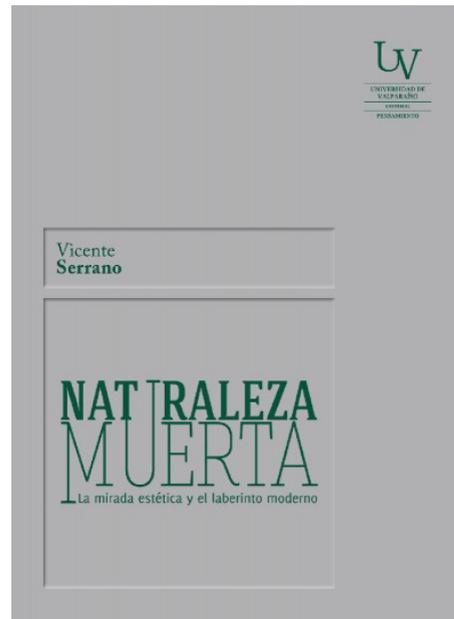


Estética viva

MARIANO GAUDIO

(UBA, CONICET)



Serrano, Vicente, *Naturaleza muerta. La mirada estética y el laberinto moderno*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2014, 201 pp.

Recibida el 12 de septiembre de 2016 –
Aceptada el 23 de septiembre de 2016

En una mágica combinación de escritura poética y erudición académica, y bajo la problematización detallada de un mismo hilo conductor, Vicente Serrano nos ofrece en *Naturaleza muerta* un camino para adentrarse, profundizar y repensar la estética desde los comienzos de la modernidad hasta nuestros días. Aunque él mismo se encarga de aclarar (p. 12) que no se trata ni de una historia ni de un tratado sistemático, sino de una reflexión sobre un tema que lo interpela como pensador y espectador, ciertamente esta obra contiene trayectos y ribetes muy significativos, tanto para una historia como para una eventual sistematización de la estética. Con un estilo peculiar que se cristaliza en una prosa orgánica y parsimoniosa, Serrano explora rítmicamente un mismo tema (la ausencia de la naturaleza) en sus múltiples aristas e ilaciones subterráneas, a la vez que renueva las interlocuciones y potencialidades de los hitos fundamentales de la estética. Lo prospectivo y lo problemático se entrecruzan, y entonces el lector reflexiona con el autor y produce una síntesis donde relucen aspectos impensados. Pero, lejos de ser una propuesta arbitraria, los nodos conforman un recorrido premeditado, y Serrano es plenamente consciente de su momento más emblemático (p. 13): el Idealismo y, coherentemente, el Romanticismo, de los que se ocupa en el cap. III. Por cierto, *Naturaleza muerta* se divide en nueve capítulos, que reconstruiremos a continuación y que configuran un panorama sustancioso donde los referentes principales serían Cervantes, Shakespeare, Descartes, Hume, Kant, Fichte, F. Schlegel, Schelling, Hegel, Hölderlin, Sade, Poe, Baudelaire, Nietzsche, las vanguardias, Heidegger, Benjamin, y la posmodernidad. En este camino el Romanticismo funciona como bisagra y momento fundamental de la consolidación de la estética. Esta centralidad es mérito de Serrano,

que dosifica su calidad de pensador para no abrumar con citas y bibliografía, y que se entrega como esteta a la primacía de la producción artística. Así el texto se abre tanto al que se inicia en la temática como al que posee ciertas ideas al respecto, porque no sólo introduce, sino también abre líneas de lectura dentro y a través de la estética. Tal como explicita el título, el retiro de la naturaleza, bajo el gastado certificado de defunción que hace unas décadas se repararía por todos los rincones del pensamiento, con Serrano se revierte en incitación a la creatividad y a la reflexión sobre el arte, y así el entramado arte-filosofía se sirve de la laxitud del término modernidad para reunirse en el laberinto. De este laberinto, y en especial de la muerte de la naturaleza, o mejor, de determinada concepción de la naturaleza, surge la estética viva.

Ahora bien, más allá de los méritos de *Naturaleza muerta*, la calidad literaria y académica de Vicente Serrano no son un asunto novedoso. Además de un sinfín de artículos especializados y de libros como *Metafísica y filosofía trascendental en el primer Fichte* (2004) o *Absoluto y conciencia. Una introducción a Schelling* (2008), ha mostrado su talento ensayístico en *La herida de Spinoza* (2011), *El cuento de la filosofía* (2014) y más recientemente en *Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas* (2016). En otras palabras, se anima a pensar los clásicos junto con la actualidad, y en particular *La herida de Spinoza*, cuya conexión con *Naturaleza muerta* explicita la reseña de esta misma obra de nuestro amigo Emilio Acosta en la hermana *Revista de Estudios sobre Fichte* (n° 10, 2015, <http://ref.revues.org/630>), conjunta magistralmente los dos vectores y el éxito editorial. Serrano es miembro del Comité Asesor de esta revista, ha colaborado en el número dos con el artículo "Fichte y el implante perverso"

(pp. 12-29) y en el número tres con una reseña sobre Rockmore (pp. 186-192). Ojalá baste esta brevísima presentación (una más amplia en *Ideas* n° 2, p. 12) para dimensionar semejante pensador.

El libro inicia con un capítulo frondoso (I: "Las raíces de la estética en la filosofía moderna", pp. 15-37), donde el autor despliega buena parte de las fichas que hará jugar en las siguientes estaciones, y donde se destacan el contraste entre la reflexión moderna y la visión premoderna sobre el arte –principalmente en términos de ausencia de la naturaleza–, y la evocación de Hamlet y la locura de Quijote como síntomas y reacciones que, frente al nuevo panorama científico, apuestan por la imaginación. La primera referencia, quizás ineludible, a la trilogía de Ideas platónicas (Bien, Verdad, Belleza) se combina con la sentencia de Keats ("La belleza es la verdad"), con la cual Serrano concluye su reseña sobre Rockmore (*Ideas* n° 3, p. 192) e inicia este libro. Así, la daga que atraviesa el laberinto moderno consiste en la pérdida o ausencia del poema del ser, el carácter poético de la realidad, o el arte como una producción necesariamente amalgamada con la naturaleza. La estética logra su plena autonomía como disciplina en base a esta escisión, que se condice con la sombra del padre que sucumbe en Hamlet, o el desvarío de Quijote, pues en ambos casos la ausencia –el poema del ser– lleva a la acción. Se trata de una ausencia que genera, que activa y produce, pero a la vez requiere otros parámetros, no ya deudores de la ciencia o de la moral. Precisamente la ciencia moderna, con Descartes como emblema, conjura la articulación con el bien y la belleza. Mientras Shakespeare y Cervantes refundan el discurso sobre la verdad y colocan la imaginación en la cumbre de las facultades, Descartes, que comparte cierto

espíritu crítico, se ancla en la geometría analítica y la ausencia, tan prolífica en los otros autores, y se diluye en lo cuantitativo. Mientras Shakespeare y Cervantes generan las primeras expresiones del arte moderno, Descartes vacía de contenido la naturaleza y la reduce a un desierto infinito, “el desierto de lo real”. En palabras de Serrano: “Si en la mirada de Cervantes y Shakespeare hay un *plus* sobre lo real que trata de representar la ausencia, en la mirada cartesiana ese plus se convierte en un *minus*” (p. 26). En buena medida esta genealogía permite simultáneamente conectar la reflexión moderna con la metafísica clásica y legitimar en paralelo (no de manera secundaria o derivada) el discurso estético frente a las pretensiones hegemónicas de la ciencia o incluso de la teoría del conocimiento. La preeminencia de lo cuantitativo sobre lo cualitativo –rasgo típicamente moderno– invierte y oculta el poema del ser, esto es, la metafísica cultivada desde los presocráticos y Aristóteles, donde la matemática ocupaba un lugar subordinado. Esta fuga del ser, cifrada como ausencia, constituye el punto de referencia de la reflexión estética moderna, en un arco que va desde Kant hasta Heidegger y más allá también. Pero este desprendimiento conlleva una bonanza: la ausencia libera al arte de la *mímesis*. Asimismo, aquello que pareciera ganancial para la filosofía moderna, el sujeto como piedra última de fundamentación, se encuentra envuelto en una nube que lo distorsiona y atormenta: la locura. Aunque Descartes cancele el genio maligno, éste condensa la locura que amenaza a la razón; en cambio, en Hamlet y en Quijote la locura genera realidad, produce acciones, concretiza sus efectos, y entonces se revela como camino hacia la verdad, donde la frontera entre lo real y lo imaginario ya no resulta tan nítida. La ganancia cartesiana –concluye Serrano en este gran capítulo inaugu-

ral–, “el muñón espiritual de la subjetividad” (p. 35), contrasta como lo plano y bidimensional frente al descubrimiento de la perspectiva. “Es la intensidad más allá del plano de la ciencia lo que tratan de reflejar en una manifestación del arte moderno que corre paralela a las obras de Shakespeare y Cervantes y que busca imitar la naturaleza apenas antes de que desaparezca definitivamente” (*ibid.*).

En el capítulo II (“El nacimiento de la estética”, pp. 39-58) Serrano se atiene a lo que podría considerarse un programa formal de la reflexión estética, sin por ello menoscabar su creatividad y estilo. Ante todo, presenta el significado de la palabra y el surgimiento de la disciplina, y luego sondea algunos conceptos principales, especialmente en Hume y Kant. El significado técnico que la estética adquiere en la primera *Crítica* se enlaza con el cierre del poema del ser y su conjuro mediante la ausencia. Sin embargo, no fue Kant, sino Hume, el pionero del desierto de lo real, y justamente la disolución de la belleza en el gusto revive la iniciativa kantiana de unificación de la diversidad, un símil de la estrategia gnoseológica ahora volcado a la estética. Más allá de los ribetes que toda ilación histórico-conceptual genera en el lector atento y, en este caso, en el reseñador, y más allá de que tales ocurrencias (por ejemplo, de piezas que completarían la perspectiva, o de relaciones que se podrían haber trazado, etc.) suelen esconder su deuda esencial con el autor, quizás en esta ocasión sí hubiera sido pertinente matizar la posición de Hume en el marco de la teoría de la recepción que lo precede (por ejemplo, F. Hutcheson y E. Burke), que trasciende la temática del conocimiento y que se conecta directamente con la disolución del estatus de la belleza. Pero no fue éste el camino elegido por Serrano, que se vale

de Hume para alzar el desafío de la estética de la tercera *Crítica* kantiana: “El arte no podía ser ya imitación, sino creación. La idea del genio y de su papel resultaron por eso decisivas para la nueva consideración de lo bello” (p. 46). Serrano interpreta el desafío de Kant en clave de reconstrucción bajo el signo de la ausencia, pues el juicio reflexionante evoca lo universal donde no hay universalidad, la finalidad recupera un rasgo de la metafísica clásica ahora como mediación entre naturaleza y libertad, y el cosmos reaparece como totalidad ordenada. Y aunque tanto Spinoza como Leibniz también intentaron trascender las limitaciones del universo científico mediante la intuición, sólo el último acepta la finalidad, y comparte con el primero cierta sutura entre el ser y la naturaleza, una suerte de escisión no del todo devenida. Kant, en cambio, se aleja de esa unidad de partida (la sustancia o la mónada), pues se trata de una rémora de dogmatismo; por ende, con él la escisión alcanza una fuerza tal que ubica a la estética en el ámbito de la reconstrucción. Kant no apela a la armonía o al paralelismo, sino que parte del fragmento y pone la unicidad en el plano de una búsqueda donde la imaginación entra en juego con el entendimiento y donde la razón ilimitada desborda las intenciones teóricas de delimitación y remite –tanto en la moral como en la belleza– a la infinitud y a la universalidad, ambas expresiones de la ausencia del ser. El legado de Kant recae en Schiller, que da un paso más al sostener la idea de que “la belleza es la expresión sensible de la libertad humana” (p. 53). Pero en Schiller la naturaleza aparece como oponente, como aquello que desafía la realización de la libertad, y sobre esa tensión reposa el proyecto educativo. De todos modos, Serrano celebra la intervención de Schiller con una observación provocativa: “sólo un poeta como él podía dar impulso definitivo

a una disciplina, la estética, en la que las principales aportaciones no han sido nunca de los filósofos, sino siempre de artistas y poetas” (p. 54). Esta observación, junto con la perspectiva de articular lo inteligible y lo sensible, cobrarán notable relevancia en el capítulo siguiente. Por el momento, el racimo de la estética kantiana tenía otra uva por saborear: lo sublime, cuyo significado Serrano rastrea en la tradición y confronta –con Lyotard– frente a lo bello, otra huella de la armonía ausente. Lo sublime refleja cabalmente el arte moderno, porque condensa la dimensión interior y la *hýbris*, el sujeto frente al exceso. Con estos materiales, Serrano prepara el terreno para otro capítulo magnánimo.

Al igual que el primero, el capítulo III (“El impulso romántico”, pp. 59-82) ofrece un abanico de elementos lo suficientemente nutrientes y germinales como para desbordar el marco genérico del Romanticismo y dejar una larga estela para la posteridad. Ante todo y más allá de los diversos significados del término “romántico”, para Serrano este movimiento es el último impulso que necesitaba la estética para constituirse como tal y alcanzar así una profundidad inusitada. En este sentido, el Romanticismo contrasta con el realismo propio de la visión moderna centrada en el cálculo y la cuantificación, es decir, se erige como respuesta y rebelión frente al desierto de lo real y genera una nueva ontología explicativa “donde la estética juega su papel decisivo” (p. 62). Conjugando varias paradojas (la nostalgia por lo medieval y la proyección a futuro, el revolucionarismo y la reacción, la interioridad individual y la totalidad cósmica, etc.), el Romanticismo sobresale en cuanto capta y expresa el drama moderno, y así la muerte del arte ya en Hegel significa la caída del trasfondo que los románticos intentaron reconstruir

y enaltecer desde las ruinas de la modernidad cuantificadora. De su momento originario, y particularmente de F. Schlegel, Serrano toma tres rasgos de lo que sería una suerte de programa fundacional: la poesía moderna como poesía artificial, en contraste con la natural de los griegos; la elaboración de una nueva mitología que oficie de “universo simbólico refundado” (p. 65); y la coronación de la novela como el género más idóneo para plasmar la *poiesis* y la creatividad en sus resortes más profundos. Los tres rasgos tienen en común el diagnóstico de una naturaleza en retirada, un poema del ser que simultáneamente fuga hacia el pasado y germina desde sus rastros. Ahora bien, en la raíz del movimiento romántico se encuentra la veta filosófica, en especial el idealismo de Fichte. Serrano caracteriza esta influencia en términos de una subjetividad (el Yo absoluto) que suplanta la cosa-en-sí kantiana, que aspira a reconstruir el mundo y que coloca en la cima la voluntad: “El Yo de Fichte simbolizó durante unos pocos años la imagen de la revolución, la nueva tierra firme de una modernidad hasta entonces insegura y confusa” (pp. 66-67). Pero este principio tan inspirador rápidamente recibe una serie de críticas (Jean-Paul, Novalis, el joven Schelling, Hölderlin) aunadas en torno de lo que Hegel consignará en su escrito sobre la *Diferencia*: “Fichte no cumple lo que promete” (p. 68). Mientras Schelling y Hegel zanján sus discrepancias en el plano filosófico, los románticos hacen lo mismo con Fichte en el plano estético, y entonces en el lugar del primer principio y de la primacía moral colocan la poesía y la estética. Aquí Serrano desliza una distinción polémica: aunque Schelling otorga cierta relevancia a la estética como *órganon* de la filosofía en el *Sistema del idealismo trascendental*, la mantiene en un lugar subordinado, como un capítulo más del sistema; los románti-

cos, en cambio, la llevan a la cumbre. Lo dificultoso de la distinción reside en que, por una parte, separa lo que en verdad está reunido, pues estética y filosofía en esa obra de Schelling no se excluyen, sino que confluyen y, por otra parte, en que no resulta justa ni con Schelling, dado que no se trata de un capítulo cualquiera del *Sistema*, ni con los románticos, que no son menos filósofos que poetas. Tal vez por aquella idea de que en los poetas se gestan las mejores intuiciones estéticas, Serrano traza esta distinción que, según nuestro parecer, resulta poco aceptable y hasta contraproducente, en cuanto podría terminar opacando el valor filosófico del movimiento romántico. Lo mismo sucede con la evocación al fragmento que reza: “Por suerte la poesía espera tan poco de la teoría, como la virtud de la moral” (p. 71), que bien suscribirían Fichte y Schelling, si se comprende la práctica en su auténtica dimensión *poiética*. No obstante, la intención de Serrano no sería sino subrayar la originalidad del Romanticismo, y en esta perspectiva el fragmento y la ironía juegan un rol importante. En la genealogía del fragmento, Serrano recupera la contraposición con la ontología dogmática y las reformulaciones sistemáticas de Kant, Reinhold y Fichte, junto con la obra de Spinoza mediada por Jacobi y Goethe. La novela, que habilitaría una instancia de reunificación de los fragmentos, en Schlegel se mantiene como un fragmento más, lo que a la vez conduce a la ironía, porque en la recomposición misma está insito el deshacerse. El concepto de ironía se enlaza con la imposibilidad de expresar lo absoluto, al igual que en Fichte desde la disputa del ateísmo y –aunque por otros motivos– en Jacobi, y asimismo con la necesidad de realizar esa expresión, o con “la posibilidad de instalar lo ausente en lo presente” (p. 77). En las páginas siguientes, Serrano amplía sucintamente el espec-

tro del Romanticismo hacia el pesimismo y hacia lo tétrico o siniestro colocando como hitos, de un lado, la radicalidad del mal en Dios, según el escrito de Schelling de 1809 (*Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*) y, del otro, la voluntad de poder de Nietzsche. Pero este desborde del movimiento romántico merece otro capítulo.

En efecto, el capítulo IV se titula “Más allá del Romanticismo” (pp. 83-104). Con un rodeo mediante Foucault, Serrano combina la crítica a la subjetividad cartesiana con los hitos en los que desemboca el Romanticismo (el ansia infinita en el Dios de Schelling y la voluntad de poder en Nietzsche), al modo de un arco en cuyo escenario histórico se destacan las miserias de la revolución industrial y del capitalismo. Este rodeo le permite presentar a Hölderlin como un filósofo de la sinrazón (Foucault) o del sin fondo (Deleuze), o como una pieza que no encaja en el movimiento romántico, porque a diferencia de sus contemporáneos “no fue capaz de abrazar a tiempo la divinidad” (p. 90). Además de oponerse a Fichte, Hölderlin recupera la figura de Spinoza, pero desde un punto de vista distinto al de los filósofos: no ya como el dogmatismo perfecto, el abismo o el nihilismo, sino antes bien como “un nuevo poema del universo que se expresa en el uno y el todo del *Deus sive Natura*” (p. 94). Así, Hölderlin enfatiza la inmanencia y la potencialidad infinita de una naturaleza que ya no significa lo sublime donde sucumbe el sujeto, sino el hogar o remanso que cobija, acompaña, vivifica, etc., y este aspecto sintoniza en armonía con la apología del espíritu griego. Aunque se trate de un pensador-poeta difícil de clasificar, los argumentos no parecen suficientes para situar a Hölderlin más allá del Romanticismo. De todos modos, el más allá tiene otras resonancias, por cuanto Serrano

primero ofrece algunas observaciones sobre el pensamiento de Sade –como la exaltación del goce ilimitado, de la repulsión y del asco, la antropofagia y la *hýbris*–, y luego analiza el terror y lo siniestro, condimentando las referencias a ciertas obras clásicas del género con la génesis de los conceptos empleados.

Con un carácter prospectivo, lo que en un momento ocupa el centro de la escena y se retira, en otro momento reaparece. Así, en el capítulo V (“Baudelaire y la estética del capitalismo”, pp. 105-119), el panorama sombrío que se desata en el siglo XIX con la revolución industrial y que reemplaza el entusiasmo romántico inicial, en Baudelaire confluye en una estética del capitalismo, paralela a la ética weberiana, centrada en el *dandi* y en el *spleen*. Pero en este contexto también hay lugar para lo terrorífico, y entonces Serrano se ocupa de Edgar A. Poe. A diferencia del autor de *Las flores del mal*, que en alguna medida recrea el legado de Sade, Poe no pone el mal detrás del terror, sino que sólo expresa en su obra lo anormal, lo marginal o lo desmesurado, y en sus consideraciones estéticas identifica la belleza con la melancolía y la tristeza. Con esta operación Poe, por una parte, certifica el fracaso del proyecto romántico y, por otra, propone una recomposición o estilización de lo deforme, desembocando en una “estética de un pesimismo armonioso” (p. 111). Mientras en Víctor Hugo pervive la exaltación romántica de lo feo y la lucha moral entre el bien y el mal, Poe se sitúa más allá de esta concepción binaria y toma lo monstruoso y lo siniestro como un material desde el cual construir la belleza y la armonía. En este sentido, tanto Poe como Baudelaire, asumen el proyecto romántico pero reformulándolo, y este último matiz se cristaliza en la ciencia: en vez de proponer un universo distinto

al de la cuantificación desértica, Poe y Baudelaire parten de ese mismo universo, en pleno auge del positivismo, e intentan una recreación de la belleza que descarta definitivamente la reconciliación con la verdad y con el bien. "El ámbito de la estética adquiere un nuevo tipo de autonomía que consagrará Mallarmé y su proyecto de una poesía cerrada sobre sí misma en las leyes de la propia composición. Las raíces de tal proyecto son románticas en la medida en que la estética sigue desempeñando un rol privilegiado, pero sin aspirar ya a reunir las demás dimensiones" (p. 116).

En la perspectiva del ocaso y del más allá del bien y del mal, Serrano prosigue (cap. VI: "Nietzsche y el fracaso de las vanguardias", pp. 121-139) en la exploración de las secuelas de un Romanticismo cuya metamorfosis es tan intensa y esencial que lo torna irreconocible. No obstante, la ilación subterránea permite ver conexiones sorprendentes. Ante todo, la figura de Nietzsche salda sus cuentas con el concepto de voluntad de Schopenhauer y con el Romanticismo vuelto y envuelto en la vieja divinidad, lo que no le impide valerse de los mismos elementos y del trasfondo que combate, ni significa regresar a ese mismo estado de cosas. En este marco, Serrano interpreta *El nacimiento de la tragedia* y la restitución de la estética en Nietzsche como fermentos vitales para la formulación de la crítica a la metafísica y a la filosofía de Occidente, signada desde la figura de Sócrates por el encubrimiento y la imposición, y para la reformulación de la idea en alguna medida romántica de regreso a la naturaleza, esta vez signada por lo dionisiaco. Por ende, el arte busca recomponer la relación con la naturaleza perdida y se erige en gesto liberador de la fuerza reprimida y oculta. Asimismo, al modo de una segunda parte del presente capítulo, la figu-

ra de Nietzsche funciona como referencia fontanal de las vanguardias del comienzo del siglo XX. Pero bien advierte el autor: así como las vanguardias no esperan a los filósofos para hacer arte ni para trazar una visión estética, tampoco se puede negar que "se alimentan de la misma fuerza espiritual que Nietzsche es capaz de expresar" (p. 129). Y entonces tematiza el dadaísmo y el cubismo, el futurismo y el surrealismo. Según Serrano, las vanguardias rechazan los residuos teológico-morales del Romanticismo y su antípoda metafísica –la maldad radical–, y asocian la tarea del arte con el compromiso político hasta que la Segunda Guerra Mundial puso de manifiesto el delirio colectivo. Por ende, el compromiso ideológico-político de las vanguardias –para Serrano– sólo se debe explicar desde la concepción estética, y no a la inversa. Coherentemente, cuestiona aquellas teorías que rebajan al arte como subsistema, y aunque su crítica y sugerencia sean atendibles, el presupuesto en el que se basa –esto es, que la obra de arte posee valor en sí mismo, sea reconocida en su contexto o con posteridad; se trata de un valor estético que "hace irrelevante el contexto histórico o la dimensión política en la que nació" (p. 137)– constituye un tema aparte y contiene la paradoja de ser precisamente aquello que las vanguardias cuestionaron, el arte por y para el arte, o para decirlo sin diplomacia: la autonomía rayana al automatismo y al autismo clasista. De todos modos, la apología del valor estético se distancia del programa de las vanguardias en cuanto Serrano admite que éstas fueron absorbidas por la política y, en última instancia, por el vector de la voluntad de poder nietzscheana. Lo que en todo caso queda como sustrato, la obra de arte o el contenido estético, desde luego merece una consideración no atrincherada en lo histórico-político, pero tampoco se

puede captar sin esta conexión, en cuanto se trata de un vínculo social e ideológico que a nuestro entender no merma, sino que potencia y resignifica la autonomía del arte.

Ya en pleno siglo XX, Serrano se entereva con una figura inevitable: Heidegger (cap. VII: "Arte y verdad", pp. 141-157). El tono y el clímax se asemejan al trazado rápidamente con Hegel: el de una tensión creciente cuyo primer problema a sortear reside en la subsunción del arte a la ontología (o a la filosofía en Hegel), lo que no impide un buceo particular de conceptos. Pero en este buceo la exaltación de la poesía por parte de Heidegger no debería llamarnos a engaño, sostiene Serrano, pues la estética resulta deudora de la oposición entre materia y forma, y de la noción de utilidad. Aquí el autor descarga una serie de críticas no sólo estéticas, sino también histórico-filosóficas, que abarcan desde la distinción entre arte y estética, pasando por las Bellas Artes exentas de utilitarismo, hasta la genealogía moderna y premoderna de las nociones de materia y forma. El dilema de la posición de Heidegger frente a la metafísica occidental se concentra en la paradójica continuidad de un modelo productivo que haría irrelevante el giro cartesiano: o bien la modernidad invierte la concepción clásica de la naturaleza, o bien se trata del mismo modelo productivo-utilitario; las dos versiones juntas son imposibles. El punto álgido que conecta las facetas de las críticas de Serrano a Heidegger parece ser la captación de "la esencia de la obra de arte" (p. 151), la pretensión de restituir una relación con la verdad fuera de los parámetros de la ciencia, o la muestra cabal de la dependencia del arte respecto de la ontología: "La estética se convierte así, para Heidegger, en un epifenómeno de la metafísica entendida como metafísica de la presencia, y lo bello de la estética sólo [en] una forma de

la verdad" (p. 152). No obstante, la distinción entre tierra y mundo ofrece una suerte de apéndice de este balance: en sintonía con Gadamer y con una cierta rémora de Hölderlin, el elemento tierra permite superar las fronteras de una estética de la producción o de la recepción –subrogante de la distinción sujeto-objeto– y reivindicar la *phýsis* en clave de ocultamiento propio de la metafísica occidental. En consecuencia, aunque Heidegger coincide con el proyecto moderno de asunción de ausencia de la naturaleza, para Serrano extiende esta pérdida más allá y transfigura la *phýsis* griega con los términos de la modernidad, y entonces "el sentido del arte moderno y de la estética que lo acompaña se desvanecen para transformarse en el ser mismo, en ese enigmático ser heideggeriano" (p. 157).

Un cariz completamente diferente se suscita con una de las figuras más relevantes de la estética del siglo XX: W. Benjamin (cap. VIII: "El aura y la técnica", pp. 159-173). Tras señalar algunas coincidencias con Heidegger en la crítica a la técnica y en las nociones de aura y autenticidad, Serrano destaca que "no hay en Benjamin una definición atemporal y metafísica del arte" (p. 162), que el tema de las vanguardias no le es indiferente como a Heidegger, y que el intento por comprender estos movimientos en clave política contiene tanto la crítica a la masificación fascista, como la apertura de un vector emancipador y revolucionario protagonizado por el arte. El concepto central de la estética benjaminiana, el aura, resulta enigmático y polifacético, casi irreductible a una significación; porque lo sustancial no sería el contraste con la reproductibilidad, sino el carácter de pérdida, que ciertamente abona la interpretación global de Serrano. La pérdida del aura implica una doble pérdida: del aquí y ahora de la obra, y de su valor de culto. Pero el aquí

y ahora, que en una primera aproximación parece referirse a la relación entre el espectador y la obra original, en una mirada más profunda denota una presencia irrepetible que se contrapone a la capacidad reproductiva de las condiciones espacio-temporales por parte de la ciencia moderna. En el mismo sentido, el artista genera una producción peculiar, precisamente lo contrario del objeto producido y reproducido con el método científico. Por ende, el aquí y ahora concierne al entorno de la obra, a una presentación de lo irrepetible, a lo que genera por remisión el tótem; y así conduce a una pérdida del ritual mágico y religioso, el segundo aspecto del aura. La secularización moderna culmina en la sustitución de la religión por el arte, y así el valor de culto desenvuelve otro significado: "La obra de arte es aura también desde esa perspectiva, si por tal entendemos el ritual como repetición, en cuanto que es ella la que posibilita una y otra vez la repetición de aquello que de otro modo quedaría perdido" (p. 168). En esta paradójica "repetición de lo irrepetible" (p. 169) encuentra Serrano el elemento crucial de Benjamin, para confrontarlo con la reproductibilidad y con el arte de masas. Sin embargo, para Serrano, el arte contemporáneo conserva el ritual, y la masividad es irrelevante respecto del aura de la obra. Los *happenings* y las *performances* evocan un aquí y ahora irreproducible, a la vez que llegan a multitudes. Incluso el *net art*, donde el original y la reproducción se confunden en la multiplicación digital, se podría pensar que posee un aura fría que no merma el valor de culto y el ritualismo. Según Serrano, la reproductibilidad y la masificación no soslayan el concepto de aura, pues Benjamin mismo lo resignificaría ulteriormente con la experiencia de shock. "No hay tal pérdida del aura en el cine, ni en la fotografía, ni tampoco en el arte moderno. Lo que Benjamin define como aura y expre-

sa como su pérdida apunta a esa huella de la naturaleza como totalidad perdida" (p. 172). Con esta conclusión la estética benjaminiana desemboca en el hilo conductor de *Naturaleza muerta*.

El libro concluye en algunas postales y derivas de la vida contemporánea (cap. IX: "El afecto estético en la posmodernidad", pp. 175-200). Con "la muerte del arte" como significativo vacío, Serrano juega a trazar distintas plenificaciones. Por una parte, cada decreto de defunción conlleva simultáneamente el comienzo de lo nuevo, y así, por ejemplo, la misma obra de Cervantes con que se inicia el libro no sólo funda la novela moderna, sino también condensa la muerte de la imitación y la pérdida de la naturaleza. Pero la modernidad en su conjunto significa embarcarse en un destino sin puerto, divagar de novedad en novedad sin hallar jamás un canon, es decir, sin tierra firme. Este gesto encierra a la vez muerte y vitalidad, caída del enlace entre arte y naturaleza, y nacimiento y fortalecimiento de la estética. En el caso de Hegel, la muerte del arte sería –para Serrano– un apéndice del fin de la historia, tesis que resulta un poco difícil de aceptar y requiere al menos de aclaración o profundización; de todos modos, se entiende el punto en cuanto la muerte de la antigua poética va de la mano con la autonomización de la estética. Por otra parte, la bisagra muerte/nacimiento permite captar el arco justamente desde el ángulo opuesto: hoy la muerte del arte se asocia con el surgimiento de una nueva perspectiva, la digital. Aunque en el plano filosófico el debate modernidad-posmodernidad ha perdido fuerza, la última conserva cierta significatividad en el plano estético, y abarca un abanico de producciones y de formas artísticas. Entre éstas, a Serrano le interesa particularmente subrayar el arte digital. Mientras el mismo Lyotard carac-

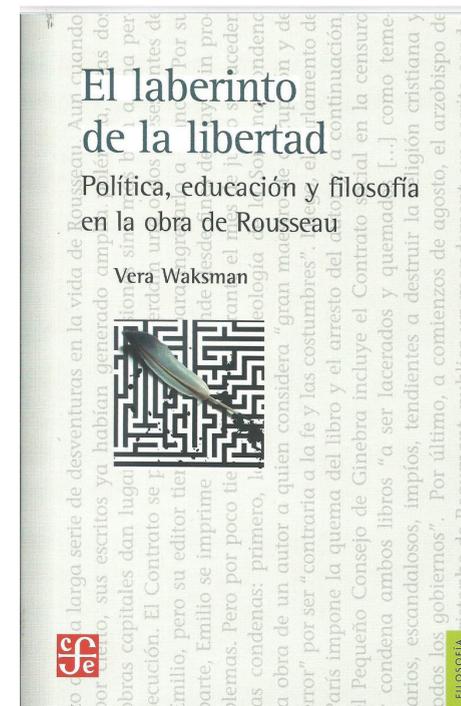
teriza a la posmodernidad como informatización –cuando lo digital aún no se había expandido y difundido al nivel que tiene en la actualidad (lo que habilita una distancia prudencial sobre este fenómeno)–, bien se puede considerar la estetización de la vida contemporánea como un rasgo típico de la posmodernidad. Por ende, la paradoja queda al desnudo: el éxito de la posmodernidad residiría –especula Serrano– "allí donde precisamente fracasaron el Romanticismo y las vanguardias, los dos momentos decisivos de la modernidad estética" (p. 180). La victoria estética de la posmodernidad sería la muerte del arte en la estetización universal de la vida social, política, económica, etc.; o más concretamente, en la industria cultural, donde arte y mercancía son intercambiables. Más allá de las referencias a Vattimo y a Danto, la cuestión de la técnica como elemento central de la estetización de la existencia, a nuestro entender, debería aquí volver sobre la cuestión de las masas, que Serrano descartó rápidamente en el capítulo anterior. Y este regreso se torna ineludible, no ya quizás bajo los parámetros de manipulación y propaganda –tal como Adorno y Horkheimer concibieron la industria cultural–, sino ante todo bajo los parámetros de una lógica de mercado que eclipsa a la producción artística e incluso a la estética. No obstante, Serrano prosigue y aún los dos lados del arco fúnebre del arte, el moderno y el posmoderno, para criticarlos por igual, en la medida en que presuponen una dependencia respecto de algo perdido. La incongruencia resulta vitalizante: "El arte moderno es, en realidad, esa efigie solitaria y autónoma, en medio de las sociedades humanas, que resiste al poder, que no encuentra modelo y que se sustrae a la riqueza [...]. El arte moderno es un enigma y es su condición de enigma la que le da sentido" (p. 183). Al

no tener que remitir a otra instancia, el arte deviene enigmático y creador, y entonces subordina la técnica para realzar un contenido novedoso, tal como proclamaron las vanguardias o la concepción kantiana del genio. Por eso, dice Serrano, más que el virtuosismo técnico de Picasso o de Dalí, lo que interesa es el universo simbólico que uno u otro producen. Así, la técnica queda en un segundo plano y el arte moderno, nacido de la técnica, se emancipa de ella. Tal vez un poco tardíamente, Serrano señala la polisemia del término "moderno", y la extraña incongruencia entre lo que denota en la historia de la filosofía y lo que denota en la historia del arte. Lo mismo sucede con el término "contemporáneo", que en el caso del arte se sitúa después de las vanguardias y despegado de los compromisos políticos, "al servicio de la pura creación" (p. 186). Duchamp, Pollock, las instalaciones, etc., muestran no sólo la auto-referencialidad del arte, sino también la subsunción de la técnica, lo que según Serrano contradice y convierte en obsoleta la tesis de Vattimo sobre la estetización, porque la cuestión de la técnica –incluso en la era digital– deja intacto el desafío del arte, que consiste en el intento de trascender su condición, para recrear una instancia análoga a la de la naturaleza en el mundo clásico. A partir de aquí se suscita, un tanto inesperadamente, un breve desfile de concepciones sobre la naturaleza y de retazos de cuentas pendientes con algunos filósofos. Lejos de la caracterización nietzscheana dionisiaca, para Serrano la naturaleza significa –en sintonía con la secularización del Dios de cualquiera de las religiones monoteístas– límite, principio, armonía. Luego, en decidida confrontación con el tema de la voluntad, explica esa mala comprensión de Nietzsche como rémora de las influencias de Schelling y Schopenhauer. Y lo contrasta con Marx, que interpretaría la

modernidad en clave de gran máquina del exceso que abarca los modos de producción, las leyes presuntamente naturales de la economía y el capital. Entonces el arte sería la vía de escape para pensar semejante engendro artificial. De paso Serrano también liquida a Benjamin y su crítica a la técnica, a la masificación y a la pérdida de aura; para dar lugar a la relevancia del arte digital: "el mundo digital nos permite explicitar y comprender mejor la *naturaleza* del arte y la búsqueda sin fin de la estética [...]. El arte es así técnica que intenta dejar de serlo, técnica que sueña ser naturaleza" (p. 191). La ruptura misma constituye el trampolín para la búsqueda de reconciliación con la verdad y con el bien, pero desde la autonomía de cada una de las esferas. En la era digital los progresos técnicos son absorbidos y neutralizados en la confusión entre realidad y artificio, lo que genera una serie de afectos y emociones que catárticamente conducen a un más allá; y, en este sentido, Serrano concluye el libro analizando los *reality shows*, los videoclips y la obra de Bill Viola.

Sin atajos ni extravíos, en el laberinto de Rousseau

DANTE BARANZELLI
(UBA)



Waksman, Vera, *El laberinto de la libertad: Política, educación y filosofía en la obra de Rousseau*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, 435 pp.

Recibida el 9 de octubre de 2016 –
Aceptada el 18 de octubre de 2016

¿De todo laberinto se sale por arriba? Vera Waksman nos demuestra que para salir airoso de la laberíntica obra de Jean-Jacques Rousseau hay una alternativa mejor: recorrerla sin atajos ni extravíos. Un escritor tan prolífico y, en apariencia, disperso en sus intereses (música, botánica, antropología, moral, literatura, derecho, química, religión, política, educación y, ¿para terminar?, filosofía) comporta un serio desafío para quien emprenda una lectura integradora de su producción. La autora del libro reseñado asume el reto y lo resuelve de manera clara y convincente.

Vera Waksman conoce como pocas personas en la Argentina la obra de Jean-Jacques Rousseau. *El laberinto de la libertad: Política, educación y filosofía en la obra de Rousseau* tiene su origen en la tesis doctoral realizada bajo la cotutela de la Universidad de Buenos Aires y la Université Paris 8. Además, muchas de sus publicaciones previas versan sobre la filosofía del ginebrino, al igual que buena parte de su trabajo de investigación y docencia. A sus credenciales también hay que sumar la traducción al español de textos fundamentales en el corpus rousseauiano: el *Manuscrito de Ginebra (Deus Mortalis, 2004)*, el "Prefacio de la comedia *Narcisse*" (*Ramona. Revista de Artes Visuales, 2006*), el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (Losada, 2008), los *Principios del derecho de la guerra (Deus Mortalis, 2015)* y una versión anotada de *Del contrato social*, todavía en desarrollo.

Regresemos al libro que aquí presentamos. A partir de una lectura atenta de los principales textos rousseauianos, pero sin perder de vista los aportes esclarecedores que puedan hallarse en otros menos frecuentados, Vera Waksman encuentra un *hilo conductor* y una *inquietud* que los anima en común. "El hilo conductor es la