 2005, 5.339.

8. «C. A. D'Helvetius, *Del Espiritu*, Madrid, Editorial Nacional, 1985, p.208.

9. La aplicación del mismo principio, el de Mendel y sus guisantes, está en el trasfondo de otra elección metódica: que, ya en el terreno del arte, se haya escogido la plástica como campo de pruebas. Allí se encuentran en su versión más nítida tanto la inseguridad de los creadores como la pérdida de criterios. Mal que bien, no hay narración inteligible que pueda prescindir de exigencias lógicas y causales atadas al hecho mismo de la sintaxis y del simple devenir de los acontecimientos.

10. N. Carroll, *On Criticism*, Nueva York, Routledge, 2009.



Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Edición al cuidado de María Cifuentes

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: septiembre 2014

© Félix Ovejero Lucas, 2014
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2014
Imagen de portada: © Estudio Pep Carrió

Conversión a formato digital: Maria Garcia
Depósito legal: B. 16383-2014
ISBN: 978-84-16072-81-1

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.