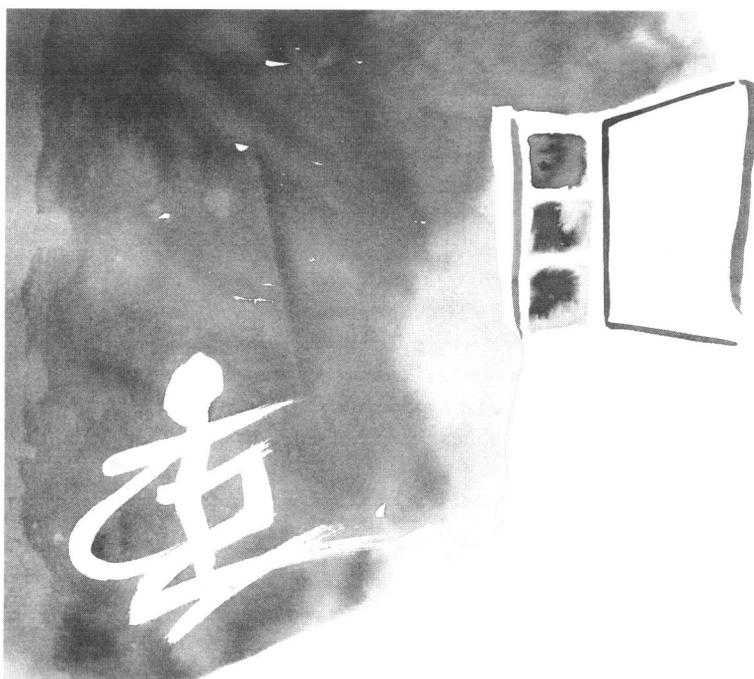


ENTRE LA SOLIDARIDAD Y
EL ÉXTASIS. LIBERALISMO
Y ESTÉTICA A PROPÓSITO DE
V. NABOKOV

Antonio Gutiérrez Pozo

Doctor en Filosofía. Catedrático de Instituto. Profesor Asociado
del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la
Universidad de Sevilla



El enorme interés que ofrece una reflexión sobre lo que Ortega llamó en su trabajo de 1925 acerca de *La deshumanización del arte* “arte nuevo” o “arte joven”, es decir, sobre la inspiración estética surgida en las primeras décadas del siglo veinte en solidaridad espiritual con la propia razón vital, está justificado por tratarse —según él mismo lo definió—

de un “arte artístico”, un “arte para artistas” (1); en otras palabras, un arte donde lo estético deja de ser un instrumento que embellece el *natural*, mero medio de presentación *artística* de la realidad vivida habitualmente, para pasar a ocupar el primer plano y devenir sustancia de la experiencia artística. Pero un arte así, donde el asunto —lo humano— posee un valor secundario respecto del estilo, no puede ser experimentado en la misma actitud (natural, *popular*, habitual) que adoptamos en el vivir diario. Es necesario —en clave fenomenológica— tomarse el esfuerzo de desconectarla, colocarla entre paréntesis (*ausschalten*, *ein-kammern*, en palabras de Husserl), y adoptar una actitud artística, *impopular* por esencia, como la del “arte joven” (2), la única que se acomoda a las exigencias de lo estético y que —en consecuencia— puede ver la obra de arte propiamente dicha. El artista —término que abarca tanto al productor como al receptor— nos recuerda a aquellos extraños hombres que habitaban en la caverna platónica; como ellos, comienza su tarea rompiendo las cadenas que le atan a la actitud natural del vivir y al mundo que acompaña inevitablemente a ésta; sólo entonces accede al mundo potenciado (hipernatural) de la imaginación. Siendo así, si, como es el caso, se siente la necesidad de esclarecer la naturaleza del arte siguiendo el hilo conductor del análisis de la novela, el ensayo de Ortega proporciona una fuente inagotable de sugerencias, al profundizar en los resortes de la actitud netamente estética que guió a aquellos innovadores de principios de siglo, pues allí donde el arte se contrapone en toda su desnudez a la realidad, donde la actitud puramente estética se enfrenta a la perspectiva cotidiana de la realidad vivida, allí es donde se puede intentar plantear en forma de pregunta con algún sentido —al menos eso esperamos— un presentimiento nacido en un joven lector, algo que podría ser expresado —traicionado— como un estremecimiento: la intuición del extraño binomio de indiferencia y crueldad que se escondía bajo aquellas, en apariencia, inocentes historias (como la de un capitán loco que perseguía a una monstruosa ballena blanca por todos los mares del mundo), y que parece caracterizar a aquella postura propiamente artística.

Este descubrimiento fue más bien un proceso que exigió tiempo y que, al principio de una manera inconsciente, obligó al joven lector a seleccionar, literalmente a rastrear, buscando aquellos libros en los que podía ser espectador y cómplice de un juego que todavía no entendía bien. Y en uno de ellos, como un guiño del autor, halló una pista para el problema que ya entonces le inquietaba sin saberlo, y la copió en un papel: “Para mí, una obra de ficción sólo existe en la medida en que me proporciona lo que llamaré lisa y llanamente placer estético, es decir, la sensación de que es algo, en algún lugar, relacionado con otros estados de ser en los que el arte (curiosidad, ternura, bondad, éxtasis) es

1. ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte*, *Obras Completas*, Madrid: Alianza / Revista de Occidente, 1983, tomo III, pp. 354, 356, 359.

2. Ídem, p. 353.



la norma” (3). El libro era *Lolita* de Vladimir Nabokov. *Lolita* fue una revelación, bajo muchos aspectos; uno de ellos, y no el menos importante, fue —y sigue siendo— la profundidad con que se plantea la relación entre arte y moral. *Lolita* tiene todos los ingredientes para escandalizar, quizás precisamente porque no pretende hacerlo en absoluto, y sobre todo porque está más allá de la conciliadora y común opinión de que ‘como novela tiene un estilo impecable, pero moralmente es nociva’. Lo escandaloso de *Lolita* tal vez sea consecuencia de su aparente indiferencia hacia lo que comúnmente se entiende por ‘cuestiones morales’; o sea, su forma de asumir la congénita inmoralidad del arte. No desde luego como una tesis de principio, de corte esteticista —y ello a pesar de lo que pueda parecer tras la cita previa—, sino como el triste resultado del reconocimiento de una verdad tan terrible como inevitable, y cuyo análisis nos permite penetrar en la dialéctica ética / estética. Nabokov se sitúa fuera del tópico dilema esteticismo / moralismo, esteticismo (e indiferencia) que podría desprenderse de lo que Ortega llama “voluntad de estilo”, es decir, de la concepción de un *arte artístico*, deshumanizado y preocupado exclusivamente de cuidar sus aspectos formales (4). Su posición genuina no es evidentemente moralista, pero tampoco se la puede despauchar considerándola esteticista en el sentido que Oscar Wilde le dio a este término en el Prefacio a *El retrato de Dorian Gray*: “Un libro no es, en modo alguno, moral o inmoral. Los libros están bien o mal escritos. Esto es todo”. Nabokov no adoptó la inmoralidad del arte como una postura buscada, elegida; muy a su pesar, se encontró con ella al final de un camino que había empezado —paradójicamente— con la *esperanza* de localizar en el arte el núcleo mismo de una *moral liberal* cuyas dimensiones —como consta en la anterior cita del Apéndice de *Lolita*— se hallan marcadas por los límites de un paréntesis. Y es que la *moral estético-liberal* que propone Nabokov es toda ella aspiración, utopía, una esperanza que se resume en el afán de que el arte sea la norma tanto en la curiosidad, la ternura y la bondad, como en el éxtasis, en el goce estético. Esta “filosofía moral parentética”, según la ha bautizado R. Rorty en un magnífico estudio sobre la estética y la ética de Nabokov (5), no persigue otra cosa que la síntesis entre la curiosidad, la bondad y la ternura, de

una parte, y el éxtasis, el goce estético, por otra. Nabokov quisiera que el arte lograse reunir la *curiosidad* y el éxtasis.

Partiendo del hecho de que la base de la moralidad —contra el rigorismo ético platónico / kantiano y en clave pragmática— no se encuentra en el conocimiento de ideas generales ni en el respeto de normas universales, sino más bien en la ‘curiosidad’ (*curiosity*), esto es, en

3. NABOKOV, V.: “Sobre un libro llamado *Lolita*”, *Lolita*, Barcelona: Grijalbo, 4ª ed., 1980, p. 319. Es una lástima que no podamos transcribir íntegro ese Apéndice. En él, y ante preguntas propias de profesores (p. e., ¿cuál es el propósito del autor?, o ¿qué trata de decir?), Nabokov dice cosas tan jugosas como esta: “Ocurre que yo pertenezco a esa clase de autores que al empezar a escribir un libro no tiene otro propósito que librarse de él y cuando le piden que explique su origen y desarrollo, debe valerse de términos tan antiguos como interacción e inspiración y combinación... todo lo cual, lo admito, suena como un mago que explica un ardid llevando a cabo otro” (p. 315).

4. ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, p. 368.

5. RORTY, R.: “El barbero de Kasbeam: la crueldad en Nabokov”, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1991, pp. 159–186.

la capacidad de fijarse en los otros, en los que pasan a nuestro lado inadvertidamente, y de prestar atención a lo que les sucede y les importa y les parece bueno, Nabokov descubre en la 'indiferencia' (*incuriosity*) la forma más sutil e inquietante de crueldad, el germen de la inmoralidad, el abismo sobre el que se levanta y al que no quiere mirar el arte. La curiosidad, o lo que viene a ser lo mismo, la solidaridad, es la madre de la ternura y la bondad; la indiferencia lo es de la crueldad. Pero cómo encajar esta comprensión de la moral y la postura liberal. Este es el problema. En principio, el liberalismo consiste en la pretensión de limitar los poderes externos sociales para defender un ámbito privado de libertad, de autonomía, lo que permite al individuo —a él, sin intromisión de otras fuerzas— dedicarse a la creación de sí mismo. Ante la democrática insistencia en el principio de igualdad, el liberalismo afirma el principio de libertad individual. El peligro que se cierne sobre esta defensa liberal de la autonomía individual es el egoísmo, la insolidaridad, incluso la crueldad. El sujeto liberal puede quedar ocupado exclusivamente en la creación de sí mismo, en la construcción de su perfección privada, de un *alma bella*, obsesionado por sus propios éxtasis, pero insolidario, indiferente hacia los otros, cruel... (6). Existe una indudable tensión entre el amor a sí mismo, la voluntad de autonomía y la insolidaridad, por una parte, y por otra la voluntad de solidaridad, el afán por evitar la crueldad, el dolor de los otros. Puesto que no hay verdaderamente una ética sin solidaridad, y puesto que esto es lo que está en cuestión en el liberalismo llevado a sus últimas consecuencias, el sueño de Nabokov es descubrir una ética sin abandonar el liberalismo; mostrar que cabe la solidaridad en la defensa liberal de lo individual; en suma, encontrar un liberalismo solidario, que no desemboque en *splendid isolation* del yo, preocupado sólo de su propio cuidado, que no acabe en la obsesiva y excluyente búsqueda del éxtasis individual, en indiferencia y crueldad. Nabokov deseaba suavizar el principio liberal de autonomía apelando al principio de fraternidad. En definitiva, lo que Nabokov querría es que, de acuerdo con J. Shklar, los liberales fuesen "aquellas personas que creen que la crueldad es la peor cosa que pueden hacer" (7); es decir, las que practican la valoración del sentimiento de solidaridad por encima de la voluntad de autonomía, de 'atención a' y 'creación de' sí mismo. De ahí la trascendencia de la síntesis entre la solidaridad y el éxtasis. Su logro significaría incluir la intención solidaria en el corazón mismo de lo individual, negar el egoísmo indiferente y cruel que lleva consigo la búsqueda de la perfección privada, la obsesión por el éxtasis individual, y encontrar en este último una dimensión solidaria. Pero si hay una experiencia subjetiva difícilmente objetivable y comunicable, una experiencia verdaderamente privada en la que el yo goza al margen del mundo, es la

El artista —término que abarca tanto al productor como al receptor— nos recuerda a aquellos extraños hombres que habitaban en la caverna platónica; como ellos, comienza su tarea rompiendo las cadenas que le atan a la actitud natural del vivir y al mundo que acompaña inevitablemente a ésta; sólo entonces accede al mundo potenciado (hipernatural) de la imaginación.

6. El *sentido estético de la vida* que encontramos en un primer plano en la obra de Ortega, es decir, su comprensión de la vida como obra de arte cincelada / esculpida por el propio sujeto ("Para un museo romántico", *Obras Completas*, t. III, p. 518), no hace sino confirmar el carácter liberal del pensador madrileño.

7. *Apud* RORTY, R.: *op. cit.*, pp. 17, 92, 164.

Y es que la *moral estético-liberal* que propone Nabokov es toda ella aspiración, utopía, una esperanza que se resume en el afán de que el arte sea la norma tanto en la curiosidad, la ternura y la bondad, como en el éxtasis, en el goce estético.

experiencia del placer estético. Por esto mismo el ámbito estético es la piedra de toque de la moral liberal: se trata de encontrar en él la tan ansiada síntesis, pues de hacerlo habríamos suprimido toda posibilidad de una intención puramente privada, negaríamos la posibilidad de la cruel indiferencia.

Ahora bien, la curiosidad es una categoría en principio propiamente estética, novelística, lo que implicaría no sólo localizar en el arte la síntesis con el éxtasis, sino también —y nada menos— la consideración del arte —de la novela— como paradigma de la moralidad. Ciertamente, frente a la forma metafísica, universalista o trascendental, de entender la moral, en suma, frente al idealismo ético, del que Kant puede considerarse un representante ejemplar, Nabokov afirma la forma estética (novelística) como modelo pragmático de eticidad. El arte, especialmente el arte de la novela, representa un modo de plantear la moralidad según el cual ésta, más que consistir en deber y racionalidad, en el respeto del imperativo categórico, en algo por tanto suprahistórico, consiste en la nada trascendental capacidad (imaginativa) de advertir el dolor de los otros (que son como yo) y sentir ternura ante su dolor. En curiosidad y solidaridad, en definitiva. El descrédito actual de la metafísica no nos impide ser morales, y ello a pesar de que la tradición la creyó necesaria como fundamento de la moralidad; es el arte lo que nos permite seguir soñando con la posibilidad de que algún día se verifiquen nuestros intentos de no ser crueles. Hay una forma (estética) de la moral al margen de la metafísica y de todo trascendentalismo. Al renovar la fundamentación de la moral y localizarla en la estética, según hace Rorty (8), descubrimos que la solidaridad no se logra mediante el reconocimiento reflexivo de un elemento trascendental oculto en el hombre y común a todos los seres humanos, y que debe de ser objeto de respeto: la 'naturaleza racional humana'. La solidaridad no es el resultado de la reflexión, sino más bien de la imaginación, que nos permite ver a los otros como compañeros en el sufrimiento. Esta capacidad imaginativa que se despliega precisamente en el arte, y sobre todo en la novela, en tanto que nos permite reconocernos en los otros, es el fundamento de la moral, no el respeto racional a una esencia universal y trascendental. Entonces la estética que propone Rorty y con la que soñaba Nabokov, que considera que la curiosidad, el respeto y la atención a esos con los que me cruzo por la calle y son como nosotros, y por tanto la solidaridad, son las cualidades principales del arte, es una *estética liberal*. En este contexto es donde cobra toda su relevancia el arte de la novela, modelo de curiosidad, de atención y preocupación por los otros, y, al tiempo, ámbito de placer individual. La experiencia estética, sobre todo la de la novela, es el verdadero *experimentum crucis* del liberalismo. Pero no olvidemos que se trata de una ilusión, una ilusión liberal, la esperanza liberal en forma de estética.

Puede que Nabokov no se equivoque al considerar que la condición genuina de la praxis moral, el fundamento real de la solidaridad y de todos nuestros esfuerzos por evitar la crueldad, consiste precisamente en aquello que el artista hace como nadie: atender a los otros y hacer de sus fantasías personales las suyas propias. Tal es precisa y principalmente el legado de la novela: ofrecer la posibilidad de establecer una moral y / o de justificar nuestros intentos de no ser crueles sin recurrir a la metafísica, evitando el rigorismo ético, es decir, ofrecer una forma pragmática —humana, al alcance del hombre de carne y hueso— de entender la moralidad. Evitando entrar en el espinoso debate filosofía / literatura, y en el hecho de que ha habido *filósofos novelistas* y *novelistas filósofos*, cabe advertir que este es el sentido que tiene la distinción que Rorty —inspirándose en *El arte de la novela* de M. Kundera— realiza entre filósofos y novelistas (9): si los primeros (Platón, Hegel o Heidegger, entre otros nombres representativos) optan por la teoría como modo de conocimiento adecuado para traspasar el nivel *superficial* de los sucesos (lo óntico, la apariencia), y acceder al nivel *profundo* de la esencia, de lo inactual y universal, el plano de lo que realmente ocurre (lo ontológico, la verdad), los novelistas, previa superación del supuesto filosófico que opone esos dos niveles, emplean la narración como método de *conocimiento de la existencia*, de la diversidad y el detalle (10). El novelista, acostumbrado a moverse en la superficie, devaluada por los filósofos, sustituye la antítesis impuesta por la tradición filosófica entre apariencia y verdad o realidad, por el juego de perspectivas propio de la existencia real, lo que le permite destruir el mito de la perspectiva privilegiada como verdad absoluta, y poner especial énfasis en la comprensión de todos los puntos de vista. La novela, como ámbito en el que el individuo es respetado, es el arte donde encuentra plena expresión la capacidad de fijarse en aquellos con que nos cruzamos por la calle y de entenderlos. Kundera ha escrito que la novela, verdadero sueño que nació con la Europa moderna, es “el paraíso imaginario de los individuos [...] el espacio imaginario de tolerancia [...] en el que nadie es poseedor de la verdad y cada cual tiene derecho a ser comprendido” (11). No resulta extraño entonces que este respeto por los derechos del individuo fuese ya entrevisto por Ortega en Cervantes, en el mismo origen de la novela, y bautizado con el nombre de perspectivismo. En el *Quijote*, Cervantes inicia esta cruzada por la tolerancia ofreciendo el punto de vista de cada sujeto y evitando tomar partido por alguno de ellos. Don Quijote (I, XXV) le enseña a Sancho el espíritu tolerante, solidario, perspectivista en suma, de la novela: “Y así, eso que a tí te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa”. La novela por tanto es la forma estética donde pudo desplegarse el liberalismo que caracterizó esencialmente a la modernidad europea. Ortega suavizó

El sujeto liberal puede quedar ocupado exclusivamente en la creación de sí mismo, en la construcción de su perfección privada, de un *alma bella*, obsesionado por sus propios éxtasis, pero insolidario, indiferente hacia los otros, cruel...

9. RORTY, R.: “Filósofos y novelistas”, *Letra Internacional*, nº 21 / 22, (1991) pp. 64–69.

10. Cfr. KUNDERA, M.: *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets, 1987, p. 16.

11. Ídem, pp. 175, 180 s.

El descrédito actual de la metafísica no nos impide ser morales, y ello a pesar de que la tradición la creyó necesaria como fundamento de la moralidad; es el arte lo que nos permite seguir soñando con la posibilidad de que algún día se verifiquen nuestros intentos de no ser crueles.

el amoralismo que podía llevar consigo su formalista voluntad de estilo adoptando la novela —con su idea perspectivista de la realidad— como modelo filosófico. Sin duda la apuesta filosófica de Ortega por la novela le permitió mantener alejado su pensamiento de cualquier veleidad metafísico / trascendentalista, para volcarlo —animado por su solidaria *voluntad de salvación*— sobre las *pequeñas cosas*, sobre lo minúsculo, los accidentes, la *circum-stantia*; en definitiva, sobre lo que le pasa inadvertido a la comprensión *profunda y kolossal* de lo real, propia de la filosofía de la historia hegeliana, para la que las pequeñas cosas son “flores inocentes” aplastadas por la marcha triunfal y astuta del espíritu, dispuesto a seguir la lógica *a priori* de la historia pese a quien pese, dispuesto a sacrificar lo individual para lograr sus fines universales, esenciales (12). Puede asegurarse incluso que la *voluntad de salvación* que atraviesa de cabo a cabo la filosofía de Ortega y que define esencialmente a su *razón vital*, es una consecuencia del carácter estético (novelístico) de su pensamiento. Dicho de otro modo: la *voluntad de salvación* es ante todo una categoría propiamente estética, novelística, que Ortega asumió como núcleo (estético) de su filosofía raciovital (13).

Pero a Nabokov no le parece suficiente la consideración abstracta ni de la capacidad artística como núcleo esencial de lo moral, de lo que se exige para la buena acción; ni del artista, ser dotado de la capacidad de advertir lo inadvertido, el detalle, como modelo teórico de la praxis moral. La esperanza liberal estética de Nabokov sólo tiene sentido si *realmente* no hay éxtasis sin solidaridad, del mismo modo que Aristóteles no creía posible la felicidad sin moralidad; en otras palabras, si realmente es imposible el goce estético sin curiosidad ni ternura, sin advertir el sufrimiento de los otros, sin cumplimentar —en definitiva— la condición originaria de toda moralidad. El ideal de Nabokov, que no es otro que encontrar en la propia constitución del arte una moral espontánea de naturaleza liberal, y por tanto suprimir la distinción entre lo estético y lo ético, exige la subordinación real e inmediata del éxtasis a la solidaridad. El arte, entonces —ajeno por su propia naturaleza a cualquier forma de

indiferencia—, estaría a salvo de la crueldad (14). Lo que Nabokov quisiera es que la elevación espiritual que implica toda experiencia estética supusiese una inmunización contra la crueldad; que la animación del sentimiento vital que provoca en nosotros lo bello según Kant, es decir, la vivificación de nuestras facultades anímicas (el juego libre de la fantasía y el entendimiento), lejos de reducirse a una experiencia puramente privada, suscitase el diálogo, la comu-

12. HEGEL, G. W. F.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid: Alianza, 1980, p. 97.

13. La salvación, verdadero método y sustancia de la razón vital, fue definida por Ortega en los siguientes términos: “Dado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado”, porque, añade, “hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud” (*Meditaciones del Quijote*, O. C., t. I, p. 311). Como el arte de la novela, la salvación se localiza en la región de las *pequeñas cosas*, las que están *aquí*, no en el ámbito de las *supercosas trascendentales* de los filósofos a que se refería Rorty; y una vez allí, sólo pretende salvarlas, es decir, desvelar su *logos*, su *ser profundo*, de manera que, como la novela, da por sentado que el *eidos* no está más allá de las supuestas apariencias, más allá de lo ya siempre conocido, sino aquí, en la superficie.

14. Cfr. RORTY: “El barbero de Kasbeam: la crueldad en Nabokov”, pp. 177 ss.

nión, la solidaridad. Ahora bien, el deseo, por muy fuerte que sea, y por muy deseable que sea lo deseado, no garantiza la realidad de su objeto. El resultado que arroja el análisis practicado por Nabokov en *Lolita* de los resortes que impulsan el estadio estético kierkegaardiano, no puede ser más desesperanzador: la síntesis entre la ternura y el placer estético, entre la curiosidad y el éxtasis, lejos de ser un hecho, es más bien un sueño, un bello sueño pero inalcanzable. La filosofía ético-estética del paréntesis que aspiraba a que el arte fuese la norma de la curiosidad y la ternura, el modelo de la solidaridad, no pasa de ser un deseo, una esperanza ¿infundada? *Lolita* enseña que el arte es incapaz de lograr la síntesis, y su protagonista, Humbert Humbert, es la mejor prueba de ello: es un gran artista, un magnífico escritor, pero, ocupado por entero en la satisfacción de sus éxtasis privados, de sus obsesiones sexuales, es absolutamente indiferente al sufrimiento de los que tiene a su alrededor. Ésta es su forma de crueldad, la forma artística, indiferente al dolor y capaz de usarlo para producir el éxtasis, lo que Broch llamó la “creciente crueldad del juego desenfrenado que en el símbolo promete el goce de lo infinito” (15). Humbert Humbert es un “esteta cruel” que se complace en usar a los otros como material de sus éxtasis (16). Movidado por una actitud que nada tiene que ver con el tópico esteticismo con que se le suele caracterizar, Nabokov creía fundamental para justificar el arte afirmar la indisoluble unidad entre la ternura y el goce estético. La triste realidad le hace reconocer que no sólo el éxtasis estético es posible sin la curiosidad, sin la solidaridad, sino que ambos tienden a excluirse mutuamente. El esteta —sea creador o receptor— convierte la vida de los otros en objeto para satisfacer su obsesión privada, indiferente al hecho de si sufren o no. La búsqueda del placer estético nada tiene que ver con la solidaridad; es solitaria, egoísta, indiferente a los otros, sólo preocupada por la satisfacción de su propia obsesión privada. Contra la esperanza liberal estética, el artista —creativo o receptivo— puede ser perfectamente indiferente, cruel, y al tiempo ser capaz de alcanzar el éxtasis. Más aún: Nabokov sospecha con inquietud que el logro del éxtasis estético va unido a la indiferencia, y que la solidaridad puede ser un lastre para experimentarlo, de manera que el artista, en la medida en que aumente su indiferencia, obtendrá mayor rendimiento de su éxtasis. Y es que el estado estético, según advirtió Schiller, tiende a cerrarse sobre sí y a la autosuficiencia: si “cualquier otro estado en que podamos caer nos refiere a uno anterior, y necesita resolverse en otro consiguiente; sólo el estético forma un todo en sí mismo, porque contiene en sí mismo todas las condiciones de su nacimiento y de su duración” (17). Nabokov descubre horrorizado que la insolidaridad de la indiferencia que se despliega en el goce estético es la forma artística de la crueldad. Por tanto la curiosidad artística / novelística de que

La novela, por tanto, es la forma estética donde pudo desplegarse el liberalismo que caracterizó esencialmente a la modernidad europea.

15. BROCH, H.: *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza, 1979, p. 122.

16. RORTY: “El barbero de Kasbeam: la crueldad en Nabokov”, pp. 175 s.

17. SCHILLER, F.: *La educación estética del hombre*, Carta XXII, Madrid: Espasa-Calpe, 4ª ed., 1968, p. 97.

La esperanza liberal
estética de Nabokov sólo
tiene sentido si *realmente*
no hay éxtasis sin
solidaridad, del mismo
modo que Aristóteles no
creía posible la felicidad
sin moralidad.

hemos hablado no coincide con la esperanza de solidaridad, verdadera base real de la moralidad; lejos de ellos, es una curiosidad *estética*, o sea, contemplativa, distante, y en este sentido indiferente y cruel. Ya Homero (*La Odisea*, Canto VIII) cantó esta inquietante y contemplativa forma de crueldad propia del arte —del ser humano por tanto—, que reduce la vida de los hombres a mero material para el artista, a instrumento del placer estético, con total indiferencia hacia sus sufrimientos: “Los dioses decretaron la muerte de aquellos hombres para que sirvieran a los venideros de asuntos para sus cantos”. Tampoco Kierkegaard pudo dejar de reconocer que junto a las otras notas que constituyen el estadio estético de la existencia (vivir en el instante, la particularidad, el goce momentáneo, y la vivencia de la diferencia), la indiferencia, la inmoralidad en definitiva, es una característica propia del esteta (18). No es ninguna casualidad que la justificación estética del mundo, la metafísica del artista, que pone en práctica Nietzsche represente justo la negación de su interpretación moral (19).

Kant ya advirtió la existencia en el placer estético de una tendencia disolvente hacia el enclaustramiento y la autosuficiencia del yo, cuyo resultado final no podía ser otro que la indiferencia egoísta y cruel. Se topó con ella al llevar a la práctica su programa crítico–trascendental de expulsión de la cultura del yo empírico e individual, el hombre de carne y hueso, y encontrar que esto era posible —y relativamente fácil— en las regiones de la ciencia y la ética, pero no tanto en la democracia liberal de la estética, una república muy acogedora y muy comprensiva con sus fantasías más privadas e insolidarias. Descubrió que era un recinto de difícil acceso para el yo trascendental (el nosotros), para el concepto, un lugar donde el yo sensible podía dar rienda suelta a sus inclinaciones sensibles más individualistas y menos solidarias. Por eso Kant se sintió obligado, por una parte, a contrarrestar el individualismo, la indiferencia, la crueldad, que había hallado en la experiencia estética, dándole en ella un espacio al yo dialógico, y por otra a fundamentar el arte como ámbito de solidaridad (trascendental, sí, pero solidaria a fin de cuentas). Se esforzó en mostrar que el placer estético también supone un *sensus communis*, levantado a su vez sobre un sustrato suprasensible de la humanidad, que permite la universal comunicabilidad (*Crítica del Juicio*, § 6–9, 18–22, 57). Precisamente por evitar el particularismo que encontró alojado en la experiencia estética, germen de la indife-

rencia y la insolidaridad, Kant se esforzó en mostrar cómo la función estética es una forma también de establecer, organizar y promover el consenso (20). Para evitar su dimensión de indiferencia egoísta y cruel, buscó en lo estético su dimensión comunitario–dialógica, y sólo pudo encontrarla en el ámbito trascendental. A

18. KIERKEGAARD, S.: *L'alternative*, IIème partie, *Oeuvres Complètes*, ed. francesa de Tisseau y Jacques-Tisseau, Paris: L'Orante, 1977, tomo IV, p. 86.

19. NIETZSCHE, F.: *Ensayo de autocritica* (1886), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 6ª ed., 1981, pp. 31 s.

20. En el sentido, según G. VATTIMO (*El fin de la modernidad*, Barcelona: Gedisa, 3ª ed., 1990, p. 53), de que Kant define el placer estético no como el goce que el sujeto experimenta por el objeto, sino como el placer que deduce de comprobar que pertenece a un grupo —la humanidad— que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.

la indiferencia, a la inmoralidad, que se deducía inevitablemente de aquel subjetivismo estético, Kant responde que lo bello es símbolo de la moralidad (*Crítica del Juicio*, § 59), afirmación sin duda paralela a la de la comunicabilidad universal de la experiencia estética. Al definir la esencia de la obra de arte como el ponerse en obra de la verdad de lo ente (*Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*) (21), y, de acuerdo con ello, negar la concepción *estética* del arte, esto es, su inclusión en el ámbito de la *aisthesis*, experiencia sensible subjetiva, también Heidegger se puso al margen de esta concepción extática y cruel del arte, y esta vez en clave ontológica, sin necesidad de lo trascendental. La apuesta de Adorno por una *estética del silencio* no hace sino confirmar las peores previsiones de Nabokov. El arte, a juicio de Adorno, intenta ocupar el espacio que deja libre el concepto, que incapaz de atender a las heridas, al dolor de lo individual, las cicatriza en falso. Su proyecto entonces es darle voz a lo óntico, cederle la palabra al sufrimiento individual, ante el cual el concepto es indiferente. Adorno, como Marcuse, considera que el arte es la instancia solidaria que puede darle la palabra a lo óntico, a lo olvidado y reprimido, a la individualidad sufriente, de manera que, en lucha contra el olvido, el arte hace hablar al mundo petrificado que sufre en silencio. Pero he aquí que Adorno descubre que la única forma de hacer justicia a lo individual, al sufrimiento, es el silencio, una *estética negativa*, o sea, una *estética* que niega lo estético, el éxtasis, porque en él sospecha Adorno una forma de cicatrizar la herida de lo individual que sólo representa en verdad indiferencia y olvido. Un arte del placer, un arte voluptuoso, centrado en las fantasías y obsesiones privadas, e indiferente hacia los otros, es injusto con el “dolor acumulado y sin palabra” (*akkumulierten und sprachlosen Schmerz*) (22). Sólo un arte *desestetizado* puede ser solidario. La única forma que puede adoptar una *estética liberal* es el apartamiento del hedonismo estético, que tanto insiste en la experiencia subjetiva privada. Paradójicamente, la defensa del placer individual en el arte es el mejor ejemplo de una *estética antiliberal*, porque a fuerza de privacidad acaba abrazando la crueldad y dándole la espalda a la solidaridad.

Rorty llama la atención sobre el hecho de que Nabokov —aunque nada amigo de conceptos y de generalidades— vierte en *Lolita* una enseñanza moral: es necesario evitar el excesivo cultivo de sí mismo, la búsqueda obsesiva del éxtasis individual, o sea, es necesario apartarse del esteticismo y fijarse en la gente, porque puede que sufra (23). Cuanto más volcados estemos en la construcción de nosotros mismos, de nuestra autonomía, cuanto más obsesionados estemos por la satisfacción de nuestros placeres privados, sean sexuales —como Humbert Hum-

Nabokov sospecha con inquietud que el logro del éxtasis estético va unido a la indiferencia, y que la solidaridad puede ser un lastre para experimentarlo, de manera que el artista, en la medida en que aumente su indiferencia, obtendrá mayor rendimiento de su éxtasis.

21. HEIDEGGER, M.: *El origen de la obra de arte*, Caminos de bosque, Madrid: Alianza, 1992, pp. 28 s, 61 s, 66.

22. ADORNO, TH.: *Teoría estética*, Barcelona: Orbis, 1983, p. 60. Cfr. MARCUSE, H.: *La dimensión estética*, Barcelona: Materiales, 1978, pp. 141 s. En este sentido el éxtasis no está tan lejos del concepto. “El sufrimiento, ha escrito Adorno, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril” (Ídem, p. 33). Es otra forma de injusticia, de indiferencia, de insolidaridad. De ahí el horror de Nabokov a las ideas generales, a los esquemas encasillados. El arte renuncia al concepto, a la idea universal, y se mueve entre singularidades, en el ámbito de lo concreto e individual, pero practica la injusticia que acompaña al éxtasis.

23. RORTY: “El barbero de Kasbeam: la crueldad en Nabokov”, p. 182.

Precisamente por evitar el particularismo que encontró alojado en la experiencia estética, germen de la indiferencia y la insolidaridad, Kant se esforzó en mostrar cómo la función estética es una forma también de establecer, organizar y promover el consenso.

bert— o estéticos, más posibilidades hay de que los otros sigan sufriendo todavía más. Con Humbert Humbert, subraya Rorty (24), Nabokov ha descubierto una nueva posibilidad humana: el *esteta cruel*, el “monstruo de la indiferencia”, un hombre demasiado ocupado en sí mismo, demasiado obsesionado por sus propios éxtasis, como para atender y escuchar lo que los otros le están diciendo, aunque le estén diciendo que sufren. Nosotros podemos añadir —creemos que sin traicionar la intuición del novelista— que en la crueldad de la indiferencia representada por el protagonista de *Lolita*, Nabokov sospecha el carácter final que ha tomado la actual sociedad liberal y tecnológica. Tristemente Humbert Humbert da nombre y apellidos al hombre contemporáneo, dominado por los *mass media*; nos representa a nosotros, a la humanidad occidental de hoy, cada vez más preocupada sólo de ella misma, de sus propias obsesiones y placeres. Nos fijamos en la gente, somos solidarios, siempre que ello no entorpezca nuestros éxtasis privados. Los *mass media* han impuesto esta actitud de indiferencia cruel propia del arte como forma general del comportamiento. A esto se debe, en gran medida, su éxito arrollador, especialmente el de la televisión: han logrado democratizar el acceso al éxtasis estético de que hablaba Schopenhauer, lo que nos permite suspender, neutralizar, el carácter trágico de la voluntad, de la vida, y reducirla a espectáculo. En este sentido han estetizado la existencia, convirtiéndonos en estetas crueles que gozan del sufrimiento de los otros mediante su conversión (neutralización) en material para el éxtasis *massmediático*; han estetizado la existencia haciendo de la indiferencia cruel del esteta actitud cotidiana de conducta (25). La figura del esteta cruel, previo paso por la pérdida de la genialidad propia del monstruo de la indiferencia artista, del individuo capaz de alcanzar el éxtasis estético, ha sido vulgarizada y extendida hoy por los *mass media*. La democratización *massmediática* del antiguo genio y monstruo, actitud propia de unos pocos individuos extáticos y crueles, se ha verificado a cambio de perder la genialidad, pero conservando la monstruosidad, la crueldad. Hoy, a través de los *mass media*, todos podemos ser como el artista que se acerca curioso a la

vida de los otros, pero indiferente a su sufrimiento, ocupado en sus éxtasis contemplativos, estéticos; todos podemos participar de la indiferencia del observador que, como Menipo, disfruta del espectáculo del sufrimiento de los otros; los *mass media* nos han acostumbrado en secreto a alimentar nuestros éxtasis del dolor de los otros. Los *mass media* han estetizado el mundo contemporáneo; el dominio que ejercen actualmente sobre la sociedad es la mejor prueba de que nuestra indiferencia, nuestra insolidaridad, es estética.

24. Ídem, p. 180.

25. El proyecto verdaderamente utópico de la vanguardia artística de revolucionar la existencia *estetizándola*, convirtiéndola en una obra de arte, es decir, trasladando los valores estéticos (promesa de felicidad y solidaridad, amistad, libertad, humanización, etc.) a la propia vida, ha logrado realidad mediante los *mass media* de una forma inesperada (cfr. VATTIMO, *op. cit.*, pp. 49 ss). Ahora son los *mass media* quienes configuran la realidad en total, de manera que real, verdaderamente real, es lo que ellos constituyen como tal. En un sentido metafísico diríamos que creemos en ellos y no en lo que la (antigua) realidad pueda afirmar. Ahora los *mass media* y no la vida, la realidad natural, el “texto eterno” de que hablaba Ortega (*Meditaciones del Quijote*, p. 357), el origen de todo significado, la mina inagotable de *logos* que nutre todos nuestros conceptos, valores y sentimientos. La estetización de la existencia que llevan a cabo los *mass media* han hecho más verdad que nunca la afirmación de que la naturaleza imita al arte: la tele no quiere parecerse a lo real, ahora es la realidad la que quiere ser como la tele.

RESUMEN DEL ARTÍCULO DE ANTONIO GUTIÉRREZ

En Lolita, Nabokov reconoce la imposibilidad de sintetizar la solidaridad y el éxtasis, lo que impide la realización de su esperanza de encontrar en el arte una moral (liberal).

Palabras clave: Nabokov, liberalismo, solidaridad, éxtasis.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE ANTONIO GUTIÉRREZ

Dans Lolita, Nabokov reconnaît l'impossibilité de synthétiser la solidarité et l'extase, et ceci empêche la réalisation de son espoir de trouver dans l'art une morale (libéral).

Mots-clé: Nabokov, libéralisme, solidarité, extase.

SUMMARY OF ANTONIO GUTIÉRREZ'S ARTICLE

In Lolita, Nabokov admits the impossibility of synthesize solidarity and ecstasy, and that is what impedes the realisation of his hope of finding in art a moral (a liberal moral).

Keywords: Nabokov, liberalism, solidarity, ecstasy.