

# TAULA

---

quaderns de pensament

---



Filosofia i Música: A. Schönberg

Pau Frau (ed.)

núm. 47 / 2018-2019

---

Universitat de les Illes Balears





# **Taula**

**Quaderns de pensament**

**47**

(2018-2019)

Palma, 2019

**Universitat de les Illes Balears**  
Departament de Filosofia i Treball Social

## **Revista Taula. Quadern de pensament**

**Director Honorífic:** Dr. Emilio Lledó

Catedràtic de Filosofia i membre de la Real Academia Española

**Director:** Dr. Francesc Torres

Francesctorresmar@yahoo.es

**Secretari editorial:** Dr. Andrés L. Jaume

andres.jaume@uib.es

### **Consell de redacció:**

Dr. G. Amengual (UIB), Dr. Miquel Beltran (UIB), Dr. C. J. Cela (UIB),  
Dr. P. J. Chamizo (U. Málaga), Dr. J. L. Llinàs (UIB), Dr. J. L. Luján (UIB),  
Dra. M. Carmen Paredes (USAL)

### **Consell editorial**

Dr. Juan José Acero (U. Granada),  
Dra. Fina Birulés (UB)  
Dr. Manuel Cruz (UB),  
Dr. Philippe Desan (U. Chicago),  
Dr. Llorenç Huguet (UIB)  
Dr. Manuel Liz (U. La Laguna),  
Dr. Miguel Ángel Quintanilla (USAL),  
Dr. Nicanor Ursúa (UPV),  
Dra. V. Schifferová (Academia de las Ciencias de la  
República Checa. Universidad Carolina de Praga),  
Dr. M. Steiner (Academia de las Ciencias de la República Checa),  
Dr. Vladimír Urbánek (Academia de las Ciencias  
de la República Checa)

Taula. Quaderns de pensament, núm. 47 (2018-2019)

Revista del departament de Filosofia i Treball Social de la Universitat de les Illes Balears

**Director:** Francesc Torres

**Secretari de redacció:** Andrés L. Jaume

© del text: els autors, 2019

© de l'edició: Universitat de les Illes Balears, 2019

Edició: Edicions UIB. Campus universitari. Cra. de Valldemossa, km 7.5. 07122 Palma (Illes Balears) <https://edicions.uib.es>

Coberta: Jaume Falconer

ISSN: 0214-6657

Dipòsit legal: PM 373-1982

Impremta: Impresràpit

## ÍNDIX

PRESENTACIÓ .....	7
I. SECCIÓ MONOGRÀFICA. <i>Filosofia i Música: A. Schönberg</i> .....	9
<i>Crítica Musical e Psicanàlise</i> .....	11
Luiz A. Calmon Nabuco Lastória	
<i>La relació entre contingut i tècnica a la Modernitat Musical.</i> <i>L'Op. 11 De Schoenberg</i> .....	21
Marc Torres Romagosa	
II. LA CASA DE LA POESÍA .....	29
<i>El arte como camino de individuación y autoconocimiento</i> .....	31
Maria Mercè Domínguez Regueira	
<i>The American philosophy and the problem of time</i> .....	47
Michal Zlatoš	
<i>La relacionalidad de modelos en la genealogía del sujeto foucaltiana</i> .....	57
José Espino Pérez	
<i>De la metafísica del amor al sendero del corazón, en María Zambrano</i> .....	71
Antonio Albero Sáenz de Navarrete	
III. TRADUCCIONS I RESSENYES .....	79
Theodor W. Adorno: Notas musicales ( <i>Graeculus I</i> ) .....	81
Traducció de Magdalena Dharandas Méndez y José M. García Gómez del Valle	
Símbolos y nuevos mundos, Ressenya de Nelson Goodman y Catherine Z. Elgin (2017), <i>Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias</i> , Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, ISBN: 978-84-9012-780-3 .....	91
María Cristina González Álvarez	



## PRESENTACIO

### *Filosofia i Música: A. Schönberg*

L'Expressionisme musical, representat fonamentalment per la figura del compositor Arnold Schönberg, ha estat objecte de la reflexió filosòfica des de principis del segle XX fins l'actualitat. Un bon exemple es el treball desplegat per Theodor W. Adorno entorn aquesta avantguarda i aquest compositor. Per l'autor, l'Expressionisme musical va significar una nova forma de concebre l'expressió artística i, per tant, una transformació del l'art occidental. En paraules de l'autor: «En Schönberg ocurre algo totalmente diferente. En él, el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, "Schocks", traumas. Atacan los tabues de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. La innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven a la irrupción de la realidad de éste» ADORNO, Th. W., *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften Band 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1976, p.44*

Per l'editor es, per tant, una gran satisfacció presentar aquest número 47 de *Taula, Quaderns de Pensament*, Revista del Departament de Filosofia i Treball Social de la Universitat de les Illes Balears, *Filosofia i Música: A. Schönberg*

Les contribucions que ens han arribat mostren una gran riquesa reflexiva. Tant des de l'àmbit de la Filosofia, de la Psicoanàlisi, com el de la Tècnica i la Interpretació musical, ens han arribat contribucions que amb tota seguretat motivaran al lector a emprendre reflexions i provocar debats sobre la situació de l'art a la nostra societat actual.

*Pau Frau Buron (ed.)*





**Taula (UIB)**  
**núm. 47,**  
**2018-2019**

**I. SECCIÓ**  
**MONOGRÀFICA**  
*A. Schönberg*



## **CRÍTICA MUSICAL E PSICANÁLISE**

**Luiz A. Calmon Nabuco Lastória**

Universidade Estadual Sao Paulo, Araraquara, Brasil

**RESUMO:** Este artigo desenvolve a hipótese segunda a qual podemos distinguir duas camadas de recepção da teoria psicanalítica na obra de Theodor W. Adorno. A primeira delas, ainda pouco explorada, se faz presente nos escritos musicais do compositor e filósofo frankfurtiano, sob a forma de um conjunto de suposições tácitas e implícitas convergente com o procedimento da crítica imanente em operação no âmbito da singularidade estética: identificação de problemas pelo recurso à história da materialidade musical; caracterização dos mesmos a partir de indícios sintomáticos a serem decifrados; composição de sentidos inteligíveis mediante exercício hermenêutico para tudo aquilo que, a primeira vista, carece de sentido; e, circunscrição metodológica à singularidade do caso (obra) em análise. Já a segunda camada de recepção assume a forma de uma psicologia social analiticamente orientada presente em grande medida nas obras produzidas durante o período do exílio.

**PALAVRAS CHAVE:** Adorno, psicanálise, crítica.

**ABSTRACT:** In this article we would like to discuss the hypothesis according to which we can distinguish two ways to understand Psychoanalysis in Adornos's work. The first way, which has not been sufficiently enlightened, is found in Adornos's critical works of music not only as a composer but also as a philosopher. Adorno's understanding of Psychoanalysis shows us a set of tacit and implicit assumptions in accordance to his immanent criticism of the singularity of esthetics: - identification of problems through the history of the musical material; characterization of these problems by symptomatic signs to be deciphered; creation of rational meaning to anything meaningless by an hermeneutic procedure; and a methodological circumscription of the singularity of the case under analysis (art composition). The second way to understand psychoanalysis in Adorno's works is by social psychology, psychoanalytically oriented in the main works produced during the period of his exile.

**KEY WORDS:** Adorno, psychoanalysis, criticism.

A presença da psicanálise na obra de Theodor W. Adorno constitui um tema sobejamente comentado e esquadrinhado por inúmeros estudiosos. Não obstante, a distinção mesma entre a psicanálise tomada como uma teoria orientada para a singularidade do sujeito, e a psicanálise tomada para o estabelecimento de uma psicologia social, tal como sugerido no texto *De la relación entre sociología e psicología*, de 1954, permaneceu numa zona cinzenta. Para aclará-la, tendo em vista o tema em questão, se faz necessário, primeiramente, considerar alguns aspectos biográficos referentes à vida do filósofo, e, num segundo momento, perscrutar os seus escritos musicais.

Sabemos que Adorno era o filho único de uma família semijudia, e que crescera sob o cuidado de duas «mães», por assim dizer: Maria Calvelli-Adorno, cantora lírica e esposa de Oskar Wiesengrund, e sua tia materna Agathe Calvelli, uma exímia pianista incorporada à dinâmica da vida privada da família instalada em Frankfurt. Logo, desde a mais tenra infância Adorno se desenvolveu imerso num requintado ambiente musical, pontuado por execuções a quatro mãos de peças compostas para piano. Em 1921, o jovem graduou-se no Kaiser-Wilhelm Gymnasium e ingressou na J. W. Goethe Universität, na mesma cidade. À época, autor de dois artigos publicados, o primeiro sobre o expressionismo e o segundo sobre uma ópera composta por seu professor de piano, Bernhard Sekles, Adorno dedicara-se ao estudo em profundidade da filosofia, sociologia, psicologia, e, sobretudo, daquela que o acompanhara desde sempre: a música. Em 1924, aos vinte e um anos de idade, doutorou-se em filosofia realizando o seu trabalho sobre a fenomenologia na perspectiva de Edmund Husserl, sob a orientação de Hans Cornelius.

No ano seguinte, 1925, Adorno mudou-se para Viena. Lá intencionava dar continuidade a sua formação musical, desta vez junto ao compositor Alban Berg. Dado a sua proximidade com Berg, Adorno tomou contato com o estreito círculo dos seletos compositores inovadores reunidos em torno de Arnold Schönberg, expressão maior da chamada segunda escola de Viena. Época em que a controversa *Neue Musik* estava migrando do atonalismo livre, ou melhor, de um momento em que se verificou a «emancipação da dissonância», nos termos do próprio Schönberg, para o serialismo comandado pela escala de doze sons. Dois anos após, 1927, sem romper os seus vínculos estabelecidos na capital austríaca Adorno retorna à Frankfurt, desta vez com o intuito de prosseguir os seus estudos acadêmicos. Vale lembrar que durante o verão de 1926 ele havia se ocupado com um gênero literário recém-descoberto, ao redigir uma série «aforismos musicais» tendo em vista publicá-los no *Musikblätter des Anbruchs*, e, posteriormente, no *Frankfurter Zeitung*. Ao se referir a este período Stephan M.-Doohm destacou que, após concluir o ciclo de canções dedicado a Alban Berg, estreado em janeiro de 1929, em Berlin, Adorno prosseguiu ocupando-se de suas composições: «Completó y reelaboro las canciones que ya había comenzado a componer en Viena sobre poemas de Stefan George» (M-DOOHM, Stephan, 2003, p. 166).

Estas breves passagens biográficas nos revelam algo mais do que uma criança que crescera embalada por uma requintada sonoridade musical a cargo de suas duas «mães»; elas nos dão a ver também um jovem oscilando entre dois projetos de vida: um vinculado à carreira de músico-compositor, e, outro, à carreira acadêmica. Como normalmente ocorre nos extratos mais abastados da sociedade, para tomar uma decisão «acertada», os jovens se testam lançando mão das opções de que dispõem. E, destarte, procuram compensar de algum modo, as eventuais «perdas» em relação à decisão tomada. Somente que, no caso de Adorno, não se pode desconsiderar o fato de que a decisão pela carreira universitária terminou por definir a sua trajetória biográfica, sobretudo diante da ascensão do nazismo que se avizinhava.

Em 1931, aos 28 anos de idade, após uma primeira tentativa frustrada de obter a sua *Habilitation* por meio do projeto de 1927 –*O conceito de inconsciente na doutrina transcendental da alma*–, Adorno finalmente tomou posse na Universidade de Frankfurt ao concluir o seu trabalho sobre o «filósofo da interioridade» Soren Kierkegaard. Sua conferência inaugural intitulou-se *Da atualidade da filosofia*; nesta ocasião Adorno explicitou sua concepção de uma filosofia dialética e materialista em termos programáticos servindo-se de uma terminologia marcadamente benjaminiana. No entanto, em 1933, o nazismo veio a se consumir forçando a sua imigração para Genebra, e, posteriormente, para os Estados Unidos.

A hipótese diretora deste trabalho, ainda em fase exploratória, é a de que nos parece haver dois níveis de recepção da teoria psicanalítica no conjunto da obra de Adorno. O «primeiro» deles é o mais evidente e também o mais estudado. Este nível diz respeito à bateria de conceitos e noções psicanalíticas transpostas para o âmbito da teoria social, com vistas a uma apreensão mais acurada dos fenômenos socioculturais, nos marcos de um projeto de natureza interdisciplinar. Projeto este partilhado com Max Horkheimer, cuja colaboração se intensificou durante o período do exílio, e que terminou por caracterizar, em larga medida, o *mainstream* da proposta teórica levada a cabo por esses dois grandes expoentes da primeira geração do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt. Já o «segundo» nível de recepção do pensamento freudiano se restringe a partes da obra de Adorno e as suas motivações como compositor e esteta. Tratar-se-ia da recepção da psicanálise não mais circunscrita aos marcos de uma «psicologia social orientada analiticamente», e destinada ao diagnóstico das tendências irracionais presentes no comportamento das massas, sobretudo nos países desenvolvidos. Desta vez a psicanálise parece, antes, figurar apenas em partes específicas da obra de Adorno como *leitmotiv* para conferir voz à singularidade. Somente que não se trataria de uma singularidade circunscrita ao *setting* clínico, nem muito menos de confundir esse nível de recepção, caso a hipótese aqui assumida se revele plausível, com a especificidade própria ao assim chamado «discurso do analista».

Tratar-se-ia, antes, de tomar a obra de arte em sua singularidade própria, e conceder-lhe voz. Isto é: de examiná-la enquanto «sintoma». Noutras palavras: como expressão sintomática ou cristalização de um momento histórico determinado no qual o material relativo à sua linguagem específica deixa-se coagular mediante a atividade criativa –composição musical– como resultado de um processo antitético envolvendo simultaneamente a repressão e a sublimação. A questão dirigida por Adorno ao seu professor, e particular amigo, Alban Berg, de como se poderia «unirse ‘la libertad constructiva de la fantasía’ y la técnica dodecafónica», de modo a «dejar libre la fantasia» por detrás da sonoridade musical, parece corroborar o sentido geral da hipótese aqui formulada. Pois, para Adorno tratar-se-ia de liberar a música de quaisquer formas compulsivas, vale dizer, repressivas, decorrentes da organização do material sonoro; formas essas correlatas as de uma sociedade ainda não livre.

Se a escala dodecafônica, em contraposição ao atonalismo livre, pareceu ao compositor-filósofo como um espartilho para expressão criativa do sujeito, tratar-se-ia então de desmistificar a um só tempo esse aspecto regressivo inerente à nova música, e também ao *inconsciente* enquanto seu substrato pulsional; conceito que fora concebido ideologicamente no âmbito da filosofia idealista como mecânico e compulsivo (de caráter supostamente orgânico-natural). É nessa chave que se deve interpretar a alusão feita por Adorno num de seus aforismos musicais quanto aos experimentos infantis, isto é: aquele

momento em que uma criança busca reproduzir uma melodia ao piano, como sendo o modelo de todo «verdadeiro ato de compor». Questão que será retomada e devidamente aprofundada pelo frankfurtiano em seu texto crítico-programático *Vers une music informelle*.

Ainda com relação a esse segundo nível de recepção da teoria psicanalítica a ser depreendido dos escritos estético-musicais de Adorno, faz-se necessário distinguir, na medida do possível, entre: a sua atividade de compositor e o seu olhar enquanto filósofo ocupado em refletir sobre a música de um ponto de vista estético. Distinção que, embora pertinente, não nos parece ser de todo possível na medida em que Adorno se ocupou de ambas as atividades com olhares trocados: concebendo a música a partir da filosofia, e concebendo, simultaneamente, a filosofia a partir da música. Mas não se deve minimizar o fato de que é na qualidade de crítico musical que Adorno se ocupou de criar (ou de «compor») sentido para traduzir em linguagem verbal aquilo mesmo que a sonoridade organizada sob a forma de composição expressa musicalmente. Desse modo o trabalho de tradução não se ocuparia de unir imagens à sonoridade das palavras, como no caso da hermenêutica freudiana diante das fabulações oníricas; e sim de articular as «figuras sonoras» (*Klangfiguren*) sob a forma de sentido inteligível. E, talvez aqui, a metáfora do «jogo» opere de modo eloquente, ao menos em relação à crítica dirigida pelo filósofo a esse conceito na perspectiva shilleriana. Assim como a criança brinca com a sonoridade das palavras, à estética caberia fazer justiça ao conteúdo de verdade de cada obra livre de quaisquer repressões por meio do acesso à palavra.

### **Hermenêutica e composição de sentido**

Certamente as reflexões de Adorno no âmbito da estética encontraram no Expressionismo alemão próprio aos anos vinte, e na arte de vanguarda europeia subsequente o seu marco principal. Atento às contradições particulares da época, Adorno compreendia que a realização das obras como objetivações próprias à esfera artística autonomizada, implicavam na incessante busca de soluções coerentes a problemas específicos engendrados historicamente. Problemas configurados a partir do interior de uma determinada linguagem artística, os quais se impõem aos artistas clamando por resolução. Nestes termos, a tarefa reservada à crítica deveria, então, consistir na necessária mediação reflexiva entre as próprias obras e a história na qual tais problemas vieram à tona. Isto de modo que, para ele, não haveria outra possibilidade reservada ao pensamento estético-filosófico particular ao início do século XX senão a de sua conversão em crítica imanente dirigida a *cada* obra. Noutras palavras: Adorno se dera conta de que se esgotara a possibilidade de abordagens estéticas à moda de Kant ou de Hegel. O método da crítica imanente havia se tornado imperativo; e o arcabouço teórico da psicanálise convergia para tal exigência. No âmbito específico da música, a reflexão crítica encontrará na ideia de «material musical» o substrato necessário ao seu exercício.

Nos *Aforismos* redigidos no verão de 1926 encontram-se passagens ilustrativas dos primeiros indícios da teoria psicanalítica, operando em nível metodológico, nas reflexões de Adorno acerca do material musical próprio às composições; postura metodológica que, a nosso ver, o conduzirá, ainda que de modo não totalmente explícito (ou mesmo consciente), no desenvolvimento das análises acerca de cada um dos «casos» musicais dos quais ele se ocupou desde a juventude. Tal assertiva é reforçada pelo comentário

de Almeida acerca do admirado crítico musical Paul Bekker, quem Adorno almejava suceder após 1924 visando dar continuidade à tradição crítica iniciada por ele:

«O interesse de Adorno pela crítica deve-se em grande parte à influência de Paul Bekker, crítico do *Frankfurt Zeitung* entre 1918 e 1925, a quem Adorno se referia como ‘o mais inteligente crítico musical na Alemanha do entre-guerras’. Defensor de uma ‘fenomenologia musical’, Bekker foi um dos primeiros a conciliar análises técnicas com reflexões históricas e sociais, estando atento ainda ao papel dos músicos e de suas obras no interior da cultura. (...) Admirador da música plena de sensualidade de Schreker, Paul Bekker foi ainda um dos pioneiros na tentativa de utilização da teoria psicanalítica na crítica musical» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 270).

Numa das passagens contidas nos *Aforismos* Adorno enfatiza a necessidade do juízo crítico considerar o sistema de notas para além da partitura. Isto de modo a chamar a atenção para «imagen» constituída por cada obra como um «campo de forças» no interior do qual: «puede verse el plan de la lucha entre las fuerzas productivas liberadas y el poder de lo sido, sin que nunca se consiga separarlos» (ADORNO, Theodor W., *Obras Completas* – vol. 18, p. 21). Ajuizar conforme a apreensão correta de cada imagem musical constituída por um campo de forças em oposição aponta, no entanto, para uma questão de ordem hermenêutica. E, ainda que se considere que a hermenêutica havia sido “proscrita” à época, por proceder de modo demasiadamente impreciso malogrando na apreensão da objetividade musical, Adorno não deixará de argumentar em seu favor:

«(...) la música, en cuanto juego vacío, se há desprendido de todos sus contenidos; contenidos que ella, ciertamente, debe significar como su ‘expresción’, simbolicamente, pero en torno a los cuales se agrupa de siempre la figura de lo que musicalmente se manifiesta; por los cuales se orienta las constelaciones de la música; como cuyas cifras son legibles en la historia. Por supuesto, esos contenidos no pueden aislarse y relegarse como ‘contenidos’ ideales cerrados en la ‘forma’ de la musica real. Por outro lado, tampoco cabe dicutirlos en el vago concepto de un ‘estilo’ que, en cuanto unidad histórica, podría procurar retrospectivamente un ‘sentido’ a los fenómenos en sí mismos sin sentido. (...) No obstante, hoy en día la hermenéutica no carece ya totalmente de oportunidades. Como material interpretativo se le ofrecen los afectos: en lugar de los supuestos ‘sentimientos’ del autor por los que la hermenéutica se desejava llevar cuando las obras estaban en la cima de su vida, en las asociaciones más ajenas, inmanentemente menos deducibles, con las que el oyente responde a la llamada de las obras moribundas. No cabe remitirlas ni a la expresión de las obras ni a su estilo. En ellas se anuncia fragmentariamente sobre qué otrora la figura de las obras se desmoronó en cuanto su núcleo secreto. La fuerza de antaño se hace visible en las obras *decadentes* como el *vacío* que la masa de lo que realmente suena ya no puede rellenar. A este *vacío* es adonde há de dirigirse la interpretación hermenéutica» (ADORNO, Theodor W., *Obras Completas* – vol. 18, p. 21/22).

O «vazio» expresso pelo «material musical», e verificado, sobretudo, após a crise da forma sonata, como veremos, é que deve oportunizar o trabalho hermenêutico da crítica estético-musical contemporânea, qual seja: a construção de sentido para aquilo que em si mesmo carece de sentido. Se visto sob a perspectiva da composição, esse «vazio» ao qual Adorno alude assumirá a feição de um problema formal a ser resolvido no plano artístico-compositivo pelo compositor. Portanto, à crítica imanente dirigida ao material musical constitutivo de uma obra concreta caberia «nomear» a solução objetiva encontrada pelo compositor levando-se em consideração a história sedimentada no material em cujo



desenvolvimento se afigurou como problemático. Nomear as construções levadas a cabo por meio da produção de uma virtual «fantasia exata» como resultado da atividade criativa do espírito, portanto, pertence ao cerne da hermenêutica em operação na crítica estética adorniana.

Ocorre que esse «vazio» constituído pela historicidade do material musical em contínuo desenvolvimento também aponta para a dimensão da *falta* no sujeito, desta vez sob a forma de uma determinação subjetiva constitutiva da objetividade estética. Tal determinação comparece nas reflexões de Adorno como perturbação existencial sentida pelo sujeito (produtor/receptor) perante o alargamento de seu horizonte histórico de liberdade. Passemos à questão de como Adorno chegou a identificar o vazio apreensível no material musical em desenvolvimento a partir dos rumos traçados pelo expressionismo alemão.

### **Ausência de forma e abertura do horizonte criativo**

A morte do Expressionismo fora decretada pelos seus adeptos em 1921. Embora Adorno considerasse o movimento como manifestação de um ânimo cultural revigorado (*Seelentum*); algo como um grito em favor da renovação do homem e da sociedade contra os horrores da guerra, e também contra as tiranias no âmbito cultural característico de um passado ainda recente, dentre as quais figurava a noção de *estilo*, ele não deixou de ajuizar a sua debilidade: uma arte contestatória, e, portanto, imbuída de uma determinação negativa, porém centrada na valorização do sentimento criador de novas formas a partir da espontaneidade imediata de um *eu* supostamente livre e autônomo. Ambiguidade que se expressava pictoricamente, por exemplo, no culto ao primitivo (Kandinsky e Marc), concebido como modelo comunitário alternativo à sociedade capitalista; e, ao mesmo tempo, no entusiasmo diante do frenesi da urbe em constante transformação devido ao acelerado desenvolvimento econômico e industrial por que passava a Alemanha à época (Beckmann e Grosz).

Mas diante da impossibilidade de realização plena da liberdade do *eu* em sua manifestação imediata, tal como almejado pelos expressionistas, o movimento tendeu a ver o mundo sob o ângulo da catástrofe. De outra parte, a possibilidade, quase natural, vinculante da arte com o mundo por intermédio das comunidades de gosto, antes garantido pelo *estilo*, havia sido definitivamente perdida. Os estilos representavam a *Verbindlichkeit*, isto é, a necessária garantia vinculante no âmbito das artes. Certo consenso acerca dos valores estéticos no interior de uma cultura devidamente chancelada pela tradição. Em que pese o romantismo ter implicado numa reflexão precedente sobre a historicidade das formas, pressupondo o *eu* individual como o princípio e o fim da expressão artística, o Expressionismo foi o primeiro movimento autoconsciente da impossibilidade de tal pressuposto.

As coordenadas históricas de um mundo social capaz de assegurar a produção de algum sentido relativamente estável à vida, tanto no plano individual como coletivo haviam sido definitivamente perdidas. E, sob tais condições, o lirismo solipsista próprio ao Expressionismo apenas deflagrara a questão. Porém, a construção de uma alternativa viável ao presente estado de desenraizamento da arte perante a sociedade, persistia. Daí que o grito solipsista de um *eu* contingente tenha se revelado apenas como a projecção de si mesmo num mundo carente de sentido. Sem ecoar o *Outro* que necessariamente nos ultrapassa, esse grito careceria aos olhos de Adorno de qualquer veracidade.

Em 1922 estreia na Ópera de Frankfurt o *Pierrot Lunaire*, de Schönberg. Adorno ficou impressionado com a obra. Nela a contradição entre expressão e construção havia sido enfrentada com o máximo rigor compositivo, mesmo onde esse rigor assumia ares de improviso. Nela, o tipo de ruptura com as formas anteriores não poderia mais ser visto como simples resultado de uma intenção pré-estabelecida agindo de fora. Pois, a partir da crise da forma sonata, já constatada em Beethoven, novas tentativas de superação em relação àquelas perseguidas por Wagner, sem que se incorresse em quaisquer tipos de música «programática», colocava-se na ordem do dia. Atento aos impasses exibidos pelo Expressionismo, Adorno não via, em concordância com Schönberg, que a desagregação das formas resultasse de um desenvolvimento externo às composições. Isto na medida em que a própria reflexão estética vertida sobre a crise da forma sonata teria se afigurado como paradigmática para a construção de uma nova interpretação histórica acerca dos destinos da música expressionista:

«(...) as formas do classicismo, confrontadas seriamente com seus próprios princípios, começam a estremecer; a progressão harmônica se inflama, porém, com as resistências que a construção formal lhe impõe, transformando-se em uma chama que finalmente sacrifica a segura estrutura da sonata» (ADORNO *apud* ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 60).

A expansão da forma sonata para outros gêneros, e mesmo a sua consolidação na música clássica terminou por elevá-la à categoria de «estilo». E, com o desenvolvimento dos «compromissos de estilo», as camadas que antes legitimavam a forma terminaram por aflorar à consciência. Pode-se antever então como a «genialidade» de Adorno foi capaz de captar pela audição, mediada por sua acurada inteligência, o momento histórico preciso que conduziu à autoconsciência em relação ao fundamento estético e social das formas. Daí que para ele a própria *forma* nada mais fosse do que *conteúdo sedimentado*.

Deve-se ter presente que o Expressionismo já havia levantado a questão acerca da fratura entre o *eu* e as formas do passado e já havia efetuado a ruptura com a tonalidade. Também já havia pressuposto a livre perspectiva de configuração formal de cada obra conforme o anseio de expressão imediata do sujeito, mesmo ao custo do rompimento com a recepção pública da arte. Ainda assim será a música «expressionista» de Schönberg, que, na visada adorniana, se encaminhará no sentido de solucionar a relação entre todas estas ordens de rompimentos e as necessidades objetivas impostas pela obra. Pois, para Adorno, o compositor austríaco não recuara diante da questão expressiva demandada pela subjetividade, de modo a conduzi-la até o ponto em que a expressão mesma se encontra com a objetividade da forma.

O termo *Neue Musik* carecia de uma definição precisa no início dos anos XX, afirma Almeida (2007). A multiplicidade de soluções apresentadas afigurava-se a uma batalha pela imposição de novos estilos. Analogamente à situação econômica da República de Weimar, instalada com o desfecho da guerra, a música alemã dos anos 20 se apresentava marcada pela inflação, e, pela posterior estabilização dos diversos estilos em ebulição. A esse respeito Almeida (2007) adverte para o fato de que, se na primeira metade da década de vinte a *Neue Musik* não havia abandonado as conquistas harmônicas das décadas anteriores (modulação, cromatismo e renúncia às cadências tradicionais), o retorno ao tonalismo passou a ser seriamente defendido ao final daquela década. Isso tanto pelos adeptos de um «neoclassicismo radicalizado», como por aqueles que defendiam uma «simplificação» da música com vista a reaproximá-la das massas com intenções declaradamente políticas.

Desde o início dos anos vinte Adorno já se manifestava criticamente em relação ao fato da dissonância, pressuposta como norma, expressar o desejo de um restabelecimento da ordem por parte dos compositores da *Neue Musik*. Um desejo que tomou corpo no neoclassicismo musical. A questão central para ele seria fornecer uma interpretação acerca das coordenadas relativas ao espaço de liberdade, delineadas a partir da música expressionista. A busca pela consolidação de um novo estilo, ou mesmo a tentativa de reatar os vínculos perdidos em termos estéticos e sociais de recepção constituíam falsos problemas, tendo em vista que ele as compreendia como necessariamente regressivas, tanto do ponto de vista histórico-social, como do ponto de vista político.

Como visto, para Adorno as composições «expressionistas» de Schönberg portavam o núcleo a ser avaliado acerca dos possíveis destinos da *Neue Musik*. Isto na medida em que o seu método de composição pressupunha a renúncia à constante relação tonal da progressão harmônica. Schönberg havia chegado a esse resultado por meio da «variação em desenvolvimento», tal como empregada por Brahms, estendendo-a a todas as dimensões musicais de modo a produzir uma totalidade orgânica capaz de unificar o ritmo, a melodia, a harmonia e o timbre. Portanto, uma tentativa de solução cabal ao problema da expressividade do *eu* frente ao novo horizonte de «liberdade formal» aberto a partir da crise do Expressionismo. Aí residia na percepção de Adorno, o fulcro do verdadeiro problema a ser enfrentado no âmbito da estética musical: a crise do tonalismo –compreendido enquanto princípio de estruturação formal– impelia o material musical ao encontro de soluções compositivas coerentes com uma perspectiva de maior liberdade de expressão do *eu*.

### **A recusa à liberdade como sintoma**

Mas, ao que tudo indica, a *Neue Musik* apresentou dificuldades em tolerar o suposto estado de excessiva liberdade contida nos experimentos musicais dos anos vinte, e se encaminhou no sentido de construir as suas próprias defesas. O primado da expressão livre e imediata do *eu* que havia caracterizado o Expressionismo passou a ser visto como pura anarquia destruidora da arte. Schönberg foi o compositor que se ocupou de subordinar o desejo de expressão dos estados d’alma a um rigor construtivo que garantisse a unidade formal da obra. No entanto tal subordinação não caracterizou um «novo estilo». Almeida (2007) frisa, nesse ponto, que o «’o estilo musical da liberdade’ nascia sob o signo do parricídio» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 91). Somente que essa liberdade deveria ser paga com o correlato aumento de responsabilidade a ser assumido pelo autor de cada obra em relação aos problemas apresentados para a obtenção de sua unidade formal: «Descartados os padrões externos de configuração, as obras têm de justificar internamente as escolhas das quais são resultado» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p. 97).

Haviam se esgotado os padrões de referência externos para a construção estética, e, conseqüentemente, também para o juízo de gosto. Portanto, não havia mais como estabelecer a «verdade» de uma obra senão se atentando para a sua «consistência interna» (*Stimmigkeit*). Daí que a necessidade de resolução formal apresentada por cada obra terminaria por se impor como condição para a expressividade da vivência interior do artista. De outra parte, o «rigor» auferível por meio da análise das soluções às exigências advindas das obras passaria a determinar o seu caráter de verdade. Situação histórica na qual se tornou flagrante a seguinte contradição: o alto grau de liberdade alcançado em relação à expressão da subjetividade, dialeticamente, terminaria por impor um maior rigor em termos objetivos formais, capaz de determinar a consistência da obra.

Ocorre que, diante da perda de força vinculante dos estilos, será a própria consciência quanto à historicidade do material musical que desembocará numa «individualização do sentimento de forma». E este sentimento, por sua vez, se objetivará na consistência de sua construção, agora pressupondo um novo e particular estágio de configuração do material, para além de quaisquer considerações sobre os eventuais efeitos da obra sobre o público. Despidas de ornamentos, e obedecendo a estruturas complexas (em oposição aos ideais de simplicidade musical popular ou mesmo de primitivismo), a música expressionista a partir de Schoenberg, Webern e outros, tenderá à concisão máxima. «A concisão passa a ser um princípio de ‘necessidade interna’, já que a possibilidade de formas extensas era baseada justamente na repetição de seqüências, agora vista como exigência externa e esquemática» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p.119).

Deve-se ter em conta que o primado da concisão tido como elemento inerente à verdade da obra, afeta ao mesmo tempo a sua recepção. Para alcançá-la o compositor deveria deixar-se guiar por aquilo que o seu senso formal julga como «consistente»; isto de modo que a recepção pública da obra desaparecesse por completo como critério que integra o seu horizonte de preocupações. Ao romper com o público, a música de Schönberg terminou por conferir à própria obra a decisão exclusiva sobre a sua possibilidade de recepção. Adorno, por seu turno, incorporou certas lições de Schönberg, sobretudo a partir de 1927, expandindo a ideia de «consistencia» com o intuito de refletir acerca da mediação entre a arte e a sociedade.

Até 1924 o ainda jovem esteta havia mobilizado as formulações desenvolvidas no contexto do expressionismo literário e musical para analisar os problemas impostos pela *Neue Musik*. Ele havia percebido que após sua defesa do *Pierrot Lunaire*, em termos de expressão subjetiva, ainda que apelasse ao rigor técnico a partir do critério de «consistencia», havia se perdido a possibilidade de afirmar o primado do *eu* em relação às formas a serem adotadas. Estava em marcha certa tendência geral à objetivação (*Sachlichkeit*) em oposição não apenas à expressão da interioridade romântica precursora do Expressionismo, mas a quaisquer formas de expressividade subjetiva. Tal percepção dirigiu o jovem filósofo para o exame das causas (e também das consequências) históricas e sociais das novas correntes e estilos emergentes, num contexto em que *Verbindlichkeit* já não mais operava em relação à obra de arte autônoma.

A crítica adorniana se dirigiu, então, às tentativas de compositores como Stravinsky, Casella, e Hindemith de retrocederem, frente à promessa de liberdade anunciada pelo expressionismo no âmbito musical, às amarras de representação programática e do ímpeto de expressão psicológica aprisionada nas denominações de “estilo”. É nestes termos que a defesa adorniana da *subjetividade* se transformará dialeticamente na via para a defesa da autonomia «uma vez que o rompimento com as ‘intenções essenciais’ da música afeta tanto a possibilidade de expressão do sujeito quanto à própria configuração das obras» (ALMEIDA, Jorge de, 2007, p.141). Uma subjetividade verdadeiramente expressiva e compatível com o nível de autonomização alcançado historicamente pela esfera da arte contraposta à racionalidade musical programada e reacionária. Reacionária porque impeditiva do desenvolvimento expressivo da livre criatividade no plano estético, e programada porque convergente com os intentos das indústrias culturais emergentes de modo a possibilitar a fabricação do gosto das massas.

*Verbindlichkeit* e *Sachlichkeit*, ambas, noções que apontam para o cerne da compreensão adorniana acerca do impasse histórico-social próprio à música contemporânea. Vale dizer: para o seu aspecto sintomático. Se a primeira noção nos remete à época do território

alemão ainda fracionado nas *Geimeinschaften*, anterior ao processo de unificação, o segundo nos remete para o conceito psicanalítico de inconsciente (*Unbewusste*). De um lado, a ideia ingênua de uma suposta comunidade capaz de ancoragem do juízo estético – ideia que se opõe à realidade da sociedade capitalista (*Gesellschaft*) do pós-guerra, já em pleno desenvolvimento. Portanto, a pressuposição de uma arte ainda vinculante se revelou a Adorno como necessariamente regressiva do ponto de vista sociológico, e também político. De outro, a noção freudiana de inconsciente associada à outra noção presente na psicanálise: a de compulsão à repetição. Ao mobilizar tais noções em sua crítica imanente Adorno pôde revelar, em termos pulsionais, e sob o caráter ideológico da «nova objetividade» (*Sachlichkeit*), a tendência organizadora da música robótica passível de ser erigida sob o princípio da automação.

Neste contexto, a autodissolução romântica do *eu*, cuja ilusão caberia desfazer servindo-se da hermenêutica, ressurgiu como um tópico a ser reavaliado do ponto de vista do tendencial aprisionamento da liberdade criativa, em curso na sociedade. Convergente com o procedimento da crítica imanente, a psicanálise nos parece permear, em termos de *modus operandi*, o diagnóstico adorniano acerca dos destinos da música pós-expressionista. Ao que tudo indica, ele interpretou a ruptura entre o *eu* e as formas pretéritas nos marcos de uma crescente oposição: de um lado as exigências decorrentes do material musical em devir; de outro, a radicalização do horizonte de liberdade conforme o *telos* de autonomização da arte moderna. Somente que devemos ter em conta o fato de que as exigências expressivas desse *eu* liberto não devem ser compreendidas senão como a sua submissão às determinações históricas do material musical, porém livres de seu aspecto repressivo: a obstrução da *fantasia* como impulso criador.

## Bibliografia

- ADORNO, T. W. (1991): *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós/I.C.E. – U.A.B.  
 – (2011): «Aforismos musicales». IN: *Obras Completas* – vol. 18. Madrid: Ediciones Akal.  
 – (2010): *Escritos filosóficos tempranos. Obras completas* – vol. 1. Madrid: Ediciones Akal.  
 – (2010): *Kierkegaard*. São Paulo, Unesp.  
 – (1992): *Minima moralia*. São Paulo: Ática.  
 – (2006): «Vers une music informelle». IN: *Escritos musicales I – III*. vol. 16. Madrid: Ediciones Akal.  
 – (1988): *Teoria estética*. Lisboa: edições 70.
- ALMEIDA, J. B. De (2007): *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. São Paulo: Ateliê editorial.
- BUCK-MORSS, S. (1981): *Origen de la Dialéctica Negativa: Theodor W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Madrid: Siglo Veinteuno.
- DOOHM, S. M. (2003): *En terra de nadie: Theodor W. Adorno uma biografia intelectual*. Barcelona: Herder editorial.
- EKSTEIN, M. (1992): *A sagração da primavera*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GINZBURG, C. (data): «Sinais: raiz de um paradigma indiciário», em (nome do editor) *Mitos, emblemas e sinais*, São Paulo, Cia das Letras, pp. X-Y.
- WIGGERSHAUS, R. (2002): *A Escola de Frankfurt: História, desenvolvimento teórico, significação política*, Rio de Janeiro, Difel.

## **LA RELACIÓ ENTRE CONTIGUT I TÈCNICA A LA MODERNITAT MUSICAL: A. SCHÖNBERG, Op. 11**

**Marc Torres Romagosa**

Conservatori Professional de Música de les Illes Balears

**RESUM:** La tesi de Th. W. Adorno sobre la connexió entre «tècnica i forma» és una tesi fonamental dins la modernitat artística i especialment dins la modernitat musical. L'autor va il·lustrar aquesta tesi amb l'Op. 11 de Arnold Schönberg. L'article presenta un estudi d'aquesta peça i intenta posar de relleu aquesta relació «tècnica i forma». L'estudi aborda així un problema que esdevé fonamental per entendre els motius estètics que conduïren l'evolució de l'art cap a la modernitat.

**PARAULES CLAU:** Th. W. Adorno, A. Schönberg, Música, Tècnica, Forma, Modernitat.

**ABSTRACT:** The Th. W. Adorno thesis on the relation between «technique and form» is a fundamental question for the understanding of artistic modernity and especially for the musical modernity. This thesis was illuminated by Adorno by the Op. 11 Arnold Schönberg. This paper brings an analysis of this work in order to display this connection between «technique and form». The study discusses a problem that is one of the key problems in order to understand the causes of the art evolution toward the modernity.

**KEYWORDS:** Th. W. Adorno, A. Schönberg, Music, Technique, Form, Modernity.

## Introducció

Th. W. Adorno, a la seva darrera obra, *Teoria Estètica*, presenta i afronta els problemes estètics fonamentals de la modernitat artística, sobre els quals durant tota la seva trajectòria com a crític d'art i filòsof va anar reflexionant i escrivint en forma d'anotacions, articles i conferències. Amb aquesta obra, Adorno pren el repte d'integrar totes les seves idees sobre estètica i desplegar-les mitjançant una teoria exposada a partir de l'estreta relació entre contingut i forma. Per a Adorno, aquesta relació li imposa la necessitat de desenvolupar una exposició del text constel·lativa i de caràcter fragmentari, on cada paràgraf constitueix una unitat en la qual es desplega una idea que gira, al mateix temps, entorn a altres idees o fragments durant l'obra. L'autor explica a una de les seves cartes que en filosofia no hi ha res primer i per això no es pot construir un nexa argumentatiu seguint les passes habituals, sinó que s'ha de muntar el tot a partir d'una sèrie de parcials complexes que tenen el mateix pes i es troben ordenats de manera concèntrica, en el mateix nivell; la seva constel·lació i no la seva successió ha de produir la idea.

Aquest principi estètic, en el qual el contingut de *Teoria Estètica* condiciona necessàriament la seva forma, és el punt de partida a partir del qual tractaré d'explicar el problema entorn del qual gira l'exposició d'aquest treball: la relació entre contingut i tècnica com a relació fonamental dins la modernitat artística i concretament dins la modernitat musical. Aquest problema esdevé fonamental per entendre els motius estètics que conduïren l'evolució de l'art cap a la modernitat. El fragment escollit dins *Teoria Estètica* on es tracta directament aquesta relació és «Lo general y lo particular». *Técnica*:

*La experiencia de la incoherencia entre la técnica, lo que la obra de arte quiere, su capa expresivo-mimética, y su contenido de verdad causa a veces revueltas contra la técnica. Es endógeno al concepto de técnica independizarse a costa de su fin, convertirse en un fin en sí mismo como una habilidad que funciona en vacío. Contra esto reaccionó el fauvismo de la pintura; de una manera análoga, el Schönberg de la atonalidad libre en relación con el brillo orquestal de la escuela neo-alemana. Schönberg, que era el compositor de su época que más insistía en el oficio, atacó explícitamente en el artículo Problemas de la enseñanza artística a la fe en la técnica salvadora. La técnica cosificada provoca a veces correctivos que se aproximan a lo «salvaje», a lo bárbaro, a la técnica primitiva, a lo hostil al arte. Lo que se llama de una manera pregnante arte moderno fue lanzado por este impulso; éste no podía acomodarse en sí mismo y se convirtió por doquier en técnica. Pero no era retrógrado. La técnica no es abundancia de medios, sino la facultad atesorada de ajustarse a lo que la cosa reclama objetivamente. Esta idea de técnica a veces es fomentada más por su reducción de los medios que por su acumulación, que la consume. Las exiguas Piezas para piano, op. 11 de Schönberg, con la extraordinaria torpeza de su fresco planteamiento, son superiores técnicamente a la orquesta de Una vida de héroe, de cuya partitura solo se oye una parte, de modo que los medios no bastan ni siquiera para su fin más inmediato, para la aparición acústica de lo imaginado. Hay que preguntarse si la segunda técnica del Schönberg maduro no quedó por detrás del acto de suspensión de la primera. Pero también la independización de la técnica que la enreda en su dialéctica no es meramente el pecado original de la rutina, como cree la necesidad pura de expresión. Debido a su hermanamiento con el contenido, la técnica tiene una vida propia legítima. El arte suele precisar de esos momentos a los que tendría que renunciar. El hecho de que hasta hoy las revoluciones artísticas hayan sido reaccionarias no está explicado ni disculpado así, pero sí que tiene que ver con esto. Las prohibiciones tienen un momento regresivo, también la*



*prohibición de la abundancia y de la complejidad; por eso, ese momento se relaja, aunque este impregnado de refus. Esta es una de las dimensiones del proceso de objetivación.<sup>1</sup>*

En aquest fragment, Adorno parla de la relació directa que existeix entre la tècnica i el contingut present a l'obra d'art i a les «revolucions artístiques». Aquesta relació implica que la tècnica sigui definida a partir del que l'obra vol, del contingut que necessita expressar, i per tant independent al que fins al moment pugui haver estat. En conseqüència, amb les obres que atenen a aquesta relació, es produeixen canvis i revoltes, amb les que amb major o menor mesura i depenent del resultat, l'art evoluciona. La definició que apareix sobre el concepte de tècnica, «*no es abundancia de medios, sino la facultad atesorada de ajustarse a lo que la cosa reclama objetivamente*», comporta que la relació entre contingut i tècnica s'ha d'establir sota el sentit de la lògica i la coherència que l'obra d'art demana. Aquesta lògica i coherència entre la relació tècnica i contingut, no és sempre del tot respectada per l'experiència, la qual afecta directament al contingut de veritat de l'obra, com el que l'obra mateixa *és-i- acaba essent* el que aquesta pretén. Per tant, la tècnica cosificada (cosificada en tant que heretada per la tradició, vigent i indiscutible fins al moment) entranya el perill d'esdevenir obsoleta o inclús hostil al que és necessari expressar a l'obra. Arribat el moment, la tècnica necessita desprendre's i independitzar-se d'allò que fins al moment ha estat, per esdevenir adequada i en favor del contingut que l'obra ha d'expressar. Aquest fet és el que esdevé quan tenen lloc les anomenades revolucions artístiques, que es caracteritzen per les innovacions que resulten de l'evolució o transformació de la tècnica en tant que al seu contingut.

Adorno es demana si la producció artística de Schönberg realitzada durant el període atonal supera en quant a tècnica al posterior període dodecafònic, caracteritzat pel desplegament d'una tècnica enormement sistematitzada equiparable en quant a rigor i coherència al sistema tonal. Però pareix que ho fa, no des de la comparació qualitativa de la tècnica, és a dir, de si una és millor o més apropiada per expressar que l'altra. Pareix que no es tracta de si les connotacions més bé anàrquiques del primer període atonal són més apropiades per la necessitat pura d'expressió que el sistema dodecafònic, o bé si és a la inversa. Sinó que més bé, des de la perspectiva de l'objecte o de la pròpia obra, en la que la tècnica desenvolupada en la producció artística de Schönberg en el període atonal pot ser que satisfaci millor en quant a lògica i coherència la seva relació amb el contingut de les obres que en el període dodecafònic, si bé les dues són legítimes. Adorno, prenent l'objecte artístic com a autònom i central, atorga que cada obra té una tècnica amb «*una vida pròpia i legítima*» la qual rebutja qualsevol prohibició o restricció donada per una tècnica anterior o cosificada.

Pareix doncs, que la tesi que ens vol fer arribar Adorno es fonamenta en el fet que el contingut d'una obra condiona i determina una tècnica pròpia i independent adequada a allò que l'obra vol i necessita i que la tècnica té a veure amb les revolucions artístiques. Concentrar-se en el problema que planteja la relació tècnica/contingut i intentar comprendre els vincles i la coherència d'aquesta relació, esdevé una tasca indispensable per a entendre les transformacions i revolucions artístiques de la modernitat. Per a

---

<sup>1</sup> ADORNO, TH. W., *Teoría Estética*, Obras completas n° 7, Madrid, Akal, 2004, p. 285-286.



exemplificar aquesta tesi, Adorno cita les *Tres peces per a piano Op. 11* de Schönberg, a les quals contraposa *Una vida d'heroi* de R. Strauss, afirmant que les peces Op. 11 són superiors tècnicament:

*Las exiguas Piezas para piano, op. 11 de Schönberg, con la extraordinaria torpeza de su fresco planteamiento, son superiores técnicamente a la orquesta de Una vida de héroe, de cuya partitura solo se oye una parte, de modo que los medios no bastan ni siquiera para su fin más inmediato, para la aparición acústica de lo imaginado.*<sup>2</sup>

A continuació intentaré explicar per què Adorno utilitza l'Op. 11 com a referent per a exemplificar la seva tesi i quina significació té aquesta obra en l'evolució de la tècnica de l'autor i per la història de la música.

Per a poder respondre aquesta qüestió, cal que ens aproximem a poc a poc a aquesta obra intentant contestar tota una sèrie de qüestions que esdevenen imprescindibles per a respondre la pregunta que ens hem plantejat: què és l'Op. 11 i què significa; d'on neix l'Op. 11; quines són les seves arrels i quina relació guarden amb el passat; com és i com canvia la manera d'expressar el contingut a partir de l'Op. 11 i les primeres obres del període atonal; quines conseqüències origina el contingut sobre la tècnica; i si l'Op. 11, com a fita de la revolució artística de l'atonalitat, representa més bé una ruptura o una evolució en relació amb el passat.

### **1. Què és l'Op. 11 i què significa? D'on neix l'Op. 11? Quines són les seves arrels i quina relació guarden amb el passat?**

Tal com reconeix el mateix Schönberg, l'Op. 11 representa una de les fites més importants en l'evolució de la seva tècnica i estil, amb la qual s'obre el pas cap al període de l'atonalitat:

«La meua tècnica i estil no han evolucionat de manera conscient. Repassant avui la meua evolució, em sembla que m'he mogut en cercles concèntrics, a vegades avançant lentament, a vegades ràpidament, a vegades fins i tot retrocedint algunes passes. Les passes més decisives foren amb *Dues cançons*, Op. 12 i *Tres peces per a piano Op. 11*. Després vendria *Suite per a piano*, Op. 25. Després vendria el canvi —potser es podria anomenar període apol·lini— a *Suite per a set instruments*, Op. 29.»<sup>3</sup>

L'obra de la primera etapa de joventut de Schönberg, que precedeix i possibilitarà posteriorment l'Op. 11, està estretament arrelada en els principis heretats de la tradició, i situa Schönberg com a un dels darrers i grans exponents del romanticisme alemany. En aquest període, en el qual la tonalitat serveix encara de tècnica i espai per a expressar el contingut, la seva música resumeix i aglutina els elements de les dues grans tendències del romanticisme alemany, que actuaran com a germen per a evolucionar més tard cap a una nova tècnica, i l'essència del qual mai abandonarà. Per una banda assumeix el pensament contrapuntístic, la tècnica de la variació desenvolupada i la elaboració motívica-temàtica

<sup>2</sup> Ibid., p. 285.

<sup>3</sup> SCHÖNBERG, ARNOLD, *Style and Idea: Selected Writings*, New York, L. Ed. Stein. 1987, p. 110. (traducció del autor del estudio).

de Brahms, i per una altra, el desenvolupament de la gamma cromàtica de Wagner. El mateix Schönberg reconeixia «després de convertir-me en wagnerià, la meua evolució fou bastant ràpida» (del mismo texto, p. 111). En aquest període, s'evidenciava, amb cada nova obra produïda (des dels *Gurrelieder*, passant pel sextet de cordes *La nit transfigurada*, Op. 4, per la *Simfonia de cambra*, Op. 9, fins al segon quartet per a corda Op. 10), la tendència a explorar els límits i els recursos propis que oferia la tonalitat, des d'un llenguatge impetuosament dirigit cap a l'expressivitat, però amb el que encara, en la seva essència, es mantenia plenament submergit en el romanticisme alemany més tardà.

Arribat a aquest punt, el que sembla més interessant és que, la cada vegada més incessant necessitat de traspasar la gravetat de la jerarquia del sistema tonal corria al costat de l'instituiu canvi que s'estava produint en una nova dimensió i profunditat del mateix contingut. El cúmul de circumstàncies que originaren aquesta tendència en espiral, es concentren en un període de crisi i d'absoluta introspecció, en el que era inevitable que l'expressió d'un nou contingut no quedés reflectida a la seva obra. La crisi existencial i espiritual, juntament amb l'estat d'agitació i canvi que s'experimenten en aquest moment, aboquen a l'autor la necessitat de trobar refugi i explorar els nous camins que prenen les altres arts. Schönberg es submergeix de ple en la pintura i s'identifica amb la poesia dels poetes simbolistes i expressionistes del seu entorn, alguns dels quals exercirien una enorme influència en el seu desenvolupament, especialment amb el visionari profeta simbolista Stefan George. Alguns dels seus poemes seran empleats per Schönberg a algunes de les obres que acompanyen el període atonal de l'Op. 11 com el *Llibre dels jardins penjants* o al segon quartet per a corda, en el que s'augura un nou món per explorar:

*Siento aire de otro planeta.  
Los rostros amables que se giraban hacia mí  
Se alejan ahora por la oscuridad  
Me disuelvo en sonidos girando, entretegiendose,  
Soy una chispa sólo de fuego sagrado  
Soy un rugido sólo de la voz sagrada*

## **2. Com és i com ha canviat la manera d'expressar el contingut a partir de l'Op. 11 i les primeres obres del període atonal?**

En aquest moment de crisi, quan el sistema de la tonalitat estava a punt de defallir, el piano es va oferir com a instrument ideal per a experimentar una nova expressió del contingut que condicionava una nova tècnica. D'alguna manera, es podria dir que el contingut d'aquestes obres gira explícitament entorn a arguments tals com el dolor, l'absència, el buit, la solitud i les reaccions que provoquen amb la seva expressió.

En referència a com Schönberg ha canviat la manera d'expressar el contingut a partir de l'Op. 11, Adorno comenta:

*En él [Schönberg], el momento subversivo propiamente hablando es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, shocks, traumas. Atacan los tabúes de la forma porque éstos someten tales emociones a su censura, los racionalizan y los transponen en imágenes. Las innovaciones formales de Schönberg estaban emparentadas con la modificación del contenido de la expresión. Sirven a la*

*irrupción de la realidad de éste. Las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis.*<sup>4</sup>

### 3. Quines conseqüències origina el contingut sobre la tècnica?

L'evidència era que la tècnica heretada de la tradició, que es basava sobre un centre tonal, ja ni bastava ni servia a l'artista com a mitjà per a poder mostrar el contingut que era necessari expressar. Per a expressar el nou contingut, calia prescindir definitivament del centre que dominava i jerarquitzava el discurs propi de la tècnica tonal; abandonar aquell discurs i la seva argumentació que es polaritzava des d'una estratègia prèviament traçada i que exigia grans formes, fent ús d'ostentoses transicions, figures argumentals prefabricades, sense significació expressiva ni temàtica, fins a arribar al punt que tot allò decoratiu acabava corrompent allò essencial. Amb la tècnica tonal, l'argument musical a expressar es perdia en les modulacions, en les transicions prepautes, en l'obligació de resoldre la dissonància en la consonància, o en l'ansietat de retornar a la tonalitat principal. Tots aquests procediments ja havien arruïnat tota capacitat de significació i d'expressió: ja no deien res i feien impossible comunicar cap emoció convincent. Allò decoratiu i allò ornamental havien acabat arruïnant allò essencial.

Amb *Tres peces per piano, Op. 11*, es produeix definitivament un canvi en la profunditat del contingut i tractament del material, en el que el mateix autor assegura «haver deixat enrere qualsevol restricció estilística i que només obeeix l'impuls interior, molt més intens que qualsevol altre recurs». Podríem considerar que la principal conseqüència d'aquest «impuls» fou l'emancipació de la dissonància, continguda i retinguda abans en la jerarquia del sistema tonal. A partir d'ara, la dissonància serà tractada, no com a una tensió que s'ha de resoldre, sinó com element particular i singular, com a base d'un nou art. El dret de la dissonància esdevindrà una condició final.

Aquesta nova concepció estètica d'unitat va requerir una reorganització del llenguatge on la lògica de l'instint i la intuïció varen servir com a base per a expressar: «L'art pertany a l'inconscient, a allò innat i instintiu».

L'emancipació de la dissonància possibilitava una nova tècnica amb la que s'assumia l'equivalència de tots els semitons de l'escala cromàtica. La intenció era mantenir el cromatisme constantment, el qual originava un nou espai sonor que permetia un contrapunt alliberat de l'esclavitud de la tonalitat, evitant qualsevol relació intervàlica de tipus tonal. Aquesta tècnica permetia explorar totes les possibilitats sonores de la gamma cromàtica, que ja anteriorment Wagner havia iniciat dins la pròpia tonalitat.

En contraposició al concepte d'obra tancada on cristal·litzava necessàriament la tonalitat, l'emancipació de la dissonància, permetia una tècnica convertida en un procés de verificació contínua, on el contingut podia finalment aflorar de manera orgànica sota el principi de Variació Desenvolupada. La condensació de la forma donava com a resultat micro-composicions concentrades, miniatures que contrasten amb les grans formes amb les que s'inaugurava Schönberg com a compositor (Nit transfigurada, Oratori profà Gurrelieder, Simfonia de càmera per a 15 instruments, poema simfònic Pelleas i Melisande).

<sup>4</sup> ADORNO, Th. W., *Filosofia de la nueva música*, Obras completas n 12, Madrid, Akal, 2004, p. 42-43.

#### **4. L' Op. 11, com a fita de la revolució artística de l'atonalitat, representa més bé una ruptura o una evolució en relació amb el passat?**

Tornant al fragment de Schönberg ja citat anteriorment, Schönberg reconeix que s'ha «mogut en cercles concèntrics, a vegades avançant lentament, a vegades ràpidament, a vegades fins i tot retrocedint algunes passes». Aquests cercles concèntrics pareixen apuntar als mateixos principis que es reconeixen al llarg de la seva obra i que han estat descrits anteriorment: el pensament contrapuntístic, íntimament relacionat amb la tècnica de la variació desenvolupada i amb l'elaboració motívica-temàtica i el desenvolupament de la gamma cromàtica, que va permetre la dissolució de la tonalitat a partir d'una nova concepció estètica de la música. La constant presència d'aquests principis que provenen del darrer esperit postromàntic, permeten justificar que el pas cap a la modernitat musical que es va produir mitjançant l'emancipació de la dissonància, més que una ruptura amb la tècnica de la tradició musical, va significar més bé, des de la seva concepció més radical, la darrera petjada del romanticisme alemany, amb la que es traspassava l'esfera celeste de la tonalitat i al mateix temps amb l'Op. 11, la primera petjada cap a un nou espai o un «nou aire d'un altre planeta», la atonalitat. La solitud del viatge que va emprendre Schönberg cap a aquest nou espai anava acompanyada del coratge, el compromís i la recerca del que s'ha de dir i encara no s'ha dit, d'un nou art amb el que es pogués expressar el contingut vertader que era necessari expressar. L'espai que s'obria al seu davant era el del subconscient, allò interior. A simple vista, dins aquest nou espai, la intuïció i la voluntat de recerca, pareixien els únics acompanyants amb el que es definia una nova tècnica. Però no ho eren. Si bé aquests eren els guies que il·luminaven el camí, anaven acompanyats d'un equipatge ple de mitjans i de recursos. Si bé alguns resultaven inútils dins aquest nou espai, altres esdevenien indispensables per a continuar. Per això dins les peces Op. 11, si bé es mouen dins un nou espai sonor on un nou contingut i recursos respiren, es fa palesa la convivència i la troballa de multitud de recursos heretats de la tradició que en aquest nou espai, a vegades esdevenen indispensables, com a bigues d'una construcció, a vegades es mantenen com a elements propis del discurs o fins i tot a vegades causen un efecte innovador.

Ja per finalitzar i a mode de conclusió, amb aquest treball he intentat, profunditzar en la tesi d'Adorno que es fonamenta en el fragment escollit, d'acord amb el qual el contingut d'una obra condiona i determina una tècnica pròpia i independent adequada a allò que l'obra vol i necessita i que la tècnica té a veure amb les revolucions artístiques. La identificació de les relacions que s'estableixen entre contingut i tècnica esdevé una tasca fonamental per a l'estudi de la música, la seva interpretació i per a entendre sobretot les transformacions de la tècnica compositiva a la modernitat musical. Identificar el contingut d'una obra, observar com respira i es reflexa, amb quins mitjans s'expressa i amb quina tècnica es materialitza són algunes de les qüestions en les quals consisteix aquesta tasca. Penso que Adorno pren l'Op. 11 com a referent per a exemplificar la seva tesi, perquè aquesta obra concentra molt bé els problemes que esdevenen en la relació tècnica i contingut ja que mostren l'expressió d'un contingut insòlit fins al moment que va estretament unit al compromís i deure d'encertar amb els camins i les maneres, que defineixin una tècnica que satisfaci única i vertaderament les necessitats i característiques pròpies del contingut de l'obra en concret. El compromís amb l'ofici i el deure de l'artista en Schönberg, és total i absolut. Amb paraules del propi Schönberg, «El vertader amor i comprensió de la música espera respondre: Què s'ha dit? Com s'ha expressat? Hi ha algun nou missatge musical? S'ha descobert una nova personalitat? Era la tècnica adequada?» (Ibid p. 114).

La seva mirada objectiva de l'exterior, que es torna cap a l'interior, que corre pel seu cor, per la seva ment, per a retornar i expressar-se subjectivament, des de l'interior cap a l'exterior, és el procés. El compromís és arribar fins a les darreres conseqüències. El resultat és l'Op 11. Schönberg desmarca del que espera de la tècnica una societat cosificada, en benefici d'un contingut que es torna contra ella:

*«Los shocks de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran un mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello».*<sup>5</sup>

Crec haver explicat que aquesta obra es pot considerar tant un punt i seguit com un punt i a part. Jo considero que l'Op. 11 és els dos punts a la vegada, degut a les característiques pròpies que defineixen la figura de l'autor. D'alguna manera, és evident que la figura de Schönberg, no tan sols de l'obra sinó també del seu pensament, va ser un dels paradigmes més importants de la modernitat artística que més influència va exercir en el pensament de Th. W. Adorno i on, sota el mateix principi i en tant que el seu contingut, queda palesa en la mateixa forma de les obres de Th. W. Adorno i concretament a *Teoria estètica*.

## **Bibliografia**

- ADORNO, TH. W. (2004). *Teoria Estética*. Madrid: Akal.  
 ADORNO, TH. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.  
 SCHÖNBERG, ARNOLD (1987). *Style and Idea: Selected Writings*. New York: L. Stein.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 35.

**Taula (UIB)  
núm. 47,  
2018-2019**

**II. LA CASA  
DE LA POESIA**



## **EL ARTE COMO CAMINO DE INDIVIDUACIÓN Y AUTOCONOCIMIENTO**

**Maria Mercè Domínguez Regueira**

**RESUMEN:** El quehacer artístico analizado desde la perspectiva del pensamiento de C. G. Jung, aludiendo a la importancia del arte como actividad humana necesaria portadora de conciencia, significado y de sentido de nuestro ser en el mundo. La obra de arte es un producto que surge del inconsciente colectivo, realizado por un individuo, artista, cuyo destinatario es la humanidad.

**PALABRAS CLAVE:** C. Jung, arte, individuación, autoconocimiento.

**ABSTRACT:** The artistic act, analysed from the perspective of C.G. Jung's thought, alluding to the importance of art as a necessary human activity, bearer of conscience, meaning and sense of our being in the world. The artistic work is a product that emerges from the collective unconscious, realized by an individual, the artist, whose recipient is humanity.

**KEYWORDS:** C. Jung, art, individualisation, self-knowledge.



## 1. Introducción

Durante décadas la teoría estética de C. G. Jung permaneció prácticamente ignorada por los artistas e intelectuales que no habían entrado en contacto con la psicología profunda. Resulta paradójico que mientras tanto, la terminología junguiana estaba siendo asimilada por otras disciplinas como la sociología o la antropología y la concepción de Jung sobre el ser humano, en su relación consigo mismo y el mundo, se afianzaba cada vez más en esa sociedad cambiante de la segunda mitad del siglo XX.

Ciertamente, Freud había ocupado un lugar prominente en la élite cultural de Occidente difícil de desbancar, así pues cualquiera con mínima cultura se prestaba a la comprensión de una obra artística desde el psicoanálisis, haciendo referencia a conceptos tales como fantasía, condensación, deseo o placer, entre otros, y reduciéndola a un mero producto a resultas de alguna disociación, compensación, sublimación o incluso idealización; siempre respecto a ese detonante básico y esencial en todo ser humano que según Freud era la libido o pulsión. Así pues, la sexualidad se constituía en el centro originario de cualquier posible explicación causal sobre vínculos y actos humanos.

Huelga decir pues, que, si todo es reductible a una atracción carnal libidinosa, se están obviando otros aspectos fundamentales de la vida humana, ya que siguiendo el método psicoanalítico «en lugar de plantear el problema inmenso de la creatividad, se explora el limitado problema de las relaciones entre el efecto placentero y la técnica de la obra. Cuestión razonable que entra en los límites de competencia de una economía del deseo».<sup>1</sup> De esta manera, la obra de arte quedaba subordinada a la subjetividad del artista, ligada íntimamente a su vivencia erótica, plasmando, consecuentemente, sus miserias y frustraciones o sus logros privados en cuanto al placer o goce del cuerpo. Freud inaugura, pues, una psicologización sexualizante del arte, o sea la pseudocrítica de una obra como producto de miedos, traumas o represión sexual. El artista vaciaba, así, sus propias inhibiciones y fracasos proyectándolos en su trabajo. El arte para Freud era algo esencialmente catártico.

Sin embargo, a criterio de Jung, el arte tiene un dominio propio. Lejos de ser entendido en función de la personalidad del autor, el arte se manifiesta como una realidad por sí misma y que de ningún modo es reducible a un único individuo en concreto, sino que más bien sugiere una totalidad significativa y significante. Esa es la realidad que nos desvela cómo es y cómo siente el ser humano genérico, contribuyendo de facto a la creación, recreación e inteligibilidad de la propia humanidad

Este artículo, pues, tiene como objetivo recoger las referencias y comentarios más importantes que Jung hace sobre el arte con el fin de esclarecer cual es su teoría estética y más concretamente que influencia tiene el arte en el desarrollo de la vida humana individual y social. Cabe señalar que hay muy pocos escritos que traten el tema directamente y algunos se reducen sólo a un prólogo pedido por el autor, pero en contrapartida el tema artístico aparece reiteradamente a lo largo de toda su obra y como veremos más adelante juega un papel primordial para entender el funcionamiento de la psique o alma humana.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> RICOEUR, PAUL (1990): *Freud una interpretación de la cultura*, p. 144 Siglo XXI Editores, Madrid.

<sup>2</sup> Es necesario aclarar para evitar confusiones que Jung utiliza el concepto de «alma» –*die Seele*, en alemán–, en el sentido que los antiguos griegos daban a psique y que viene recogido en la RAE: alma, principio de vida.

## 2. Algunas de entre muchas influencias importantes

La concepción del arte junguiano se inspira en fuentes claramente dispares como pueden ser Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche o Worringer, entre otros, por citar unos cuantos.

De Kant asume, entre otras cosas, la importancia de «lo sublime» en cuanto activador transformativo del alma a través del asombro, la melancolía, el temor o la belleza, porque ciertamente para Jung también «lo sublime conmueve».<sup>3</sup>

En referencia a Schopenhauer, estima que la fuerza ciega de la naturaleza es una certera intuición del inconsciente y le interesa sobre todo el papel que juega el arte, especialmente la música, en la liberación del alma de la esclavitud de la voluntad de vivir, pues no en vano, según Jung, «Schopenhauer entendía la música como el movimiento de las ideas arquetípicas».<sup>4</sup>

Asimismo, si bien Schiller recoge la diferenciación entre poesía sentimental e ingenua, respecto a Nietzsche valora la reflexión sobre la actividad y la obra en todo aquello que atañe a la dualidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco en el arte. Considera que ambos autores se adelantaron a su tiempo. Sin embargo, aunque reconoce, indudablemente, la gran valía de sus teorías, tampoco ellos se libran de sus críticas, porque «Nietzsche, igual que Schiller, tiene una marcada tendencia a atribuir al arte un rol mediador y redentor».<sup>5</sup> Jung considera que esa no es la función del arte y que, pese a la gran intuición de Nietzsche en su distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco, tal diferencia no se refiere tanto al arte en sí como sujeto, sino a la forma que el artista tiene de vivir su creación y de vivirse a sí mismo cuando crea, según el tipo psicológico al que pertenezca.

En cuanto a Worringer, Jung menciona la división efectuada entre abstracción y empatía. Estas actitudes antagónicas expresan la interacción del artista con el mundo. Esa relación luego queda plasmada en otra distinción que hace sobre el dinamismo del proceso artístico: el acercamiento al arte desde el sentimiento, siguiendo la empatía, o desde el pensamiento, haciendo uso de la abstracción. Son dos dimensiones diferentes y cada dimensión responde a una cierta tipología psíquica: sentimiento o pensamiento. Ambas son válidas, pues, aunque sean diametralmente opuestas, igual que opuestos son los cuadros o la música de John Cage y la obra pictórica de Maurice Vlaminck o las canciones de los Sex Pistols, ambas posturas enriquecen y complementan el valor y significado del arte en sí mismo. Además, en su obra *Abstracción y Naturaleza* Wilhelm Worringer enuncia toda una declaración de principios, justo en la frase: «Todavía está por escribirse una psicología de la necesidad artística»,<sup>6</sup> de ahí se deduce que el arte en sí mismo es algo que urge como necesario o que tal vez surge cierta necesidad en el ser humano que le impele a crear, aunque Worringer también admitía que todavía no se había desarrollado una explicación pertinente del por qué, del cómo o incluso del para qué... Y Jung, en su perspicaz análisis de la psique humana, recoge la irremediable y a la vez excitante tarea de escribirla.

<sup>3</sup> KANT, INMANUEL (1946): *Lo bello y lo sublime*, p. 14 Espasa Calpe, Madrid.

<sup>4</sup> CARL C. JUNG (1995): *Das symbolische Leben*, p. 850 Walter, Düsseldorf.

<sup>5</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Psychologische Typen*, p. 147 Walter, Düsseldorf.

<sup>6</sup> WORRINGER, WILHELM (1953): *Abstracción y naturaleza*, p. 27. Fondo de Cultura Económica, México.

Mención aparte encuentra el psicoanálisis freudiano, pues el primer recorrido conceptual hacia la comprensión de la mente le viene a Jung a través de la obra de Freud, con quien durante algún tiempo tuvo una relación cercana y al que admiraba tanto por su osadía profesional como por su innovación metodológica. Sin embargo, más tarde, cuando el psicoanálisis es rechazado, Jung se posiciona en referencia y también en contra, para diferenciar su pensamiento de la teoría de Freud, reivindicando otra concepción de la psique humana y por ende del arte. En su opinión según Freud «todas las complejas manifestaciones anímicas, como el arte, la filosofía y la religión, le parecen sospechosas si no son represiones de la sexualidad. Esta actitud esencialmente reductiva y negativa hacia tan reconocidos valores culturales se basa en condicionantes históricos».<sup>7</sup> En su opinión Freud estaba, entonces, sencillamente, bastante equivocado.

Ahora bien, la gran inspiración acerca del tema artístico le llega a través de su práctica clínica, siendo Sabina Spielrein la musa que le descubre la importancia del arte como guía en el enmarañado universo psíquico. Sabina, con quien tuvo una relación no sólo profesional sino también amistosa e íntima, que rompía con todos los moldes de la conservadora sociedad suiza de la época, le aporta esa concepción nueva del arte como auténtico camino de conocimiento del alma humana: «el contenido de una imagen personal, proveniente de un material del pasado, se mezcla con un contenido similar y se transforma en un deseo típico colectivo a expensas del individuo. Entonces, el nuevo contexto se proyecta al exterior como una obra de arte».<sup>8</sup>

### 3. Hacia una nueva definición de «Arte»

Jung, gracias a su práctica clínica y a su insaciable afán de comprensión de la psique desde todas las facetas posibles, forja una nueva teoría del alma humana, donde el arte adquiere un lugar privilegiado: «El gran arte, consiste en que una persona, a pesar de todas las condicionantes vulgares y miserables de su nacimiento y su infancia, realiza algo sobrehumano».<sup>9</sup>

Después de leer esta cita, surgen innumerables preguntas: ¿a qué se está refiriendo Jung cuando nos dice que el verdadero arte conlleva realizar algo sobrehumano? ¿Podemos considerar sobrehumana, la obra de la Sagrada Familia tal como la soñaba Gaudí? ¿Es sobrehumana la Torre Eiffel? o, tal vez, ¿posee algún don sobrehumano La Gioconda de Leonardo?...

Quizás, para responder a esas preguntas, antes sea necesario detenerse antes en otras más básicas aún: ¿qué es el arte?, ¿para qué sirve? o ¿cual es su verdadera función? Para Jung el arte es un complejo autónomo que pertenece al dominio inconsciente y que moviliza el alma humana o psique, dotándola de un impulso creador que empuja al artista a la acción con el fin de exteriorizarse. Ese complejo busca encarnarse en una obra aún sin realizar, pues «a decir verdad, el complejo autónomo se percibe, pero no puede ser sometido al control consciente ni de la inhibición ni de la reproducción voluntaria. De

---

<sup>7</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 44-45 Walter, Düsseldorf.

<sup>8</sup> SPIELREIN, SABINA. «Destruction as a cause of coming into being» en *Journal of Analytical Psychology* 39 (1994) pp. 155-186.

<sup>9</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Das symbolische Leben*, p. 825 Walter, Düsseldorf.

este modo se revela el complejo como autónomo, en que de alguna manera aparece y desaparece, esta característica corresponde a su tendencia inherente, es independiente de la arbitrariedad de la consciencia. El complejo creador tiene esta peculiaridad en común con los otros complejos autónomos». <sup>10</sup> El artista quizás no lo sabe, pero la obra, como bien Miguel Ángel aseguraba, ya está ahí antes de ser esculpida, pintada, bailada, fotografiada, cantada o escrita.

Si es así, si está ahí y no depende de una intencionalidad consciente, ¿de dónde surge y cómo se gesta? Para dilucidar estas cuestiones, primero hemos de considerar que el alma humana o psique no es precisamente un calmo remanso de aguas tranquilas, sino más bien asoma como una entidad efervescente de energía afectiva en constante movimiento, donde se libran batallas inconscientes entre fuerzas dialécticamente opuestas, que van conformando esa propia imagen que tenemos de nosotros mismos. Consecuentemente, nuestra alma o psique es compleja; o sea, está compuesta de diferentes núcleos independientes que interactúan entre sí inhibiendo o activando los denominados complejos.

Un complejo está a su vez formado por una amalgama de vivencias de gran carga emocional, que gracias a la fuerte atracción desplegada, vincula a su alrededor ciertas situaciones, imágenes o palabras, que quedan cargadas afectivamente y se van asociando a su vez, como si de un imán o torbellino se tratara, a otras situaciones, imágenes o palabras. De esta manera, cada complejo actúa desde el inconsciente como si fuera un centro gravitacional, de forma tal que cuando cualquiera de esas determinadas situaciones imágenes o palabras, susceptibles de ser relacionadas con el complejo, emergen, emerge también, instantáneamente, un impulso de alta carga energética que pugna por expresarse incitando una necesidad de acción. Somos movidos por nuestros complejos. Ellos nos poseen. Así pues, si el arte es un complejo autónomo, el arte mueve y conmueve, crea y recrea, hace y deshace, modelando tanto al artista, como al espectador.

#### 4. Buscando el origen y el sentido de la obra de arte

Jung es especialmente crítico con Freud y su teoría reduccionista sobre el funcionamiento psíquico enfocado al instinto sexual, no está de acuerdo con que el arte sea limitado por unos condicionantes externos y entendido únicamente como un producto surgido de la sublimación de la pulsión sexual. Desde su perspectiva, eso es una mera especulación que no atiende a la realidad porque, según Jung, el arte tiene un origen bien diferente. Es hartamente evidente que, atendiendo sólo a la represión sexual reinante en la sociedad inglesa decimonónica e incluso teniendo en cuenta cierta inhibición personal, no se puede explicar que las hermanas Brönte escribieran *Cumbres Borrascosas*. Tampoco la negación del deseo por sí mismo esclarece el significado del famoso tríptico del *Jardín de las Delicias* del Bosco, ni aun haciendo sólo referencia a las escenas del infierno, porque reprimidos siempre ha habido, hay y habrá que no han escrito un libro ni pintado un cuadro, porque, ni por asomo siquiera, han sentido la necesidad de ello.

---

<sup>10</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 90-91 Walter, Düsseldorf.

Obviamente la pulsión sexual es importante, sobre todo para la reproducción de la especie, pero la libido freudiana queda relegada por la psicología analítica a una instancia más entre otras, desplazándola hacia un estatus menos decisivo e influyente en la vida de las personas. Jung entiende la sexualidad como un complejo más, al igual que también son considerados complejos humanos el conocimiento o la religiosidad.

Sin embargo, aunque el arte no se explique gracias a la sublimación, si se puede afirmar que el arte es sublime, porque su origen, significado y sentido es *sublimis*, o sea, están colocados bajo el umbral de la conciencia y, consecuentemente, el impulso artístico se engendra en una región sutil del alma, aquella que permanece escondida para muchos, pese a que aflora y se expresa fácilmente en unos pocos: los artistas. Además, esa característica de sublimidad hace que el arte sea capaz de transportarnos a un estado de elevación extraordinaria, pues en latín antiguo *sublimis* refería a algo que se eleva.

El arte nos transporta lejos de nuestra propia pequeñez y miserias cotidianas, rumbo a una experiencia incondicional. Jung considera que el arte va más allá de lo que es bello trascendiendo lo que somos, de ahí que pueda decirse que es «sobrehumano». El arte, entonces, no sublima ni represiones ni traumas y tampoco mucho menos está guiado o inducido por los mecanismos de defensa del yo. En él no cabe, pues, la existencia causal de una compensación, ni la sustitución, ni la negación, ni la idealización, ni otros mecanismos semejantes. No los necesita para ser, porque ya hemos dicho que lo sublime se eleva por sí solo desde el inconsciente al consciente. No necesita nada más para existir, existe en nosotros y a través de nosotros. El artista es un mero médium o catalizador que hace posible esa transformación alquímica en el ataraxia anímico de su taller o estudio.

Mas, sea como fuere, el arte surge de algo eminentemente poderoso que no pertenece a ningún individuo, pues se origina y deviene en la propia humanidad del ser y siempre en referencia a nuestra generalidad, aunque necesita de la individualidad del artista para manifestarse. La materia prima del arte son las emociones o afectos que residen en el inconsciente colectivo: «Lo inconsciente es indudablemente la *Panmater*, la Madre del Todo (es decir la Madre de toda la vida psíquica), la matriz, el trasfondo y el fundamento de todos los fenómenos diferenciados, que nosotros consideramos psíquicos: religión, filosofía, ciencia, arte. La experiencia de lo inconsciente, cualquiera que sea su forma, es un acercamiento a la totalidad, la única experiencia que falta en nuestra moderna civilización. Es la vía regia hacia el *Unus Mundus*»<sup>11</sup> Ahí se gesta la obra. Ese es su comienzo, de ahí se nutre el artista, cuya alma o psique es capaz, lo quiera o no de conectarse con la parte más arcaica de la especie humana, donde se guarda en un eterno presente toda la memoria vivencial de la humanidad. Ese es su peso y su valor, permitírnos semejante excelsa conexión con nuestros orígenes, con nuestro ser humano más ancestral.

Ese inconsciente colectivo, concebido en un proceso de movimiento y renovación constantes, gracias a la interacción de la conciencia, podría ser equiparable a un «campo mórfico» humano, usando un término del biólogo Rupert Sheldrake, quien considera que el devenir de ese inconsciente colectivo es acorde también con su idea de la existencia de una presencia actual del pasado que se actualiza a cada instante creándose a sí mismo, en la llamada «resonancia mórfica»,<sup>12</sup> algo muy similar a aquella «memoria del presente»

---

<sup>11</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Das symbolische Leben*, p. 850 Walter, Düsseldorf.

<sup>12</sup> SHELDRAKE, RUPERT (2006): *La presencia del pasado*, Barcelona, Kairós, p. 387-390.

de la que ya hace siglos nos hablaba Agustín de Hipona, cuando se preguntaba: «¿Quién podrá detener, repito, el corazón del hombre, para que se pare y vea cómo, estando fijo, dicta los tiempos futuros y pretéritos la eternidad, que no es futura ni pretérita?».<sup>13</sup>

El arte entendido, pues, como la expresión que emana de ese sujeto absoluto o inconsciente colectivo humano, no sólo trasciende el individuo concreto, sino, al estilo de lo dicho por Agustín de Hipona, también trasciende el tiempo y el espacio, dado que en el inconsciente no ha lugar ni para uno ni para otro.

Sin embargo, tan solo esa conexión no basta, pues la materia plasmática o informe, sita en el inconsciente colectivo de la Humanidad, necesita ser trabajada para poder ser comprendida o captada por la mente humana. Así que, una vez despierta y movilizada, lo que toca entonces es darle forma y ésta es la tarea propia de los arquetipos psíquicos, que como innatos estructurantes afectivos a priori son los elaboradores de las imágenes que emanan del inconsciente, que luego se plasman en sueños o fantasías y que nutren la capacidad creativa del artista. Esos arquetipos también son esencialmente dialécticos, pues poseen ambos polos opuestos: placer/displacer, atracción/repulsión, belleza/fealdad... Esa cualidad de contención de las oposiciones es «la enantiodromia» usando el vocabulario de Jung.

Y si bien los artistas aprenden una o diferentes técnicas de trabajo, cuya adecuada utilización, mejora la expresividad de su obra, indiscutiblemente necesitan de sus experiencias vitales para inspirarse o abastecerse y, de hecho, son esas experiencias las que remiten a ese enigmático complejo autónomo, que es el arte, detonando su activación o, mejor dicho, usando un lenguaje más junguiano: gracias a su cotidiana vida personal, el complejo se constela. Mas, sin embargo, ni la destreza ni los episodios vividos representarían absolutamente nada, sin toda esa continua labor inconsciente que se realiza en el enigmático taller interior de su alma.

Del arte, sólo contemplamos su fenomenidad, pues como todo complejo autónomo el arte posee un trasfondo nouménico, incognoscible, como incognoscible es también el núcleo de cualquier complejo: «Todos los procesos psíquicos de la conciencia pueden ser explicados causalmente, pero el proceso creativo, arraigado en la inmensidad del inconsciente, permanecerá eternamente oculto al conocimiento humano, Sólo se describirá en su apariencia, y únicamente se dejará intuir, pero no aprehender».<sup>14</sup>

Es evidente que la aplicación de una buena técnica nos muestra la pericia del pintor, escultor, fotógrafo, escritor o músico. Sus habilidades aprendidas se plasman siempre en su obra. E incluso el artista, innovador por naturaleza, puede inventar técnicas alternativas, como el *ready-made* de Duchamp o la escultura móvil de Alexander Calder. Y también ha habido, hay y habrá, quienes ensayan métodos cognitivos alternativos para explorar más fácilmente su propio interior, buscando, así, algo en esa zona abisal, tan profunda y arcaica que nos devuelve al eterno tiempo de los tiempos. Por citar algunos ejemplos claramente ilustrativos, cabría resaltar el caso del diseñador gráfico Brian Pollet, Pixel Pusha, que ha experimentado con 20 drogas diferentes para conectar con ese

---

<sup>13</sup> DE HIPONA, AGUSTÍN (1979): «Las Confesiones» en *Los Filósofos Medievales*, p. 362, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

<sup>14</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 100 Walter, Düsseldorf.

perpetuo presente,<sup>15</sup> o quizás un Toulouse-Lautrec de talante eufórico o deprimido, según la intensidad de sus borracheras de absenta, mientras absorto en sus imágenes internas contempla las bailarinas del Moulin Rouge de París o un Andy Warhol lúdicamente inundado de sensaciones tras un viaje con ácido lisérgico al uso, o tal vez un Jimmy Hendrix cruelmente devastado en su íntima relación dual entre su guitarra y la heroína. Ellos han sido y son considerados artistas; por descontado, pocos dudarían de ello, pero precisamente su arte no nace de esa forma de conectar con lo colectivo nouménico. No, eso no les hace artistas, pues hay muchos drogadictos y alcohólicos que jamás llegaron a ser, dibujantes, pintores, cineastas o compositores. No obstante, sí, ellos han sido artistas, muy a pesar de su forma de vida y destructividad.

Es más, cuando el alma está enferma no puede trabajar. Justamente este es el gran problema de Camille Claudel cuando cae en la locura. Ella sigue creando, pero siendo consciente de que no es capaz de expresar ese titánico malestar interno que la devora y siente. Por tal razón, disconforme con el resultado, destruye su obra a la par que avanza su demoledora enfermedad, ya no es posible que su yo canalice esa fuerza que la embiste desde dentro hacia afuera. Simplemente, sucumbe. Otro caso similar se observa en Virginia Woolf, luchando contra ese obstáculo insalvable de la vivencia de una enfermedad depresiva que socava su fuerza y su temple; y esa funesta depresión es la causa que pone punto final a su vida, precisamente cuando se da cuenta de que ya no puede salir nada más de su alma, de que ya no puede adornar con palabras el vacío abismal plasmado en la hoja de un papel en blanco. Ese vértigo ante el vacío la engulle y la arrastra tras de sí ahogándola entre aquellas miles de palabras inalcanzables.

Habida cuenta de todo esto, se puede concluir sensatamente que el arte no es ninguna enfermedad ni el artista tampoco es un enfermo. «Yo nunca diría que la inspiración artística es patológica»,<sup>16</sup> sostiene Jung.

Sin embargo, el arte es un estado anormal del alma que tiene un pie en ambos mundos: fuera de la conciencia, ahí el alma discurre inmersa en el inconsciente colectivo, y en la conciencia, afanándose por expresar aquel mensaje que germina desde la recóndita obscuridad del inframundo. Pero, aunque se afirme y defienda que el arte es un estado anormal, eso no le resta absolutamente nada, porque anormales son también el estado hipnótico o el sueño y, además no todos los estados anormales de conciencia deben ser tildados automáticamente de peligrosos o dañinos. De hecho, algunos son muy necesarios y también beneficiosos. Y un claro ejemplo es el arte. El trastorno que un artista vivencia, pues, no es ni más ni menos que la convulsa sacudida de contenidos, aún quizás ni manifiestos levemente a la propia conciencia, en su porfía por una acuciante exteriorización. Ese es el drama interno cuyo desenlace es exclusivamente personal y biográfico.

Ciertamente, a veces la moneda de cambio de ese magnífico viaje espiritual, que permite al artista ser traspasado por ese poder sagrado del complejo autónomo del arte, se cobra el precio de la propia vida. Si no, pensemos por un momento en Antoni Gaudí, que acabó viviendo donde trabajaba inundado por el poder de su obra, encerrado en la anímica creación de unos diseños que luego cambiaba sobre la marcha, renunciando a toda vida exterior, rechazando un matrimonio y formar una familia. Fue literalmente un «poseído».

---

<sup>15</sup> ASHITHA, NAGESH. «This guy went on a 20-days 'binge' and illustrated 20 different types of drugs» *Metro*. Web 22 feb. 2016. <<http://metro.co.uk/2016/02/22/this-guy-went-on-a-20-day-binge-and-illustrated-20-different-types-of-drugs-5711353/>>

<sup>16</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Das symbolische Leben*, p. 39 Walter, Düsseldorf.



## 5. La importancia del arte

Siguiendo con las preguntas, se llega a una cuestión esencial: ¿qué función tiene el arte? Jung, precisamente, considera que toda expresividad artística refiere a una necesidad intrínseca de unir los opuestos presentes en la dialéctica de la propia vida humana, cuya innata ambivalencia nos divide, nos escinde e incluso nos opone a nosotros mismos. Esa dialéctica que se nos presenta en un vivir que es el morir de cada día, caminando sin remedio hacia la muerte o en esa oposición manifiesta entre el individuo concreto y los otros, fuera, siempre en abstracto, pasando por las agitadas pasiones contradictorias que envuelven a la humanidad desde centurias y milenios.

De hecho, el arte, nos habla del amor desamado, del dolor placentero, del deseo indeseado, de los sueños tormentosos o de los tormentos soñados. Su función es encontrar la síntesis de lo dispar, de lo contradictorio, de lo dividido y dual en nosotros a través del símbolo. La obra de arte nace, pues, de nuestra función simbólica. La función simbólica es esa quinta función cognoscitiva que, según Jung, responde a la aspiración esencialmente humana de una manifiesta completitud del ser individual, de por sí limitado y condicionado en su cotidianidad. Esa función que Jung considera la función creadora, que emerge del núcleo más recóndito del alma, núcleo bautizado por Jung con el nombre de «Sí-mismo» y que es realmente un valiosísimo tesoro: «En ningún lugar estamos tan cercanos al secreto principal de todos los orígenes como en la comprensión del propio Sí-mismo, que imaginamos conocer desde siempre. Pero las profundidades de la exterioridad son más conocidas que las profundidades del Sí-mismo, donde podemos escuchar de inmediato el ser creativo y el devenir, aún, así sin entenderlo»<sup>17</sup>

Las cuatro funciones cognitivas básicas nos posicionan en y ante el mundo. Si bien a través de la sensación nos damos cuenta de lo que hay y gracias a la intuición de lo que puede ser, si bien mediante el pensamiento surgen las ideas y cuando pongo sentimiento nacen los valores, sólo a través de la bien llamada función trascendente, la quinta, surge la creación simbólica del arte. Ella recoge cualquier significado siguiendo una lógica analógica, uniendo los opuestos y situándose lejos de los razonamientos deductivos e inductivos propios de otros saberes, pues todo su quehacer es en sí una gran metáfora, dado que, no en vano, el lenguaje del alma es esencialmente mitológico.

Concebido de esta manera, el símbolo nace cuando el afecto empodera el objeto realzado y ese empoderamiento lo eleva por encima del artista hacia el público cumpliendo el círculo que va desde lo colectivo a lo colectivo, pues el «origen no debe buscarse en el inconsciente personal del autor, sino en esa esfera de la mitología inconsciente cuyas imágenes primigenias constituyen un bien común de la humanidad».<sup>18</sup> Esa es la riqueza encerrada en el producto artístico. La obra de arte es un símbolo contenedor y sintético. El símbolo tiene un sentido, su acción siempre conlleva una finalidad. Se crea para conseguir una mayor conciencia del ser humano. Esa es la finalidad que actúa desde el inconsciente colectivo, porque toda conciencia forzosamente nace de un estadio ingenuo de inconsciencia. El ser humano se crea creando y de esta suerte, muy a pesar suyo, el artista lo es, aunque no lo sepa, también de sí mismo, desde los otros y para los otros.

<sup>17</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Die Dynamik des Unbewussten*, p. 416 Walter, Düsseldorf.

<sup>18</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 92 Walter, Düsseldorf



En consecuencia, el arte para Jung apunta a la necesidad de la conciencia humana de darse cuenta de lo que es, de lo que siente, de cómo siente y vive lo que le sucede o lo que no le sucede y simplemente pasa; incluso le ayuda a vislumbrar cómo siente y se siente y como vivencia y se vivencia en lo que puede, no puede o debe o no debe hacer y ser. Y en ese quantum se halla además aquello que será o podría ser y aún no es. Crecemos psíquicamente, cuando se expande nuestra conciencia, personal y colectiva. El símbolo tiene, pues esa función, hacer consciente de una forma alegórica aquello que está en nosotros perdido en el tártaro milenario desde el despertar de la humanidad.

Referirse al arte como símbolo y no calificarlo de síntoma, implica también la ruptura de Jung con la relación causa-efecto freudiana, que lo consideraba un síntoma más correspondiente a un estado enfermizo de la conciencia. Si esto fuera verdad, el artista dejaría de serlo al ser curado de su enfermedad, porque su salud significaría que ya se habría adaptado a las normas del mundo externo. Por añadidura, siguiendo la lógica de lo enunciado por Freud, cualquier procedimiento saludable que persiguiera una sociedad ideal, psíquicamente sana y por lo tanto no reprimida, siguiendo el más estricto sentido freudiano, significaría el presagio de una inequívoca agonía del arte.

Además, Jung añade otra peculiaridad importante: el símbolo tiene además una función prospectiva, o sea posee un sentido, una finalidad intrínseca y así, aludiendo a causas finales, abre caminos inexplorados en nuestras vidas, pues, aunque viene de esa memoria del presente, donde el tiempo se borra difuminando las referencias personales, se dispara hacia el futuro, porque el parámetro del tiempo sólo existe dentro de la mundanidad de un ser mortal.

Jung, como gran admirador de Kant que es, recoge su legado, intentando desde esa dialéctica transcendental que traspasa el yo consciente, describir lo nómenico del alma, pues «lo que Kant ha demostrado en la lógica del pensamiento abstracto, también es válido, en mayor medida aún, para la psique. La psique, desde el principio, no es, al menos como espíritu (el territorio del pensamiento), una *tabula rasa*».<sup>19</sup>

Sí, el arte es un complejo autónomo que no puede ser catalogado como mortal ni como inmortal porque se refiere a la actividad realizada por la idea o imagen del alma colectiva; ese yo, que ha dejado de llamarse yo para decirse Sí-mismo, recogiendo lo consciente e inconsciente genérico, diseña un mundo impregnado de su propia energía afectiva que sustituye al mismo Dios por una Humanidad que se pierde en la energía cósmica del universo donde lo físico y lo psíquico se transforman en uno solo. Tal vez podría tildarse de mística o metafísica tal visión del arte, pero no olvidemos que Jung considera que el arte es algo propio de la naturaleza humana.

## 6. El arte como expresión esencial de la Humanidad del ser humano

¿Hace Jung, entonces, una metafísica del arte? Él no lo considera así, Jung entiende que el arte es la manifestación más pura del alma humana. Somos creadores, pero creamos porque somos todos siendo uno, pues como bien explica Sabina Spielrein: «la clave característica de un individual es que él es «dividual» Así, cuanto más nos acercamos

---

<sup>19</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Psychologische Typen*, p. 324 Walter, Düsseldorf.

a nuestros pensamientos conscientes, más diferenciadas son nuestras imágenes, cuanto más profundo penetramos en el inconsciente, más universal y típicas son las imágenes. La profundidad de nuestra psique no conoce ningún Yo, sino solamente su sumación, el Nosotros»<sup>20</sup> Ese es justamente el secreto del *Unus Mundus* de los alquimistas.

Entonces podemos afirmar abiertamente y sin lugar a dudas, que la realidad de la naturaleza humana está en el arte, a pesar de que el arte no es naturaleza sino cultura y que, al menos en apariencia, algunas veces arremete contra la propia naturaleza y sus instintos.

Y, como si le fuera demasiado pequeña aún su área de acción, el arte se expande aún más lejos, incluyendo también sueños, ensoñaciones y deseos, invenciones y fantasías, conscientes o inducidas. Semejante material puede perfectamente ser recogido e incluido tras un acto de inspiración. El arte posee, pues, su propia realidad, porque todo ese mundo es completamente real para el alma humana. Eso es lo que Jung constata después de muchos años de experiencia como médico de almas –nombre que gustaba usar más que el de psiquiatra o psicoanalista–. Para cualquier ser humano es tan importante la realidad física como la vivencia psíquica, es más todo lo físico es interpretado a través de lo psíquico, por eso, precisamente, el otorga a esa vivencia artística creadora y también a esa obra creada el estatus de realidad. Más allá de la confirmación de nuestra propia dualidad –somos tanto mente como cuerpo–, se halla ese complejo autónomo creativo, el arte, que es capaz de unir ambos extremos, él recoge las contradicciones humanas y nos ayuda en su síntesis a través del símbolo.

## 7. Arte como autoconocimiento

Vivimos en un mundo lleno de símbolos, símbolos que son creados por nosotros mismos y que nos sirven para comprender y conformar nuestra realidad. Unos tejen la urdimbre del conocimiento: ciencia y técnica, otros aluden a la religión, mientras que otros, los artísticos, como ya se ha dicho, remiten a lo más remoto y escondido de nuestra humanidad. Por eso el arte es una magnífica vía de autoconocimiento, tanto personal como colectivo.

Además, como bien es sabido, la parte consciente de la obra, o sea aquello que es su esbozo, planificación o estructuración sistemática, referido a cualquier obra literaria, pictórica, musical, fotográfica o arquitectónica, no comporta en modo alguno la garantía de un resultado exitoso o predeterminado. El resultado final siempre es completamente independiente, porque en realidad la obra, una vez hecha o escupida al exterior, ya no pertenece al artista, pertenece al público y será el público quien decida. Así se cierra perfectamente el círculo. El arte nace de lo colectivo y apunta o se dirige hacia lo colectivo, pero ¿buscando qué? Volvemos de nuevo a las preguntas ya enunciadas anteriormente sobre la función o necesidad del arte y aquí, entonces, es donde aparece el tema de la individuación. Al ensanchar la conciencia, el arte contribuye al modelaje del artista y de su público. Así hace historia, repercutiendo, aunque sea desde su sutileza inconsciente, en toda la Humanidad que aún queda por venir. Consecuentemente, el arte contiene la evolución y la historia psíquica de la Humanidad y ayuda al ser humano a tejer su presente,

---

<sup>20</sup> SPIELREIN, SABINA *op. cit.*

dotándole también de un bagaje que refiere a un potencial futuro que todavía no está. La perspectiva y la prospectiva humanas caminan al unísono.

Ahora bien, hay una gran diferencia entre el modelaje individual y el colectivo. Lo que resuena desde dentro no siempre es comprendido por el artista, aunque se esfuerce en ello, pero tal vez le sirve a su grupo o a otros seres humanos futuros. Un claro ejemplo se ve en los artistas que son influenciados por otros artistas que les precedieron pero que no supieron o no pudieron hacerse cargo conscientemente del mensaje transmitido, como Hölderlin, cuya obra nacida desde la esquizofrenia que impide aunar la conciencia, influencia a toda una generación del 27 y especialmente a Luís Cernuda. El poeta Cernuda escribe sobre otro poeta diciendo: «¿Quién ignora cómo lo mejor, lo más noble que la humanidad puede ofrecer, ha sido realizado por genios aislados y a pesar de los otros hombres? Una demoníaca fuerza aniquilaba a Hölderlin por el fuego, fuego que al propio tiempo lo salvaba. Así se vislumbra hoy esta dramática sombra humana a quien debemos una obra lírica inmortal».<sup>21</sup> Ergo, pues, el autoconocimiento humano a través del arte es un proceso inter y transgeneracional.

## 8. La experiencia estética como suceso sincrónico

Dentro del paradigma junguiano, la experiencia estética se contemplaría como la sintonía que se desencadena ante la contemplación de una obra del arte. El espectador es capaz de captar el mensaje implícito en la obra, simplemente porque los arquetipos como estructuraciones funcionales de las emociones son comunes a la especie humana. Esto no quiere decir que quien admira la obra pueda entenderla conscientemente. No es necesario. A veces ni el mismo individuo puede responder por qué le gusta un artista o por qué detesta otro, igual que tampoco es fácil descifrar los motivos por los cuales una obra pasa completamente desapercibida durante una época para ser ampliamente elogiada en las siguientes. La sincronicidad también se muestra en el arte, justamente, en la experiencia estética y Jung alude al fenómeno sincrónico cuando escribe sobre la poesía de Richard Wilhelms expresando ese «parecer que el tiempo sea no tanto algo abstracto, sino más bien un continuum concreto, que incluye cualidades o condiciones que pueden manifestarse en diferentes lugares en relativa simultaneidad sin un claro paralelismo causal, como por ejemplo en el caso de aparición simultánea de pensamientos, símbolos o estados mentales idénticos».<sup>22</sup>

Sincronicidad es un concepto utilizado frecuentemente por Jung que refiere a una cierta acausalidad vivida en la naturaleza, permitiendo, entonces, que determinados fenómenos se desencadenen a la vez porque responden a una finalidad común que está presente en aquellos momentos bien sea como realidad de facto, bien sea como posibilidad. Pues bien, el arte también es sincrónico. Y es precisamente esa sincronía la que permite atravesar y trascender las diferencias temporales cuando escuchamos una cantata de Bach o leemos un libro de Oscar Wilde. Incluso esa sincronicidad podría explicar el fenómeno Stendhal como una inundación de emociones inconscientes que la propia conciencia del

<sup>21</sup> CERNUDA, LUIS. «Introducción» en *Poemas. Frederick Hölderlin*, pp. 22-33, Espaebook.

<sup>22</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 66 Walter, Düsseldorf.

espectador por sí mismo no puede procesar, pero que libera una gran carga afectiva descontentando al sujeto, cuyo mecanismo de defensa ante semejante avalancha afectiva es una reacción psicósomática que le lleva instantáneamente a la pérdida de conciencia. En ese arrebató místico-estético el sujeto queda fuera de sí, bien sea por sus propias características idiosincráticas, bien sea por la fuerza misma del momento histórico en el que vive. No en vano el mensaje sigue siendo colectivo, aunque el espectador sea individual.

Si aceptamos, pues, que esa carga afectiva está y permanece con toda su fuerza en la obra y que puede despertarse o continuar latente según la obviedad y premura de la conciencia humana ante los acontecimientos históricos, no es más fácil entender el por qué una obra de arte, independientemente que haya sido o no importante en su momento, haya pasado desapercibida durante largo tiempo hasta que justo cuando se redescubre, en sincronía con lo acontecido, detone efusivamente toda su carga. De ahí se deduce también que una obra de arte que emerge del pasado puede también mover y conmocionar las masas.<sup>23</sup>

## 9. A la individuación a través del arte

Jung, desde la posición empírica que le permite su trabajo como médico de almas, entiende el arte como camino de individuación. La individuación no es ni más ni menos que el proceso de llegar a ser uno mismo: «llega a ser el que eres», decía Píndaro. Pues bien, esa es la meta inconsciente que cada uno de nosotros desde su propia humanidad aspira a cumplir, aún sin ser darse cuenta, ser lo que ya se es, aunque no haya sido mostrado, en nuestra máxima amplitud. Esto alude, utilizando un lenguaje kantiano, a un claro mandato del alma. Además, cada uno tiene su propio y único camino, o sea, citando a Jung: «¿Quién conoce el camino a los campos eternamente fecundos del alma? Buscáis el camino a través de lo externo, leéis libros y escucháis opiniones: ¿de qué ha de servir eso? Sólo hay un camino, y ése es vuestro camino. Que cada cual ande su camino».<sup>24</sup>

Y en su andadura, ¿cómo vive el artista esa dualidad entre lo conocido como consciente y lo que, todavía ignoto y descontentado, emerge de su psique? Ya sabemos que depende de su tipología, o sea desde la forma de estar y vivirse en el mundo; pero, hay algo que siempre permanece invariable en el proceso, ese gran esfuerzo que consiste en darle forma, expresión y una contención para expresarlo, o sea, hacer el mensaje inteligible, si no para sí mismo, al menos sí para los demás. En la inspiración artística, la contención es siempre una labor titánica, pues no debemos olvidar que «la energía creativa es más fuerte que el ser humano».<sup>25</sup>

Si el artista consigue plasmar lo que hierve dentro de su alma, encuentra sosiego, júbilo, enorgullecimiento o tal vez desidia y angustia: lo que halle siempre depende de su propia personalidad. El camino de individuación asoma entre distintas opciones atendiendo a la tipología de cada uno, quiere esto decir que va en función de si alguien es extrovertido o introvertido, o de si utiliza más el razonamiento lógico o la intuición o de si le

---

<sup>23</sup> Ese es el caso de la obra de Aristófanes *Lisístrata*, que se convirtió en su momento en un claro referente contra la guerra de Irak, gracias al *Lysistrata Project*.

<sup>24</sup> JUNG, CARL G. (2012): *El libro rojo*, p. 228 Philemon Series, Buenos Aires.

<sup>25</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über die Entwicklung der Persönlichkeit*, p. 133 Walter, Düsseldorf.

pesan más los afectos o escoge las decisiones pragmáticas. Pero, en verdad algo tienen en común todos los artistas: el reto de trabajar con el magma original del alma humana. Esa ardua tarea les enfrenta a sí mismos, a sus limitaciones o a sus ansias. Durante el proceso viven en su interior la tensión de los arquetipos, trabajando sus emociones, en comunión o desgarró, y de esta manera, aún sin saberlo, se individualizan.

Exteriormente, podemos decir que un verdadero artista tiene un estilo inherente, propio, pero eso se debe al posicionamiento que adquiere frente a lo colectivo, al esfuerzo invertido para contener su energía y metamorfosearla en obra gracias a sus herramientas y las habilidades previamente adquiridas. Los artistas son sujetos canalizadores que transforman los afectos humanos en algo tangible susceptible de ser contemplado y al mismo tiempo, durante ese proceso creativo, se transforman a sí mismos en alguien que potencialmente ya eran, viviendo en su propio trabajo la propia autenticidad como verdadera humanidad.

Ese mandato de llegar a ser, que se aplica al individuo, también es prescriptivo para la especie. Pues la humanidad se va definiendo a sí misma a través de nosotros. Ese trabajo filogenético, que empezó hace muchísimos siglos, todavía continúa y conserva su memoria. Ergo, el arte tiene un rol fundamental en nuestro proceso evolutivo como seres humanos. Es indisoluble a nuestro devenir.

## 10. El arte no es moral ni implica belleza

Ahora quizás aquí sea necesario añadir otra cuestión de suma importancia: el arte no tiene en absoluto nada que ver con la moralidad. El inconsciente colectivo no necesita ser moral para expresar y sentir, porque el universo arquetipal «es un numen moralmente indiferente que sólo a través de su enfrentamiento con la consciencia se decanta en un sentido o en otro, o hacia una dualidad antagónica. Esta decisión hacia lo bueno o hacia lo malo depende, intencionalmente o no, de la actitud humana».<sup>26</sup>

Sin embargo, siguiendo la cita, el artista como persona que es, sí que necesita un cierto pronunciamiento respecto de las reglas morales que rigen la sociedad a la que pertenece; aunque también, siendo libre como es, puede escoger entre la aceptación o el rechazo de algunas normas o de la normatividad en general. Ejemplos de esa amoralidad de la obra de arte los podemos encontrar en personajes muy dispares: Jean Genet, Lady Gaga, La Fura dels Baus. Todos ellos y muchos más han presentado obras que han horrorizado al público, fuera de las reglas morales de su época.

Si se acepta que el arte es un complejo autónomo y apersonal, la moralidad del artista es completamente independiente de su obra,<sup>27</sup> pues sus creaciones no emanan de él, él

---

<sup>26</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 119 Walter, Düsseldorf.

<sup>27</sup> Si aceptamos que el arte es amoral, o sea, que su mensaje no tiene porque ser concorde con la eticidad imperante, ni tan sólo con los que consideramos aspectos básicos de respeto a la vida, dado que lo sombrío y siniestro humano pueden estar recogidos también en el origen de la obra de arte, porque ambos refieren a una parte íntima de la humanidad, y además, si aceptamos también que para nada importa la personalidad del artista ni su bondad ni su maldad, pues esto es algo meramente tangencial, cualquier obra del Marqués de Sade y otros autores similares puede ser considerada indiscutiblemente una obra de arte sin ningún resquemor moral.

sólo es un mero artífice que traspasa el mensaje del inconsciente a la humanidad y cada vez que eso sucede reafirma que «por unos momentos nosotros no somos seres individuales, sino especie, la voz de la humanidad entera se impone en nosotros».<sup>28</sup>

Aun así, puede darse una interpretación moralizante de las obras de arte, pero eso no es algo intrínseco a la obra misma, si está, si se halla en ella, es porque el crítico lo ha visto, lo ha interpretado a la luz de su contemporaneidad, pero en sí tal moralidad no existe.

Respecto a la belleza, se puede aplicar la misma relación anterior, dado que la belleza también comporta siempre una referencia a unos cánones determinados. Ya ciertas corrientes artísticas querían romper con ese prejuicio. Expresionismo y dadaísmo,<sup>29</sup> por citar dos entre algunos de los movimientos que se desmarcaban a principios de siglo de la supuesta perfección, quebrando la armonía preconcebida entre arte y belleza. Paralelamente a ellos Jung considera que tanto lo feo, como lo terrible pueden conmovir. No en vano lo horroroso e imperfecto, también forman parte del alma y se manifiestan en el arte. Desde luego, si repasamos las fotografías de los ganadores del premio Pulitzer 2017 encontraremos dolor, horror, tragedia y sería tal vez un desatino decir que son bellas.<sup>30</sup>

## 11. A modo de conclusión

Y precisamente por eso, porque las obras de arte poco o nada pueden decirnos del artista, «las obras de arte se interpretan a sí mismas»,<sup>31</sup> Jung considera que ni la psicologización ni la moralización del arte nos sirven para nada, pues todo intento de análisis de la obra en vistas a un conocimiento psicológico del artista o a una posible evaluación de su conducta moral, no es más que una mera elucubración mental, que desvirtúa su trabajo.

Ahora bien, eso no quita que haya una concienciación de los afectos expresados que active una reflexión sobre la experiencia estética, que active una respuesta moral o estética ante la inevitabilidad y urgencia afectiva psíquica real, pero no entendida desde una perspectiva histórico-justificativa y racionalizadora, sino más bien como espontaneidad vinculante nacida desde la conciencia en ese compromiso necesario del hacer y ser de los seres humanos en la vida y en el mundo.

De hecho, la obra de arte posee una voz propia, habla por sí sola, no necesita más presentación, pues como símbolo del alma humana que es, se basta a sí misma.

Además, una sociedad que no valore el arte ni los artistas no capta el mensaje del alma y pierde su auténtica humanidad, ergo, no adquiere ni herramientas ni conocimientos suficientes AGUSTIN para construir su futuro porque ha perdido la imagen de su conciencia, y en consecuencia, está condenada a la desaparición.

<sup>28</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, p. 94 Walter, Düsseldorf.

<sup>29</sup> El Cabaret Voltaire donde se inaugura el dadaísmo estaba en Zurich, época en que Jung trabajaba en sus *Siete Sermones a los muertos*. Posteriormente, después de reponerse de la ruptura con Freud también establecerá su lugar de trabajo en Zurich.

<sup>30</sup> Las fotografías premiadas se pueden encontrar en <<http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2017>>

<sup>31</sup> JUNG, CARL G. (1995): *Das symbolische Leben*, p. 836 Walter, Düsseldorf.

## Bibliografía

- DE HIPONA, AGUSTÍN (1979): *Las Confesiones*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- CERNUDA, LUIS (2012): «Introducción» en *Poemas. Friedrich Hölderlin*, Espaebook.
- JUNG, CARL G. , (1995): *Das symbolische Leben*, Walter, Düsseldorf.
- JUNG, CARL G. (1995): *Die Dynamik des Unbewussten*, Walter, Düsseldorf.
- JUNG, CARL G. (1995): *Psychologische Typen*, Walter, Düsseldorf.
- JUNG, CARL G. (1995): *Über das Phänomen des Geistes in kunst und Wissenschaft*, Walter, Düsseldorf.
- JUNG, CARL G. (1995): *Über die Entwicklung der Persönlichkeit*, Walter, Düsseldorf.
- JUNG, CARL G. (2012): *El libro rojo*, Philemon Series, El hilo de Ariadna, Buenos Aires.
- KANT, INMANUEL (1946): *Lo bello y lo sublime*, Espasa Calpe, Madrid.
- RICOEUR, PAUL (1990): *Freud una interpretación de la cultura*, p. 144 Siglo XXI Editores, Madrid.
- SHELDRAKE, RUPERT (2006): *La presencia del pasado*, Kayrós, Barcelona.
- SPIELREIN, SABINA (1994): «Destruction as a cause of coming into being», *Journal of Analytical Psychology*, 39.
- WORRINGER, WILHELM (1953): *Abstracción y naturalesa*, Fondo de Cultura Económica, México.

## Url

- <<http://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/2017>>
- <<http://metro.co.uk/2016/02/22/this-guy-went-on-a-20-day-binge-and-illustrated-20-different-types-of-drugs-5711353/>>

## THE AMERICAN PHILOSOPHY AND THE PROBLEM OF TIME

Mgr. Michal Zlatoš

**RESUMEN:** Este artículo intenta de forma breve poner de relieve los conceptos para comprender el problema del tiempo, temporalidad y continuidad en la Filosofía Americana representada por Ch. Peirce, W. James, y A. N. Whitehead. El estudio también intenta apuntar la importancia de la investigación en el campo del tiempo. Además, aporta un breve panorama de las condiciones históricas de la emergencia de la Filosofía Americana.

**PALABRAS CLAVE:** Tiempo, Temporalidad, Continuo, concreción, Actualidad, Ch. Peirce, W. James, A. N. Whitehead, Filosofía Americana

**ABSTRACT:** *The American philosophy and the problem of time* –[article]– attempts to briefly outline the concepts of understanding of the problem of time, temporality and continuity in American philosophy which is represented by Ch. Peirce, W. James, and A. N. Whitehead. The article also tries to point out the importance of the enquiry on the field of time. Further, it gives abbreviated outline of the historic conditions of emergence of the American philosophy.

**KEY WORDS:** Time, Temporality, Continuum, Concreteness, Actuality; Ch. Peirce, W. James, A. N. Whitehead, American Philosophy.



The time is historically speaking one of the most interesting problems and one the most troubling as well. We can only hardly say that the question concerning the time and its nature has been sufficiently or satisfactorily answered. So the time somehow remains «the best known unknown» to paraphrase St. Augustine. The question about the nature of time is tempting not only for us today, as we are under the constant pressure of a lack of time – or at least we feel it this way. But, how do the American philosophers try to answer this question? What do they say about the nature of time? What does time mean to them? These are questions I try to briefly answer.

The American philosophy and the problem of time is the name of paper in which I try to follow how the American philosophy understands the problem of time; try to open new perspectives of a discourse and evaluation between the European, so called Continental, philosophy and the American philosophy on the field of the problem of time and its understanding; and try to outline briefly the specificity of the American philosophy, how it could be understood, what the roots of it are. These are key problems of the paper I attempt to briefly answer, comprehend and outline within the context not only of history of philosophy for further discussions.

The American philosophy is represented –in my work– by Charles Sanders Peirce (1839–1914), William James (1842–1910), and Alfred Whitehead (1861–1947). As it is clearly visible, even the very choice of these philosophers is interesting, and it is so for couple of reasons. Firstly, neither one of them is a philosopher out of the academic training – Peirce graduated from science and later chemistry (Peirce was the first student who graduated *summa cum laude* in Chemistry from Harvard University in 1863; Hookway 1985: 4); James was physician, a medical doctor; Whitehead was mathematician. Secondly, the choice of these philosophers represents the philosophies, or better said the philosophic movements genuine for the United States. This means that the trio is chosen purposefully for the reason of their contribution to philosophy. In short, Peirce is chosen for the Peircean pragmatism – later on he called it Pragmaticism (by which he tried to highlight the difference of his viewpoint from the James' one); James is chosen for the Radical Empiricism and his viewpoint of Pragmatism (which became influential not only in the beginning of 20<sup>th</sup> century); and finally Whitehead is chosen for his Processual (or Speculative) philosophy, also known as a philosophy of organism as he calls it. Moreover, all three are connected to Cambridge, Massachusetts, and to the Harvard University. However Whitehead was Briton by nationality and origin (English to be precise, because he was born in Kent) he is traditionally considered as an American philosopher. The reason for this is that his concept of the processual philosophy he finished during his stay on Harvard University and published it as a set of lectures called *Process and Reality*, which became his opus magnum. Subsequently, the processual philosophy found follower on the University of Chicago and later on in Claremont, California. Whitehead's philosophy is by the way closely connected to the pragmatism. He himself thought of William James and John Dewey as they had poured a new life in veins of philosophy (*Analysis of the Meaning*, 1937; in: Whitehead 1970: 50); and in the *Preface to Process and Reality* he says he is indebted to them and notes his attempt to defend their type of thought against the anti-intellectualistic charges. (Whitehead 1969: xii)

In order to be able to open the new perspectives of discourse between the American and Continental philosophy, it is necessary to comprehend the American philosophy (of the chosen philosophers) from its own context of origin. It means that it is necessary to start with understanding the era which influenced the emergence of it, because it bears marks of that time in it.

The period of 1870–1900 is usually called the *Golden age* (according to prosperity both economical and scholarly) or *Gilded age* (as a reflection of serious social problems masked by thin layer of gold to cover and hide them), which is the period of economic boom in the United States after the Civil war. As the whole country was being reformed for the further industrialization, there appeared a necessity to reform the basic institutional fundamentals of higher education which had been built on pillars that started crumbling at the weight of not only scientific discoveries – Bertrand Helm listed the seven such pillars as follows: settled natural order; transcendent deity overseeing the order; each person is steered toward a divine destiny; fixed space-time matrix [absolute time]; the theory of natural law; changelessness of the higher education system; and a sure progress in history (Helm: 1985: 2).

These attempts for reformation of the organization led to creation of the Metaphysical Club on Harvard University which was founded by Charles Sanders Peirce, William James, Oliver Wendell Holmes Jr. (an influential jurist), and joined by some other intellectuals of the time such as Chauncey Wright, John Fiske, Francis E. Abbot. Within the sessions of this club the Pragmatism was formulated as a result of the metaphysical proceeding of the club by Peirce and a couple years after published. (CP 5.11-13) Another significant factor for philosophy in the United States is its connection to science (in this case science means mainly the natural science). In the second half of 19<sup>th</sup> century it was especially the influence of contributions of Charles Darwin – *The Origin of Species* (1859) and *The Descent of Man* (1871)–, Herbert Spencer (and his understanding of society as an organism evolving its complexity according the law of evolution – *First Principles of a New System of Philosophy* (1862), *Principles of Biology* (1864)), and Ernst Mach (simplicity and economy of scientific expressions of facts – because of the richness of the world cannot be perceived without a reduction for the observer’s limited perception capacity /*The Science of Mechanics*: 1882/).

Thus the Pragmatism could be seen – retrospectively and within the frame of its context – as a reformative scientific attitude (or method) emerging from the downfall of the traditional pillars of higher education system in United States. All this makes Pragmatism to be the very first contribution to the history of philosophy which is of the United States’ origin. Of course, it does not mean that the pragmatism emerged out of nowhere. The «pragmatically» –implicitly– oriented philosophies could be found throughout the history of philosophy, but the explicit formulation of pragmatism is from the United States, and I think that this formulation is the best reflection of its era the so-called Golden or Gilded age. (cf. Marsoobian 2004: 35ff.)

As we could see there is no surprise that the focus of the philosophic and scientific enquiry shifted toward the question of the nature of time, temporal processes and to the interrelations of past, present, and future. If we think over the seven pillars all seven of them are embodiment of rigid and motionless entities, but once the stability of the fusty

rigidity is removed, as it happened by the contributions of the science and society of the second half of 19<sup>th</sup> century, the pillars leave rigidity and become loose – dynamic. For instance these three pillars: the settled natural order could then be seen as a process of struggling for one’s life (dynamic on-going process of surviving); the removal of supernatural entity removes the warrantor of absolute values (the consequence of this is still actual, maybe more and more day by day and so not only in America) and the values become more or less relativistic; and the fixed space-time matrix [the absolute time] if we remove the fixation it becomes a flux, stream, or continuum, and this continuum with

accordance to the scientific discoveries on field of thermodynamics is comprehended to be spearing towards future.

There is much to be said about the historical, cultural and scientific background of philosophy, namely of the American one. The period of interest –say– some eighty years from 1870 till 1950 – is turbulent and full of scientific discoveries both good and bad, and I do not even speak about the Wars. But for the brevity it is time to proceed further. Now, let's proceed to the brief outline of how the chosen philosophers understand the problem of time. Of course there is not a space for the full breakdown of how they cope with and treat the problem of time. But in short I will try to give the account of what I think the main points are.

The philosophical perspective of Charles Sanders Peirce comes from the study of Kant, as he says: «I [...] had come upon the threshing-floor of philosophy through the doorway of Kant...» (The third paragraph of the Preface of the V. vol. of CP called *Historical Affinities and Genesis*, CP 5.12) and from the criticism of Descartes and Cartesianism (to this topic there are two main papers of early Peirce: *Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man* [1868], CP 5.213-263, and *Some Consequences of Four Incapacities* [1868], CP 5.264-317) –his criticism is one of the cornerstones of his semiotics that later gave birth to his *Phanerescopy* that is also known as *Phenomenology*– it is similar and earlier project to Husserl's Phenomenology. (cf. Hookway 1985: 3; Misak 2004: 1f) So how does Peirce understand the question of time?

First of all it is necessary to note that Peirce's universe is *synechistic* (synechism is Peirce's name for the continuity, deploying it from Greek word *συνεχειν* (*συν-* –together; *εχειν* – to have) this word was used by Aristotle in his *Physics* and *Metaphysics* in which the word means 'to hold together' and from which there is an adjective derivate *συνεχής* in the meaning of 'holding together, continuous' [from Latin *con-tinēre* which is the literal translation of the Greek word]). The synechism (or continuity) is the basic principle allowing an existence to be existent. In other words, the continuity allows the potentiality of existence (that is also continuity within time and space) to emerge into being – 'to exist' means to stand out in time as an actual event, thus it is being in time.

Consequently, he sees the time as a continuum as well. Then, the synechism –as he develops it in the essay *The Law of Mind* (1892; CP 6.102-163)– is connected to a mind and this connection makes it possible to notice the direction of the time, because the Law itself is formulated «...that ideas tend to spread continuously and to affect certain others which stand to them in a peculiar relation of affectibility. In this spreading they lose intensity, and especially the power of affecting others, but gain generality and become welded with other ideas». (CP 6.104) The mind is thus copying the continuity of universe, so «our awareness of time is mind-dependent, but the fact of time is not». (Helm: 1985: 24) Peirce explains it that «consciousness essentially occupies time; and what is present to the mind at any ordinary instant is what is present during a moment in which that instant occurs. Thus, the present is half past and half to come. [...] my immediate feeling is my feeling through an infinitesimal duration containing the present instant». (CP 6.126) The present instant of infinitesimal duration does not have any independent existence (the present instant is then mere abstraction), because we are not able to grasp it or seize it. Every time the mind tries it its attempt covers a certain duration of time that moves this instant to the past –so reflection can never be immediate and the actuality of the instant is thus a matter of near past (to say it other words, 'to be present' could be transformed to 'to have become'– to highlight the near-past shift) and it falls deeper and creates a memory and

thus it loses the power of affection for the presence and gains generality; the farther it is, the looser the connection is. Similarly, Peirce understands the future as *possible* (might or might not become fact) and *necessary* (as if following a certain law) from the perspective of the present instant. The farther the future we imagine, the less definite it seems to be; the segment of future – which he calls ‘remote future’ – is technically indefinite and cannot be fully realized. (CP 2.148 – *Why Study Logic* §5)

The present for Peirce thus joints the pressure of two elements in a continual flow: (a) the potential of future which brings the final causation for motivating and helping the determination of what the future will or better can be like; and (b) the efficacy and facticity of the past which help creating the anticipation by its reflective character and thus allows future to come. So the present emerges from this entangled interplay of the overlapping pressure between the elements influencing each other, or, as Peirce himself says: «The future is suggested by, or rather is influenced by the suggestions of, the past». (CP 6.142)

What does this mean for a human being? Within this brief outline how Peirce understands the problem of time is one important thing missing. The thing, if we talk about the mind, is the life of a human. Why is this so important? Because the mortality of human being brings the ultimate, finite, final borderline –the limit– to the infinite number of chances and probabilities –in this perspective every human being can be seen, and Peirce does see it this way, as a set of choices and his risks– and also it creates the limit to a number of our potentially doable possibilities. Consequently, the death limits the future of a man, this means the man have to make his choices according to his decisions which spring out of his past experience and anticipations of future, in other words *belief* –in the present and according to his/her understanding (past) of advantageousness and effects (future) for him/her. This could be understood as a temporal interpretation of the pragmatic maxim (from the paper *How to Make Ideas Clear*, 1878): «Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object». (CP 5.402)

Although, Peirce’s understanding of time and his philosophical thinking in general are really impressive and interesting, we now need to proceed further to the outline of William James’ understanding of the problem of time. William James was a close friend to Peirce, and it was James who is the one responsible for popularization of the Pragmatism – thanks to his lectures called *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* (1907). But how does James grasp the problem of time?

The James’ vision of the Universe is pluralistic in general. The pluralism is outcome of his Radical empiricist point of view that is based on interconnectedness of the individuals participating within the continuum of reality and it is only one of its features – this means the time is not absolute, but the times are, because nature does not have only one time. There is visible the interconnectedness of the individuals, because the real time comes in drops and it is not fixed, the drops are qualitative and individual –unique and incommensurable (dissimilar to each other) [they might remind us of Leibnitz’s monades]. As James puts it, «the times directly *felt* in the experiences of living subjects have originally no common measure». (James 1909: 231f) Here comes the consciousness of the subject into play. The role of the consciousness is to draw things together and add an inner cohesiveness to them and thus time and space provide the ground for external relations, whereas the stream of consciousness provides the ground for the internal. The

time perception of an individual –or lived presence– gives to the individual a chance to think the time. In other words, there can be no time thought without one having been felt therefore the thought time is an abstraction from the time the individual experienced. The time perception, in a sequence or rather in a continuity of feeling(s) and then thinking, points out the James' thought and concept of the Radical empiricism –because the only time existent is the time felt and felt by the subject capable of feeling it or living it.

The lived presence then has to have an indefinite duration, which creates a shadow called the thought or conceived time. This is the reason why he says: «...the practically cognized present is no knife-edge, but a saddle-back, with a certain breadth of its own on which we sit perched, and from which we look in two directions into time». (James 1890: 609) He understands the lived presence as a duration containing both a bit of past and a bit of future –a hold of the 'before' and an anticipation of the 'after'–and this duration is happening within limits James calls 'fringes' (an outer edge, margin, periphery). The fringes, though, are not strictly defined or limited, and yet they maintain the unity of perception of changes in the stream of consciousness. They give to the lived presence the horizons within which it is possible to comprehend it as a synthetic unity of past or before-feeling which is still present –held–, the present duration, and arriving futural or after-feeling of anticipated as a blurred end of it. (James 1890: 258ff)

The lived time is not a general or conceptual time, it is subjective time –this point plays a crucial importance for the society and its sustainability– because, if the only time that should matter is the lived time then there is a necessity to have a time, calibrated, conventional, which is not directly lived and in which some of the personal time has to be sacrificed in the favor of this time allowing us to cohabitate. Without this time it would be only hardly possible to synchronize the continuity of each individual time drop –or let's say each temporality (to use Husserlian word, because the lived time is similar to Husserl's understanding of temporality) –with the others. This public time, a consequence of pluralistic temporality –Aristotelian in its nature –is thus rather a social contract allowing us to fulfill the nature of individual within the society. So this time arises from the lived time, but whereas the lived time is continuous, the conceptual time is discontinuous, because the attention divides the stream of consciousness and thus decomposes the whole of it. Technically, the attention puts stop points into the continuum by which it dissolves its continuity and allows the counting of the time –to measure it in the sense of quantity, by this action it loses the qualitative dimension– and thus to compare these measured intervals with the intervals of other individuals. (Helm 1985: 45ff)

James' concept of time, despite being built on the basis of his psychology and radical empiricism nicely fits in the pragmatic concept. Because his image of the time goes hand in hand with his interpretation of the pragmatic maxim, in which he states that the decision should be taken according to what cash-value the decision could bring. In other word, it is necessary to think about the possibilities of a decision in the lived (decisive) presence at ground of the past experience and experiences but oriented towards the future gain from this decision.

In a certain sense similar to James' understanding of time is the concept of time by Alfred N. Whitehead, but the Whitehead's concept is much more complex it is caused by his mathematical and scientific background and he also formulated an alternative to the Einstein's Theory of relativity (*The principle of Relativity*, 1922). So here I am going to briefly outline in abbreviation his concept of time which is based on his philosophic writings (*Science and the Modern World*, 1925; *Symbolism its Meaning and Effect*, 1927;

*Process and Reality*, 1929; *Adventure of Ideas*, 1933) and his philosophy called the Philosophy of organism or the Processual philosophy that in a part could be understood as a successor of pragmatic thoughts developed further by Whitehead.

His organic concept of the nature –could be understood as rather metaphysical in its nature– is based on the understanding of the Universe as a dynamic process. This process is constituted out of *actual entities* or *actual occasions* – which is the same thing. The actual entities are constant in their *becoming* (‘being’ of this entity is constituted by its ‘becoming’) and *perishing* after which they leave a track of their existence in the world. These actual entities *correlate* to each other in sets in which they create a unity based on the *prehensions* of each other a thus they *realize* or *objectify* their *potential* for being an element in a real *concrecence* (the production of novel togetherness – the basic and the most important metaphysical principle of Whitehead’s concept). The set of these entities is called *nexus* (pl. *-nexūs*). Every actual entity has its *endurance*, according to which is defined from the space, and yet still the duration of the endurance remains within its space-time continuum, where the entity or *pattern* (a result of concrecence) protrudes as a temporal entity out of *eternal objects* –the pure potential, realized in actual entity. This actual entity is *immediately* (im-mediately –without any mediating factor) present with simultaneous entities. But the simultaneity in *presentational immediacy* does not give any information about the entity’s past and future. (Whitehead 1969: 18-28; 61-65) The immediacy rather signifies a cross-section between the present and future but without any hint in what direction is which part. On the other hand, there is a *symbolic reference* which connects both the causality and the actuality, and «the result of symbolic reference is what the actual world is for us, as that datum in our experience productive of feelings, emotions [...], as the topic for conscious recognition when our mentality intervenes with its conceptual analysis». (Whitehead 1927: 18n)

The symbolic reference is thus the result of experience of a man with the world. The symbolic reference and the presentational immediacy bring us to the point where we can see the multitude of the temporal systems. In these systems, it is not necessary that the occasions or events are happening at the same time, simultaneously. The multitude presupposes a synthesis of relations of the set of members allowing them to emerge in the way they are. This means that the time in this sense has to be taken as epochal in the locus of actual entity, because the multitude of events atomizes them in the continuum of the world. This continuum makes up the real potentiality, and thus allows every event to become and within the context of this continuum every event is epochal by its endurance. Simultaneous events do not have to be causally dependent on one another, because their pasts (histories) differ and are dependent on their own individual processes of self-realization, in realization (objectification) of their potentialities towards actualization of themselves.

The processes of the experience creates realities of the universe containing past and future including abstract potentialities in their realization. Therefore, the consciousness of a man (*ego*) is conscious of what is *now* and *here* (con-scire –‘to share the knowledge with’ is nice link to be aware of simultaneity of myself *ego* which is *now* and *here*) as a result of lived interconnectedness between realities and ideas. So every event is seen from the perspective of the observer.

The sets of actual events are held together by their immanent relatedness to each other and they are bound together in connections – *nexūs*. The presence is thus created from past acts that are objectively present in it. And the future is immanent in the present, by



which the future gives a sense to the present, because in the present it comes to a process from reenaction (activation in recalling) to anticipation in which the self-completing comes and is constituted by the acquisition of novel content. The future is immanent in the present in the sense of future relations and by anticipating them the present is customizing the future. (Whitehead 1967: 191ff; 1946: 136ff)

## Conclusion

The discoveries on the field of natural science (has) had a deep impact on the development of the thought in the United States and thus it bestowed the philosophy with its specificity, which is clearly perceivable and representable by the shift from the absolute to dynamic understanding of the world. This specificity is reflected in the philosophic concepts of all three of the chosen philosophers. As it is exposed, for instance in how they understand of the continuity, as it was outlined.

Pierce's synechistic universe allowing existence to exist –to be in time in which the existence could become the concrete one, according to its (existence's) choices which existence evaluates. For human being –existence– there is a limitation of death that limits the countlessness of the number of choices to the indefinite, and yet finite, number of choices within this limitation of human's temporal existence. In this frame the present could be recognized as the postponed present into the near past that influences future, because it is based on moment of taking risks in decision which create the set called existence. Thus it is interplay of the past experience and future expectance in present which emerges out of this overlap.

The James's pluralistic view of the Universe also works with the continuity. The continuity of the conceptual time which he does not see as absolute, since the emergence of the conceptual time is conditioned by pluralism of temporalities whose time is for James absolute –because it is lived–, and their need of having it for their cohabitation. For this conceptual time the temporalities, having the absolute time, are willing to sacrifice a part of their lived time, because it brings to them more benefit –it is worth it, not only for the preservation of the kind.

And finally, Whitehead uses the absolute continuum of potential which allows the actual entities to objectify themselves and thus existence. These actual entities or occasions within it tend to the concrescence with one another in order to create novelty. The universe is process of becoming and ceasing. Consequently, the time is understood as an epochs in simultaneity of happening of the actual events. The potential thus holds this on-going process together as the continuum. And every experience of this sense is for a human mind by the symbolic reference, in which the mind connects causality and actuality into coherent stream, what the world is for the human –it is a synthesis the human calls his world.

Even though all three of the considered philosophers differ in understanding of the time and continuity, they all share the understanding that the entities are being temporarily realized on the background of continuum. The continuum allows the entities to emerge out of their realized potentialities which they have in this continuum. The entities are continua within this continuum which the entities share. So the decisions create the (actual, concrete) entity by allowing it to become what or how it is from its possibility – the interaction on such field necessitates each entity with coping with one another, to face

each other, and think about the effects of its decisions that influences not only the entity alone but the other entities as well.

I would like to close this paper with a short contemplation about the importance of the interest in the problem of time. The question «why is time so important?» is a tricky one. Because as we have seen whatever we do it elapses some time – as James put it. We, people, are here on the world for a limited time, it means, we are temporal beings, limited by our death that puts an end to our efforts and acts. This limitation puts us under the pressure which becomes noticeable in the feeling of lacking the time for conduction of our plans. This pressure has a source in paying attention, or better to put it, in employing our attention to matters that do not worth it. I purposefully used the word ‘to employ’, because the meaning of this word has a deeper meaning then just ‘to have a job’, the meaning is closer to its Latin relative *im-plicāre* which means ‘to enfold, entangle, in-wrap, embrace, or also grasp’, and it has many other meanings, but generally the meanings could be described as ‘a reformation for gaining a bigger density’. For instance: ‘to ploy’ (which is the root of the word) in military means to move scattered troops into a column – again gaining bigger density.

So employing our attention or consciousness means to make it spend some of our ‘precious’ time on coping with the matter of its employment. Here the two faces of time become visible, because the time is not only ontological term, but it is also a deeply ethical problem. Why? Because we must choose and our choices we try to make according to what we understand as the best possible option for us, and here both the pragmatic-processual and Husserl-Heideggerian phenomenologies go hand in hand. Because, the entities, which make our-selves to be ourselves, are the choices we make, and by them we can have an influence on the others and vice versa. This point is actually double-edge sword, on one hand, it can have a pedagogical effect and by influencing we can teach the others what is good, and on the other, there is a directed affecting of the choices and creation of *seemingly needs* (those are not needs in the proper meaning of the word) only for gaining profit of those who have created them.

So the problem of time is crucial the same way for our age as it was for the previous times. And as I hope, now, it is more visible that the problem of time is still lively, and that it should become of a deeper and more serious interest in these days. The enquiry on the field of time is more needed nowadays (maybe than ever before) because if «the time is the stuff the life is made of», as Benjamin Franklin said, then we should care about it. Because, if our time is employed to pointless cases and our attention full of them, then we are losing the time and in this sense we are losing parts of our lives that are made of it. And thus we are losing ourselves. So the enquiry of time is in essence the enquiry of us.



## References

- JAMES, WILLIAM (1909): *A Pluralistic Universe*. New York: Longmans, Green.
- JAMES, WILLIAM (1912): *Essays in radical empiricism*. London: Longmans Green.
- JAMES, WILLIAM (1890): *The principles of psychology*. New York: Holt and Company. American science series. Advanced course.
- JAMES, WILLIAM (1907): *Pragmatism: a new name for some old ways of thinking : popular lectures on philosophy*. New York: Longmans, Green.
- JAMES, WILLIAM (2003): *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK).
- PEIRCE, CHARLES SANDERS. *Collected papers of Charles Sanders Peirce. vol 1-8*. Hartshorne, Ch., Weiss P., Burkes M. (ed.) (1931–1958): Cambridge, MA: Harvard University Press,.
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH (1967): *Adventure of ideas*. Cambridge: University Press.
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH (1970): *Matematika a dobro a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta. Váhy (Mladá fronta).
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH (1969): *Process and reality*. New York: The Free Press.
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH (1946): *Science and the modern world*. New York: New American Library.
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH (1927): *Symbolism, Its Meaning and Effect*. New York: Macmillan Co.
- HELM, BERTRAND P. (1985): *Time and reality in American philosophy*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- HOOKEY, CHRISTOPHER (1985): *Peirce*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Marsoobian, Armen; Ryder John (Eds.) (2004). *The Blackwell guide to American philosophy*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- MISAK CHERYL (Ed.) (2004): *The Cambridge Companion to Peirce*. New York: Cambridge University Press.

## **LA RELACIONALIDAD DE MODELOS EN LA GENEALOGIA DEL SUJETO FOUCAULTIANA**

**Jose Espino**

Universidad de Alicante

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es procurar una aproximación a los esquemas de relación o modelos históricos con los que Foucault delimita la alternancia entre el imperativo del «cuidado de sí», *epimeleia heautou*, y el precepto delfico «conócete a ti mismo», *gnothi seauton*. El «modelo de reminiscencia», seguido por el «modelo helenístico» y el posterior «modelo ascético-monástico» establecen una relación agonal durante siglos que continuará produciendo efectos en la modernidad con el «momento cartesiano» y la Aufklärung. En el artículo se destaca el olvido del cuidado de sí, que se consuma pero también se anula en la filosofía kantiana, como resultado de un proceso donde la función eto-poética actúa como catalizador.

**PALABRAS CLAVE:** Filosofía, Michel Foucault, Genealogía, Ética.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to procure an approach to the relations schemes or historic models with which Foucault defines alternation between the imperative «care of the self», *epimeleia heautou*, and the Delphic precept «know your-self», *gnothi seauton*. The «reminiscence model», followed by the «Hellenistic model» and the later «ascetic-monastic model» set up an agonistic relationship for centuries that will continue producing effects in the modernity with the «cartesian moment» and the Aufklärung. In this article is emphasized the self-forgetfulness, consummate but also overridden by Kant's philosophy, as the result of a process where the eto-poietic function acts as catalyst.

**KEYWORDS:** Philosophy, Michel Foucault, Genealogy, Ethics.

La hermenéutica del sujeto es el título que Foucault eligió para el curso que dictó en el Collège de France entre los años 1981-1982. Probablemente sea, por la densidad y la novedad de los elementos que entran en juego, el curso que mejor ilustre los cambios que, sin quebranto de continuidad, reorientan desde entonces su discurso. Precisamente en esos años Foucault hacía balance retrospectivo de su obra<sup>1</sup> y, simultáneamente, había comenzado a interesarse por temas, materias y épocas que diferían de los que le habían ocupado anteriormente. Cuestiones como la locura, la arqueología del saber, la formación y cambios de epistemes, el poder, la vigilancia, etc., centradas antes en el contexto histórico que arranca en la segunda mitad del siglo XVII y llega hasta finales del XVIII, es decir, lo que en la cultura francesa se denomina Edad Clásica, dejarán paso a otro tipo de problematizaciones que ahora motivarán su interés. En este sentido, parece clara la intención con que Foucault escoge los términos «hermenéutica» y «sujeto». Efectivamente, por un lado, las referencias implícitas a conceptos como interpretación, verdad, significado, exégesis, aprehensión, y por otro, la alusión al individuo, al yo o al sí mismo, parecen evidentes y nos ofrecen una primera aproximación al contenido del curso. Pero, además, la antigüedad clásica, el helenismo o el inicio del cristianismo son ahora los periodos invocados, si bien, la Aufklärung alemana y las distintas perspectivas de análisis sobre la modernidad aparecen también como referencias obligadas. En realidad, la hermenéutica del sujeto, tal y como la presenta Foucault, es una «genealogía del sujeto»,<sup>2</sup> una hermenéutica de sí en el sentido de una forma de conocimiento de sí, *gnothi seauton*, en el marco de la inquietud por sí mismo, *epimeleia heautou*, entendida como una estética de la existencia, un arte de vivir, una ética del yo, es decir, un ethos. Esta cuestión, no obstante, nos introduce en la controversia suscitada a cuenta de cómo y con qué alcance usa Foucault el término hermenéutica y su, a veces, ambigua conjugación con la genealogía. Recordemos que en toda La hermenéutica del sujeto solo menciona la palabra en tres ocasiones: en el título y dos en el resumen final. En la última de estas menciones se refiere a ella como una actitud para descifrar y reconocer.<sup>3</sup> Pues bien, el historiador de la filosofía antigua y especialista en Platón, Jean-François Pradeau<sup>4</sup> sostiene en referencia a este punto que: «El individuo no está relacionado con una normatividad propia...sino con un conjunto de reglas de conducta que le corresponde elegir y apreciar según su oportunidad. En este sentido...la cultura de sí constituye más una hermenéutica que un dominio.»<sup>5</sup> a lo que añade todavía: «Y Foucault insiste en múltiples ocasiones sobre el hecho de que la cultura antigua de sí no distinga el ejercicio de transformación de sí de la hermenéutica de sí».<sup>6</sup> Es decir, según Pradeau, en la interpretación que Foucault hace de la cultura antigua se equipara el descifrar

<sup>1</sup> FOUCAULT, in Huisman, D. (Ed.), *Dictionnaire des philosophes*, París, P.U.F., 1984, t. I, pp. 942-944. La entrada de Foucault en el Diccionario de Filósofos la redactó, a propuesta de su por entonces asistente F. Ewald, el mismo Foucault aunque con el seudónimo Maurice Florence.

<sup>2</sup> HUBERT L. DREYFUS and PAUL RABINOW, *Michel Foucault Beyond Structuralism and Hermeneutics, On the Genealogy of Ethics, second edition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983., pag. 240.: «Yes, I'm writing a genealogy of ethics. The genealogy of the subject as a subject of ethical actions...»

<sup>3</sup> FOUCAULT, *L'herméneutique du sujet, Cours au Collège de France*, édition établie sous la direction de F. Ewald et A. Fontana, par Frédéric Gros, Hautes études, Gallimard, France, 2001, pag. 483-484. En adelante HS.

<sup>4</sup> JEAN-FRANÇOIS PRADEAU, El antiguo sujeto en una ética moderna, en *El coraje de la verdad*, de F. Gros, trad. Antonio Sánchez, Arena Libros, Madrid, 2010, pag. 115.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pag.115.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pag.116.

framamiento del sí mismo, o la hermenéutica del yo, con el ejercicio de transformación sobre sí mismo. Por el contrario, el profesor de filosofía y autor de Foucault's Askesis, Edward F. McGushin, afirma que esta interpretación es errónea,<sup>7</sup> y que ya el mismo título del curso de 1981-82 resulta engañoso. Efectivamente, en su opinión lo que hace Foucault es analizar las numerosas formas de espiritualidad desarrolladas y practicadas por los filósofos griegos y romanos. Estas prácticas fueron en esencia eto-poéticas, es decir, no interpretan el sí mismo, sino que lo modelan. Estas prácticas no se aproximan al sí mismo como a un texto para ser leído, sino como a un material que debe ser formado. Y concluye con una afirmación que creemos acertada para el análisis del último Foucault:

El descubrimiento del cuidado de sí mismo como una práctica eto-poética le transformó a Foucault el entendimiento de su proyecto y el entendimiento de la filosofía en general. Lo que quiero decir con esto es que el proyecto inicial de Foucault —una diagnosis de nuestro presente en términos de hermenéutica del deseo— le condujo al descubrimiento de no-hermenéuticas prácticas del sí mismo.<sup>8</sup>

Ahora bien, ¿qué es esa *epimeleia heautou* a la que Foucault concede tanta importancia?, ¿cuál es su origen y primera formación? y, una vez aclarado, ¿qué relación mantiene con el antiguo precepto del *gnothi seauton*? y ¿cómo evoluciona?!

Foucault nos recuerda en distintos lugares del curso que la *epimeleia heautouera* una sentencia muy conocida y de uso corriente en la Grecia clásica. Era una especie de actitud general, de talante, de conducta y disposición ante la vida. Se entendía, asimismo, como una forma de estar en el mundo y relacionarse consigo mismo y con los demás. También comportaba una meleteo meditación, es decir, una actitud que favorece el pensamiento y la reflexión. Además, la *epimeleia heautou* implicaba un coraje para el hablar franco, *parresia* y un cometido sobre sí mismo que se traduce en la realización de una serie de ejercicios, reflexiones y prácticas, la *tekhneo* técnicas de sí o tecnologías de sí, que modifican, transforman e incluso, en cierta medida, purifican. El objetivo era convertir la propia vida en una obra de arte, en un arte de vivir, *tekhne tou biou*.

La inquietud de sí, por otra parte, compartía tanta extensión en la divulgación como en relevancia con el famoso precepto delfico de conócete a ti mismo, *gnothi seauton*:

En los textos griegos y romanos, la exhortación al deber de conocerse a sí mismo estaba siempre asociada con el otro principio de tener que preocuparse de sí, y fue esta necesidad de preocuparse de sí la que provocó que la máxima delfica se pusiera en práctica. Esto ha estado implícito en toda la cultura griega y romana, y explícito desde el Alcibades de Platón. En los diálogos socráticos, en Jenofonte, Hipócrates y en la tradición neoplatónica desde Albino, uno tenía que preocuparse de sí mismo.

---

<sup>7</sup> EDWARD F. MCGUSHIN, Foucault's Askesis, An introduction to the Philosophical Life, Northwestern University Press, USA, 72007, nota 4 del capítulo III, pag. 304. Literalmente dice: «In a recent essay, Jean-François Pradeau seems to completely misread Foucault on this point...». En español: «En un reciente ensayo, Jean-François Pradeau parece no haber entendido a Foucault en este punto».

<sup>8</sup> Ibid. Pag. 97. Traducción nuestra de: «The discovery of care of the self as an etho-poetic practice transformed Foucault's understanding of his project and his understanding of philosophy in general. What I mean by this is that Foucault's initial project —a diagnosis of our present in terms of the hermeneutics of desire— led him to the discovery of non-hermeneutic practices of the self».

Tenía que ocuparse uno mismo de sí mismo antes de que el principio delfico fuera puesto en práctica. Se produjo una subordinación del segundo principio al primero.<sup>9</sup>

Además, el conócete a ti mismo de origen delfico es, en la historia del pensamiento occidental, el principio que inaugura las relaciones entre el sujeto y la verdad.<sup>10</sup> Con todo, de la relación entre el ocuparte de ti mismo y el conocerte a ti mismo irán emergiendo toda una serie de sinergías que afectarán mutuamente sus alteraciones, correlaciones y su grado de influencia recíproca. Y esto, hasta el punto de llegar a invertirse los términos y ser el *gnothi seautou* quien acabe por ocultar al cuidado por uno mismo.

Pero, no adelantemos acontecimientos y empecemos por el principio: ¿cuál es el origen concreto de la *epimeleia heautou*?, ¿podremos inferir de tal procedencia algunos elementos de juicio que nos sirvan para valorar su relevancia? y, por último, ¿cómo y en qué medida se establece la ilación entre el cuidado de sí y los grandes modelos de relación?

Foucault descubre en Plutarco una primera referencia directa a la cuestión planteada. En efecto, aun siendo un autor muy posterior a la época en que supuestamente sucedieron los hechos que narra, Lucio Mestrio Plutarco, siglo I d.C., en su *Máximas de espartanos*<sup>11</sup> relata un episodio ocurrido en Lacedemonia que para Foucault resulta bastante clarificador. Y lo es porque, tal y como asegura, utiliza «une vielle sentencie de la culture grecque»,<sup>12</sup> es decir, una antigua sentencia de la cultura popular griega que, por lo tanto, era muy conocida. En realidad, la obra de Plutarco se tituló *Ἀποφθέγματα Λακωνικά*, quizás más reconocible por su forma latinizada, *Apophthegmata Laconica*, y no era otra cosa que una selección de proverbios y sentencias de reyes y personajes famosos que, por distintos medios y de diferentes fuentes, fue recopilando durante gran parte de su vida. Era una especie de entretenimiento que no debió considerar demasiado importante para el prestigio de su obra, si atendemos al desorden en su presentación y al descuidado estilo con que la escribió. En cualquier caso, Plutarco describe de la siguiente manera cómo el espartano Alexandrides,<sup>13</sup> también conocido como Anaxándridas, verbaliza la causa y trascendencia que tenía para él ocuparse de uno mismo:

Quando alguien preguntó por qué ponían los campos en manos de los hilotas y no los cuidaban ellos mismos, dijo: `Porque los adquirimos, no para ocuparnos de ellos, sino de nosotros mismos.<sup>14</sup>

Para ocuparnos o cuidarnos, *ἐπιμελούμενοι*, de nosotros, *αὐτοὺς*, son los términos que despiertan el interés del análisis de Foucault, quien descubre aquí ya una ocupación para la que Alexandrides se reservaba tiempo: la de sí mismo. Y esto ocurre porque el resultado obtenido es en detrimento de otros, es decir porque obedece a un determinado ejercicio del poder y a la consecuente instrumentalización de los ilotas de la que se deriva.

<sup>9</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, trad. Mercedes Allendesalazar, novena reimpression, Paidós, Barcelona, 2010, pag. 51.

<sup>10</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, trad. Horacio Pons, Akal ediciones, Madrid, 2005, pag. 15.

<sup>11</sup> Según se suele decir en español.

<sup>12</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 32.

<sup>13</sup> Anaxándridas fue rey de Esparta entre el 560 y el 520 a.C.

<sup>14</sup> PLUTARCO, *Máximas de espartanos, Moralia III, Anaxándridas*, trad. Mercedes López Salvá, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2008, pag.166.

Entiende Foucault que esta es la manifestación de una primera formulación de ocuparse de uno mismo con la intención de hacer patente su conveniencia y utilidad. Pero, como decimos, esta manera de ocuparse de uno mismo es una forma ligada al poder.<sup>15</sup> En concreto a la posición de poder que ostentaba la aristocracia espartana que sometió, subyugó o adquirió a los ilotas para que realizaran esos trabajos de campo, y precisamente así desprenderse de otras obligaciones y poder dedicarse a ellos mismos. De esta manera, como consecuencia del ejercicio del poder, se obtiene la posibilidad de atender las propias prioridades y necesidades. Es una prerrogativa única de los afortunados miembros de la élite dominante, gracias a la cual dedican el tiempo que precisan a ese «nosotros mismos». Es, asimismo, una demostración de poder sobre los demás, sin que esto motive mayores consideraciones. Y es, por último, una forma de cuidado de sí primaria, alejada de reflexiones filosóficas y probablemente más próxima a cuestiones físicas y guerreras,<sup>16</sup> pero que, no obstante, demuestra ya en esa época antigua la extensión del uso de la *epimeleia heautou*.<sup>17</sup> Foucault aprovechará esta relación de ocuparse de uno mismo con el ejercicio del poder que se desprende del apotegma laconio para oponerla al caso de Alcibíades. Efectivamente, Sócrates hace especial hincapié en transmitirle al joven Alcibíades que, si persevera en su deseo de gobernar a los demás, el ocuparse de uno mismo es una condición para transitar de la posición de poder que tiene por nacimiento a su deseada capacidad política para gobernar la ciudad. Entre Alexandrides y Alcibíades,<sup>18</sup> además de un prolongado espacio de tiempo y de una evidente diferencia cultural, hay un salto cualitativo que Foucault marca como: «point d'émergence de la notion».<sup>19</sup>

Ahora bien, ¿cómo sucede la relación entre la inquietud por sí y el precepto que exhorta a conocerse a sí mismo? y, en consecuencia, ¿cómo sucede la articulación que activa la relacionalidad<sup>20</sup> entre los modelos? Foucault, en el comienzo de *La hermenéutica del sujeto*, establece su análisis sobre el vínculo, aún sin separación alguna, entre la *epimeleia heautou* y el precepto délfico del *gnothi seauton*.<sup>21</sup> Más arriba ya hemos mencionado que según Foucault en los textos griegos y romanos siempre se conjuga el deber de conocerse a sí mismo con el principio de «tener que preocuparse de sí». Además, teniendo en cuenta su proyección, este «tener que» se anticipa a la puesta en práctica de la sentencia délfica.<sup>22</sup>

<sup>15</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 37.

<sup>16</sup> M. FOUCAULT, *Le souci de soi, Histoire de la sexualité III*, Collection Tel, Éditions Gallimard, Paris, 2013, pag. 61. Para ilustrar esta intencionalidad belicosa baste citar otra máxima del tal Alexandrides o Anaxádridas: «Al preguntar otro por qué los espartanos arriesgaban sus vidas audazmente en las guerras, le respondió: 'Nos ejercitamos en tener respeto a la vida, y no como otros en temerla'». Plutarco, Máximas de espartanos, Anaxádridas, 5, Pag.166.

<sup>17</sup> PIERRE HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Bibliothèque de 'L'évolution de l'Humanité', Éditions Albin Michel, edición de 1993, Paris, impresión de 2014, pag. 308, considera que Foucault no hace suficiente hincapié en algunos significados principales, que interpreta como capitales, para entender el sentido final, en la antigüedad, del cuidado de sí y la cultura de sí, como ocurre por ejemplo en lo relativo a la búsqueda de la sabiduría. «... on ne peut éluder le terme "sagesse" qui, me semble-t-il, n'apparaît que rarement, sinon jamais, chez M. Foucault».

<sup>18</sup> Joven ateniense miembro de la familia aristocrática de los Alcmeónidas.

<sup>19</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 38.

<sup>20</sup> Término utilizado por quien Foucault consideraba su filósofo esencial, Martin Heidegger, y cuyo sentido es el de aquello que se hace visible en su relación con algo. Ser y tiempo, trad. Jorge Eduardo Rivera C., segunda edición, Editorial Trotta, Madrid, 2009, pag. 54.

<sup>21</sup> Foucault cita tres textos de la Apología de Sócrates de Platón, donde observa este acoplamiento entre la *epimeleia heautou* y el *gnothi seauton*, y son estos: 29d; 30a y 36c-d. Pags. 17; 18 y 25 respectivamente. En Diálogos I, trad. Julio Calonge Ruiz, en Diálogos I, Editorial Gredos, Madrid, 2011.

<sup>22</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, pag. 51.

Es decir, que el tener que preocuparse de uno mismo, aun coexistiendo con el conócete a ti mismo, despliega su función en unas técnicas del yo antes de la práctica misma del principio délfico. Esto se advierte, por ejemplo, en el alcance filosófico del conócete a ti mismo que se manifiesta de forma articulada y explícita en la «puesta en práctica» que se propone en el Alcibiádes de Platón, en otros diálogos socráticos y, también, como hemos visto, en Jenofonte, Hipócrates, etc. Estas relaciones entre ambos principios se mantendrán latentes durante toda la cultura grecorromana.

No obstante, esta latencia, con el paso del tiempo se irá concretando de diferentes maneras y se substanciará más que en un «acoplamiento» o un «hermanamiento»,<sup>23</sup> en lo que podría calificarse como una especie de «subordinación».<sup>24</sup> Precisamente, recuerda Foucault, es en el ámbito de esta correspondencia que, estableciendo su planteamiento crítico en la forma del *gnothi seauton*, emerge Sócrates como la figura de autoridad moral e intelectual capaz de introducir ese antiguo precepto délfico del conócete a ti mismo dentro del pensamiento filosófico. Foucault describe el momento de su plasmación: «Xénophon l'atteste dans les Mémoires».<sup>25</sup> Es decir, Jenofonte, a través del recuerdo de la forma en que Sócrates iba aproximándose al fondo de las cuestiones que pretendía desvelar, descubre la trascendencia filosófica de esta norma esculpida en el pronaos del templo de Apolo. Este es el relato de Jenofonte:!

Entonces le dijo Sócrates:

- Dime, Eutidemo, ¿has ido alguna vez a Delfos?!

- He ido dos veces, ¡por Zeus!!

- ¿Leíste entonces en algún sitio del templo la inscripción Conócete a ti mismo?!

- Sí!

- ¿Y ya no te preocupaste más de la inscripción, o prestaste atención e intentaste tratar de examinar cómo eres?!

- Eso no, por Zeus!, pues creía que lo sabía muy bien. Difícilmente podría saber otra cosa si me desconociera a mí mismo.<sup>26</sup>

Sócrates le pregunta a Eutidemo si ¿te preocupaste más de la inscripción?, es decir, ¿te interesaste por el trasfondo de la pregunta?, ¿reflexionaste sobre su significado?, ¿prestaste realmente atención al γνώθι σαυτόν? y, sobre todo, la cuestión esencial: ¿te quedaste en el γράμματος, en las palabras o en los caracteres?, o, ¿volviste la atención, προσέσχες, e intentaste examinar, ἐπισκοπεῖν, qué o desde cuándo o por qué causa o, al fin, quién eres, ὅστις εἶς; Y, para Foucault, este es el paradigma de problematización objeto principal de su atención, porque, además de señalar un momento de ruptura, inicia el interés filosófico ante la necesidad de comprender y dar respuesta a la pluralidad de interrogantes que de aquí se originan. ¿Qué sucede contigo?, ¿Quién eres en realidad?, ¿qué clase de existencia llevas?, ¿para qué vives?, ¿por qué existes?, ¿qué te es posible conocer?, ¿dónde buscas la verdad?, ¿cómo dices la verdad?, son solo algunas de las cuestiones abiertas, a las que habrá que empezar a dar respuesta, después que Sócrates, con su orientada interpelación, descubre la dimensión filosófica del *gnothi seauton*.

<sup>23</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 17.

<sup>24</sup> M. FOUCAULT, HS, Pag. 6.: «...une sorte de subordination...».

<sup>25</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 6. : «Jenofonte lo atestigua en los Recuerdos de Sócrates (o Memorables)».

<sup>26</sup> JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates, Memorables*, trad. Juan Zaragoza, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1993. Libro IV, 2, 24 y 25 pag. 163-164.



Pues bien, con esta nueva dimensión filosófica entramos de lleno en el «modelo platónico» o «modelo de reminiscencia», y en la dinámica de relaciones con otros modelos que, a partir de aquí, se irán estableciendo. Foucault considera los diálogos platónicos, valga como ejemplo que en *La hermenéutica del sujeto* cita el Alcibiades en no menos de noventa ocasiones, como una especie de yacimiento conceptual en el que explorar el sentido específico del conócete a ti mismo que caracteriza a este modelo. Y no solo esto porque, en el curso del análisis de estos textos, el filósofo francés descubre y revela el fuerte flujo de reciprocidad entre el precepto *gnothi seauton* y el concepto de cuidado de sí, con el que tiende a identificarlo.<sup>27</sup> Sin embargo, es una identificación subsumida porque la inquietud por sí consiste en autoconocimiento, pero este último siempre está privilegiado en el platonismo. Es en este contexto que la idea de un autoconocimiento, que palíe la ignorancia como paso previo en el objetivo del servicio a los demás o al buen gobierno de la ciudad, emerge asimismo como elemento propio y diferenciador de este modelo. En el Alcibiades, cuando se plantea en qué consiste el ocuparse de sí, entonces aparece *el gnothi seauton* en todo su esplendor:

... la inquietud de sí debe consistir en el autoconocimiento. *Gnothi seauton* en sentido pleno:

Éste es, por supuesto, uno de los momentos decisivos del texto; uno de los momentos constitutivos, me parece, del platonismo; y justamente uno de esos episodios esenciales en la historia de estas tecnologías de sí, en esta larga historia de la inquietud de sí, que va a tener mucho peso o, en todo caso, efectos considerables a lo largo de toda la civilización griega, helenística y romana.<sup>28</sup>

Efectivamente, hay que preocuparse de sí porque se desconoce el alcance de la propia ignorancia, que se atempera conociéndose a sí mismo en beneficio propio y ajeno, lo que nos lleva al tercer punto de las relaciones entre inquietud de sí y autoconocimiento: «... la reminiscencia está exactamente en el punto de unión entre ambos. Es recordando lo que vio cómo el alma descubre lo que es. Y es recordando lo que ella es cómo recupera el acceso a lo que vio. Se puede decir que en la reminiscencia platónica se encuentran, reunidos y bloqueados en un solo movimiento del alma, conocimiento de sí y conocimiento de la verdad, cuidado de sí y retorno al ser».<sup>29</sup> Foucault, precisamente, piensa que esta actividad de relación y reunión queda comprendida en lo que llama la epistrophe platónica, que es todo un «movimiento de la existencia»<sup>30</sup> y que hace posible volver a sí mismo con la mirada puesta en «lo alto», en las esencias, la verdad, el Ser y el mundo supra celeste donde son visibles.<sup>31</sup> Este movimiento, de volverse hacia sí mismo o de convertirse a sí, consta de momentos que marcan el proceso de retorno y su finalidad.

Existe un apartamiento que viene inducido por la necesidad, precisamente, de apartarse de la ignorancia que nos sujeta al mundo sensible de las apariencias. Es, también, una conversión, en el sentido de retorno a sí, que se aparta de la ignorancia y de la ignorancia

<sup>27</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 246: «Il ne faut pas oublier que ce modèle platonicien, organisé donc autour du thème de la 27rémiscence, c'est-à-dire de l'identification entre souci de soi et connaissance de soi...»

<sup>28</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 75.

<sup>29</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 244. Traducción nuestra.

<sup>30</sup> M. FOUCAULT, HS, pag. 476. «...tout un mouvement de l'existence...»

<sup>31</sup> Por contra de la epistrophe estoica cuyo único objeto es establecer relación consigo mismo.



de esa misma ignorancia. Además, el retorno a sí es el retorno al origen que marca la reminiscencia, y el fin último de esta conversión es el conocimiento. El retorno a sí es, por tanto, la forma de acceso a conocerse y conocer la verdad.

Pero en el «modelo de reminiscencia», de retorno a sí, el conócete a ti mismo mantiene la prioridad<sup>32</sup> sobre una preocupación de sí mismo que no dura toda la vida, un ejercicio de la parresia enfocado al derecho de hablar en público y un ethos todavía aplicado solo por una élite moral, sin función eto-poética y anclado en la costumbre. El paulatino desplazamiento en esta prelación, es decir, la gradual supeditación del autoconocimiento al cuidado de sí, significará el tránsito a otro modelo: el «modelo helenístico».

Como indicios del movimiento a esta progresiva subordinación Foucault presenta tres textos de la antigüedad clásica que literalmente califica como punto de partida del análisis sobre el cuidado de sí.<sup>33</sup> El primero está en la Apología de Sócrates donde encontramos la siguiente reflexión:

... en cambio no te preocupas ni interesas por la inteligencia, la verdad y por cómo tu alma va a ser lo mejor posible?'' Y si alguno de vosotros discute y dice que se preocupa, no pienso dejarlo al momento y marcharme, sino que le voy a interrogar, a examinar y a refutar, y, si me parece que...<sup>34</sup>

En realidad, aquí Sócrates está o se presenta delante del tribunal que lo juzga evaluando ciertas actitudes<sup>35</sup> y también recriminando a algunos ciudadanos atenienses que se preocupen de tantas cosas de mayor o menor importancia, o de cualquier otra cosa, excepto de ellos mismos. Para este perfeccionamiento del alma hay que preocuparse y no de manera superficial sino con el conocimiento que proporciona la interrogación y el examen.<sup>36</sup>

El segundo texto probatorio, o que por lo menos le sirve como ejemplo para indicar esa subordinación que Foucault trata de demostrar, lo encuentra en Vidas y opiniones de los filósofos ilustres, obra de comienzos del siglo III d.C. del doxógrafo Diógenes Laercio. Concretamente cita La carta a Meneceo incluida en el libro X, titulado «Epicuro», que es considerado por Foucault como: «El primer texto epicúreo que sirvió como manual de moral».<sup>37</sup> La carta empieza así:

Epicuro a Meneceo: ¡ Salud y alegría!!

Nadie por ser joven vacile en filosofar ni por hallarse viejo de filosofar se fatigue. Pues nadie está demasiado adelantado ni retardado para lo que concierne a la salud de su alma.

<sup>32</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, pag. 60.

<sup>33</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, pag. 52-53.

<sup>34</sup> PLATÓN, *Apología de Sócrates*, 29e, pag. 18.

<sup>35</sup> Foucault afirma, en *Tecnologías del yo*, pag. 51, que Sócrates se presenta a sí mismo como maestro de la *epimeleia heautou*, sin embargo, nosotros no hemos encontrado esa afirmación literal y un poco más adelante Sócrates dice esto: «Yo no he sido jamás maestro de nadie». *Apología de Sócrates*, 33a, pag. 21, en griego: «ἐγὼ δὲ διδάσκαλος μὲνοῦδενὸς πόποι' ἐγενόμην», con lo que parece que contradice esa auto-presentación como maestro.

<sup>36</sup> Conviene recordar en este contexto que el objetivo era descubrir la verdad, y no perderse, por ejemplo, en técnicas erísticas que solo pretenden la victoria dialéctica derrotando al contrario con cualquier clase de argumento, por superficial que fuere. Platón, en el diálogo Eutidemo, desdeña la erística como metodología argumental.

<sup>37</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, pag. 52.

El que dice que aún no le llegó la hora de filosofar o que ya le ha pasado es como quien dice que no se le presenta o que ya no hay tiempo para la felicidad. De modo que deben filosofar tanto el joven como el viejo: el uno para que, envejeciendo, se rejuvenezca en bienes por el recuerdo agradecido de los pasados, el otro para ser a un tiempo joven y maduro por su serenidad ante el futuro. Así pues, hay que meditar lo que produce la felicidad, ya que cuando está presente lo tenemos todo y, cuando falta, todo lo hacemos por poseerla.

Lo que de continuo te he aconsejado, medita y ponlo en práctica, reflexionando que esos principios son los elementos básicos de una vida feliz...<sup>38</sup>

El conocimiento que proporciona el filosofar concierne a la salud del alma. Y esto, al igual que ocurre con la felicidad, no depende de si somos jóvenes o viejos sino de la capacidad de meditar que se tenga para conocer lo que produce esa felicidad. Si conoces lo que afecta a tu alma es por el filosofar y, en consecuencia, Epicuro aconseja poner en práctica ese filosofar durante toda la vida. Foucault concluye que: «Las enseñanzas sobre la vida cotidiana se organizaban alrededor del cuidado de sí con el fin de ayudar a cada miembro del grupo en la obra mutua de salvación».<sup>39</sup>

El tercero y último es un breve texto de Filón de Alejandría, *De vita contemplativa*. Foucault, basándose en ese opúsculo, fija la atención sobre los *therapeutae*, que, por otra parte, en algunos lugares de sus escritos califica como secta y en otros como comunidad consagrada a la meditación,<sup>40</sup> pero a quienes, en cualquier caso, les asigna un especial interés en la realización de unas prácticas cuyo objetivo primero consistía en el cuidado de sí. Estos terapeutas se caracterizan además, dice Foucault, por una extraña simbiosis entre el mundo helénico y el hebraico, así como por su religiosidad; todo lo cual, de una u otra forma, parece que favorecía esa práctica del cuidado de sí. Recordemos que en una de las citas de Filón que hace Foucault en *La hermenéutica del sujeto*,<sup>41</sup> se los enmarca dentro de un intenso cultivo intelectual, de meditación y de estudio, así como de la continua preocupación por su alma, tarea a la que se dedicaban todos los días. Además, se retiraban a los lugares elegidos para su residencia con la voluntad de curarse las enfermedades graves y difíciles de sanar, desencadenadas por los temores, placeres, injusticias, dolores, miedos, ambiciones, pasiones, vicios y apetencias.<sup>42</sup> Es decir, tenían que cuidarse de sí mismos para lo que debían conocerse.

Pues bien, una vez visto cómo se producen los primeros movimientos que desplazan elementos fundamentales del modelo anterior y reorientan prioridades hacia al nuevo «modelo helenístico», recordemos qué piensa Foucault sobre cuáles son sus aspectos definitorios. En los siglos I y II de nuestra era, es decir, lo que Foucault denomina «edad de oro», el cuidado de sí va lentamente dejando de ser una cuestión circunstancial y apli-

<sup>38</sup> DIÓGENES LAERCIO, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Epicuro, libro X, 123, trad. Carlos García Gual, segunda edición, Alianza Editorial, Madrid, 2013, pag. 613.

<sup>39</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, pag. 53.

<sup>40</sup> Foucault en HS, 113, dice: «Et ils lisent également des auteurs sur lesquels Philon ne donne aucun renseignement, auteurs qui seraient les initiateurs de leur secte», que según nuestra traducción: «E igualmente leen autores sobre los que Filón no da ninguna referencia, autores que serían los iniciadores de su secta». Por otra parte, en *Tecnologías del yo*, pag. 53, se puede leer: «Se trataba de una comunidad austera, consagrada a la lectura, a la meditación conciliadora, a la oración individual y colectiva, y a las reuniones y banquetes espirituales».

<sup>41</sup> M. FOUCAULT, HS, Pag. 113, cita a pié de página 22.

<sup>42</sup> FILÓN DE ALEJANDRÍA, *Los terapeutas, De vita contemplativa*, § 2, trad. Senén Vidal, Ediciones Sígueme Salamanca, 2005, pag. 47.

cable a un periodo, como ocurría en el caso de tener que mejorar la propia educación para poder gobernar la ciudad, y pasa a considerarse un imperativo, una obligación que dura toda la vida: «construir el yo como objetivo a alcanzar».<sup>43</sup> En la *parrhesia*, un elemento fundamental para la constitución del modelo, se produce un tránsito de un derecho y una práctica de hablar franco, que se poseía como ciudadano de la polis, a otro tipo del decir verdad que se orientará hacia la forma de ser y de actuar del sujeto, es decir, al *ethos*. Además, la preocupación por uno mismo se convierte en una cuestión filosófica que alcanza a todos y no solo a una élite. Y esa filosofía aproxima ahora su centro de gravedad hacia una técnica de vida, un procedimiento de existencia, un arte de vivir, un arte de la existencia, una *tekhne tou biou*. El arte de vivir se identifica, por tanto, con el cuidado de sí. Asimismo, la denominada por los griegos *askesis* se convierte en una de las claves para la preparación necesaria que dé acceso a la verdad. «Es un conjunto de prácticas mediante las cuales uno puede adquirir, asimilar y transformar la verdad en un principio permanente de acción. Aletheiase convierte en *ethos*. Es un proceso hacia un grado mayor de subjetividad».<sup>44</sup> El acento, ahora pues, se pone en un cuidado de sí caracterizado por la auto-corrección, la prueba, el examen de conciencia, la transformación y las prácticas, desplazando la mera actividad del autoconocimiento. Se persigue una relación consigo mismo que sea plena, consumada, completa, autosuficiente y capaz de conseguir la transformación de sí necesaria para conquistar la felicidad consigo mismo,<sup>45</sup> la conversión a sí. En el modelo helenístico el cuidado de sí es una forma de vida, una conversión a sí que implica todo un movimiento de la existencia. En este sentido, Foucault señala ciertos autores, fundamentalmente estoicos, que marcan las pautas de este modelo, como Epicteto quien estima que solo probándose a sí mismo se es capaz de reconocer la carga que le ha sido asignada: «Piénsalo con más cuidado, concóctete a ti mismo, interroga a tu genio, no lo intentes sin la divinidad».<sup>46</sup> O Séneca que afirma lo siguiente:

¡Qué sueño el que viene después del examen de uno mismo, qué tranquilo, qué profundo y despreocupado, cuando el espíritu se ha visto alabado o aleccionado y ha instruido proceso, inquisidor de sí mismo y censor secreto, a su conducta! Yo hago uso de esta facultad y a diario defendiendo ante mí mi causa.<sup>47</sup>

Y, por último, Marco Aurelio: «La magisterial parte del alma es lo que se despierta a sí mismo, se gira y se hace a sí mismo como quiere, y hace que todo acontecimiento acontezca como él quiere».

Ahora bien, en los siglos III y IV, debido a la dinámica agonal entre los modelos anteriores y a la sucesión y combinación de diversos movimientos y circunstancias, como ahora veremos, se formó un nuevo paradigma, denominado por Foucault «modelo ascético-monástico», que asumía elementos platónicos y, simultáneamente, combatía las posiciones gnósticas. En el modelo helenístico, según Foucault, se habían reunido todos los

<sup>43</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 246.

<sup>44</sup> M. FOUCAULT, *Tecnologías del yo*, pag. 74.

<sup>45</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 299.

<sup>46</sup> EPICTETO, *Disertaciones por Arriano*, libro III, XXII, 53., trad. Paloma Ortiz García, segunda edición, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2010, pag. 327. Citado por Foucault en: *Le courage de la vérité*, pag. 272.

<sup>47</sup> SÉNECA, *Diálogos, Sobre la ira*, libro III, 36, 1-2-3, trad. Juan Mariné Isidro, segunda reimpresión, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 2008, pag. 253-254.

elementos que han formado el cuidado de sí en su consumada y acabada configuración. Al mismo tiempo, a partir del siglo II d. C., aprovechando la expansión universal de la filosofía y la cultura helenística, el permeable primer cristianismo inicia una proyección global hasta entonces inimaginable. Por eso, el proceso de cristianización del Imperio romano llevaba necesariamente aparejada la helenización del mismo cristianismo.<sup>48</sup> Y, por eso, dentro de las primeras formas del ascetismo monástico, la espiritualidad<sup>49</sup> cristiana incorpora y adapta, entre otras cuestiones, la máxima de la inquietud de sí. Sin embargo, se irá produciendo una paulatina transformación en la idea de la *epimeleia heautou* que afectará de manera determinante a su contenido definitorio. Efectivamente, entre la cultura helenística y el cristianismo primitivo, el cuidado de sí evoluciona y cambia su orientación, muta y transforma su constitución. Esta evolución del cuidado de sí, como consecuencia de las nuevas perspectivas y prioridades, impulsará algunas de sus características principales, estigmatizará otras y, con el paso del tiempo, olvidará aquellas que hayan podido obstaculizar su nuevo curso. La imbricación durante un largo periodo entre las orientaciones del pensamiento neoplatónico pagano y las oleadas de apologistas, padres capadocios o teólogos alejandrinos constituyó, en todo el Bajo Imperio, un agrio combate intelectual y espiritual en la que los cristianos fueron imponiendo sus argumentos. Plotino, Porfirio de Tiro, Yámblico de Apamea y otros, perdían prestigio filosófico y espiritual ante Orígenes, que compartió maestro con Plotino, Atenágoras, Justino Mártir, Basilio de Cesarea, Gregorio Nacianceno, etc. El triunfo significaba reinterpretar según su conveniencia la cultura helenística. En el 312, con la conversión de Constantino, se certificó la derrota religiosa, filosófica e ideológica, con todas las secuelas morales y políticas que lleva aparejada, del paganismo a manos del pujante cristianismo. El conocimiento de sí, ahora, está ligado al conocimiento de la verdad transmitido por la Revelación. Y, para que eso ocurra, debemos preocuparnos por nosotros mismos purificando nuestro corazón, solo así podemos acoger la verdad salvadora del Texto y de la Revelación. Conociéndonos a nosotros mismos podremos purificarnos preocupándonos de nosotros mismos, y así conocer la verdad revelada. Para llevar a cabo esta purificación es preciso, una exégesis de sí que, a través de elementos como la meditación, la confesión y la obediencia, identifique y descifre las tentaciones, por ocultas que se encuentren, así como toda suerte de posibles engaños, seducciones, ilusiones, etc. Por último, el objetivo final: la renuncia a sí que permitirá alcanzar la verdad, la salvación, la otra vida. Mediante el ascetismo cristiano, ahora opuesto a la askesis helénica que buscaba la constitución de sí mismo, se persigue la renuncia a sí, es decir, «la objetivación de sí en un discurso de verdad»,<sup>50</sup> que hace per-

---

<sup>48</sup> En este sentido, según Werner Jaeger, la teología de Orígenes, por ejemplo, se basa en la idea griega de *paideia* en su forma filosófica más elevada. Recordemos que Isócrates, después de la época de los sofistas en el siglo IV a. C., había proclamado la *paideia* griega como un principio universal para la humanidad y que Platón identificó la filosofía con la verdadera *paideia* del hombre. «Orígenes pensó que el cristianismo podía ser extendido en este nivel como perfeccionamiento y grado supremo de la *paideia* humana. Con ello, la proyectó dentro del Ser mismo y la convirtió en la realización de la voluntad de Dios desde el principio del mundo». W. Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. Elsa Cecilia Frost, Fondo de Cultura Económica, undécima reimpresión, México, 2012. pag. 94.

<sup>49</sup> Foucault, en este contexto, denomina espiritualidad «al conjunto de búsquedas, prácticas y experiencias que constituyen para el sujeto el precio a pagar por tener acceso a la verdad» y filosofía a «la forma de pensamiento que se interroga acerca de lo que permite al sujeto tener acceso a la verdad». M. Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 30.

<sup>50</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 239.

der la identidad e individualidad del yo, en beneficio de la inmediatez con Dios. El nuevo proceso cristiano de renuncia se articula conceptualmente a través del eje compuesto por autores como Tertuliano, el padre de la iglesia Casiano o san Agustín.

Reminiscencia del pasado, conversión a sí mediante el arte de la existencia y, ahora, renuncia a sí. Los modelos de reminiscencia, conversión y renuncia establecen una relación de «enfrentamiento»,<sup>51</sup> según explica Foucault, cuya consecuencia es el recubrimiento de la inquietud por sí helenística.<sup>52</sup> La tenaza entre el platonismo y el cristianismo provoca la tendencia al olvido del cuidado de sí tal como se entendía en el «siglo de oro». La hegemonía de la renuncia a sí cambia el modo de preocuparse por uno mismo, aunque no lo extingue. La evolución que inevitablemente conduce a la extinción, en forma de olvido, arrancará de la mano de Descartes, Pascal o Spinoza, es decir del conocimiento de uno mismo como demostración de la existencia y de la mutación del saber de espiritualidad en saber de conocimiento. El *cógitio* cartesiano vuelve a relegar la preocupación en beneficio del conocimiento. Solo el conocimiento, cuyo método desplazará paulatinamente la previa condición de espiritualidad, tendrá ahora acceso a la verdad. «Antes de Descartes, no se podía ser impuro, inmoral y conocer la verdad. Con Descartes, la prueba directa es suficiente».<sup>53</sup> La evidencia del autoconocimiento, sin duda posible, hace ahora inviable cualquier condición de espiritualidad. El «momento cartesiano» marca un punto de inflexión que rompe también con la meditación cristiana como método de conocimiento. El sujeto de conocimiento ya no estará determinado por la ascésis. Descartes libera la racionalidad científica de la moral. El saber de conocimiento, la sistematización del conocimiento objetivo que no requiere una transformación del sujeto, terminará por cubrir el saber de espiritualidad que procuraba la inquietud por sí mismo.

No hay duda de que el saber de conocimiento, en los siglos XVI y XVII, terminó por recubrir enteramente el saber de espiritualidad.<sup>54</sup>

El acceso a la verdad que se proponía con el cuidado de sí, por lo menos tal y como se entendía hasta entonces, queda desplazado a una vía muerta, condenado al olvido. Según Foucault, como consecuencia del discurso cartesiano y con la posterior emergencia del movimiento conocido como la *Aufklärung*,<sup>55</sup> el saber de espiritualidad desaparecerá finalmente y Kant certificará su olvido estableciendo los siguientes parámetros: «...lo que el sujeto, tal como es, pueda conocer, es también lo que hace que no pueda conocerse a sí mismo».<sup>56</sup> *La Crítica de la razón pura* significa el golpe de fuerza que excluye la transformación de uno mismo y consume el olvido de sí mismo, si bien, la preterición resultará breve. En efecto, la propuesta de un sujeto universal que, precisamente en la medida de ser universal puede ser el sujeto de conocimiento, también exige una actitud ética, es decir, la relación así que Kant propone posteriormente en *La Crítica de la razón*

<sup>51</sup> Ibid. pag. 244.

<sup>52</sup> Ibid. pag. 243.

<sup>53</sup> M. FOUCAULT, *À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours*, Dits et écrits, vol. IV, texto 326, pag. 411.

<sup>54</sup> Ibid. pag. 296. TN del francés: «C'est sans doute aux XVI\_XVII siècles que le savoir de connaissance a finalement entièrement recouvert le savoir de spiritualité».

<sup>55</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 294.

<sup>56</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 482, «Situación del curso». Pasaje del manuscrito inédito consultado y utilizado por Frédéric Gross.

práctica y en la aparición de la cuestión de la actualidad en su pequeño ensayo *Was ist Aufklärung?* Así pues, según Foucault, Kant cierra y abre vías de acceso al conocimiento. Cuando en una de sus últimas entrevistas Dreyfus y Rabinow le preguntan por si lo que está queriendo decir es que Descartes ha liberado la racionalidad científica de la moral y que Kant ha reintroducido la moral como forma aplicada de los procedimientos de racionalidad, Foucault responde:

Exactamente. Kant dice: debo reconocerme como sujeto universal, es decir constituirme en cada uno de mis acciones como sujeto universal en cumplimiento de las reglas universales'. Las viejas cuestiones estaban, así pues, reintroducidas: ¿cómo puedo constituirme a mí mismo como sujeto ético?, ¿me reconozco a mí mismo como tal?, ¿tengo necesidad de ejercicios ascéticos?, ¿o bien simplemente es esta relación kantiana con el universal la que me hace moral de conformidad con la razón práctica? Así introduce Kant una nueva vía en nuestra tradición gracias a la cual el sí mismo no es solamente dado sino constituido en una relación así como sujeto.<sup>57</sup>

Foucault, pues, considera que la filosofía crítica de Kant funda las dos tradiciones críticas del pensamiento moderno. Una, la que establece las condiciones que hacen posible el conocimiento de la verdad, o sea, la analítica de la verdad que ha evolucionado, por ejemplo, hasta la filosofía analítica anglosajona; y otro modelo de interrogación crítica:

... es el que hemos visto nacer justamente en la cuestión de la *Aufklärung*<sup>58</sup> o en el texto de la revolución;<sup>59</sup> esta otra interpretación crítica pone la cuestión: ¿Qué es nuestra actualidad? ¿Cuál es el campo actual de experiencias posibles? No se trata de una analítica de la verdad, se tratará de eso que se podría llamar una ontología del presente, una ontología de nosotros mismos... es esta forma de filosofía la que, de Hegel a la Escuela de Frankfurt pasando por Nietzsche y Max Weber, a fundado una forma de reflexión en la que he intentado trabajar.<sup>60</sup>

Al «reintroducir» la cuestión de nuestra actualidad y la experiencia que la hace posible, Kant está rescatando la crítica como un ethos filosófico que se pregunta por la actualidad como una actitud, es decir, entendida como la forma de conducirse en relación con el presente que marca una pertenencia y se lleva a cabo como una tarea, «un poco como lo que los griegos llamaban ethos»,<sup>61</sup> dice Foucault. La ontología crítica de nosotros mismos es la disposición para la reconstrucción de una ética del yo, para «el sí mismo que no es solamente dado sino constituido en una relación así como sujeto», para la autoconstitución como sujeto ético. Es, como decimos, «un trabajo nuestro sobre nosotros mismos» que, de este modo, enlaza de nuevo con la línea medular que atravesaba los modelos de relación foucaultianos, es decir, la introspección transformadora de nosotros mismos<sup>62</sup> que nos da acceso a la verdad. Foucault, recordemos, había descubierto el sí

<sup>57</sup> M. FOUCAULT, *À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours*, Dits et écrits, vol. IV, texto 326, pag. 411

<sup>58</sup> Se refiere al ensayo citado

<sup>59</sup> Se refiere a la disertación que dedica a la Revolución francesa dentro del texto de *El conflicto de las facultades*.

<sup>60</sup> M. FOUCAULT, *Qu'est-ce que les Lumières?*, Dits et Écrits, IV, texto 351, Éditions Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, 1994., pag. 687-688.

<sup>61</sup> Ibid. pag. 568

<sup>62</sup> Ibid. pag. 575

mismo como una práctica eto-poietica,<sup>63</sup> es decir, un hacer ethos, un producir, modificar y transformar la manera de ser, el modo de existencia de un individuo. Este hacer ethosen la actualidad adquiere la forma de ontología crítica de nosotros mismos que, además de un proyecto, es el fin del trayecto y, después de todo, la forma de reflexión en la que Foucault ha intentado trabajar

---

<sup>63</sup> M. FOUCAULT, *La hermenéutica del sujeto*, pag. 227. «...lo ethopoioses algo que tiene la cualidad de transformar el modo de ser de un individuo».

## **DE LA METAFÍSICA DEL AMOR AL SENDERO DE CORAZÓN, EN MARÍA ZAMBRANO**

**Antonio Albero Sáenz de Navarrete**  
CDL Aragón

**RESUMEN:** Se realiza una exégesis del pensamiento de la autora, en lo referente al amor y al corazón, recorriendo su razonar poético desde los textos fundantes, hasta su obra central: *El hombre y lo divino*.

**PALABRAS CLAVE:** Maria Zambrano, Poesia, Filosofia, amor.

**ABSTRACT:** An exegesis on the author's thought is made here, on what concerns to love and the heart, through her poetic reasoning and from the founding texts to her main book: *El hombre y lo divino*.

**KEYWORDS:** Maria Zambrano, Poetry, Philosophy, love.



## **Del sentimiento originario u oceánico**

Al comienzo de *El malestar en la cultura*, Freud (1930) habla de un amigo suyo –Romain Rolland (p. 363, n. 2)–, quien se habría carteadado con él en respuesta al ensayo de Freud *El porvenir de una ilusión*, referido a la religión. Freud identifica la religiosidad para Rolland como un sentimiento de algo sin límites; es decir: oceánico. Sentimiento de comunión indisoluble, de pertenencia inseparable a la totalidad exterior. Freud realiza varias consideraciones en torno a este sentimiento; a saber: 1) este estado extraordinario en que el yo deja de percibir claramente sus límites no puede ser considerado como patológico. De hecho, esos «límites» amenazan con esfumarse en el enamoramiento. Esto significa que los límites del yo con el mundo exterior no son inmutables. 2) Es el sentido yoico lo que deriva, atrofiadamente, de un sentimiento original de tipo oceánico, de un estado de comunicación más íntimo entre el yo y el Todo. 3) Lo que una vez se ha formado en la vida psíquica no desaparece jamás y, además, puede volver en circunstancias suficientemente favorables. Esto permite concluir que, en muchos seres, existe ese sentimiento oceánico. 4) Freud dice no ser capaz de identificar sentimiento religioso y sentimiento oceánico, ni de operar con unas magnitudes que considera «tan intangibles». Lo que nos interesa ver aquí es que este sentimiento oceánico original es, precisamente, el que caracteriza el tipo de religiosidad de Zambrano. Sentimiento que es, a su vez, la nota característica de la mística, en la cual deriva el pensamiento de Zambrano. La regresión a ese sentimiento equivale al adentramiento en la voz de las entrañas, del corazón. Adentramiento que sería necesario para que emerja la luz. El corazón sintoniza su ritmo con los seres, sucesos, etc. Es como un instrumento musical que debe afinarse ante cada circunstancia. Creo que esto es lo que significa tener un centro y que este centro sea guía de nuestra vida. La percepción unificada, del Todo, es la correcta, mientras que la yoica es atrofiada, como ya Freud señala, aunque no se atreva a adentrarse en esa vía. Para Zambrano, aquello que sea lo humano se construye culturalmente en relación a aquello que sea lo divino (Zambrano, 1973). Si eliminamos uno de los factores, el otro queda sin sentido. Eliminando lo divino, el hombre queda entrañado entre sus males «naturales», en la oscuridad de la selva, de las pasiones. Este es un suceso histórico que sufre, según Zambrano, su propia época y que lleva al miedo que ha provocado las guerras del siglo XX. Zambrano (1986), trae a colación al personaje de Don Juan, para ponerlo como ejemplo de aquel instinto desatado de la libido freudiana. Instinto que, si no fuese salvado por la pureza de la inmaculada amada, no hallaría reposo. Así, Zambrano está refiriéndose a la necesidad de sentirse enlazado con algo más alto, más puro. Desde aquí resulta oportuno hablar del amor en *El hombre y lo divino* (Zambrano, 1973).

## **El amor en *El hombre y lo divino***

Cabe decir, desde Zambrano (1973), que, hoy en día, el amor pasa de largo. La tendencia de los tiempos es no dejarle hueco, si no es como libido, instinto, sentimiento, algo contingente, nunca trascendente, incluso algo enfermizo de lo que más valdría liberarse. El hombre ha preferido la libertad al amor, una pseudolibertad, en realidad; una libertad negativa: la libertad de renunciar. Es como si la época contemporánea tuviera que apurar la negación, la sombra, la ausencia del amor. Las fuerzas que integraban el amor quedan dispersas y, mientras tanto, parece haber libertad, pero esta es falsa y se agota pronto.

El hombre ha preferido sustituir el amor por la función orgánica, la pasión por el nombre de algún complejo y ha creído «liberarse, por ello, del sufrimiento, de la pasión que todo lo divino sufre entre nosotros y en nosotros» (p. 262). Pero hay, según la autora, procesos en los que es preferible perderse para ganarse después. Lo divino ha quedado fuera del amor humano y, así, nosotros encerrados en la fatalidad histórica como en un eterno retorno. Es el amor lo que nos hace trascender. El amor es «agente de lo divino en el hombre» (p. 274). Absorber lo divino dentro de este amor meramente humano es una manera de librarse de aquello. Pero, al apartar lo divino, «no queda espacio para el trascender del amor que no tiene nada que ligar [...] No tiene nada entre que mediar; realidad e irrealidad; ser y no ser, lo que ya es con el futuro sin término» (p. 264). Al encerrar el amor en lo meramente humano, olvidamos lo sagrado.

Los dioses no nacen, no se manifiestan un día sino que están ya ahí; han estado siempre; es su forma la que les viene dada por el hombre. Su presencia oscura preexistía a su imagen, que es lo que el hombre griego, tan dotado para la expresión, tan necesitado de forma, logró darles. La estancia de lo sagrado preexiste a cualquier invención, a cualquier manifestación de lo divino. Preexiste y preexiste siempre; es una estancia de la realidad de la misma vida. Y la acción que el hombre realiza es buscar un lugar donde alojarla, darle forma, nombre, situarlos en una morada para así él mismo ganar la suya; la propia morada humana, su «espacio vital» (p. 247).

Gracias al amor, el mundo es habitable para el hombre (p. 264). El cristianismo solo terminaría de realizar esta idea. La revelación del amor persiste y pervive en nuestro interior. Así pues, puede revivirse. Pienso que aquí hay una analogía con Freud (1930), cuando decía que en nuestro interior pervivía lo primitivo junto a lo evolucionado a que había dado origen. De esta manera, el amor sería lo primitivo y lo primero. Sería el océano del sentimiento oceánico del que habla Freud por Rolland. Pero, a pesar de la pervivencia del amor, el caos permanece en forma de huella, palpable en la representación trágica. Se trata en ella de un amor que aún no se ha aclarado, que aún no se ha ordenado, que no se ha plegado a órbita, que no es conforme a la naturaleza. La tragedia es un género sagrado para Zambrano (1973, p. 266). El amor no puede revelarse enteramente, mantiene una parte escondida. Y, cuando no es así, se banaliza, pierde su divinidad. La abyección es el olvido de la raíz; la abyección en el amor es el olvido de su raíz divina. Lo humano es depositario de algo sagrado. Pero si la conciencia del hombre se estrecha, de modo que se restringe a lo meramente humano, el amor decae, tanto en la vida cotidiana, como en general. El amor requiere de espacio vital, de horizonte. La filosofía tiene como misión, para Zambrano, la creación del horizonte (p. 269). El amor se escindió, para la autora, entre la pasión trágica y la mirada filosófica. Tanto la tragedia, como la filosofía hacen entrar al hombre en sí mismo: la primera por el padecer y la segunda por el ver. La primera busca la consumación, la segunda la impasibilidad. Quedan así dibujados dos caminos al hombre: la aceptación absoluta del padecer o el amor impasible (pp. 269-270). Poesía y filosofía estuvieron unidas durante el período cosmogónico, hasta Platón, según Zambrano (1973, p. 270; 1987). Desde ahí, la filosofía trata de convertir la enajenación en identidad y la poesía lírica tomará el amor de la tragedia, liberándolo del suceso y del drama, abstrayéndolo. El hombre se hace hombre una vez la revelación del amor se ha cumplido, cuando lo que vagaba como potencia divina se asume en su interior, revelándole su propia vida. Comienza, entonces, la historia. A partir de aquí, la división del amor no es doble, sino triple. Aparece, también, en la moral, en las normas. El amor se adentra en el hombre. El alma, realidad mediadora, también. Para Zambrano, la creencia en el alma no es algo

ingenuo. La autora aduce la constancia de la creencia en el animismo por parte de muchos pueblos indígenas, para quienes las almas moran en piedras y lugares encantados. Acude al antiguo Egipto para recordar que, allí, solo se consideraba al faraón como alguien con *kaa*, mientras que el resto, supuestamente, recibía un alma tras morir. Así pues, concluye que el hombre nunca consideró el alma primeramente como propia, sino que al sentir no tenerla anduvo buscándola (1973, pp. 270-271). Alma y amor vinculan el universo y las varias especies de realidad. Son anteriores al mundo de las cosas, los seres, el ser. El hombre se genera cuando el alma y el amor se introducen en él. Este adentramiento es padecer, por entrar el alma en un recinto que parece cerrado y porque, a veces, se sufre el adentramiento de varias almas discordantes o de una con la que el receptor no concilia. Se trata de una tragedia en la que el amor actúa para unificar, fijar el alma individual. El amor es el camino de la unificación propia, del ser uno mismo. Es una fuerza engendradora. Pero es preciso aclarar que esta fuerza no actúa de una vez por todas, sino que tiene el carácter de ser un proceso. El amor es, también, una fuerza trascendente, pues media entre las categorías supremas de la vida humana: necesidad y libertad, haciendo sentir el peso de la primera en la segunda y la necesidad de la segunda en la primera.

Al ser trascendente el amor, atrae hacia el futuro. Zambrano distingue entre porvenir y futuro. El primero tiene relación con los próximos sucesos previsibles, que se asemejan a los pasados. Mientras, el futuro es la apertura a la posibilidad del cambio. Se trata, en el caso del futuro, de una diferencia y una esperanza radicales. El futuro atrae a la historia. Y el amor nos lanza incluso a trascender cuanto promete el futuro (Zambrano, 1973, p. 272). El amor es, además, el mayor agente de destrucción. Descubre la inanidad de las cosas y, con ello, la nada. Todas las cosas guardan una nada en su fondo, pues todo vino de la nada, como en el relato del Dios creador. Así, quien ama, arrebató lo amado de la nada para llevarlo hasta una suerte de fognazo, a un género de realidad que parece total por un instante y que luego se desvanece. El amor lleva del no-ser al ser y del ser al no-ser, pues aspira a ir más allá de todo ser, de todo proyecto. De este modo lo hace todo inconsistente (pp. 272-273). «Amor» también es el nombre que recibe la transformación del caos en orden. El amor conduce a la conciencia, al llevar el fondo de avidéz elemental del ser humano al alma y el alma a la razón y aun hacer que el alma vea sus límites, al revelar la inanidad de todo aquello en que se fija. El alma se dilata al engañarse por amor, pero con el desengaño se abre la conciencia. Si siempre nos moviéramos en el amor, no habría conciencia. Aparte, lo amado es cierto. Puede que lo amado no se actualice en un capítulo del amor, que no se contenga en el objeto idealizado, pero sí es la verdad que espera en el futuro. Lo amado en el amor es cierto, aunque no haya correspondencia con el objeto. El amor nos lleva al abismo, pero ese es el precio a pagar para desarrollar la conciencia, lo que puede ayudar a cada cual a ser lo que es. El ímpetu de la vida radica en las entrañas, como el magma en la Tierra. La conciencia se desarrolla gracias a las heridas del amor. Pero no es el fin herida, sino promesa. El amor hace de la muerte algo viviente, al descubrir el no-ser en la vida. Quien ama de verdad, aprende a morir. El amor afina al ser que lo sufre y soporta, siendo esta la verdadera acción del amor y no la del arrebato en un episodio (p. 274). Amor es escucha, recepción, apertura, vilo, transformación por efecto de algo que nos trae y nos lleva. Hemos querido verlo todo y verlo todo por nosotros mismos, borrando todo lo que es huella, misterio, padecer, sombra. Pero el amor es una fuerza trascendente, unitiva, mediadora, engendradora, destructora y generadora de conciencia. Del amor vienen la tragedia (que luego será poesía) y la filosofía. El amor nos hace ver la inanidad del mundo, lo disuelve y nos disuelve, pero su verdad, la verdad que hemos amado, la verdad que amamos, espera en el futuro.

Toda creencia está fundada en lo que a nosotros hace, en esta apertura íntima a lo que hay, cuya mayor o menor amplitud delimita la mayor o menor realidad con que contamos. Las almas mezquinas lo son por la estrechez de esta inicial confianza, pues la realidad, en su mayor plenitud, está ligada a esta capacidad de aceptación, de olvido y de amor, a este tesoro divino de confianza y entrega. Olvido y entrega que llegan, en los que han sido llamados místicos y santos, también en algunos filósofos, a una verdadera esclavitud con respecto a la realidad o a algún género de realidad que sólo así se muestra en su plenitud. Los místicos hacen siempre hincapié en esta quietud del ánimo, que es menester para que la realidad suprema, divina, penetre en él (p. 90).

Zambrano define la Poesía como la unidad sagrada de expresión y creación. De la Poesía nacerá, más tarde, la Filosofía, por separación. Sin embargo, a pesar de esta separación, la Filosofía se reúne con la Poesía en sus momentos de madurez. Hay, así, una relación entre el Sistema y el Poema. Poesía y Filosofía son, además, quehaceres de autoría, caminos de transformación, en virtud de la cual se hace posible la propia reconciliación, la paz. En la Poesía, esto sucede por la absorción del intelecto en el alma y, en la Filosofía, por la absorción del alma en el intelecto. La Religión, mientras tanto, es la «unidad última» a la que tanto la Filosofía, como la Poesía, remiten. La tradición filosófica preponderante trata de presentar al Sistema como meramente racional y neutro, pero en él aparecen tanto la Poesía, como la expresión Religiosa, cada cual a su modo. De lo que se trata para Zambrano es de reunir, declaradamente, Poesía, Filosofía y Religión, como único modo de justificación de la Filosofía. Zambrano no busca establecer archivos, sino que indaga acerca de esos tres caminos del espíritu, en busca del apaciguamiento y la identificación de la vida consigo, del sentimiento oceánico u originario. En esto, tiene un papel destacado la metáfora del corazón.

### **La metáfora del corazón**

El corazón, para Zambrano (1986), es metáfora de lo secreto e incommunicable, fondo íntimo del sentir originario y *a priori* de la voluntad y de los derroteros que toma el conocimiento. Frente a la metáfora de la luz intelectual, nos habla de la metáfora del corazón, de la visión por el corazón, que lo ha sido todo en la Poesía y la Religión, en el romántico otoño de la Edad Media y en el Romanticismo del XIX. Frente a la ligereza y desprendimiento del intelecto, el corazón nos hace sentir la gravedad del universo, el peso de la vida, la pesadumbre. El corazón pesa. Lleva a cabo una vida secreta. Es una entraña, una víscera y, por ello, cavidad oscura y recinto hermético, el cual, sin embargo, en ocasiones, se abre. Víscera que vibra y que, al abrirse, arrastra en su apertura a las otras vísceras, las cuales no pueden abrirse por sí solas, pero están conectadas con aquel. El corazón no puede ser independiente, como el pensamiento. No camina en solitario. No puede dejar de llevar adheridas las entrañas. No puede detenerse ni liberarse. La supuesta superioridad del pensamiento carece, por tanto, de heroísmo, porque no arriesga y es por ello que no teme la muerte. En cambio, lo que caracteriza al corazón es el padecer, la servidumbre, la esclavitud, el amor. Mientras que el pensamiento lleva a hablar del espacio, el corazón lleva a hablar de la profundidad, que resulta imponente y misteriosa. Pero ahí radica la llamada amorosa. El corazón es la sede de la intimidad. La capacidad de conocimiento del corazón se basa en un saber intuitivo, más acá y más allá del análisis.

Zambrano tratará de elaborar una filosofía, un lenguaje que combine la capacidad de la palabra con el ritmo y la vida de las entrañas.

Podemos considerar como la finalidad del discurso zambraniano el conocer con más exactitud y pureza. Para ello, hay que tener en cuenta que acercarse a la verdad requiere también del corazón y no solo de la razón.

Puede afirmarse que, para Zambrano, la razón no tiene sentido alguno ni separada del corazón, ni como directora del mismo. Se trata, pues, de dar al corazón su importancia en el escenario de la vida y la cultura, de donde fue excluido con la condena platónica de la poesía.

## Bibliografía

- BUNDGAARD, A. (2000): *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid: Trotta.
- CABADA CASTRO, M. (2007): «El amor por principio», en *Acontecimiento. Revista de pensamiento personalista y comunitario*, 84, pp. 31-36.
- CARRERAS, A. (2011): «¿Es Amor un Dios? Amores, dioses y demonios», en *Redes*, 26, pp. 29-48. Disponible en: <<http://www.unizar.es/acaras/Tex.Amor.pdf>>. [Consultado: 13/5/2017].
- FRANKL, V. E. (1963): «Los fundamentos filosóficos de la logoterapia», en *Psicoterapia y existencialismo. Escritos selectos sobre logoterapia*, Herder, Barcelona, 2003.
- FREUD, S. (1930): *El malestar en la cultura*, en: 2006, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Alianza, Madrid, pp. 7-136.
- GOLEMAN, D. (2007): *Inteligencia emocional*, Kairós, Barcelona.
- GONZÁLEZ VILA, T. (2007): «Dios es amor», en *Acontecimiento. Revista de pensamiento personalista y comunitario*, 84, pp. 59-64.
- HUXLEY, A. (1945): *La filosofía perenne*, Edhasa, Barcelona, 1992.
- KIRK, G. S., RAVEN, J. E. y SCHOFIELD, M. (2008): «Empédocles de Acragas», en: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Gredos, Madrid, pp. 369-421.
- MAILLARD, CH. (1992): *La creación por la metáfora. Introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona.
- MORENO Sanz, J., (ed.) (1999): «Imán, centro irradiante: el eje invulnerable», en: 2011, *María Zambrano. Obras completas III*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona.
- (2008): *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano. El eje de El hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*, Verbum, Madrid.
- OLMO CAMPILLO, G. d. (2006): *Lo divino en el lenguaje. El pensamiento de Diótima en el siglo XXI*, horas y Horas, Madrid.
- (2012): «Edición crítica de la entrevista a María Zambrano a cargo de Pilar Trenas y de las cartas escritas por María Zambrano sobre el pleito feminista a Luis Álvarez-Piñer», en: Biblioteca Virtual de Investigación Duoda, Universidad de Barcelona. Disponible en: <<http://www.ub.edu/duoda/bvid/obras/Duoda.text.2012.01.0002.html>>. [Consultado: 13/5/2017.]
- PERAL, B., 2007. «Patologías del amor», en: *Acontecimiento. Revista de pensamiento personalista y comunitario*, 84, pp. 42-45.

- REVILLA, C., (ed.) (1998): «Claves de la “razón poética”», en: *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Trotta, Madrid.
- (2004): «Sobre el ámbito de la razón poética», en: *Revista de Hispanismo Filosófico*, 9, pp. 47-64. Disponible en: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24693620113461839622202/018203.pdf?incr=1>>. [Consultado: 13/5/2017.]
- SALDAÑA, A. (2008): «La palabra con temblor de María Zambrano», en: *Anexos de Tropelías*, 15, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- SÁNCHEZ-GEY, J. (2015): «Persona y metafísica en María Zambrano», en: *Quién. Revista de Filosofía personalista*, 1, Madrid, pp. 155-167.
- SÁNCHEZ, R. (1998): «María Zambrano y la crítica al racionalismo», en: Revilla, C., (ed.): *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Trotta, Madrid.
- SANCHÍS, I. (2012): «El corazón tiene cerebro». Entrevista a Annie Marquier, *La Vanguardia*, 14 de marzo. Disponible en: <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20120314/54267641495/annie-marquier-corazon-cerebro.html>>. [Consultado: 15/5/2017.]
- UNAMUNO, M. d. (1913): *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 2010.
- ZAMBRANO, M. (1930): *Horizonte del liberalismo*, Morata, Madrid, 1996.
- (1937): «La guerra, de Antonio Machado», en: 1986. *Senderos*, Anthropos, Barcelona, pp. 60-73.
- (1938a): «Antonio Machado y Unamuno, precursores de Heidegger», en: 1986. *Senderos*, Anthropos, Barcelona, pp. 117-120.
- (1938b): «Pablo Neruda o el amor por la materia», en: 1986. *Senderos*, Anthropos, Barcelona, pp. 147-156.
- (1939a): *Pensamiento y poesía en la vida española*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- (1939b): «San Juan De la Cruz (De la “noche oscura” a la más clara mística)», en: 1986. *Senderos*, Anthropos, Barcelona, pp. 184-201.
- (1973): *El hombre y lo divino*, en: Moreno SANZ, Jesús (ed.): *María Zambrano. Obras completas, III*, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2011. [Edición completa de 1973.]
- (1986): *Hacia un saber sobre el alma*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 2011. [Edición revisada de 1986.]
- (1987): *Filosofía y poesía*, FCE, Madrid, 1993. [Edición corregida de 1987.]

### Videografía:

- ORTEGA, J. C., (cond.) (2012): «La razón poética de María Zambrano». *La mitad invisible*, RTVE, 10 de marzo. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-20120310-1930-169/1345843/>>. [Consultado: 13/5/2017.]
- TRENAS, P. (1988): Entrevista a María Zambrano. *Muy personal*, RTVE.
- VVAA, (s.f.), Testimonios sobre María Zambrano. Sitio web: [conoceralautor.es/](http://www.conoceralautor.es/) Disponibles en: <<http://www.conoceralautor.es/autores/ver/NTAy>>. [Consultado: 13/5/2017.]



**Taula (UIB)  
núm. 47,  
2018-2019**

**TRADUCCIONS I  
RESSENYES**





# Traduccions Theodor W. Adorno: Notas musicales (*Graeculus I*)<sup>1</sup>

Traducción de:

Magdalena Dharandas Méndez y José M. García Gómez del Valle

## Introducción del editor

*Adorno, que desde su juventud hasta mediados de los años 30 había mecanografiado él mismo sus textos, comenzó a dictar casi exclusivamente sus trabajos a partir de 1937, después de que Gretel Karplus —quien posteriormente se convertiría en su esposa— emigrara junto a él; al principio tan solo a Gretel, después también a diversas secretarias. Por la misma época empezó a anotar en cuadernos —casi siempre en octavo menor— ocurrencias y pensamientos y, aunque con menos frecuencia, observaciones y vivencias en formulaciones iniciales consistentes a menudo solo en palabras clave. En los primeros años estos cuadernos representan una suerte de diario filosófico; más tarde Adorno recopiló en ellos también reflexiones y materiales con la vista puesta en los libros y ensayos proyectados o que se encontraban ya en proceso. Para dictar sus trabajos Adorno procuraba apoyarse en estos cuadernos de notas; no obstante, casi no adopta ni una sola frase sin modificar en las versiones dictadas y, aún menos, en las definitivas. En el legado de Adorno se conservan 45 de estos cuadernos que, con excepción de uno empezado ya en 1932, fueron escritos entre los años 1938 y 1969. Junto a los cuadernos conducidos cronológicamente, Adorno reservó otros a algunos trabajos mayores que planeaba escribir: así, por ejemplo, al libro sobre Wagner y a los trabajos que quedaron inconclusos sobre Beethoven y sobre la teoría de la reproducción musical. Por lo demás, se encuentran en ciertas ocasiones también anotaciones hechas por Gretel Adorno, que, no obstante, fueron dictadas por el propio Adorno.*

*Junto a los apuntes aislados y aquellos que vuelven a aparecer —aunque modificados— en sus trabajos concluidos, estos cuadernos contienen también direcciones y números de teléfono, fechas de compromisos y reuniones, así como otras anotaciones con un carácter banal similar. Obviando las referidas a tales asuntos arbitrarios, sus notas constituyen en relación con el resto de trabajos de Adorno —precisamente por su aparente falta de forma— una forma sui generis, no muy distinta en absoluto de los fragmentos de Novalis y Friedrich Schlegel, comparables también con los apuntes del legado póstumo de Nietzsche que han salido a la luz. El lector se topa en ellas con un autor que desconocía en esa faceta y que apenas esperaba encontrarse: más acá del trabajo y del esfuerzo del concepto, estos apuntes de Adorno —que no se esmeran casi por la comunicación, ni se preocupan por los posibles malentendidos— poseen una frescura y espontaneidad de la que carecen casi por completo sus obras autorizadas. En aquello*

---

<sup>1</sup> Edición de Rolf Tiedemann por encargo del Archivo Theodor W. Adorno

que conservó exclusivamente para sí mismo, no tuvo que privarse de nada, tampoco de la manifestación abierta de emociones y afectos. Por lo demás, estos primeros esbozos de sus pensamientos muestran al filósofo, con reputación de difícil y complejo, igualmente capaz de un trato con el lenguaje completamente libre, desenvuelto y despreocupado; muestran su absoluta destreza con aquellas «palabras sencillas» que criticó tan enérgicamente donde las encontró elevadas a programa. No es del todo extraño toparse con borradores de una dulzura y sensibilidad que apenas conocen sus escritos y de las que, sin embargo, el individuo Adorno era perfectamente capaz. — Cuando el editor proyectó el plan de los escritos póstumos de Adorno (cf. Frankfurter Adorno Blätter I, p. 135), reservó a sus notas —por aquel entonces aún con el engañoso título de «Diarios filosóficos»— una sección propia. Una vez haya concluido la publicación de la totalidad de estos textos, apenas quedará excusa para no descubrir en ellos a Adorno como el gran escritor de fragmentos que también fue.

La selección que se da a conocer ahora contiene apuntes sobre música; sigue, por tanto, un criterio temático. El título «Graeculus» se tomó prestado de Adorno, que quería denominar de tal modo a una continuación planeada de sus *Minima Moralia* que habría tratado las «experiencias tras el retorno» del exilio. Bajo este título concebía una rehabilitación de aquellos Graeculi, de los «pequeños griegos» o «grieguecillos» de la Roma del s. I a. C. que fueron ridiculizados por Cicerón y Juvenal, porque habrían sabido parlotear sobre todo aquello que no entendían; un juicio que aún adoptó incluso Wieland. Por el contrario, Adorno quería poner en valor que fueron precisamente los Graeculi, en tanto que preceptores de los romanos pudientes, quienes transmitieron a estos la educación clásica. — Para contrarrestar una recepción que podría estar tentada de confundir estas notas aisladas con fragmentos trabajados a fondo —como los que se contienen en *Minima Moralia*— o incluso con aforismos, se ha añadido meticulosamente a cada texto fecha y procedencia.

### Nota de las traductoras

La traducción que aquí se presenta recoge una selección de los fragmentos publicados por Rolf Tiedemann bajo el título «Graeculus (I). Musikalische Notizen» en el volumen VII de los Frankfurter Adorno Blätter. De estas anotaciones de Adorno se han escogido aquellas que tematizan la relación de música y filosofía (fundamentalmente las que explicitan su concepto de filosofía de la música y las adiciones a algunos de sus trabajos más significativos en este ámbito) y, con ello, las que guardan una relación más estrecha con el planteamiento propuesto por la revista. Las traductoras quieren agradecer la concesión del permiso para la publicación de esta traducción a la Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, propietaria de los derechos de la obra de Adorno, así como a los responsables de la edición original de estos fragmentos.

\*

Música y filosofía son los intentos de decir lo indecible. Ambas son despliegues de esta paradoja. Ambas querrían redimir del concepto al lenguaje: la filosofía por medio de la autorreflexión del concepto, la música mediante la aconceptualidad. Sin embargo, la música también es lenguaje, dice más de lo que meramente es. Y conoce algo formalmente semejante a los conceptos. En esta idea ambas son idénticas. De ahí que su relación no

se reduzca a la de una mera analogía. La filosofía puede reconocer esta intención suya mediante su autorreflexión y, por tanto, también con los medios de la lógica, la cual es, ella misma, pensamiento. Sin embargo, en la medida en que ahí se construye de modo lógico precisamente lo que se sustrae a la lógica, no se puede proyectar sin más esta reflexión sobre ella. Aunque es posible comprender en términos lógicos la transición hacia la dialéctica, esta última no puede exponerse como caso especial de la lógica, puesto que la lógica se encuentra justamente bajo el hechizo que la dialéctica ha de romper. — La música lo tiene más sencillo porque de alguna manera puede fingir en ella misma, en el medio puro del espíritu, la identidad de lo no-idéntico (la música es un arte que finge, no que imita). Pero, con ello, determina este reino heredado del espíritu como *apariencia*, es decir, no lo equipara de modo *real* con lo no-idéntico; así puede prescindir del concepto como medio de identificación de lo real. Esta relación la conoce únicamente como sombra, como algo ello mismo espiritualizado, y, en consecuencia, sin la *resistencia* que la lógica dialéctica problematiza en el tránsito del fundamento a la existencia.

*Julio de 1964; Cuaderno S, pp. 106 ss.*

\*

*Ad lógica dialéctica y música:* partir de la imposibilidad de la transformación de la lógica dialéctica en la discursiva, pues es el intento de expresar —con sus medios, pero contradiciéndola— lo que esta suprime en tanto que coagulada.

La lógica de la música es el modelo de una lógica dialéctica llevada a cabo en su medio particular.

Música e idealismo absoluto en su presupuesto estético. La libertad de lo no-idéntico, el material en tanto que «puesto». Sin embargo, ahí, en su propio entramado, reflejo del problema de la no-identidad. Mi libro sobre Mahler.

*Aproximadamente mayo de 1960; Cuaderno F, pp. 121 s.*

\*

*Para la filosofía de la música* (¿para el texto de Celan?). A la música le es propia una trascendencia específica, un elevarse. En tanto que no localizable espacialmente de modo preciso, se sustrae al mundo cósmico. No está ahí y, sin embargo, está ahí — en el despliegue de esta contradicción de su fenomenología más elemental se constituyen todos los momentos de su esencia. Aunque no es cosa espacial alguna, está sujeta en razón de su temporalidad al *principium individuationis*. En eso se asemeja al alma. Al mismo tiempo, remite siempre al cuerpo, a lo espacial, y esto no la deja intacta. Está referida al todo espacial; tiene incluso cualidades espaciales como lo reverberante, fluctuante (¿una *relación* con el espacio, si bien negativa!), la procedencia, el registro. No es trascendente, pero trasciende.

1) Si realmente uno de los orígenes de la música es la *invocación*, ahí se encuentra ya la posibilidad de alcanzar lo que no está presente. Un lenguaje orientado hacia allí donde no se puede hablar, a costa del concepto. Invocación y oración quizás originariamente indiferenciadas.

2) Pero hay otro momento constitutivo que *no* lo es para algo distinto. El desprenderse de la mudez. Lo mudo es el mito, la angustia. El desprenderse en tanto que un conjurar, pero a su vez *semejante* a lo temido. La música es la imitación del escalofrío. Mímesis de alma e infinitud. En la música el alma toma consciencia de sí misma en tanto que infinita. El propagarse desde una interioridad ilimitada hacia la inmensidad.

La relación de ambos momentos encierra quizás la dialéctica entera de la música. El primero garantiza los componentes espaciales. Su acometida —el acto de violencia que la alcanza en su interior— es la imitación de lo espacial. Y, sin embargo, no se las apaña del todo sin él — porque ella misma también forma parte del espacio. Su paradoja: objetivar el tiempo sin espacializarlo.

Tarea central: encontrar el punto de coincidencia entre música y lógica y, a partir de ahí, separar la una de la otra. Como un árbol que se divide en dos.

Música en tanto que duplicación. Quien canta, no está solo. Escucha una voz, algo distinto, que, no obstante, es él mismo. Convertirse uno mismo en otro, desprenderse de sí. Ahí es posible encontrar una diversidad de momentos: el volverse contra la angustia (quien tiene angustia canta porque así ya no está solo) la relación *inmanente* con la especie. Colectivo como profenómeno.

En la música el solitario se determina como un sujeto y, al mismo tiempo, como otro sujeto. El hechizo que se rompe es igualmente el del mero ser-para-sí. la objetivación. En la duplicación, profenómeno de la reflexión —¡eco!—, el sujeto se objetualiza, se universaliza y, así, deviene por vez primera sujeto.

*Primer esbozo 6.8.1962; Cuaderno N, pp. 7 ss.*

\*

Para la *filosofía de la música*. En la música culta desplegada la *identificación* se vincula al desarrollo, al todo. Corriente musical como corriente de la conciencia. El entusiasmo al comienzo de la *Heroica* tiene algo de: todo esto soy yo, en sentido bueno y fatal.

*Aproximadamente agosto de 1962; Cuaderno N, p. 21*

\*

Escribir un trabajo: *Sobre el concepto de una filosofía de la música*. Idea fundamental: no puede consistir en la determinación de lo mentado por la música, o por una música, sino que toda composición es un modo de comportamiento de la experiencia espiritual objetiva, y esta tiene que ser nombrada. El sentido de lo compuesto como lo coagulado de este modo de comportamiento que hay que revelar. Formas y lo que llega a ser de ellas. — En el concepto de *contenido* musical, coincidencia con Schenker; citarlo. Filosofía de la música, no lo que la música realmente sea.

*Aproximadamente noviembre de 1962; Cuaderno N, pp. 107 s.*

\*

Pieza central para el texto aún por escribir sobre una *filosofía de la música* (que habrá que unir al todavía pendiente sobre música y lógica dialéctica). La música es el ser-conmovido [*Angerührtwerden*], la experiencia inmediata de lo distinto, el escalofrío como un fenómeno a su vez intramundano, Mana como algo empírico. Ahí se encuentra su dialéctica entera. Puede ser esto porque, una vez en el mundo y no permaneciendo en su abstracción, tiene su propia ley, ha de determinarse a sí misma en tanto que algo a experimentar, hacerse «mundo una vez más» —uno reducido— (aún hay que ganar la *motivación* de esta dialéctica como algo central). Esto contraviene en cierto sentido el ser-conmovido, o bien lo hace dominable (Beethoven), lo convierte en *apariencia*. En el músico sometido a las condiciones de la división del trabajo el ser-conmovido se debilita: para quien está inmerso en ella, la música pierde su escalofrío o, más bien, este se seculariza, prosigue en la pureza de su formación inmanente. (A tener en cuenta: esto es cierto, pero aún no suficientemente concreto. ¿Qué queda del ser-conmovido y qué no? ¡Esto *debe* ser respondido!) — A partir de aquí, crítica central de la industria cultural musical y del jazz: aquella manipula y éste liquida inmediatamente el ser-conmovido, en lugar de superarlo de manera mediada. La música como cotidianeidad, como algo no diferenciado, es la negación de sí misma. *Nota bene*: el concepto del ser-conmovido es mimético, no psicológico: en él, ninguna diferenciación fija de sujeto y objeto. Algo de esto se conserva para *toda* música.

*Aproximadamente agosto de 1968; Cuaderno Z, pp. 132 ss.*

\*

Tristeza de los carruseles vacíos: que la música del orquestrión —tal y como es explotada en los locales de alterne— aparenta siempre una *multitud*. Esta experiencia es de gran alcance para la filosofía de la música.

*Septiembre de 1948; Cuaderno 13, p. 123*

\*

*Adición a la Filosofía de la nueva música.* En la pregunta por la expresión no se ha mencionado un momento dialéctico importante. El aumento de la expresión mediante la liberación de todos los momentos convencionales *no* se identifica simplemente con la psicologización. Más bien, cuanto más pura se muestra la expresión y más libre de todas las *convenciones expresivas* (como están desarrolladas, por ejemplo, en Wagner y Strauss), tanto más se topa la expresión con algo no-subjetivo —con la naturaleza. El sonido completamente puro del alma es al mismo tiempo el sonido de la naturaleza. Webern no es en absoluto un compositor «psicológico» como el Schönberg de la *Erwartung*, el Berg del *Wozzeck*. La inmersión absoluta en el resonar del silencio es el intento de encontrar el eco del lenguaje extrahumano— del de las cosas.

*Aproximadamente febrero/marzo de 1949; Cuaderno 13, pp. 164 s.*

\*

Sobre el concepto del espíritu objetivo puedo aportar dos experiencias de primerísima mano. [...] En el segundo caso se trata de *mea res*. Nada puede ser más opuesto a la cultura monopolística de masas según su intención y su contenido explícito que la *Filosofía de la nueva música*. Pero Thomas Mann [en el *Doktor Faustus*] ha trastocado completamente el *sentido* por medio del montaje (y de ciertos desplazamientos de acento). En la medida en que se hace cultura de la cultura, todo se expone y neutraliza para la formación y se convierte en una parte constitutiva de aquello contra lo que se dirige, cayendo en el conformismo. Esto viene a confirmar lo que se dice en la introducción: que hoy nada, en sí mismo, a partir solo de su complejión, está inmunizado contra la absorción.

*Aproximadamente marzo de 1949; Cuaderno 13, pp. 167 s.*

\*

*Adición a la Filosofía de la nueva música.* Una de las carencias del trabajo es que comprende el concepto de necesidad, de forma integral, de lógica de la composición, de manera demasiado primitiva – demasiado literal. Quizá el pecado de Schönberg consiste en que, tomando partido por una gran tradición que –pasando por Brahms– se remonta hasta Beethoven, adoptó este concepto en cierta medida de un modo demasiado material; es decir, lo identificó *inmediatamente* con el trabajo temático. Sin embargo, lo que impera en la obra de arte es mucho más la *apariencia* de necesidad que su realización fáctica, positivista. Quisiera intentar ilustrar esto. En el cuarteto para piano en sol menor de Mozart, una obra maestra, la entrada de las cuerdas en *piano* en el noveno compás produce la impresión de la más obligatoria continuidad sin estar mediada temáticamente (como, por ejemplo, ocurriría en Brahms); solo el contrapunto del piano en el décimo compás está ganado desde el motivo del consecuente del comienzo. Esta impresión tiene una serie de elementos más precisos:

1) Entrada del movimiento contínuo de corcheas: comienza a andar (se trata de un medio muy habitual y, por lo demás, también muy primitivo de la música «clásica»).

2) La *tónica* estaba hasta ahora ahí, en la posición del acorde tríada, tan solo como unísono. El *acorde* causa el efecto de cumplimiento, resolución.

3) Mientras hubo *acordes*, eran solo acordes de sexta o acordes de séptima en segunda inversión. Esto fortalece el efecto (2).

4) Hasta ahora hubo intervalos de segunda tan solo como «afirmación» (2, 4, 6) o en pasajes rápidos. Solo ahora aparecen constituyendo la melodía (esto, de nuevo, casi una receta clásica).

Probablemente se trate de relaciones semejantes a aquellas de la arquitectura del S. XVIII, donde dominan relaciones simétricas «obligatorias» *sin* necesidad constructiva en el más estricto sentido. Mi sospecha: que la contingencia aumenta cuanto más sólida llegue a ser la legalidad, es decir, cuanto más dispensa de la experiencia al sujeto. Por otra parte, Arnold Schönberg conservó precisamente tales medios en las obras dodecafónicas – pero, ¿es esto quizá algo accidental frente al trabajo dodecafónico? Habría que continuar persiguiendo este problema.

*Aproximadamente agosto de 1949; Cuaderno 13, pp. 185 ss.*

\*

Complemento a *musique informelle*. — Significado de la ocurrencia como garantía de lo no arbitrario. El aferrarse de Schönberg a eso. — Lo que se pierde en la música como criterio es precisamente esto (Valéry). Falta de arbitrariedad vinculada al material *dado de antemano*. (Puente hacia el trabajo sobre Zillig).

*Aproximadamente agosto de 1962; Cuaderno N, p. 27*

\*

*Música y pintura*. Adición importante. La escritura mensural se ajusta cada vez menos a la diferenciación de la música. Con ello, la escritura se hace cada vez más neumático-mimética: imitación de la música. Pero precisamente este momento la acerca a lo gráfico. Para la fundamentación técnica de la convergencia.

*Aproximadamente agosto de 1964; Cuaderno S, pp. 124 s.*

\*

*Como complemento a los «Criterios»*. La vieja y la nueva música idénticas desde un punto de vista más esencial. [...] La tesis schönbergiana de que la tonalidad es un medio para la exposición de la coherencia. Pero desde la *actualidad*, bajo la perspectiva de la *separación* de espíritu y material. En el pasado, «sustancial», es decir, condición de la producción al igual que de sus medios. Con ello, la tesis de Schönberg solo es correcta a medias. — Se encuentra en «Gesinnung und Erkenntnis», *Jahrbuch der U.E.*, 1926. Respecto a esto: la afirmación de Beethoven sobre bajo continuo y catequismo.

*Aproximadamente agosto de 1957; Cuaderno C, p. 43*

\*

En la «Función del contrapunto» me faltó lo decisivo: exponer concretamente la tesis de cómo el contrapunto produce la *forma*. Habría que llevarlo a cabo a partir del Tercer o Cuarto Cuarteto de Schönberg.

*Enero 1961; Cuaderno I, pp. 34 s.*

\*

Es muy característica de Schönberg la tendencia a comprometer gravemente las propias obras por medio de algún rasgo, incluso a desactivarlas en la medida de lo posible o, al menos, hacer imposible su ejecución (de hecho, constantemente tiene la inclinación a sabotear sus ejecuciones). En el *Pierrot* es la desagradable «voz hablada»; en *Die glückliche Hand*, en *Die Jakobsleiter*, «*Von heute auf morgen*» los textos diletantes y ridículos; en el Concierto para violín la acumulación de lo aún por realizar. Incluso una de las obras más drásticas, la Primera Sinfonía de Cámara, es puesta en peligro por el reparto desequilibrado. Excepción: los cuartetos y obras para piano, también el Concierto para piano. Ningún otro compositor significativo había mostrado antes esta tendencia. Esta,



hasta la metronomización, indicaciones imposibles de ejecutar, etc., viene mediada por la testarudez y la obstinación. Pero, ¿qué se oculta detrás de esto? Tal vez la consciencia crepuscular de la infantilidad bárbara de la escucha acústico-memorística de la música misma. Para él, la música que se escucha vendría a sonar ya como lo hace para un adulto corriente la lectura en voz alta de prosa, la petulancia de los discursos, etc. Contra esto eleva su protesta y exige básicamente la imaginación musical exacta que la lectura requiere desde tiempos inmemoriales. Tal vez la música realmente liberada es solo la imaginada y Schönberg, como heredero de Beethoven, también lo sea de su sordera. *Nota bene*: para esto, Serenata: guitarra y mandolina.

*Nota bene*: en un encuentro a mediados de agosto de 1944 A. S. me dio la impresión de tener dificultades auditivas.

*Mayo/junio de 1944. NB agosto de 1944; Cuaderno 13, pp. 32 s.*

\*

El arte es la conciencia de la debilidad.

*Aproximadamente agosto de 1949; Cuaderno 13, p. 187*

\*

*Sobre la relación con el texto.* La música viene en auxilio del poema en su falibilidad. — No duplica su contenido, sino que habita en sus intersticios. — Redime al poema del resto de su sentido. — Lo interpreta y lo expone de la misma manera en que es expuesta toda buena música. — Lo realiza: por ejemplo, la dinámica latente en los versos aparentemente estáticos de Trakl. — Ella debe al poema su tejido, la estructura subcutánea. Llega a ser tanto más autónoma, más configurada en sí misma, cuanto más se confía al poema. — Todos los impulsos que recibe del poema se transforman en categorías formales y estas reflejan a su vez al poema. — La música no agota el poema: este se disuelve en ella. — En la música, el poema se convierte en su arquitectura. — La unidad de música y poema es la voz y su entonación. — La música que ignora el poema es tan mala como aquella que lo psicologiza. — Cuando un poema de George conjura la canción popular, se convierte en ella mediante la música. — El miedo de los poetas ante la música es el miedo ante el incesto. Pero esto es algo que no preocupa a ninguno de los hermanos enamorados.

*5.10.1959; Cuaderno E, pp. 130 s.*

\*

*Ad material musical:* Tesis principal: La música consiste en intervalos, no en sonidos

*Aproximadamente junio de 1960; Cuaderno F, p. 135*

\*

El problema actual es claramente el de la *mediación*. Por un lado, el todo está mal concebido. Por otra parte, se opera con «sonidos», es decir, valores individuales que son asignados renunciando no solo a su conexión, sino a toda *línea* y toda tendencia. Atomización y esquematización se corresponden. — *Ninguna* de las piezas de Múnich me satisfizo y, sin embargo, se ha de estar a favor de ellas.

*Aproximadamente abril 1964; Cuaderno S, pp. 51 s.*

\*

Impresión fundamental en el estudio electrónico: la más extrema diferenciación (en multitud de direcciones, como en un continuo infinitamente libre), al mismo tiempo que primitivismo, empobrecimiento de los resultados, homofonía, ninguna línea, ninguna polifonía, ninguna transición compositiva. La música conformada aún solo de sonidos, bloques, aunque *en sí mismos* muy diferenciados tímbricamente, pero un atrofiarse de otros elementos de la música, empobrecimiento. Lo insatisfactorio del argumento de que históricamente un elemento siempre se desarrolla a costa de otros. La historia más reciente no ha tolerado precisamente esto. Se produce una regresión.— Me siento completamente desamparado y tonto frente al manejo de estos materiales y, al mismo tiempo, lo percibo como algo infantil. Múnich.15.IV.64

*15 de abril 1964; Cuaderno S, pp. 51 s.*



## **Ressenyes: Símbolos y nuevos mundos**

GOODMAN, Nelson y ELGIN, Catherine Z.: *Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias*. Ediciones Universidad de Salamanca: Salamanca, 2017, ISBN: 978-84-9012-780-3.

*Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias* constituye un proceso de reelaboración analítica que atañe a la epistemología, la semiótica y la estética de forma específica. Se trata de una de las primeras colaboraciones de Catherine Elgin y Nelson Goodman, publicada por primera vez en 1988. En este sentido, la presente edición al castellano ofrece la posibilidad de reconsiderar la importancia de su relación intelectual, que se mantiene vigente académicamente. Catherine Elgin continúa investigando algunos de los temas centrales que agrupa este libro y es la albañica del trabajo de Goodman. Además, en el libro se aprecia el resultado de sumar lo característico del conjunto de sus respectivos trabajos; tanto el carácter inquisitivo y riguroso de Elgin como la claridad y capacidad reflexiva que han hecho a Goodman uno de los filósofos analíticos más importantes del siglo XX.

En concreto, la ejecución y el objeto de *Reconcepciones* es especialmente interesante. Una de las tesis principales que Goodman y Elgin asumen como reivindicación en su trabajo es la equivalencia del arte, la ciencia y la filosofía como campos de conocimiento. Por lo tanto, su propuesta explora y predice posibles consecuencias que se refieren a toda forma de cognición o actividad en general. Pero, precisamente, el sentido de la reconcepción que el libro pretende implica considerar un significado alternativo de la filosofía, la ciencia y el arte, o, mejor dicho, asumir como pretensión teórica de la filosofía, la construcción de una nueva disposición a la de hora de considerar lo que estas constituyen: mane-

ras de significar y de comprender significados.

La estructura de dicho proceso de reconcepción, esto es, del libro en su conjunto, es, al mismo tiempo, abierta y circular. Por un lado, Goodman y Elgin dedican la primera y la última de las tres partes del libro —«Visión de conjunto» y «Predicciones»— a la exposición, argumentación y cierre de la teoría conocimiento que definen como objetivo de su investigación. El resultado es una crítica que sirve como diagnóstico y punto de partida para la fundamentación positiva, cohesionada y más extendida, de su propia propuesta. El cuerpo del libro equivale a la segunda parte, cuyo contenido responde a su título, «Exploración». Cada uno de sus capítulos, constituye un ejercicio práctico de construcción de la teoría del conocimiento que pretenden Goodman y Elgin. Además, sus resultados son sintetizados en la parte final y descritos como una definición del problema, frente al cual, reconocen, queda mucha tarea por hacer.

Primero, Goodman y Elgin comienzan su análisis de símbolos planteándose en qué consiste su uso y, en consecuencia, formulan una teoría general que da cuenta en el mismo sentido de qué son los símbolos y de cómo funcionan. A continuación, indagan en distintos casos (algunos concretos como los referidos a la relación entre Picasso y Bach o la definición de variación y otros generales, como la significación de los edificios y, por extensión, de la arquitectura) la tesis de que la condición de los símbolos va más allá de su función y su carácter instrumental. Los símbolos

son una parte fundamental de aquello a lo que refieren. Y finalmente, sintetizan las conclusiones resultantes del proceso de reconcepción tanto para poner de manifiesto la deficiencia actual de la filosofía como la constatación de que el origen de esta reside en las dificultades y problemas constitutivos de su concepción. En consecuencia, Goodman y Elgin concluyen la necesidad de una reconcepción de la filosofía y, en general, a todas las demás formas de cognición, esto es, la ciencia y el arte.

De acuerdo con esta agrupación de estructura y contenido, es posible considerar la importancia y la claridad de las ideas de Goodman y Elgin en función de dos grandes bloques. Por un lado, el principio y el final del libro corresponde a la exposición de las tesis principales de su teoría de la simbolización y, por otro, a lo largo de todo el libro, dichas tesis se aplican de forma práctica en su exploración estética.

La primera aproximación a la teoría de la simbolización que Goodman y Elgin proponen como teoría del conocimiento, consiste en una definición negativa. Su propuesta se articula en el rechazo tanto de la verdad única, que definen como tesis central del absolutismo, como de la paridad de lo verdadero y lo falso, que corresponde al nihilismo.

Para los autores, una panorámica del estado actual de la filosofía pone de manifiesto que los conceptos medulares de certeza, verdad y conocimiento han pasado a caracterizarse por la falta de claridad y el fracaso. Las dos esferas en la que dichos conceptos funcionaban, es decir, la justificación teórica y la contrastación empírica se han demostrado como imposibles. Con ello, se confirma la necesidad de una reconcepción de la filosofía. Pero, también, se vuelve notorio hasta qué punto la epistemología ha funcionado siempre a partir de restricciones. Aunque en la evolución tradicional de la epistemología la búsqueda de verdad y certeza justificaba su restricción,

una vez abandonada toda esperanza al respecto, la disciplina continúa supeditada y coartada en función de su búsqueda. Una de las consecuencias más significativas de esa restricción, era la negación sistemática de la importancia cognitiva de lo figurado, lo evaluativo y lo verbal.

Goodman y Elgin formulan esta agrupación de receta y diagnóstico analizando cada uno de dichos conceptos medulares, que han orientado la epistemología hacia un análisis coactivo y finalmente, a su derrota. El concepto medular de verdad se ha entendido como la correspondencia entre el discurso, la descripción, y el mundo, lo descrito. Por tanto, en la medida que ha presupuesto dicha distinción, se enfrenta a un problema doble: el mundo independiente del discurso no existe y si existiera una correspondencia entre la descripción y lo no descrito, esta no podría ser comprendida. La funcionalidad de la verdad se reduce, para Goodman y Elgin, a una clasificación útil de los enunciados. Algo que, por ejemplo, está más que asumido en la práctica científica. Sin embargo, al convertir un concepto funcional en la única consideración y en el objetivo predominante del conocimiento, la verdad ha restringido la filosofía.

La certeza ha producido un efecto similar y también, como concepto, mezcla de forma necesaria cuestiones que son de por sí dispares. La certeza exige la demostración de las premisas para que estas sean asumidas como creencias, es decir, para que estén justificadas. En este sentido, la certeza ha sido considerada una condición para el conocimiento. Ahora bien, la demostración no puede funcionar como una condición para la certeza y ser al mismo tiempo, algo que esta proporcione. Del mismo modo, la justificación, que funciona como criterio del conocimiento para la epistemología tradicional, no puede obtenerse de la demostración, porque la dependencia entre justificación y demostración

es recíproca. El conocimiento es quizá la noción más problemática, porque implica tanto verdad como certeza, así que incluye tanto los problemas de ambas como otros ulteriores.

Como sustitución de estos conceptos epistemológicos centrales, Goodman y Elgin formulan nociones alternativas. En lugar de la verdad, la corrección resulta un concepto más operativo y con un alcance mucho mayor. Incluso, el empleo de la corrección pone de manifiesto el carácter contextual y contingente de la verdad. Junto con otros factores como el efecto o el uso, la verdad funciona como un elemento ocasional de la corrección de lo que se dice. También, en lugar de la certeza, los autores proponen el concepto de adopción como una opción con más ventajas y que no exige compromiso epistémico. La adopción puede participar en la generación de corrección, aunque esta no sea una consecuencia necesaria.

Finalmente, Goodman y Elgin propone una optimización del conocimiento mediante su sustitución por el concepto de comprensión. Esta no necesita ninguno de los elementos que al conocimiento le son indispensables, como la verdad, la creencia y la justificación; y, por consiguiente, está libre de sus problemas. Al mismo tiempo, en conexión con la adopción y la corrección, la comprensión tiene un alcance mayor que el conocimiento en su sentido tradicional. Igual que el conocimiento, la comprensión hace referencia a un proceso, una capacidad y una consecución. La capacidad de comprender es una facultad cognitiva, implica un hacer cognitivo. Pero en la medida en que este consiste en un proceso continuo y siempre parcial, equivale en todo momento a un rehacer cognitivo del mundo y por eso, tiene un sentido inclusivo. Siempre equivale a un logro determinado y a un proceso en marcha.

En este sentido, Goodman y Elgin afirman que la dependencia entre conocimien-

to y experiencia es recíproca. La mente siempre se encuentra activamente implicada en la percepción. Esta idea junto con el establecimiento de la corrección como criterio de validez son pilares de su teoría de la simbolización. La base de toda simbolización es la referencia, es decir, la relación entre un símbolo y aquello que simboliza. En base a esta relación, se construyen los sistemas de símbolos, que constituyen el objeto de estudio de todas las formas de cognición: el arte, la filosofía y la ciencia.

Al conocer, llevamos a cabo un proceso de ordenación que consiste en diferenciar un determinado conjunto o dominio de objetos. El procedimiento de describir un objeto conlleva aplicar a este una etiqueta, es decir, una de las posibles alternativas que clasifican los objetos pertenecientes a un dominio. De esta forma, se construyen los esquemas o sistemas. Así, los sistemas se orden en función de alternativas implícitas, pero de ello no se deriva que sean mutuamente excluyentes, sino que, al contrario, los símbolos no tienen un significado unívoco. Dentro de un mismo sistema, pueden referir de muchas maneras y, en general, están sujetos a una pluralidad de interpretaciones.

Los modos principales en los que un símbolo puede referirse a los objetos de un dominio son la denotación y la ejemplificación. La denotación es la relación entre una etiqueta y aquello que la etiqueta marca. La ejemplificación consiste en la referencia de un símbolo a propiedades que le son propias. En este sentido, los ejemplos muestran tanto las propiedades que poseen como a las que se refieren y, por eso, la ejemplificación es selectiva, funciona en el sentido contrario al de la denotación. Existen, también, otros modos indirectos como la variación, la alusión o la expresión.

La construcción y aplicación de sistemas está orientada a la búsqueda de equilibrio y dependen de diversos factores y objetivos. Si un símbolo puede ser descrito

de infinitas maneras, tiene infinitas propiedades. En este sentido, pueden coexistir alternativas en contrarias sin alterar el equilibrio de un sistema y sin que sea posible dar primacía a unas sobre otras. Por ello, Goodman y Elgin sostienen un pluralismo epistemológico al que también es posible denominar relativismo constructivo. El relativismo constructivo de Goodman y Elgin se articula en una idea fundamental de su teoría de la simbolización que desarrollan en su exploración estética, a lo largo de toda la segunda parte y la más extensa del libro. Se trata del nexo entre simbolización y construcción de mundos. Mediante la simbolización, toda disciplina crea un nuevo mundo y el proceso de creación de mundos, esto es, el proceso de comprensión es siempre interminable y abierto.

Los sistemas son productos de nuestra actividad cognitiva y las diversas clases de corrección a las que nuestros enunciados están supeditados depende de los sistemas que hayamos sido capaces de idear mediante el proceso de adaptación y comprensión en la cognición artística, científica o filosófica. La diversidad de mundos es la justificación del pluralismo de Goodman y Elgin. Se trata de la explicación que acompaña a su afirmación de que la posible infinidad de interpretaciones de un símbolo, cuando existe conflicto entre varias interpretaciones, no produce anulación ni supone una deficiencia o problema del sistema. Al contrario, es

compatible con la pretensión general de equilibrio que perseguimos en la construcción de sistemas. Si existe varios enunciados en conflicto que son verdaderos, lo son en mundos distintos.

Goodman y Elgin demuestran sus conclusiones de forma especialmente ilustrativa en la literatura y la arquitectura. En el caso de la literatura, por ejemplo, el pluralismo no resulta problemático. No existe un conflicto entre la interpretación y la identidad de la obra, a pesar de que siempre existe una pluralidad de interpretaciones de obra y todas se refieren al mismo texto. Del mismo modo, los edificios simbolizan generando varios mundos. Una edificación artística, es decir, aquella que se construye o conserva sin tener en cuenta su función práctica, transforma el espacio circundante y representa épocas o acontecimientos pasados.

La conexión entre la simbolización y la creación de mundos expresa la relación con la realidad en todos los campos del conocimiento. Este es su aspecto más crucial y significativo, y también, el sentido en el que Goodman y Elgin llevan a cabo una reconcepción expansiva y abierta de la filosofía.

**María Cristina González Álvarez**

Universidad de La Laguna,  
Facultad de Humanidades  
Sección de Filosofía  
mariaglezzal@gmail.com

## Normas de Publicación/ Normes de Publicació/ Guidelines for Publication

### Presentación/ Presentació/ Presentation

*Taula. Quaderns de Pensament* es una publicación de periodicidad anual que publica artículos originales en las distintas lenguas europeas sobre la obra de filósofos a través de números monográficos a cargo de un editor especialista de reconocido prestigio en la materia. Todos los artículos que llegan a nuestra redacción pasan por un proceso de revisión por pares. *Taula. Quaderns de Pensament* publica en cada número una sección dedicada a considerar estados de la cuestión, notas críticas y recensiones sobre tema y textos de actualidad filosófica.

*Taula. Quaderns de Pensament* és una publicació de periodicitat anual que publica articles originals en qualsevol llengua europea sobre els diversos autors i les seves obres. Aquestes publicacions son dirigides per un editor especialista de reconegut prestigi dins la matèria. Tots el articles que arriben a la nostra redacció són sotmessos a un procés de revisió cega per parells. *Taula. Quaderns de Pensament* hi publica en cada número una secció dedicada a considerar estats de la qüestió, notes crítiques y recensions sobre temes i textos d'actualitat filosòfica.

*Taula. Quaderns de Pensament* is a journal of anual periodicity. It publishes original papers in whatever european language concerning to the study of an author through monographic volumes edited by a invited editor. All papers arrived to our redaction are subjected to a peer review process. Furthermore, *Taula. Quaderns de Pensament*, is prouded of publishing states of the art, critical notes and reviews about the different topics and texts of the whole field of Philosophy.

### Normes de redacció/Normes de redacció/Instructions for preparation of manuscripts

Los artículos deberán tener una extensión no superior a 6000 palabras en formato WORD. La redacción del artículo se ajustará al sistema autor-fecha para las citas. Las notas se dispondrán como notas al pie de página, indicándose al final del artículo la bibliografía, disponiéndose ésta conforme al mismo sistema. Todos los artículos deben estar precedidos de un resumen en inglés, además de la lengua en la que se redacten.

Las referencias bibliográficas se ajustarán al siguiente modelo:

— Libros: apellidos del autor en versalita, iniciales de su nombre, año, título del libro en cursiva, lugar de publicación, editorial, página o páginas citadas. Ejemplo: ZUBIRI, X. (1983): *Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza.

— Capítulo de libro en obras colectivas: apellidos del autor o autores en versalita, iniciales de su nombre, año, título del capítulo entre comillas, datos de la obra como en el apartado anterior, primeras y última páginas del capítulo o la página citada. Ejemplo: VÁZQUEZ CAMPOS, M. (2009): «Los nueve y “el misterio de las mismas personas diferentes”», en ANTONIO MANUEL LIZ (Ed.), *Realidad sin velos*, Barcelona, Laertes, pp. 121-141.

— Artículos de revistas: apellidos del autor en versalita, iniciales del nombre, año, título del artículo entre comillas, nombre de la revista en cursiva, número del volumen en cursiva, página o páginas citadas. Ejemplo: LLINÁS BEGON, J. L. (2010): «En torno al mecanicismo cartesiano», *Azafea*, 12, pp. 79-95.



Els articles no poden tenir una extensió superior a las 6000 paraules en format WORD. L'article serà redactat seguint el sistema autor-data per a las citacions. Les notes apareixen sempre com a notes al peu i al final de l'article s'hi indicarà la bibliografia seguint el mateix sistema. Tots els articles han de dur un breu resum en anglés a més a més del escrit en llengua corresponent a l'article.

Les referències bibliogràfiques s'adaptaran al model següent:

— Llibres: Llinatge de l'autor en versaleta, inicials del seu nom, any, títol del llibre en cursiva, lloc de publicació, editorial, pàgina o pàgines citades. Exemple: ZUBIRI, X. (1983): *Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza.

— Capítol de llibre a obres col·lectives: llinatges de l'autor o autors en versaleta, inicials del seu nom, any, títol del capítol entre cometes, dades de l'obra com a l'apartat anterior, primera i darrera pàgines del capítol o de la pàgina citada. Exemple: VÁZQUEZ CAMPOS, M. (2009): «Los nueve y "el misterio de las mismas personas diferentes"», en ANTONIO MANUEL LIZ (Ed.), *Realidad sin velos*, Barcelona, Laertes, pp.121-141.

— Articles a revistes: llinatges de l'autor en versaleta, inicials del nom, títol de l'article entre cometes, nom de la revista en cursiva, número del volum en cursiva, pàgina o pàgines citades. Exemple: LLINÀS BEGON, J. L. (2010): «En torno al mecanicismo cartesiano», *Azafea*, 12, pp. 79-95.

Papers should not exceed 6000 words in WORD format. We use author-date systems for citations and the different notes should be always footnotes. The bibliographic references will be situated at the end of the paper, following the afore mentioned system. All the papers must be preceded by an abstract in English.

— Books: Surname of the author in capital letters, initials of first (and middle) name, year, title of the book in italics, place of publication, editorial, page(s) quoted: Example: ZUBIRI, X. (1983): *Inteligencia sentiente*, Madrid, Alianza.

— Chapter of book in collected works: Surname of the author or authors in capital letters, initials of first (and middle) name, data of the book, title of the chapter in quotation marks, description of the work as above, first and last pages of the chapter or page quoted. Example: VÁZQUEZ CAMPOS, M. (2009): «Los nueve y "el misterio de las mismas personas diferentes"», en ANTONIO MANUEL LIZ (Ed.), *Realidad sin velos*, Barcelona, Laertes, pp. 121-141.

Articles in journals: surnames of the autor in capital letters, initials of first (and middle) name, year, title of the article in quotation marks, name of the journal in italics, number of the volume in italics, page(s) quoted: Example: LLINÀS BEGON, J. L. (2010): «En torno al mecanicismo cartesiano», *Azafea*, 12, pp. 79-95.

## PRESENTACIÓ

### I. SECCIÓ MONOGRÀFICA. *Filosofia i Música: A. Schönberg*

#### 1. *Crítica Musical e Psicanàlisi*

Luiz A. Calmon Nabuco Lastória

#### 2. *La relació entre contingut i tècnica a la Modernitat Musical.*

*L'Op. 11 De Schoenberg*

Marc Torres Romagosa

### II. LA CASA DE LA POESIA

*La imatge a Tot jo és una exageració, de Bartomeu Fiol (1933-2011)*

Maria Mercè Domínguez Regueira

*The American philosophy and the problem of time*

Michal Zlatoš

*La relacionalidad de modelos en la genealogía del sujeto foucaltiana*

José Espino Pérez

*De la metafísica del amor al sendero del corazón, en María Zambrano*

Antonio Alberio Sáenz de Navarrete

### III. TRADUCCIONS I RESSENYES

Theodor W. Adorno: *Notas musicales (Graeculus I)*

Traducció de Magdalena Dharandas Méndez y José M. García Gómez del Valle

Símbolos y nuevos mundos, Ressenya de Nelson Goodman y Catherine Z. Elgin (2017), *Reconcepciones en la filosofía y en otras artes y ciencias, Salamanca,*

Ediciones Universidad de Salamanca, ISBN: 978-84-9012-780-3

María Cristina González Álvarez



**Universitat**  
de les Illes Balears



**#UIB\_**  
**5segles\_**  
**40anys**