

FILOSOFÍA DEL ARTE Y LA COMUNICACIÓN.
TEORÍA DEL INTERFAZ

JACINTO CHOZA

**FILOSOFÍA DEL ARTE
Y LA COMUNICACIÓN.
TEORÍA DEL INTERFAZ**



THÉMATICA
SEVILLA • 2015

Título: *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz.*

Primera edición: Febrero 2015.

© Jacinto Choza: 2015.

© Editorial Thémata: 2015.

Editorial Thémata

C/ Italia, 10. Valencina de la Concepción.

41907 Sevilla, ESPAÑA

Tif: (34) 955 720 289

E-mail: editorial@themata.net

Web: www.themata.net

ISBN: 978-84-941231-8-4 • DL: SE-185-2015

Imprime: ESTUGRAF IMPRESORES (Madrid)

Impreso en España • *Printed in Spain*

Reservados todos los derechos exclusivos de edición para Editorial Thémata. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios a cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con la autorización escrita de los titulares del *Copyright*.

A Ananí, mi esposa
A mi hija Irene

«Oh, di, poeta, ¿qué haces tú? - Yo alabo.
Pero lo mortal, lo monstruoso, ¿cómo
lo asumes en ti, cómo lo asimilas? - Yo alabo.
Pero lo que no tiene ningún nombre
¿Cómo puedes llamarlo tú, poeta? - Yo alabo.
¿Por qué tienes derecho en toda máscara,
en todos los disfraces a ser verdad? - Yo alabo.
¿Por qué lo silencioso y lo fogoso
como estrella y tormenta te ven? - Porque yo alabo».

(Para Leonie Zacharias)

(R. M. RILKE, De las poesías dispersas o inéditas, segunda parte, en *Obras*, ed. de J.M. Valverde. Barcelona: Plaza y Janés, 1967, p. 1005).

ÍNDICE

PRÓLOGO	17
CAPÍTULO 1. PRIMERA SISTEMÁTICA DEL ARTE-COMUNICACIÓN.	
LA HUMANIZACIÓN Y EL RITO.	
1. Elementos del rito y del arte	22
§ 1. <i>El rito y sus elementos</i>	22
§ 2. <i>Las artes como alfabeto de la cultura</i>	23
2. Sistemas y lenguajes del arte-comunicación	28
§ 3. <i>El arte-comunicación como sistema</i>	28
§ 4. <i>Los materiales artísticos. Tierra, aire, agua y fuego</i>	32
3. Elementos kinéticos: artes escénicas y del movimiento	33
§ 5. <i>Artes venatorias, artes marciales, arte de la guerra y deporte</i>	33
§ 6. <i>Danza, mimo, coreografía</i>	34
4. Elementos gráficos y cromáticos: artes plásticas	35
§ 7. <i>Cosmética. Tatuajes. Lencería</i>	35
§ 8. <i>Artes gráficas. Caligrafía. Escritura</i>	36
§ 9. <i>Pintura, dibujo, grabado, escultura</i>	36
§ 10. <i>Fotografía, cine, video-composición</i>	37
5. Elementos instrumentales y organización espacial	38
§ 11. <i>Artes suntuarias, higiene, interiorismo, decoración, escapatismo</i>	38
§ 12. <i>Escenografía, arquitectura, diseño</i>	39
§ 13. <i>Moda</i>	41
§ 14. <i>Urbanística, agricultura, ganadería, jardinería y paisajismo</i>	41
§ 15. <i>Artesanía, metalurgia, ingenierías, diseño técnico y diseño industrial</i>	43
6. Elementos fónicos	43
§ 16. <i>Canto, música, ópera</i>	43
§ 17. <i>Poesía, teatro, novela, cuento, prosa</i>	44
7. Elementos instrumentales sensoriales	45
§ 18. <i>Perfumería</i>	45
§ 19. <i>Gastronomía</i>	46
8. La sistemática de las artes	48
§ 20. <i>La sistemática de las artes</i>	48

**CAPÍTULO 2. LENGUAJES PERFORMATIVOS. CAZA Y GUERRA.
DANZA Y COMUNIDADES PALEOLÍTICAS**

1. Formas primordiales de la expresión corporal. Danza, comunidad, mujer . . .	51
§ 21. <i>La creación de la comunidad. Danzas de los pigmeos aka de África central</i> . . .	51
§ 22. <i>La posesión del cuerpo. Duncan, Bausch y Preljocac</i>	56
2. Artes marciales. La guerra y la identidad colectiva	63
§ 23. <i>Artes marciales. Deporte. Tauromaquia</i>	63
§ 24. <i>Artes de la educación físico-moral. Agresividad, violencia y justicia</i>	68
§ 25. <i>Artes de la identidad colectiva. Guerra y deporte</i>	71
3. Ritos eucarísticos y génesis de la vivienda y del poblado	76
§ 26. <i>Los ritos de la caza del oso</i>	76
4. Ritos de paso y división del trabajo	78
§ 27. <i>Génesis ritual del sistema social</i>	78
§ 28. <i>Trabajo, arte y creación del mundo</i>	81
5. El individuo como personaje, como representación y como signo viviente .	82
§ 29. <i>Las expresiones orales y gráficas de los wajapi</i>	82
§ 30. <i>Génesis zoomorfica y antropomórfica del alfabeto. Arte esquemático español</i> . .	83
6. El sistema social como sistema de signos. Signos artísticos y signos de poder . .	85
§ 31. <i>El individuo como actor y como personaje. Lenguaje, juego y carnaval</i>	85
§ 32. <i>La sociodramática de la vida humana</i>	87

**CAPÍTULO 3. SEGUNDA SISTEMÁTICA DEL ARTE-COMUNICACIÓN.
TEMPLO Y MITO EN ORIENTE MEDIO.**

1. Congregación de <i>sapiens</i> en un espacio y un tiempo. Formación de la <i>humanitas</i> .	89
§ 33. <i>Reorganización del espacio y del tiempo. El ladrillo y los primeros asentamientos</i> .	89
§ 34. <i>Santuario rupestre, templo y ciudad. Göbekli Tepe y Eridu (Babel)</i>	94
2. El templo como segunda sistemática de las artes	100
§ 35. <i>El templo como sistemática de las artes. La proporción áurea</i>	100
§ 36. <i>El arte como actividad especulativa</i>	108
3. La liturgia del poder y las artes escénicas y musicales	112
§ 37. <i>Las representaciones del triunfo y del poder</i>	112
§ 38. <i>Liturgia urbana y liturgia de la corte</i>	113
4. Organización artística del espacio. El escudo de Aquiles	114
§ 39. <i>El plano como espacio del relato</i>	114
§ 40. <i>El escudo de Aquiles. Lo trascendental y lo categorial en el arte</i>	117
5. Universo, historia y templo	120
§ 41. <i>Relatos del origen. Mito y escritura</i>	120
§ 42. <i>Los órdenes del tiempo. La segunda naturaleza</i>	122

**CAPÍTULO 4. LENGUAJES INFORMATIVOS Y ARTE REPRESENTATIVO.
PROPORCIÓN Y BELLEZA GRECO-ROMANAS**

1. Artes y técnicas urbanísticas. Primera secularización	127
§ 43. <i>El Agora, el mercado y el puerto</i>	127
§ 44. <i>Los nuevos espacios y los nuevos tiempos. Hipodamos, Heródoto e Hipócrates</i> ..	131
2. Artes escénicas y musicales. Diferenciación del poder religioso y político ..	134
§ 45. <i>Las fiestas cósmicas de las culturas agrarias. Los dioses de los cielos</i>	134
§ 46. <i>La fiesta matriz de las culturas urbanas. El carnaval</i>	136
§ 47. <i>Revoluciones y juegos</i>	137
§ 48. <i>Fiesta, comedia y tragedia</i>	139
3. Artes plásticas y ciencia. Hegemonía de la actitud teórica	145
§ 49. <i>El poema de Gilgamesh. Digresión filológica sobre la mujer</i>	145
§ 50. <i>Mujer y belleza, muerte y misterios en el mundo urbano</i>	150
§ 51. <i>Venus y las bellas artes</i>	153
§ 52. <i>La estilización del cuerpo y de la tierra. De Fidias a Eratóstenes</i>	155
§ 53. <i>Artes liberales y artes serviles</i>	159
4. Artes literarias. Lenguajes informativos y escritura artesanal	160
§ 54. <i>Las musas y las artes. Lenguajes representativos, ineficaces y verdaderos</i> ..	160
§ 55. <i>La invención de la naturaleza humana. De Homero a Eurípides</i>	163

**CAPÍTULO 5. TERCERA SISTEMÁTICA DEL ARTE-COMUNICACIÓN.
LA CIUDAD, LA IMPRENTA Y LA PINTURA.**

1. Segundo proceso de secularización. El espíritu de Westfalia	167
§ 56. <i>De Delfa Bremen y de San Petersburgo a Tallín. La liga hanseática</i>	167
§ 57. <i>El espíritu de Westfalia</i>	172
2. La escisión entre arte y vida. El sistema de las artes	174
§ 58. <i>Arte y artesanía. Los gremios</i>	174
§ 59. <i>La nueva ciencia y las bellas artes</i>	177
3. La visión de lo cotidiano. Banqueros y sirvientas	182
§ 60. <i>Los envases y el sistema de las artes. La imprenta, el marco y la peana</i>	182
4. La teoría y la vida contemplativa en la pintura	185
§ 61. <i>El arte de Leonardo</i>	185
5. Lo sublime, lo degradado y lo cotidiano	187
§ 62. <i>Don Quijote, Velázquez y Vermeer</i>	187
6. Las artes escénicas y los escenarios	192
§ 63. <i>Aparición de los escenarios</i>	192
§ 64. <i>La danza. De lengua muerta a vanguardia del arte</i>	194

**CAPÍTULO 6. COMUNICACIÓN TÉCNICO-INDUSTRIAL.
 LENGUAJES PRIVADOS Y SACRALIZACIÓN DEL ARTE.**

1. Especialización de las tareas informativas. Nacimiento de los media	199
§ 65. <i>Los media y la transformación de las artes</i>	199
2. Destinatarios del arte. El arte y la gente	203
§ 66. <i>Las ciudades y los ciudadanos como temas de las artes</i> <i>La cuestión de Alberto Ciria</i>	203
§ 67. <i>El arte y la gente</i>	206
3. El arte como redención de los marginados	211
§ 68. <i>El obrero y la prostituta, la novela y la ópera</i>	211
4. Arte emancipado de la literatura y de la idea. Autonomización de las artes . .	213
§ 69. <i>Abandono del relato</i>	213
§ 70. <i>De la percepción a la sensación</i>	215
§ 71. <i>Autonomización de las artes en la segunda mitad del siglo XIX</i>	218
§ 72. <i>El arte puro en la primera mitad del siglo XX. Arquitectura, escultura y pintura</i> . .	220
§ 73. <i>El arte puro en la primera mitad del siglo XX. Música, danza, literatura y cine</i> . . .	226
5. Descomposición del sistema de las artes y retorno a lo sagrado	232
§ 74. <i>Descomposición del sistema de las artes y disolución de los géneros</i>	232
§ 75. <i>El arte como lenguaje privado. Arte y mística</i>	235
§ 76. <i>Reflexión artística y reflexión teórica sobre el arte</i>	237
§ 77. <i>Fase terminal del sistema de las artes en el siglo XX</i>	240

CAPÍTULO 7 . UNIDAD DE ARTE Y NATURALEZA: EL DISEÑO.

1. Cuarta sistemática del arte-comunicación. El diseño y el arte del siglo XXI	247
§ 78. <i>El diseño y el arte del siglo XXI</i>	247
§ 79. <i>Gropius y Le Corbusier. La solución de problemas y sus patologías</i>	250
§ 80. <i>Atenas 1933. Designio, plan y diseño</i>	256
2. Unificación artística del planeta. Arte global y diseño de la geografía	262
§ 81. <i>Diseño del medio. Territorios de cultivo, parques naturales y áreas metropolitanas</i> . .	262
§ 82. <i>Artes plásticas globales. Nudos de distribución y nudos de concentración</i> . .	265
3. Unificación artística de la especie humana. Diseño de la comunidad global . .	267
§ 83. <i>Artes escénicas globales. Recibimiento de héroes, competiciones</i> <i>y exposiciones universales</i>	267
§ 84. <i>Diseño doméstico, urbano y global</i>	271
§ 85. <i>Sistema de las necesidades y sistema de la libertad. Mercados y foros globales</i> . .	272
4. Temas y materiales del diseño y las artes	273
§ 86. <i>La comunicación técnico-industrial. Manufacturas</i>	273

§ 87. <i>La comunicación interhumana. Servicios</i>	274
§ 88. <i>Los elementos del arte. Cuerpos materiales, colores, sonidos y significados</i> . .	275
5. <i>Filosofía del diseño. La unidad de arte y naturaleza</i>	276
§ 89. <i>Las nociones de naturaleza y finalidad. Razón práctica versus razón teórica</i> . .	276
§ 90. <i>Objetividad de la belleza y el arte. Proporción, armonía, adecuación y ajuste</i> . .	277
§ 91. <i>Belleza y Libertad. Niveles del diseño</i>	278
§ 92. <i>Heidegger, Flusser y las vasijas de alfarero</i>	283

CAPÍTULO 8. LOS RITMOS DE LA INNOVACIÓN ARTÍSTICA. LA MODA.

1. <i>La nueva era axial</i>	285
§ 93. <i>La nueva era axial</i>	285
§ 94. <i>Coco Chanel y la democratización de la libertad</i>	286
§ 95. <i>La universalización de la estética. De Coco Chanel a Zara</i>	293
2. <i>Universalización la moda. Identidad, apariencia y comunicación</i>	294
§ 96. <i>Funciones de la moda. Integración diferenciada, comunicación e identidad</i>	294
§ 97. <i>La mujer y la moda como agentes transformadores. Fenomenología del encantamiento</i> .	296
3. <i>Teoría de la apariencia</i>	303
§ 98. <i>Apariencia y realidad. Feminización de la cultura</i>	303
§ 99. <i>La profundidad del vestido. «El hábito sí hace al monje»</i>	304
§ 100. <i>Comunicación repetida y comunicación renovada. Filosofía de lo superficial</i> . . .	308
§ 101. <i>Intensificación del presente y de la apariencia. Razón poética versus razón crítica</i> . .	312
§ 102. <i>Nueva transmutación de los valores. Los humanos como valor supremo</i> . .	316
4. <i>Los niveles de la moda y el diseño</i>	319
§ 103. <i>Niveles de la moda y del diseño</i>	319
§ 104. <i>Interacción entre los niveles de la moda y conciencia de la dignidad humana</i> .	320

CAPÍTULO 9. DRAMÁTICA DE LA INTERACCIÓN COMUNICATIVA GLOBAL.

LA PUBLICIDAD.

1. <i>Información, comunicación y publicidad</i>	323
§ 105. <i>Comunicación de la excelencia. Las funciones de la publicidad</i>	323
§ 106. <i>Fusión de lo público y lo privado y comunicación universal</i>	325
§ 107. <i>Filosofía del escaparate</i>	329
2. <i>La interpretación pública de la realidad. Publicidad y legitimación</i>	331
§ 108. <i>La interpretación pública de la realidad. Tópica y publicidad</i>	331
§ 109. <i>Publicidad y legitimación</i>	333
3. <i>Interpelación universal y animismo universal</i>	335

§ 110. <i>Animismo absoluto y verdad de la publicidad</i>	335
§ 111. <i>El carácter dramático de la interpelación</i>	336
4. La sistemática de las artes en la comunicación global	340
§ 112. <i>La publicidad como arte total y como sistemática de las artes</i>	340
§ 113. <i>La integración de sociedad y naturaleza en la publicidad</i>	341
§ 114. <i>Integración de individuo y sociedad en la publicidad</i>	343
§ 115. <i>Sentido humanístico de la publicidad</i>	346
5. El arte y el absoluto	348
§ 116. <i>Alta tecnología de los significados. La publicidad como retórica y como ética</i> ...	348
§ 117. <i>Fases y momentos del espíritu absoluto</i>	351

CAPÍTULO 10. EL ARTE INTERACTIVO. FILOSOFÍA DEL INTERFAZ.

1. Ontología del arte. La obtención del elemento	357
§ 118. <i>Ontología del arte. La obtención del elemento</i>	357
2. Transformación del arte y transformación del mundo	362
§ 119. <i>Transformación del arte y transformación del mundo</i>	362
3. La nueva comunicación. El interfaz	366
§ 120. <i>La nueva comunicación. La cibernética, la teoría de la información, la comprensión de los medios</i>	366
§ 121. <i>La tercera revolución industrial. El interfaz</i>	372
4. El mandala interactivo. Filosofía del arte post-representativo	379
§ 122. <i>El mandala interactivo. Filosofía del arte post-representativo</i>	379
5. El alfabeto y el interfaz. Los nuevos sistemas categoriales	383
§ 123. <i>El alfabeto y el interfaz. Los nuevos sistemas categoriales</i>	383
6. El interfaz y la organización post-neolítica de la conciencia y la subjetividad	385
§ 124. <i>El interfaz y la organización post-neolítica de la conciencia y la subjetividad</i>	385

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	391
---	------------

PRÓLOGO

El arte constituye la comunidad, el medio de comunicación y el contenido de ella. El arte, en el sentido amplio de la *téchne* griega y del *ars* romano, constituye la comunidad en el orden ontológico y en el orden cronológico-empírico, porque el proceso de hominización y el proceso de humanización son resultado de la propia actividad técnica de los homínidos primero y de los *sapiens sapiens* después, de manera que eso que llamamos «naturaleza humana» es una creación artística.

Por otra parte, el arte constituye el medio de comunicación porque lo que los humanos nos transmitimos va a través del medio sensorial que está configurado artísticamente. Las sensaciones de la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto en todas sus formas son o no son percepciones, tienen o no tienen sentido, porque han sido o no han sido configuradas artísticamente.

En tercer lugar el arte constituye el contenido de la comunicación porque el contenido de todos los mensajes son realidades naturales o artificiales, interpretadas o creadas por el hombre culturalmente, es decir, artísticamente.

Aquí se va a entender el término arte en un sentido muy amplio, que contrasta con el sentido restrictivo que tiene en la modernidad, desde el renacimiento hasta el siglo xx. En la modernidad, y todavía en los inicios del siglo xxi, una historia del arte o una facultad de bellas artes, son una disciplina o una institución educativa dedicada a las artes plásticas. Pero las artes plásticas son una pequeña parcela de la cultura.

A partir del siglo xx, y mucho más a partir del xxi, la noción de arte se va ampliando cada vez más. Engloba las artes literarias como siempre, pero además engloba las artes escénicas y musicales, y las manifestaciones artísticas que se pueden encontrar en la artesanía, en las técnicas y

en una serie de actividades cada vez más diversificadas y cada vez más ajenas a los géneros artísticos de la modernidad. El sentido del término arte tiende a cubrir el campo semántico del término cultura, sin que en ningún momento lleguen a identificarse, porque el arte centra también su atención en el aspecto elegante, bien formado y gratuito de lo que es útil y necesario.

Aquí se pretende hacer una filosofía del arte, de ese arte en sentido amplio, en tanto que es, a la vez, comunicación. En tanto que atiende también a lo elegante, bien formado y gratuito de la comunicación, o a la comunicación en su dimensión de elegante, bien formada y gratuita, por muy útil y necesaria que, por otra parte, sea también la comunicación. La filosofía del arte-comunicación es filosofía, no historia, ni tampoco literatura, por más que la literatura y la historia tengan fronteras borrosas con la filosofía.

Filosofía quiere decir deseo de saber, de conocer, de comprender, de un modo global y desde los fundamentos, orígenes o raíces, el significado que tienen las cosas para la existencia humana, y el que tiene la existencia humana para sí misma. Lo propio de la filosofía es ordenar para comprender. Poner en relación una cantidad de elementos que a primera vista no parecen tener ninguna, y mostrar que la tienen, o sea, mostrar su proporcionalidad, su armonía, su sentido en la conexión de todas con todas.

Eso lo vienen haciendo desde el renacimiento, y más abundantemente desde el romanticismo, artistas, historiadores, filósofos y académicos de diferentes especialidades. Hay obras grandiosas como las de Hauser, Gombrich, Gideon, Hegel, Lukacs, Adorno y otros, que abarcan casi todas las artes de dilatados periodos. Me parece que no hay una historia del arte-comunicación ni una filosofía del arte-comunicación. Es una manera un tanto novedosa de ordenar los productos del arte y una manera un tanto novedosa de comprenderlos. No desplaza a ninguna otra, ni las suplanta, pero las completa y las supone. Un trabajo novedoso no necesita refutar lo anterior para hacer una aportación valiosa.

Arte no se entiende aquí en el sentido moderno de bellas artes, y bellas artes no se entiende en el sentido moderno de artes plásticas, que es lo que uno encuentra en los manuales de historia del arte o en las facultades de bellas artes. Tampoco en sentido griego de artes del relato, que es lo que las musas hacen. Más bien en sentido romano y medieval de *ars*, artificio, técnica, pero con el añadido actual de embellecimiento que lleva consigo la moderna palabra «diseño».

El arte se entiende aquí como una sistemática del conjunto de las actividades comunicativas humanas, integradas originariamente en el ritual de los primeros *sapiens*, integradas de otros modos a lo largo de la

historia humana, e integradas en el siglo XXI en el trinomio diseño, moda y publicidad. El diseño es la configuración artística de cualquier realidad, la moda señala el ritmo de renovación permanente de la apariencia para captar la atención, y la publicidad es la interpelación dramática de toda realidad, natural o artificial, al hombre.

Esta filosofía del arte-comunicación tiene como antecedentes el libro *Filosofía de la cultura* de 2012, en que se recogía parte de las explicaciones a los alumnos de primer año de Filosofía de la Universidad de Sevilla, y también los cursos sobre *Literatura y pensamiento* impartidos en el Master en *Literatura creativa* dirigido por Miguel Nieto en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla a partir de 2010. También tiene como antecedentes algunos escritos sobre pintura, y especialmente los catálogos *Presencias-ausencias* y *Mutadismo* de José Manuel Fernández Melero, editados en Alicante por la Caja de Ahorros del Mediterráneo en 2007 y en Cartagena por el Ayuntamiento de Cartagena en 2011, respectivamente.

La primera sistemática del arte-comunicación es el rito, que opera con un lenguaje performativo de símbolos mediante el que se crea el universo cultural. El hombre construye islas de cosmos en medio del caos, y va agrandando esas islas hasta formar continentes y hasta integrar el caos entero en ese cosmos. Es el arte paleolítico.

La segunda sistemática del arte-comunicación es el templo desde los inicios del neolítico. Entonces el arte opera con una escritura artesanal de signos, utiliza un lenguaje descriptivo, se despliega desde una actitud teórica, y representa el poder religioso y político con una armonía y una belleza que tiene valor de ejemplaridad pública.

La tercera sistemática del arte-comunicación es la ciudad, desde el comienzo del periodo histórico. Entonces el arte opera también con lenguaje descriptivo pero empieza a utilizar una escritura industrial (imprenta). Concentra y especializa su actitud teórica representando la belleza del poder divino, del poder político y del hombre común, y genera el sistema de las artes bajo la hegemonía de la pintura.

Cuando aparecen los medios de comunicación y se descompone la tercera sistemática de las artes, el arte se emancipa del relato, empieza a operar con lenguajes privados, se centra reflexivamente sobre sí mismo y se acerca a la mística.

La cuarta sistemática de las artes viene dada por la conjunción del diseño, la moda y la publicidad, que aglutina en sí todas las artes de las épocas anteriores. Desde el desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación, el arte opera con un lenguaje performativo,

fusiona el ámbito de lo público y lo privado y se despliega como una conversación de todos con todos en la que todos despliegan sus capacidades creativas.

La llamada muerte del arte (y de la religión) se puede describir como un proceso de secularización en virtud del cual las artes plásticas ya no pueden representar una figura capaz de inspirar la devoción y veneración correspondientes al absoluto, sino que representan infinidad de figuras capaces de inspirar devoción y veneración. Es el producto artístico mismo, de cualquier índole, el que inspira devoción y veneración.

La secularización del arte (y de la religión) tiene como contrapartida la sacralización del objeto artístico, cualquiera que sea, en el que se percibe un destello del absoluto. La secularización del arte lleva consigo una veneración por todo lo humano. Si Dios es el prójimo, entonces también el prójimo es Dios, y eso lo perciben muy bien los artistas de los siglos XIX y XX.

En la última sistemática de las artes, el arte y la religión son interactivos, cada persona despliega su creatividad y se refiere de un modo personal e intransferible al absoluto. Las artes plásticas y la actitud teórica han perdido su hegemonía, y la dimensión sacra del arte pasas a ser asumida por las artes escénicas y la razón práctica.

Esta es una perspectiva desde la que se puede comprender la unidad del arte y la religión como constituyentes de la comunidad humana, como medio de comunicación y como contenido de la comunicación humana, desde la aparición del *sapiens* sobre el planeta hace algo más de cien mil años hasta los inicios del post-neolítico en el siglo XXI.

Durante el otoño de 2014 he redactado y añadido el capítulo 10. Creo que era el final que le faltaba al libro.

Conforme iba redactando capítulos de este libro, me han ido haciendo observaciones, Juan José Padial, Ana Serrada Duarte, María Dolores Pejenaute y Cristina Aymerich. Una vez terminado el libro, lo han revisado en su conjunto, Emilio Rosales Mateo, Emilio Gómez Piñol, Victoriano Sainz Gutiérrez y Miguel Nieto. A todos ellos les agradezco de todo corazón su valiosísima ayuda.

Valencina de la Concepción-Sevilla, 2 de diciembre de 2014.

CAPÍTULO 1

PRIMER SISTEMA DEL ARTE-COMUNICACIÓN. LA HUMANIZACIÓN Y EL RITO.

1. Elementos del rito y del arte.
 - § 1. *El rito y sus elementos*
 - § 2. *Las artes como alfabeto de la cultura*
2. Sistemas y lenguajes del arte-comunicación.
 - § 3. *El arte-comunicación como sistema.*
 - § 4. *Los materiales artísticos. Tierra, aire, agua y fuego.*
3. Elementos kinéticos: artes escénicas y del movimiento.
 - § 5. *Artes venatorias, artes marciales, arte de la guerra y deporte.*
 - § 6. *Danza, mimo, coreografía.*
4. Elementos gráficos y cromáticos: artes plásticas.
 - § 7. *Cosmética. Tatuajes. Lencería.*
 - § 8. *Artes gráficas. Caligrafía. Escritura.*
 - § 9. *Pintura, dibujo, grabado, escultura.*
 - § 10. *Fotografía, cine, video-composición.*
5. Elementos instrumentales y organización espacial.
 - § 11. *Artes suntuarias, higiene, interiorismo, decoración, escapatismo.*
 - § 12. *Escenografía, arquitectura, diseño.*
 - § 13. *Moda.*
 - § 14. *Urbanística, agricultura, ganadería, jardinería y paisajismo.*
 - § 15. *Artesanía, metalurgia, ingenierías, diseño técnico y diseño industrial.*
6. Elementos fónicos.
 - § 16. *Canto, música, ópera.*
 - § 17. *Poesía, teatro, novela, cuento, prosa.*
7. Elementos instrumentales sensoriales.
 - § 18. *Perfumería.*
 - § 19. *Gastronomía.*
8. La sistemática de las artes.
 - § 20. *La sistemática de las artes.*

1. Elementos del rito y del arte.

§ 1. El rito y sus elementos.

EL RITO ES EL COMPORTAMIENTO CULTURAL mediante el cual las especies del género *homo*, y sobre todo los *sapiens*, se adaptan al medio en ausencia de verdaderos instintos, que son el conocimiento y el saber hacer del que disponen los animales en su programación genética, y que actualizan con un aprendizaje muy corto en relación con el de los humanos.

En la *Filosofía de la cultura* (§ 16. *El rito y sus elementos*) se establece una continuidad y una diferencia entre los ritos animales y los humanos, y se define la cultura como el conjunto de los ritos humanos y de lo suscitado por ellos.

El rito, en tanto que comportamiento humano, tiene muchos aspectos. En primer lugar, es un tipo de comunicación que constituye una comunidad. En efecto, los ritos son acciones solemnes, estereotipadas, que se ejecutan como protocolos y que tienen como resultados la diferenciación y regulación de las actividades del grupo, y, con ello, su organización como comunidad, la identificación diferenciada de sus individuos, la definición y distribución de las funciones de cada uno, de los tiempos y de los espacios de cada actividad, y la articulación de la autoconciencia individual con la autoconciencia y el conocimiento comunes. El objetivo y resultado unitario de todo ello es la supervivencia del grupo transformado en comunidad humana¹.

En segundo lugar, el rito es un tipo de comunicación en el que se expresa la vida de cada individuo y del grupo, lo que cada individuo y el grupo es, hace, necesita, conoce, desea y siente, y esa expresión de la vida es lo que Dilthey llamó arte.

Al mismo tiempo, los ritos no son solamente la expresión de la vida, sino el comportamiento mediante el cual la vida se obtiene, se mantiene y se sostiene en la reverencia a su principio originario, al poder absoluto e inalcanzable para el hombre, que por eso mismo se llama poder sagrado. La referencia a ese poder es lo que Durkheim y otros llaman religión².

[1] En esta exposición del rito se sigue a diversos antropólogos e historiadores de las religiones, y especialmente a RAPPAPORT, Roy A.: *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001, cap. 5.

[2] Cfr. DURKHEIM, E.: *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 1993, libro II, caps. 6-9.

Los ritos son por eso actos de culto, actos religiosos, y la religión es originariamente culto, es decir, un conjunto de ritos, un conjunto de actividades grupales con las que se logra la supervivencia mediante la ayuda del poder sagrado.

Así pues, los ritos son inicialmente constitución de la comunidad, actualización de la naturaleza humana, y por eso son comunicación, son religión y son arte. Pero son mucho más que lo que ahora entendemos por comunicación, por religión y por arte. Porque al hacer emerger la naturaleza humana son también organización política, ordenamiento jurídico, establecimiento del sistema económico, técnica, arte y ciencia. Son la actualización cultural de la naturaleza humana

§ 2. *Las artes como alfabeto de la cultura.*

El ciclo vital de nacer, crecer, reproducirse y morir viene dado en los animales por la adquisición, maduración, debilitamiento y extinción de capacidades biológicas programadas genéticamente, que se activan y se extinguen según dicha programación mediante cierta dosis de aprendizaje. En los humanos ese mismo ciclo vital, que también está programado genéticamente, se activa fundamentalmente mediante el aprendizaje, es decir, mediante acciones rituales que asumen socialmente y cognoscitivamente los momentos biológicos individuales.

La compleja actividad en que consiste un rito resulta de la articulación de los siguientes tipos de elementos:

- 1) elementos kinéticos, o sea, movimientos, saltos, carreras, danzas, etc.
- 2) elementos cromáticos y gráficos, como tiznados en el cuerpo, manchas de color, etc.
- 3) elementos instrumentales, como fuego, ramas, piedras, plumas, agua, etc., y
- 4) elementos fónicos, como rugidos, gritos, voces, cantos, etc.
- 5) elementos olfativos-gustativos, o sea, aromas sabores que desprenden los otros cuatro elementos como sudor, pigmentos y sangre, fuegos, etc.

Los elementos del tipo 1 apelan al sentido del *tacto* en toda su amplitud, y al sistema muscular motor, es decir, al ámbito del movimiento, que es en lo que primariamente consiste la vida, y cuya captación se denomina *cinestesia*. Los del tipo 2 a la *vista*, que es el sentido que mayor conocimiento proporciona. Los del tipo 3 a la *acción* humana significativa, o acción humana propiamente dicha. Los del tipo 4 al *oído*, que es lo que

permite comunicar la mayor cantidad de información en simultaneidad con otras actividades, y los del tipo 5 al *olfato y al gusto*, que son los sentidos que permiten la mayor y más exacta identificación de los individuos y grupos entre sí y entre individuos y grupos.

Los elementos del rito son, pues, datos sensibles significativos, mediante los cuales se constituye la unidad y la relación hombre-mundo. La clasificación de los elementos del rito en estos cuatro tipos pone de manifiesto que para el *sapiens*, desde su aparición en el planeta, no hay «meras sensaciones» o «sensaciones puras», sino que todas las sensaciones son desde el principio parte de una percepción, de una acción con sentido. O bien, que las sensaciones puras, la impresión de «lo desconocido», puede ser acogida dentro de un ámbito familiar que es, justamente, el de lo conocido.

Esos cinco tipos de elementos forman un sistema. Un sistema en un sentido bio-psicológico, o en un sentido subjetivo, y en un sentido cultural, o en sentido objetivo.

En un sentido bio-psicológico los elementos del rito constituyen un sistema porque la dotación sensible de cada animal está en correspondencia proporcional con sus capacidades motoras, o dicho de otra manera, porque el conjunto de la dotación sensomotora de cada animal constituye un sistema.

En sentido cultural, los elementos del rito constituyen el primer sistema de las artes. En efecto, entre ellos suele haber una correspondencia objetiva, de manera que los saltos corresponden con gritos, las danzas con cantos, y con pinturas e instrumentos que se llevan en las manos, los hombros, la cabeza, etc. De ese modo, a partir de un elemento como el fónico, se puede identificar el rito o la actividad concreta, de manera que con una determinada forma de gritar se puede ordenar al grupo prepararse para un rito o una actividad determinada. El grito en cuestión sirve para identificar la actividad, al conjunto de individuos que la realiza, y a cada uno de los individuos que participa en ella, puesto que cada individuo se conoce a sí mismo como el que reconoce ese grito y como el que toma parte en la actividad³. Pero a diferencia del sistema

[3] Cfr. MATT J. ROSSANO: *The evolution of conscious Experience: Rituals, altered states and the origins of Religion*. 2007 Nova Science Publishers. Cfr. - Danzas masai: <http://www.youtube.com/watch?v=Bo5TVX8FDG0&feature=related>, Cfr., - Los cantos polifónicos de los pigmeos aka de Centroáfrica <http://www.youtube.com/watch?v=kZVlbrPaccY&feature=relmfu> Cfr. - Las expresiones orales y gráficas de los wajapi.: <http://www.youtube.com/watch?v=x9BRVOAFStQ&feature=endscreen&NR=1>

sensomotor, que es de carácter natural, el sistema cultural tiene carácter convencional.

Los ritos proporcionan así al hombre las certezas que los animales tienen por instinto, y le proporcionan en tanto que «cultura», en tanto que descubrimiento e invención, el saber que los animales tienen por «naturaleza», por nacimiento. Esas certezas, llamadas por Arnold Gehlen «certezas irracionales», provienen de las «acciones que se han podido llevar a cabo», de las capacidades operativas reales, del dominio sobre sí mismo y sobre el medio, de la identidad y unidad del grupo, y constituyen el primer saber acerca de sí mismo y del mundo, las primeras expresiones de sí mismo y de su mundo, y las formas incipientes de comunicación y lenguaje⁴.

Naturaleza viene del verbo latino *nascor*, *natus sum*, nacer, y cultura del verbo latino *coleo*, *colere*, *cultum*, cuidar, cultivar, dar culto. Lo natural es lo que resulta de procesos biológicos, y lo cultural es lo que resulta de procesos de aprendizaje e invención humanos. Cultura es lo que resulta del cultivo y de la veneración, de la actividad técnico-artística y de la actividad cultural-religiosa, que pueden considerarse las más propias de los *sapiens sapiens*. Aunque hay mucho que precisar en esta caracterización de la noción de cultura, puede tomarse como un punto de partida suficiente⁵.

Naturaleza es lo que resulta de las capacidades y actividades de plantas y animales, de tierra, aire, agua y fuego, del planeta, del sistema solar o del universo entero. Cultura es lo que resulta de las capacidades y actividades del *sapiens*, que puede así contraponerse a todo el cosmos como su poseedor, su rey despótico o su destructor, y también como su habitante, como su pastor y como su cultivador.

El rito es, pues, lo que en el hombre sustituye al instinto de los animales, lo que le proporciona el saber acerca de sí mismo y de la naturaleza necesario para sobrevivir, para desplegar el ciclo de nacer, crecer, reproducirse y morir de modo que en ese despliegue pueda expresarse cumplidamente la esencia humana. El rito es, pues, el despliegue de la cultura, la apertura del ámbito y del horizonte para la realización del hombre.

La cultura es, pues, artificio, arte, y es comunicación, formación de la comunidad y la individualidad humana a la vez.

Si además de examinar el rito desde el punto de vista del arte, se examina desde el punto de vista de la comunicación y el lenguajes resulta

[4] Cfr. A. GEHLEN: *El hombre*. Salamanca: Sígueme, 1980, pp. 356-371.

[5] Para una exposición de las diferentes definiciones y teorías de la cultura, cfr. HARRIS, M.: *Desarrollo de la teoría antropológica: historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

que los 5 elementos del rito generan cada uno varios tipos de arte y de comunicación lingüística, en el periodo neolítico y en el periodo histórico.

Los elementos kinéticos de los ritos, es decir su dimensión litúrgica religiosa, generan en primer lugar las artes marciales y venatorias, y en segundo lugar los deportes, que se encuentran en las sociedades de cazadores recolectores de todas las latitudes y en las sociedades estatales del siglo XXI⁶. Por otra parte, generan las artes escénicas, probablemente en época neolítica la danza, y en época histórica el mimo y el teatro.

Los elementos cromáticos y gráficos generan en época paleolítica, por una parte, las formas de la iconografía religiosa, por otra las de la indumentaria que determina la realidad y la identidad individual, como la cosmética y la lencería en época neolítica, las pinturas, frescos, inscripciones y escritura en época histórica, y la fotografía, el cine y la video-composición en el siglo XX.

Los elementos instrumentales generan el instrumental litúrgico paleolítico, que pasa a ser instrumental simbólico para las religiones neolíticas e históricas, y el instrumental técnico laboral que permite la organización espacial a todos los niveles. Se trata de artes que podrían no estar demasiado diferenciados en época neolítica, y que en época histórica reciente alcanzan gran diferenciación y desarrollo, como son por una parte la escenografía, artes suntuarias, interiorismo y decoración, por otra la arquitectura, diseño escaparatismo, por otra la moda, por otra la urbanística, jardinería y paisajismo, y por otra la artesanía, diseño técnico y diseño industrial.

Los elementos fónicos, que en el paleolítico podrían ser gritos, interjecciones y formas originarias de canto y música litúrgicos, en el neolítico generan la música y el canto y en periodo histórico la poesía, teatro, novela, cuento, prosa y lenguaje predicativo ordinario.

Finalmente, los elementos olfativos y gustativos, que entre los *sapiens* del paleolítico operan como los identificadores primordiales de la individualidad y del grupo, al igual que entre las especies animales, en el neolítico y en época histórica se despliegan en industrias al servicio de la comunicación y las celebraciones comunitarias familiares e institucionales.

El despliegue de las formas artísticas a partir de los elementos del rito se puede exponer en una tabla en la que se muestran las raíces paleolíticas de las formas artísticas históricas.

[6] CHOZA, J.: *Artes marciales. La guerra y la identidad colectiva*, X Congreso de la Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica, Alicante, 2011. Cfr., MARÍN, H.: «La danza y la memoria del paraíso», en *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos, 2011.

Elementos del rito, del arte paleolítico	Formas de arte neolíticas	Formas artísticas históricas
1) Kinéticos. Movimientos, gestos, saltos, danzas, etc.	Del movimiento, Escénicas. Danza, mimo, teatro	§ 5 <i>Artes venatorias, artes marciales, arte de la guerra y deporte.</i> § 6. <i>Danza, mimo, coreografía</i>
2) Cromáticos y gráficos. Tiznados en el cuerpo, manchas de color, cicatrices.	Plásticas, visuales. Pintura Escritura	§ 7. <i>Cosmética. Tatuajes. Lencería.</i> § 8. <i>Artes gráficas. Caligrafía. Escritura.</i> § 9. <i>Pintura, dibujo y grabado</i> § 10. <i>Fotografía, cine, video-composición.</i>
3) Instrumentales. Tierra, soplos, agua, fuego, ramas, piedras, plumas, etc.	Organización del espacio. Arquitectura Diseño	§ 11. <i>Artes suntuarias, higiene, interiorismo, decoración, escaparatismo.</i> § 12. <i>Escenografía, arquitectura, diseño.</i> § 13. <i>Moda.</i> § 14. <i>Urbanística, agricultura, ganadería, jardinería y paisajismo.</i> § 15. <i>Artesanía, metalurgia, diseño técnico y diseño industrial.</i>
4) Fónicos. Voces, gritos, Rugidos,	Música Canto	§ 16. <i>Canto, música, ópera.</i> § 17. <i>Poesía, teatro, novela, cuento, prosa.</i>
5) Olfativos -gustativos		§ 18. <i>Perfumería.</i> § 19. <i>Gastronomía.</i>

El rito constituye el sistema del arte primordial, ajustado al sistema sensomotor del *sapiens* y al medio geográfico en el que sobrevive. Dicho sistema es suficiente para constituir la comunidad humana y asegurar su subsistencia en grupos de entre 50 a 200, con una vida

media de 25 años aproximadamente, en un periodo comprendido entre el milenio 100 a. C., en que parece que el *sapiens* sale de África y el milenio 12 a. C., en que termina la glaciación Wurm y aparecen los primeros tanteos de agricultura y ganadería⁷.

Durante esos 90 mil años se mantiene relativamente constante el tipo de sociedad, de religión, de arte y de comunicación, porque son suficientes para sobrevivir en un medio que no sufre modificaciones tan drásticas como para romper el sistema.

Cuando las modificaciones del medio alcanzan el grado de intensidad que produce esa ruptura, el sistema social y cultural cambia, cambian las características demográficas, y a partir de entonces el sistema social y cultural, el sistema de la religión, del arte y de la comunicación cambian manteniendo siempre el ajuste y la proporción entre ellos.

2. Sistemas y lenguajes del arte-comunicación.

§ 3. El arte-comunicación como sistema.

A partir del neolítico la especie humana aumenta de población constantemente y su supervivencia depende cada vez menos del medio físico y cada vez más del arte y la comunicación.

El sistema social y el sistema cultural mantienen su carácter de sistema. Dentro de él, el tipo de sociedad se corresponde con el tipo de ejercicio y distribución del poder, que a su vez se corresponde con el tipo de lenguaje y sistema de comunicación que el poder y la sociedad utilizan, que a su vez se corresponden con el tipo de arte que se genera, que a su vez tiene siempre como tema y protagonistas a quien o quienes ejercen el poder de un modo u otro.

Esta correspondencia se mantiene a través de la alteraciones que el medio geográfico y la demografía registran a lo largo de la existencia de la especie humana. Por eso cabe señalar una correlación entre 1) el tipo de sociedad y demografía, 2) el tipo de organización social y de distribución del poder, 3) el tipo de lenguaje y de comunicación, 4) el tipo de arte, y 5) los temas y protagonistas del arte, que corresponden a cada periodo cronológico de la especie humana.

A las sociedades de cazadores recolectores o sociedades totémicas en sentido amplio, les corresponde un poder único religioso-político y un lenguaje performativo, en el que los signos lingüísticos rituales

[7] Cfr.: CHOZA, J.: *Filosofía de la cultura*. Sevilla: Thémata, 2014, §§ 6 y 15.

causan efectivamente lo que significan. En efecto, el rito de recepción del recién nacido en la comunidad significa realmente la obtención de la «ciudadanía» de la tribu en cuestión, el de iniciación significa y causa la mayoría de edad civil, el de matrimonio significa y causa el cambio de «estado civil» de soltero a casado, etc⁸. El arte propio de esa sociedad y este lenguaje es el rito, que en sí mismo constituye la obra de arte total y que tiene como tema la comparecencia eficaz del poder sagrado.

Buena parte de los ritos paleolíticos se mantienen en el mesolítico y el neolítico, pero ahora la sociedad es de tipo agrícola y feudal al principio, y en algunos casos comercial (Creta). El poder político y el religioso se reparte entre los reyes por una parte y los sacerdotes por otra, y el lenguaje y la comunicación empiezan a ser mitológicos e informativos primero y empiezan a ponerse por escrito a partir del primer milenio. En esta sociedad y con este lenguaje, el sistema de las artes es el templo, que también es una obra de arte total, pero ahora el arte, que se ha diferenciado de la religión, es narrativo e informativo, y sus temas son precisamente las actividades mediante las cuales los dioses y sus descendientes, a saber, los reyes y los sacerdotes, han construido las primeras ciudades y los primeros estados.

Con la aparición de los estados se inicia el periodo histórico. Entonces las sociedades son urbanas, el poder político empieza a dividirse entre reyes y parlamentos y el poder religioso entre los pontífices y jerarcas de las instituciones eclesiásticas. El tipo de lenguaje más típico es la escritura que primero tiene carácter artesanal y posteriormente, con la aparición de la imprenta, carácter industrial. El sistema de las artes entonces es la ciudad, que integra el sistema de las bellas artes y el conjunto de lo que en Europa se llaman artes serviles y artesanías. El tema del arte es la belleza y el esplendor no solamente de los reyes y nobles, de los dioses y sacerdotes, sino también de los ciudadanos que han contribuido a la constitución del estado urbano, de la ciudad y de las casas.

[8] La manera en que el lenguaje performativo opera constituyendo el sistema social, el sistema cultural y la identidad personal se expone en *Filosofía de la cultura*, §26 y §31.

1. Sociedad y población	2. Tipo de Poder	3. Tipo de Lenguaje	4. Sistema y Tipo de Arte	5. Tema del Arte
A. Totémica, cazadores recolectores	Jefe, Chaman	Performativo	Rito, arte creativo, arte total.	Constitución del cosmos y comuni- dad
B. Agrícola, feudal y comercial	Rey, Sacerdotes	Informativo, Mitológico, escritura artesanal	Templo. Arte narrativo e in- formativo	Religioso y político. Hazañas de Dioses y héroes
C. Urbana pre-estatal y estatal	Reyes y no- bles, Iglesias y jerarquías en colabora- ción	Informativo, Histórico, escritura industrial (impresión)	Ciudad, Sistema de la artes teóricas (bellas artes) y pragmáticas (artesanía)	Religioso, político y civil. Dioses, héroes y poderosos.
D. Urbana estatal y nacional	Repúblicas, Instituciones religiosas, separadas o en conflicto	Privado, Mass media	Ciudad Gran relato, Místico (mudo), Artesanía y arte industrial	Vida civil marginal: campesinos, obre- ros, huérfanos, prostitutas...
E. Urbana supra- estatal Global	Repúblicas, Democra- cias, Instituciones religiosas no integradas	Performativo informativo global	TIC, Sistema Diseño, moda, publicidad (DIMOP)	Todo tipo de episo- dios de todo tipo de personas.

Después de las sociedades urbanas estatales emergen en el mundo occidental las sociedades estatales nacionales características de la modernidad, en las cuales el poder está cada vez más repartido entre las instituciones políticas, que empiezan a ser de carácter republicano y democrático, y las instituciones eclesiásticas, en proceso conflictivo de separación respecto de los poderes políticos. El tipo de lenguaje y de comunicación viene dado por el nacimiento y desarrollo de los mass media por una parte, mientras que por otra las artes desarrollan un lenguaje privado. El sistema de las artes sigue siendo la ciudad, y las artes empiezan a volverse más reflexivas y «puras» a medida que los medios de comunicación asumen todas las tareas informativas y comunicativas. El tipo de arte es el gran relato, la novela y el cuadro histórico, primero, y posteriormente el arte puro incommunicable. Los contenidos del arte son, primero, el pueblo llano, campesinos, obreros, borrachos, prostitutas y, en general, todos los marginados por la moral burguesa que serán los protagonistas de la revolución, y posteriormente el espíritu puro en contemplación solitaria y mística.

En la sociedad urbana supra-estatal, finalmente, o sea, en la sociedad global, el poder político se institucionaliza como atomizado en una cantidad inabarcable de centros e individuos, y el poder eclesiástico, que se resiste a alterar sus institucionalizaciones anteriores, se escinde entre poder institucional y religiosidades autónomas. El tipo de comunicación de estas sociedades, propiciado por las tecnologías de la información y comunicación (TIC), se compone de un lenguaje a la vez informativo y performativo global, que fluye en todas direcciones. El sistema de las artes es el que viene dado por el trinomio diseño, moda y publicidad (DIMOP), que son los tres momentos diferenciables en esa nueva obra de arte total que es la gran conversación en que consiste en ser humano a finales del siglo XX⁹. Los temas de este arte, siguen siendo los que tienen y ejercen el poder, que ahora son todos los hombres en relación con todos los hombres. Cualquier tipo de relación entre cualesquiera tipo de personas.

La secuencia histórico-geográfica que establece Hegel para el arte partiendo de África y el imperio de lo informe, continuando con Asia y el arte simbólico o de lo desproporcionado, siguiendo con Grecia y el arte clásico, para culminar en Alemania con el arte cristiano¹⁰, tiene las

[9] La expresión es de Hans Georg Gadamer y está explicitada en CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata/ Plaza y Valdés, 2009, cap. 5.

[10] HEGEL: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 1980, pp. 161-199.

limitaciones de que describe una totalidad de sentido para un conjunto de elementos que en el siglo XXI se inscribe dentro de una totalidad más amplia. Pero tiene el sentido de que describe fases del desarrollo de la autoconciencia del espíritu y de la expresión de la vida del espíritu absoluto, y de que esas descripciones no son falsas, aunque describen etapas pasadas.

Pero las etapas pasadas nunca se desprenden del espíritu como si no hubieran pasado, porque su haber pasado permanece siempre, y porque sus expresiones contienen siempre elementos y dimensiones a los que se vuelve para dar fruto en otras fases posteriores.

Las fases del arte simbólico, arte clásico y arte romántico corresponde a tres figuras del espíritu en las que la sociedad es urbana, estatal y nacional, en las que la comunicación se basa en la escritura manual e industrial, en las que el arte es informativo y en las que los temas del arte son los dioses lejanos e incomprensidos, los héroes humanos que viven cerca de los dioses, y los hombres que alcanzan su mayoría de edad y viven el drama de la muerte de Dios.

Esas tres figuras del arte y del espíritu corresponden con los momentos en que el sistema de las artes eran el templo y la ciudad. Pero esas figuras y su sentido se ven en algunos aspectos alteradas cuando se sitúan en una nueva serie, en la que hay una figura anterior en que el sistema de las artes es el rito y su lenguaje es performativo, y una figura posterior en la que el sistema de las artes es el trinomio diseño, moda, publicidad como contenido de las TIC, y su lenguaje es a la vez performativo e informativo. En ese momento la libertad se ha realizado plenamente en la historia y, como dice Gadamer, no cabe un momento superior a ese que se pueda tener por meta.

En este capítulo se esboza un breve apunte del lugar que ocupan en el sistema sensorial humano y en las primeras manifestaciones culturales del *sapiens* las formas artísticas que adquieren luego en la historia un desarrollo amplio, y se indica el sentido que tienen en ese momento en relación con ese organismo humano. Luego en otra fase del análisis sistemático se vuelven a estudiar para examinar el sentido que han llegado a alcanzar en otros momentos.

§ 4. *Los materiales artísticos. Tierra, aire, agua y fuego.*

Los *sapiens* del paleolítico y los del neolítico clasifican los elementos con los que se encuentran y entre los que viven en cuatro grandes grupos, que corresponden a los tres medios en los que hay vivientes con los que se comunican, tierra, aire y agua, y un cuarto elemento que

corresponde más bien al medio divino y al instrumental divino, el fuego, que viene del cielo o de las entrañas de la tierra, y que tiene el poder creador y transformador de pasar realidades pertenecientes a un elemento a realidades pertenecientes a otro. Es la materia de las materias y la herramienta de las herramientas en el universo mundo, como señala Platón. «Prometeo roba a Hefestos y a Atenea la sabiduría de las artes junto con el fuego (ya que sin el fuego era imposible que aquélla fuera adquirida por nadie o resultase útil) y se la ofrece, así, como regalo al hombre»¹¹.

Los primeros *sapiens*, incluso las diferentes especies del género *homo*, hacen cosas de la tierra, con la tierra y para la tierra, con el agua y para el agua, con el aire y para el aire, y para hacer muchas de esas cosas utilizan el fuego. Hacen hachas de piedra, casas de barro y vestidos de pieles. Hacen bebidas y ungüentos, lavan y cuecen alimentos, pescan peces y se bañan en ríos. Hacen flautas y las tocan, y hacen flotar al viento plumas y polvos. Calientan con hogueras las cuevas y chozas, se alumbran en la noche, endurecen y afilan las lanzas, cuecen alimentos.

Utilizan una gran cantidad de materiales de su entorno, que pasan a ser instrumentos y materiales para sus artes. Inicialmente todos esos materiales son sagrados, y son comunicables. Comunicables en varios sentidos. Se usan en común, sirven para constituir la comunidad mediante los ritos, la identidad colectiva, y para enviar mensajes.

3. Elementos kinéticos: artes escénicas y del movimiento.

§ 5. Artes venatorias, artes marciales, arte de la guerra y deporte.

La caza y la guerra son artes en todas las especies del género *homo*, porque se desarrollan mediante artefactos y estrategias previamente elaboradas. Entre esos artefactos elaborados está también, y en primer lugar, el propio organismo, preparado mediante lo que puede llamarse la alfabetización kinética, masculina y femenina. Estas artes hacen del cuerpo masculino una herramienta de caza y del cuerpo femenino un sistema de estrategias del cuidado.

De estas artes de la supervivencia masculinas y de las femeninas, de la caza y de la recolección, surgen las primera técnicas del fuego y de la piedra, del agua y del aire, después la agricultura y la ganadería, la domesticación de vegetales y animales, y posteriormente la domesticación de las fuerzas cósmicas, de la tierra y el subsuelo (minería), del

[11] PLATÓN: *Protágoras*, 321 d. Oviedo: Pentalfa, 1980, p. 123.

aire, (navegación a vela), del agua (canalización y regadíos) y del fuego (metalurgias). Como se verá más adelante (Cap. 2, § 21-23).

§ 6. Danza, mimo, coreografía.

Las primeras de todas las artes son las del movimiento porque la vida es movimiento, y lo primero en la vida es la acción, el movimiento. Para muchos animales la caza tiene lugar mediante una serie de gestos, saltos, golpes, zarpazos y mordiscos que los *sapiens* pueden imitar en sus capturas, y el apareamiento tiene lugar mediante una especie de danza denominada 'parada nupcial' que los *sapiens* también pueden imitar.

La mimesis del animal es danza. La expresión de los deseos inscritos como factores rectores del proceso de nacer, crecer, reproducirse y morir, es danza. La acción técnica constructiva es danza, y la divagación kinética del juego animal y del gatear humano es danza.

En el paleolítico esas actividades tenían un sentido religioso y técnico venatorio a la vez, o venatorio-nutritivo, o sexual, o comunicativo, educativo y terapéutico, y su resultado era la supervivencia¹².

Para nosotros los movimientos de los seres humanos tienen un sentido, están en relación con un propósito, pero inicialmente no podían ser comprendidos así porque el sentido y el propósito había que establecerlo. Así los hombres establecieron el sentido de las actividades de «ingeniería», venatorias y guerreras.

¿Y qué hacían las mujeres en el paleolítico? Obviamente, no toda su actividad consistía sólo en ser raptadas-copuladas. Desde el punto de vista del hombre lo más relevante es la guerra y el sexo, pero no desde el punto de vista de la mujer. Las mujeres son curanderas, conocen los tránsitos, están al lado de los que nacen y mueren, consuelan a los que sufren, alimentan y nutren. Menstruaban al ritmo de su ciclo hormonal, lo que las sumía (y las sume) en estados casi irracionales por momentos, mezclados con sangre, cosas tremendas¹³.

[12] CHOZA, J., «Formas primordiales de expresión corporal. La danza como plegaria». Fedro,6, 2007; <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n6/choza.pdf>. Cfr. Las ya citadas - Danzas masai: <http://www.youtube.com/watch?v=Bo5TVX8FDG0&feature=related> - Los cantos polifónicos de los pigmeos aka de Centroáfrica: <http://www.youtube.com/watch?v=kZVlbrPaccY&feature=relmfu> - Las expresiones orales y gráficas de los wajapi: <http://www.youtube.com/watch?v=x9BRVOAFStQ&feature=endscreen&NR=1>

[13] Cfr. GRAY, Miranda: *Luna roja*. Madrid: Gaia Ediciones, 2010. Agradezco a Pilar Gómez Barreira esta información.

Al principio, los movimientos podían ser como los de Marie-Claude Pietragalla, en las versiones de Nijinski, Pina Bausch y Angeline Preljocaj de *La consagración de la primavera* de Stravinski¹⁴, o como los de Charles Jude en la versión de Nijinsky del *Preludio de la siesta de un fauno* de Debussy¹⁵. Movimientos exóticos, como poseedores del sujeto más que poseídos por él, porque todavía el orden de los gestos y las secuencias de los pasos no podían resultar familiares, como resultan familiares los de cualquier ballet clásico del estilo de *Giselle* o *El lago de los cisnes*, como se verá más adelante (cap. 2, § 24-25).

Es posible que el deporte como actividad pública fuera desarrollado por hombres, algunos tipos de danzas por las mujeres, otros tipos de danzas por grupos de ambos sexos, y otros por la totalidad de los integrantes del grupo, incluidos niños.

4. Elementos gráficos y cromáticos: artes plásticas.

§ 7. Cosmética. Tatuajes. Lencería.

Las acciones y movimientos mediante los que se alcanza la supervivencia, se repiten cuando tienen éxito y al repetirse se convierten en hábitos. Al convertirse en hábitos se identifican con marcas gráficas y cromáticas, que permiten en cada momento a todos y cada uno de los del grupo saber lo que van a hacer todos, cómo lo van a hacer y qué es lo que corresponde a todos y a cada uno hacer en cada momento.

Lo que en épocas históricas aparece como artes muy bien diferenciados con los nombres de cosmética, lencería y atuendo, es entre los primeros *sapiens* parte esencial de la identidad del que participa en la acción ritual, y de la acción misma. No hay ritos de caza y banquete, de fecundidad y nacimiento, de matrimonio y sepultura, de curación y de fundación del poblado, sin cosmética propia, siendo la lencería la cosmética propia de los ritos de fecundidad. Solo se ejecutan las danzas pertinentes con cosmética y atuendos pertinentes, y es la conjunción de la danza y la cosmética lo que permite advertir lo que se va a hacer, lo que se está haciendo, quiénes son los que lo hacen, y el papel diferencial de cada uno. Pero eso no solamente ocurre en el caso de los *sapiens* primitivos y los cazadores recolectores del siglo xx. También en el siglo xx usamos

[14] STRAVINSKI: La consagración de la primavera:
<http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyjDE>

[15] <http://www.youtube.com/watch?v=FojInhrjY9U>

cosmética, lencería y atuendo, para la infinidad de ritos que realizamos diarios, mensuales y anuales, desde lavarnos los dientes al levantarnos, preparar el desayuno, tomar un paraguas al salir de casa, etc., etc.

§ 8. Artes gráficas. Caligrafía. Escritura.

Los primeros *homo* y los primeros *sapiens*, cuando miraban el mundo en el inicio de su aprendizaje, lo veían tal como aparece para nosotros en los cuadros de Pollock, Miró, Kandinsky y Malevitch.

Veían panoramas en los que no es posible señalar un centro ni diferenciar partes significativas. Veían el caos. Es decir, tenían solamente sensaciones pero ninguna percepción. La percepción es la integración de las sensaciones en una unidad significativa, o sea, en un concepto. Pero como los primeros *sapiens* y los primeros *homo* no tenían ningún concepto, no sabían nada (cfr. *Filosofía de la cultura* §§ 32-33) y no podían comprender nada. Para comprender hay que formar imágenes generales, por ejemplo, de árbol, de cielo, de tierra, de lluvia, y luego ideas abstractas de árbol, cielo, tierra y lluvia, de caza, de muerte, de vida, y eso se hace poniéndole marcas o signos a las cosas. Así, la vida se representa con una U o con una V con una i en el centro inferior, que es la imitación gráfica de la vulva femenina, símbolo de la vida; la muerte se representa con una X o con una Y que representa golpe, herida, y muerte del animal cazado y comido; la lluvia y el agua se representa como varias SS o como varias = = , que representan las ondas del agua de los ríos (cfr. *Filosofía de la cultura* §§ 19-20).

Mediante marcas de ese tipo, que aparecen entre las más antiguas manifestaciones del arte paleolítico, y que constituyen signos mnemónicos, se generan pictogramas primero, ideogramas después, signos de alfabetos silábicos posteriormente y al fin, signos del alfabeto fonético (cfr. *Filosofía de la cultura* § 68). La persistencia en época histórica de todas esas formas de comunicación y su desarrollo, es lo que constituye el ámbito de lo que actualmente conocemos como artes gráficas, caligrafía, escritura, tipografía, etc.

§ 9. Pintura, dibujo, grabado, escultura.

Además de marcas y signos con funciones de diverso tipo, los primeros *sapiens*, y al parecer solamente ellos, tienen la capacidad de representar los vivientes con los que se encuentran, vegetales, animales y

humanos, tal como los perciben cuando empiezan a tener percepciones. Esa puede ser la razón por la cual los signos abstractos son anteriores en el registro fósil al arte figurativo. Porque para que haya percepciones, y percepciones de figuras que se puedan representar, tiene que haber antes marcas mnemónicas, signaciones y pre-signaciones, que permitan acumular y clasificar sensaciones diferentes dentro de una misma clase mediante una analogía que viene establecida por las marcas y signos.

Esas marcas y signos no solamente indican lo que son las cosas, sino también el uso que se les da y cómo se les da ese uso. Cómo se mata al animal, como se usa el agua para riego, cómo se coge la planta, etc.

Por eso el arte parietal figurativo va acompañado frecuentemente de arte simbólico y arte abstracto. Las marcas indican el modo en que hay que tratar la divinidad bisonte, la divinidad caballo, la divinidad mujer, etc.

La persistencia de las representaciones figurativas en épocas históricas y su desarrollo es lo que genera el ámbito de las artes plásticas de la pintura, dibujo, grabado, relieve, escultura.

§ 10. Fotografía, cine, video-composición.

En realidad, la composición de arte figurativo y arte abstracto se corresponde más bien con lo que en época histórica se desarrolla como fotografía, cine, video-composición, performance, etc., porque no solo representan las formas de la realidad, sino que también indican sus movimientos y los movimientos de los *sapiens* a su alrededor, como una especie de indicaciones litúrgicas, coreográficas o de performance¹⁶.

Desde ese punto de vista, el arte parietal puede considerarse, en sus elementos figurativos e hiper-realista como la primera forma de la pintura y la fotografía a la vez, y en la combinación de esos elementos con los abstractos y simbólicos, como una especie de cinematografía y video-composición.

Porque las actividades mediante las que se alcanza la supervivencia del grupo, la salvación del caos y de la muerte, se realizan también sacramentalmente en las cuevas y santuarios. Las pinturas de los animales sagrados son las divinidades animales mismas, y el culto es a la vez adoración, aprendizaje y entrenamiento. Por eso cuando tal conjunto de

[16] Se toman estas artes contemporáneas en el sentido común y ordinario, y también en el sentido filosófico con que aparecen en tratados como el de VILÉM FLUSSER: *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.

actividades se saca de los espacios sagrados de los santuarios y de los tiempos sagrados de las celebraciones, aparecen como juegos civiles y como deportes, que también tienen inicialmente el sentido de celebraciones religiosas.

5. Elementos instrumentales y organización espacial.

§ 11. *Artes suntuarias, higiene, interiorismo, decoración, escaparatismo.*

Desde las primeras acciones de caza, defensa y ataque, o de curación y duelo, o sea, desde las primeras danzas, pasando por las diversas artes plásticas, cromáticas y gráficas, toda actividad humana es arte, y arte que utiliza un lenguaje performativo, que produce realidades. Las artes mencionadas son constitución de la comunidad, constitución de la identidad individual, formación y organización del cosmos, y asignación de tareas a los individuos en relación con las diversas partes del cosmos organizado, como se vio en los primeros capítulos de la *Filosofía de la cultura*, y como habrá ocasión de examinar despacio más adelante (caps. 3 y 4).

En el conjunto de todas esas artes cuentan y tienen su lugar también, desde el principio de la especie *sapiens*, las artes de acondicionamiento del ámbito doméstico y del ámbito público. Desde el primer mandala y la humilde choza Masai, hasta el escudo de Aquiles, la planta de Roma, el París de Hausmann, el Manhattan del siglo xx, y las paredes de una casa de IKEA o de una favela de Sao Paulo, hay un orden, una higiene, aunque a veces lo perciban pocos más que los propios inquilinos.

La higiene es el orden primordial de las cosas y las acciones, la distribución de las cosas y las acciones útiles y dañinas, buenas y malas, que tanto en el remoto paleolítico como en las civilizaciones actuales hay que enseñarle a los niños antes de que tengan uso de razón y para que la razón y el sentido común maduren. Y el niño aprende desde el principio lo que es «caca» y debe ser rechazado, y lo que no es «caca», y puede ser proseguido en paz. La higiene primordial, la diferencia entre sucio y limpio, es el orden primordial, orden que en griego se dice con la palabra *kosmos*, y que ha pasado también a significar armonía y belleza.

Las artes de acondicionamiento del ámbito doméstico son las de acondicionamiento de la interioridad espacial, y, cuando aparezca, las de la interioridad subjetiva. Inicialmente el acondicionamiento de la interioridad espacial es la disposición de los instrumentos para los diversos

rituales, de caza, o de fiesta, y de las herramientas de cocina, o de talla de la piedra, en las paredes de la cueva o de la choza.

Las artes suntuarias, el interiorismo, y la decoración, si no son elementos del rito y si no son en sí mismo ritos, son lo que corresponde a la trastienda o entre bastidores de los ritos. La expresión de la humanidad en el momento y en el reducto de lo 'profano'. Pero una parte o un aspecto de esa interioridad 'profana' del grupo familiar, se destina a la parte más exterior de las tres que tienen la cueva o la choza, y en la que se llevan a cabo las tareas más ordinarias de preparación de alimentos, vestimentas y herramientas para las diversas actividades sacro-laborales.

Esa exteriorización de la interioridad doméstica productiva es la primera forma de lo que en el siglo XXI se llamará escapatismo y se definirá precisamente en esos términos¹⁷.

Hay un acondicionamiento de la interioridad y un acondicionamiento de la exterioridad, que constituyen las artes de organización del espacio y que derivan de los elementos instrumentales del rito.

§ 12. Escenografía, arquitectura, diseño.

La primera forma que tiene el hombre de transformar las sensaciones en percepciones es, como se ha dicho, marcar las sensaciones, clasificarlas, acumular las del mismo tipo formando una imagen general y un 'concepto' y articularlas con otras imágenes generales y conceptos. Esas imágenes y conceptos se expresan con la marca, que es un signo abstracto o un pictograma primitivo. Esos pictogramas tienen también una correspondencia fónica. De esa manera, las primeras percepciones se pueden expresar tanto gráfica como fónicamente, y por eso además de verse se pueden pronunciar y comunicar acústicamente. Así se expresan la vida y la muerte, el agua y la lluvia, como se ha dicho. Pero igualmente se expresan y se representan el fuego, el sol, la noche, la luna, los bosques, las estrellas y los truenos, constituyendo la primera descripción del cosmos y la primera escenografía de la dramática humana, el escenario humano.

Este escenario incluye una geografía y una cronografía, que no se completa hasta el calcolítico, que es cuando aparecen los primeros

[17] MANCERA MARTÍNEZ, Manuel Fernando: *Filosofía del escapatismo*, Trabajo de Fin de Master, Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012. Cfr. ASENSIO CERVER, F.: *Atrium del escapatismo*. Barcelona: Atrium, 1990; MARÍN, Dioni: *Diseño de escapatismos*. Barcelona: IJB ediciones, 2004.

calendarios completos, en el cuarto milenio a. C., pero que se inicia con las primeras manifestaciones de arte abstracto y figurativo, hacia el milenio 40 a. C.

La primera forma de escenografía y de arquitectura es la decoración de las cavernas hacia el milenio 50 a. C. y la construcción de las chozas. Las cavernas se decoran con las defensas de los grandes mamíferos cazados, y sus huesos y vísceras se disponen en el interior como reproduciendo el seno materno, que es la vivienda humana originaria, la vivienda humana por excelencia.

Cuando en el milenio cuarto a. C., se generalizan las construcciones megalíticas, los dólmenes se construyen reproduciendo el seno materno como vivienda humana por antonomasia. El corredor del dolmen representa el conducto vaginal, y la cámara el útero materno. El corredor se orienta de modo que entre hasta la cámara el rayo de sol correspondiente al solsticio de invierno (21 de diciembre) que es el día más corto del año, y a partir del cual los días empiezan a alargarse. El solsticio de invierno marca el momento en que la tierra, fecundada en sus entrañas por el sol, genera en su seno nuevamente la vida, y devuelve la vida a quienes fueron inhumados en ella.

En contemporaneidad con las construcciones megalíticas de la Europa occidental, en oriente medio se desarrolla la edificación de los templos fortaleza, los zigurats y las pirámides, construcciones todas que tienen en cuenta la incidencia de los rayos del sol a través de determinadas galerías en determinados momentos del año, hasta alcanzar determinadas cámaras¹⁸. Cuando se construyen las primera cabañas y poblados, la construcción reproduce a escala mas amplia, el cuerpo materno¹⁹.

De la misma manera que se acondicionaban las cavernas, se construían las cabañas y poblados, y se diseñaban las herramientas de caza y guerra y los utensilios domésticos, que se utilizaban como ornamentación y como mobiliario, se fue diseñando la totalidad de los instrumentos necesarios para la vida y de los adornos requeridos para fijar e indicar la identidad de los diferentes individuos, grupos, lugares, actividades, etc.

[18] Cfr. GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de las arquitectura*. Madrid: Alianza, 1993 (orig. 1963).

[19] Se ha expuesto este tema con más detenimiento en CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla y Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009, cap 4, Historia de la polis.

§ 13. *Moda.*

Entre los elementos particularmente necesarios para la vida, junto a la vivienda y los alimentos, clasificado desde antiguo entre los bienes económicos claves, se cuenta el vestido, en relación con el cual se ha desarrollado hasta el siglo xx el arte de la moda. Hasta el neolítico y el calcolítico no empieza algo que pueda ser llamado propiamente moda y que cumpla las funciones de la moda, a saber, determinar la identidad colectiva, determinar la identidad individual, comunicar la situación personal estable (estado civil, estado profesional, nivel económico, etapa existencial según edad y sexo, etc.), y transitoria (momento de duelo, de fiesta, etc.), determinar y comunicar el tipo de actividad y de sentimientos que corresponden a momentos vitales diferenciados (arrogancia, pre-sunción, triunfo, desprecio, etc.).

Hasta el siglo xx esas funciones de la moda no pasan a ser asumidas también por la totalidad de los productos de la cultura, además de la indumentaria, y es cuando la moda entra de lleno en el ámbito de la filosofía y las diferentes disciplinas académicas²⁰. Por eso la moda, a partir del siglo xx, es en sí misma un completo sistema de las artes, particularmente plásticas y visuales, y se verá más adelante con el detenimiento que merece.

La historia de la moda, por otra parte, del vestido y del tocado del cabello, ha aportado confirmaciones indirectas a las investigaciones antropológicas. Entre otras, la emergencia en el orden evolutivo de insectos vinculados exclusivamente al cabello y vestidos del *sapiens* y quizá a algunas otras especies del género *homo*, como los piojos y las ladillas. En efecto, el ADN de estos parásitos, que no se encuentran asociados a ninguna otra especie viviente, revela un origen no anterior a 600.000 años a. C., y en algunos casos, no anterior al año 100.000 a. C., es decir, en algunos casos, posterior a la salida de los *sapiens* de África²¹.

§ 14. *Urbanística, agricultura, ganadería, jardinería y paisajismo.*

Podría decirse que la urbanística empieza tan pronto como el *sapiens* empieza a habitar en cuevas o en cabañas agrupadas, o sea, antes de salir de África y nada más llegar a Eurasia, porque las chozas de los

[20] Cfr. DE LA PUENTE-HERRERA, Inmaculada: *El imperio de la moda*. Sevilla: Arcopress, 2011.

[21] <http://en.wikipedia.org/wiki/Clothing>

poblados se disponen de una determinada manera y porque las cuevas se encuentran distanciadas entre sí pero relacionadas mediante rutas que pueden ser cubiertas según determinados propósitos.

Por su parte, la primera forma de cultivo de la tierra entre los cazadores recolectores parece haber sido el bosque-jardín, cuya versión en la memoria épica de los grupos humanos parece corresponder a las descripciones que diversas mitologías hacen de un «paraíso original»²². El bosque-jardín incluía diversas especies de árboles, hortalizas y frutos, que podían cultivarse de modo rotatorio, y que suministraban alimentos variados e instrumental para las tareas domésticas.

A partir de estas formas domésticas de cultivo parece haberse desarrollado toda la agricultura, desarrollo que marca el comienzo del neolítico en diferentes puntos del planeta, empezando por el milenio 11 a. C. en oriente medio (Jericó). El desarrollo de la agricultura es paralelo al de la urbanística, en la medida en que las ciudades surgen para albergar a la población que se alimenta de lo producido por una tierra mediante el trabajo de esa misma población, que para atender los diferentes aspectos del trabajo empieza a dividirse en clases y a organizarse piramidalmente²³.

Por otra parte, el acondicionamiento de amplias zonas de territorio selvático y boscoso, o de territorios de secano, a la agricultura, llevó consigo el incendio de esas áreas boscosas para convertirlas en cultivables, y la irrigación mediante canales de esas zonas de secano para transformarlas en regadío. Esas tareas quedan registradas en la memoria épica de algunos pueblos mediterráneos como algunos de los trabajos de Hércules, así como la domesticación de algunos animales, según señalara Vico en su *Ciencia Nueva*²⁴.

Estos acondicionamientos del terreno para la agricultura y su aprovechamiento para la ganadería es lo que puede denominarse con pleno derecho primeras formas de la jardinería y del paisajismo, puesto que constituye la transformación del medio natural en cultivado, en cultural, que es en lo que consiste la jardinería y el paisajismo.

[22] http://en.wikipedia.org/wiki/Forest_gardening
http://en.wikipedia.org/wiki/Garden_of_Eden

[23] Cfr. GORDON CHILDE, V.: *Los orígenes de la civilización*. México: FCE, 1992. Para este tema cfr. CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla: Thémata, 2009.

[24] VICO, G.B.: *Ciencia Nueva*, §§ 3, 14, 25.

§ 15. *Artesanía, metalurgia, ingenierías, diseño técnico y diseño industrial.*

La caza, la preparación de alimentos, vivienda y vestidos, además de generar las primeras artes del movimiento, de la determinación gráfica y cromática de las identidades, y de la organización espacial de los diferentes escenarios del desarrollo de la vida, generaron también las primeras formas de la artesanía, de diseño técnico y de diseño industrial, que en el principio tenían como herramienta única y fundamental el fuego.

En el milenio 5 a. C. se inicia la metalurgia, y con ella las artes derivadas del uso de los metales, tanto como materiales de construcción como en cuanto que materiales instrumentales, para dar lugar al desarrollo de armamento, la rueda, los carros y vehículos de transporte, y posteriormente, hacia el milenio 3, la navegación y, en general, las diversas formas de ingeniería militar y civil.

Propiamente no cabe hablar de diseño industrial, pues toda producción lleva la indeleble señal de lo hecho a mano, pero el invento del torno de alfarería en el 5 milenio a. C.²⁵ y su desarrollo, permite hablar de una primera aproximación al diseño y producción industrial. Este diseño y producción se aplica en primer lugar al barro, posteriormente a los metales y después al vidrio, todo ello aún en época prehistórica, de manera que antes del comienzo de la época histórica, propiamente dicha, pueden reconocerse la totalidad de las artes desarrolladas con posterioridad hasta el siglo xx inclusive.

6. Elementos fónicos.

§ 16. *Canto, música, ópera.*

Las artes del sonido están asociadas desde el principio a las artes del movimiento porque el canto es inseparable de la danza o, si se quiere, porque el ritmo pertenece a la vez al sentido del oído y al sentido del tacto, porque el ritmo es la manera de pautar el tiempo, y porque la danza y la música son artes del tiempo.

No obstante, el canto y la música han tenido una capacidad de autonomización, y una independencia, que se pone de relieve en la existencia en el registro fósil de flautas de hueso de una antigüedad probada de

[25] http://en.wikipedia.org/wiki/Potter's_wheel

40.000 años²⁶. Se suele aceptar que la música surge entre los sapiens a partir de imitación de cantos de aves, llamadas de animales, juegos de comunicación animal, juegos de balbuceos materno-infantiles, e imitación de algunos sonidos espontáneos de la naturaleza producidos por el viento u otros agentes físicos o biológicos²⁷.

En la memoria épica de las diferentes culturas la música y el canto aparecen como revelación del algún divinidad como Orfeo, también porque el canto y la música son formas de la expresión humana que llevan al cantor a las inmediaciones de la divinidad misma. El canto y la música no son solamente una forma del arte-comunicación, sino que son la forma de la más alta comunicación de los hombres entre sí, la forma de la comunicación de los hombres con la naturaleza y con la divinidad. Por eso Orfeo puede mover con su música los árboles y los animales, las tierras y los astros, como más adelante se comentará (Cfr. § 29).

§ 17. Poesía, teatro, novela, cuento, prosa.

La autonomización del elemento verbal del rito es lo que da lugar al mito primero, a la épica y la tragedia posteriormente, y al final a la prosa y al lenguaje ordinario, y es ese mito transformado luego en escritura lo que constituye el contenido dogmático de las religiones, el contenido político de las constituciones, el contenido jurídico de los ordenamientos, y el contenido histórico y natural de las artes y las letras, como se vio en su momento (Cfr. *Filosofía de la cultura*, cap. 6).

La poesía, el teatro, la novela, el cuento y la prosa se desarrollan en forma verbal durante el milenio 3 a. C., y en forma escrita a partir de los siglos VIII y VII a. C., que es cuando se ponen por escrito los contenidos que durante dos milenios aproximadamente se han transmitido boca a boca.

A partir del milenio 3 a. C. empieza a haber documentación escrita, y puede considerarse que empieza la historia propiamente dicha, y a partir del siglo VII a. C. es cuando los sistemas extrasomáticos de almacenar y transmitir información desbordan con mucho la capacidad de los sistemas somáticos.

Entonces los sistemas de comunicación se transforman y las artes también. Los elementos comunicativos y artísticos dejan de estar integrados en la unidad de las ceremonias rituales, se autonomizan y ad-

[26] <http://en.wikipedia.org/wiki/Flute>

[27] http://en.wikipedia.org/wiki/Prehistoric_music

quieren un desarrollo insospechado, como se verá en los capítulos siguientes. Se transforman, pierden su carácter performativo, se hacen descriptivos, genuinos, universales y solitarios a la vez, como se irá viendo, aunque nunca pierden su conexión con el ritual originario, como también se verá. Sobre todo, las artes literarias narrativas extienden su imperio sobre la totalidad de las artes, hasta que en la segunda mitad del siglo xx se emancipan de esa servidumbre, y vuelven, con las tecnologías de la información y la comunicación, a recuperar su antiguo carácter performativo, y la antigua y estrecha unidad que tenían en los rituales paleolíticos.

7. Elementos instrumentales sensoriales.

§ 18. Perfumería.

Antes de concluir el análisis del enraizamiento y la ubicación de las artes históricas y contemporáneas en los rituales paleolíticos, es necesario hacer referencia a las artes, de gran desarrollo en el siglo xx, que pertenecen al ámbito de los dos sentidos animales aún no estudiados, a saber, el olfato y el gusto, porque tanto en tiempos prehistóricos como históricos han tenido una gran relevancia, si no propiamente artística, sí al menos mágica y religiosa. En efecto, los aromas y los sabores han sido objeto de prácticas mágicas, alquímicas, químicas, farmacológicas, religiosas y, desde luego, eróticas y culinarias. Y aunque en el siglo xx destacan como artes por su relevancia erótica y culinaria, también para comprender su papel en el arte contemporáneo es necesario examinar su raíz prehistórica.

A pesar de que durante siglos el ideal de la cultura occidental ha sido suprimir los contenidos del sentido del olfato, y lograr que en las casas y locales públicos no se huela a nada, el caso es que las casas, las ciudades y no digamos los campos, huelen. New York huele a tubo de escape, a polvos de talco y a perros calientes. Sevilla en primavera huele a incienso, azahar y churros. Los poblados masai están impregnados de un penetrante olor a sebo, a una mezcla de grasas animales que flota sobre todos los territorios habitados de Kenya, y que solamente desaparece en la selva y en el interior de algunos hoteles. También las parroquias católicas y las mezquitas desprenden ese olor.

Desde los aromas más primitivos de los fluidos animales, de la sangre, el sudor, el semen, la leche, y de las emisiones vegetales, el polen,

las esporas, los bosques mojados y las estepas secas, hasta los aromas de las diversas dependencias domésticas, las ciudades, los diversos tipos de edificios, los transportes y las personas de diferentes culturas, y hasta los ambientadores contemporáneos, el mundo del olfato ha desplegado constelaciones significativas que forman universos inabarcables, desde las hierbas aromáticas de las comidas y bebidas islámicas hasta las variadas gamas de perfumes de Chanel y Nina Ricci.

El olfato es el sentido del alimento y del sexo, de la vida y del amor. Si el peso, el volumen y la dureza manifiestan el carácter físico y externo de las cosas, los aromas y los sabores manifiestan el carácter 'químico' e 'interno' de ellas, como se podría expresar en terminología no química pero sí alquímica. Independientemente de los universos propios de la alquimia y la farmacología, la perfumería moderna ha generado un universo de aromas, que permiten el conocimiento y la comunicación con el mundo vegetal y animal en tanto que expresan, atenúan y enfatizan, cualidades psíquicas y espirituales de muy diversos tipos²⁸.

§ 19. *Gastronomía.*

El primero de todos los ritos, y el comienzo de la cultura, del arte y de la religión es el rito de la caza y la comida del animal cazado. De ese rito surgen todos los demás, que constituyen la comunidad humana y los órdenes litúrgicos que la componen y la organizan, la desarrollan y la adaptan, según las alteraciones ecológicas y demográficas que promueven el desarrollo histórico. Ese es el tema de la filosofía de la cultura.

La caza y sus ritos, la preparación de la pieza cazada y la comida ceremonial correspondiente pertenecen a la filosofía de la cultura y de la religión, pero el punto de vista técnico de esos procedimientos pertenece a la filosofía del arte, y, en concreto, al cada vez más amplio capítulo de la filosofía de la gastronomía.

La gastronomía está dividida en dos grandes capítulos que remiten a la antigüedad más remota, a saber, la bebida y la comida. Entre las bebidas, solamente la gran división entre alcohólicas y no alcohólicas ya permite profundizar en niveles muy primitivos de la prehistoria, puesto

[28] Para una historia del perfume en relación con la alquimia y la farmacología, y el desarrollo de la perfumería a partir del siglo XVIII, cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Perfume>, http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_perfume.

que el alcohol aparece casi a la vez que los cazadores recolectores como fermentación de frutos y granos²⁹.

El tratamiento de frutos y granos fermentados es una de las artes más difundidas en el paleolítico, y las bebidas alcohólicas han generado universos mágicos desde la cerveza egipcia de las primeras dinastías hasta los vinos de Jerez, Oporto y ribera de Duero, y hasta los Brandy, el Whiskey y el coñac.

La bebida es supervivencia, brindis, libación, adoración y éxtasis místico como en los poemas báquicos del sufismo. Es fármaco, medicina, comunión, transmisión de poder, alucinógeno, veneno. En último término es líquido refrescante que acompaña a la comida, en último término es agua, simplemente agua para beber, pero también portadora de salvación, enviada por los poderes sagrados y ella misma divina.

Por lo que se refiere a la gastronomía, desde las primeras formas de cocción, los productos vegetales y animales, han sido sometidos a innumerables procesos artesanales en las diversas culturas para servir a la alimentación humana. Y al igual que la bebida, la comida ha sido ingestión ritual de poderes salvíficos y maléficos. Pero también, al igual que la bebida, ha ido generando procesos de fermentación, de cocción, de secado al frío y al humo, de prensado, de salazón, de combinación, de condimentación, de maceración, que pertenecen también al orden de la artesanía y del arte³⁰.

Aunque la gastronomía solo durante un tiempo corto fue aceptada como un arte menor, en el siglo XXI empieza a considerarse como una de las artes que atrae máximamente la atención y las inversiones económicas. Ello está en correlación con el momento en que la nutrición y la alimentación dejan de considerarse sólo como una necesidad natural y pasan a considerarse también y a veces fundamentalmente como actividades artísticas. Con el momento en que el olfato y el gusto empiezan a tomar conciencia de y contacto con el universo entero, parte por parte, como objeto para ellos en tanto que sentidos particulares. De este modo, en el siglo XXI, el olfato y el gusto alcanzan la universalidad que en siglos anteriores habían alcanzado la vista, el oído y el movimiento.

Dado que la comida y la bebida son, con la aparición del *sapiens*, y posteriormente, a lo largo de la historia, el acto religioso por excelencia, el momento en que la gastronomía se emancipa de la necesidad y de la

[29] GONZÁLEZ DEL VALLE, José María: *Espejo de bebidas alcohólicas*. Oviedo: Edición del autor, 2004.

[30] Cfr. APICIUS, Marco Cavius: *De re coquinaria. Gastronomía en la antigua Roma imperial*. Madrid: Sugar, 1995.

naturaleza, es también el momento en que se re-modelan sus relaciones con la religión. No se trata de que en el siglo XXI la gastronomía haya sido afectada por un proceso de secularización. En alguna medida, sí. Pero desde otro punto de vista la comida ha vuelto a quedar integrada en los ámbitos del arte, más aún en el de la ciencia, y por otra parte también en el de las religiones. No sólo en el sentido de que las religiones proscriben y prescriben alimentos, no solo en el sentido de que las ceremonias culminen con comidas rituales, no solo en cuanto que las fiestas religiosas imperan su propia gastronomía, sino también en el sentido de que entre las formas de la religiosidad del siglo XXI la comida queda integrada como parte y a veces como forma del culto.

Por lo que se refiere a la gastronomía como arte, en España y en muchos otros países, ha alcanzado el nivel de grado universitario con facultad propia, y en el orden industrial y económico ha generado empresas multinacionales con volumen de facturación de primer nivel.

8. La sistemática de las artes.

§ 20. La sistemática de las artes.

Las actividades humanas se pueden sistematizar, generalmente, desde varios puntos de vista. Aquí se han utilizado y se seguirán utilizando varios. En este capítulo el orden que se ha seguido para la secuencia de los epígrafes ha sido el de la mayor a menor relevancia que tienen los diferentes sentidos externos para la vida, y siguiendo la relevancia que tienen los correspondientes elementos del rito para la constitución de la comunidad, es decir, para la actualización y construcción cultural de la naturaleza humana.

La naturaleza humana es así un producto del arte porque sin él lo que resulta es una naturaleza inhumana, y la variabilidad de la naturaleza humana, las posibilidades de su reflexión y vuelta completa a su principio, es solidaria de la reflexión y de la vuelta del arte a su principio.

En el primer sistema de las artes, las artes son performativas, porque no hay nada y hay que construir el mundo, hay que configurar [culturalmente] la naturaleza. En los sistemas segundo y tercero las artes son informativas, porque una vez que se ha creado el mundo hay que pensarlo, conocerlo a fondo y contarle a los que no lo saben. Como cada grupo asiste solamente a la constitución de una pequeña parte del mundo, y conoce solo esa parte, quienes no lo saben y a quienes hay que contarle son todos los demás.

Por otra parte, el decir y el contar es eficaz en la medida en que hace vivir al receptor la generación de lo contado. Eso plantea problemas tanto en el lenguaje performativo como en el informativo. En el performativo todavía no hay expresiones lexicalizadas y todas son nuevas, estas nuevas tienen que seguir lo que la psicología de la *gestalt* llama la ley de la mejor forma para que sean retenidas y asumidas, y así constituyen la «naturaleza» y la «identidad» de cada individuo y de cada grupo. En los lenguajes informativos sucede lo mismo, se cuenta bien y se retiene lo contado si se hace superando las formas lexicalizadas. Por eso contar es arte y el arte, cuando no consiste en hacer, consiste en contar.

Desde este punto de vista, el patrón para medir la calidad de la obra de arte es el mismo ya se trate de arte performativo paleolítico o de arte informativo neolítico e histórico, a saber, la calidad o la perfección de la forma en el sentido de la *Gestalt*.

Son performativas, de suyo, las artes kinéticas, 5 y 6, instrumentales, 11 a 15, y nutritivas, 18 y 19. Y son informativas, de suyo, las artes visuales, 7 a 10, y fónicas 16 a 17. Pero en el paleolítico las visuales y fónicas también son performativas porque pertenecen a ritos religiosos

Tras esta panorámica del primer sistema de las artes y de la enunciación de los siguientes y sus correspondientes lenguajes, es el momento de la consideración específica de cada uno.

LENGUAJES PERFORMATIVOS. CAZA Y GUERRA. DANZA Y COMUNIDADES PALEOLÍTICAS

1. Formas primordiales de la expresión corporal. Danza, comunidad, mujer.
 - § 21. *La creación de la comunidad. Danzas de los pigmeos aka de África central.*
 - § 22. *La posesión del cuerpo. Duncan, Bausch y Preljocaj*
2. Artes marciales. La guerra y la identidad colectiva.
 - § 23. *Artes marciales. Deporte. Tauromaquia.*
 - § 24. *Artes de la educación físico-moral. Agresividad, violencia y justicia*
 - § 25. *Artes de la identidad colectiva. Guerra y deporte.*
3. Ritos eucarísticos y génesis de la vivienda y del poblado.
 - § 26. *Los ritos de la caza del oso*
4. Ritos de paso y división del trabajo.
 - § 27. *Génesis ritual del sistema social.*
 - § 28. *Trabajo, arte y creación del mundo.*
5. El individuo como personaje, como representación y como signo viviente.
 - § 29. *Las expresiones orales y gráficas de los wajapi*
 - § 30. *Génesis zoomorfica y antropomórfica del alfabeto. Arte esquemático español.*
6. El sistema social como sistema de signos. Signos artísticos y signos de poder.
 - § 31. *El individuo como actor y como personaje. Lenguaje, juego y carnaval.*
 - § 32. *La sociodramática de la vida humana.*

1. Formas primordiales de la expresión corporal. Danza, comunidad, mujer.

§ 21. *La creación de la comunidad. Danzas de los pigmeos aka de África central.*

SE HA DICHO en el capítulo anterior que el rito es el ajuste del sistema sensomotor del *sapiens* con su medio, y que por eso mismo es la primera obra de arte total. Se ha explicado también que el conjunto de los ritos forman un sistema de danzas que genera y mantiene constituida a la comunidad en cuanto tal.

Las danzas y cantos de los pigmeos *aka* de África central¹ pueden ilustrar las danzas de los primeros *sapiens*, y permiten comprenderlas como construcción de la comunidad a partir de la imitación de comportamientos animales. Son danzas de grupos de ambos sexos, de grupos de mujeres solamente, de solamente varones, de una sola pareja y de un individuo solo, bien varón o bien mujer.

Las danzas para la preparación de un campamento nuevo son colectivas, así como las de preparación para la caza, las de reuniones de varios campamentos y las de funerales. Los cantos que corresponden a esas danzas suelen estar acompañados por instrumentos de percusión y de cuerda específicos para cada circunstancia, y mediante ellos se transmiten los conocimientos esenciales sobre quiénes son, sobre lo que han hecho y lo que tienen que hacer para sobrevivir, es decir, sobre lo bueno y salvífico y sobre lo malo y destructor².

Los rituales comienzan con la salida a escena en primer lugar de las «grandes damas», las mujeres, a quienes está encomendada la vida de la tribu. Posteriormente, las mujeres dan entrada en escena a los varones, que lo hacen por orden jerárquico de importancia en la comunidad. Los motivos coreográficos están tomados también de las actividades de caza, imitando unas veces los movimientos del cazador, y otras los del animal cazado.

En la organización y desarrollo del ritual, parece como si los *aka* reprodujeran el proceso de emergencia de la vida. Cuando han salido a escena las mujeres, hacen aparecer a los hombres. Después los hombres desarrollan sus actividades propias, consistentes en la caza. Posteriormente tienen lugar las danzas para la celebración concreta de que se trate, que en conjunto organizan la vida en el poblado, desde el principio hasta el fin, desde los nacimientos hasta los funerales.

En el comienzo, las «grandes damas» danzan en círculo pero no lo cierran, y dejan un espacio vacío entre la primera y la última. Cuando entran los hombres, entonces el círculo se cierra, y queda como el de las niñas en los juegos de corro.

El círculo es a la vez símbolo del universo y de la comunidad, y los danzantes ejecutan diferentes actividades e interpretan diferentes cantos, relacionados con la historia de la formación del universo y de la

[1] <http://www.youtube.com/watch?v=kZVlbrPaccY&feature=relmfu>

[2] El tema de la danza como origen de la cultura está desarrollado en CHOZA, J.: *Filosofía de la cultura*, §§ 6 a 16, es decir, el capítulo 2 completo.

comunidad. Dicho de otra manera, la danza de los *aka* dibuja y crea en clave kinética y performativa un mandala.

El mandala, voz que en sánscrito significa círculo, representa la totalidad e infinitud del universo y la divinidad. El punto central y comienzo de todo es el lugar de la divinidad, y posteriormente, en sucesivos cuarteles o en círculos, concéntricos o excéntricos, se representan el cielo, la tierra y el infierno, y el lugar del hombre en cada caso. También se pueden representar la tierra, el aire, el agua y el fuego, las estaciones del año, y la posición de los astros en cada una de ellas. En fin, es una representación del todo que puede recorrerse y repetirse infinitas veces.

El mandala también representa la totalidad e infinitud del intelecto del *sapiens*, pues es una proyección de la capacidad cognoscitiva humana. Es la primera forma en que el intelecto se encuentra consigo mismo, aunque en esa fase todavía no se reconoce a sí mismo ahí, y es la primera forma en que se encuentra con el cosmos y la divinidad en cuanto que diferenciados de él y articulados con él³.

En el Vimbuza, danza de curación de la población Tumbuka del norte de Malawi⁴, las mujeres se mueven también en círculo, o se sitúan en determinados puntos de un círculo, formado por los hombres que cantan y tocan los tambores. Sólo un hombre puede danzar, el curandero, durante un tiempo. Luego continúan las mujeres. En estas danzas, se hace entrar en juego el poder sagrado originario, que emerge desde el centro del mandala, o bien poderes derivados del primero que expulsan a los malos espíritus causantes de la enfermedad.

Cada una de estas danzas es también una plegaria de agradecimiento y de expiación, una eucaristía. Eso es lo que hacían las tribus de los primeros *sapiens* cuando lograban apoderarse del fuego o fabricarlo, cazar un antílope, fecundar a sus hembras, lo que hacían las hembras cuando lograban alumbrar un feto, curar a un enfermo, acoger en su seno a un muerto y llorarlo, lo que hacían todos cuando asistían al nuevo período de alargamiento de los días tras el solsticio de invierno cada 21 de diciembre.

Ahora el punto de vista del análisis no es el de la religión. Es el de una posible reconstrucción de la génesis de las formas de comunicación y expresión, de la génesis del arte, como ritualizaciones de acciones que han tenido resultado positivo en orden a la supervivencia, y que, por

[3] El tema del mandala en cuanto aparición del intelecto para sí mismo está tratado en la *Filosofía de la cultura*, §§ 19-21.

[4] <http://www.youtube.com/watch?v=nnxuFtBOmw4&feature=relmfu>

consiguiente, son también comportamientos religiosos. El arte tiene valor performativo, es religión, es sacramento que protege e incrementa la vida. El arte es una inmensa misericordia desde el principio, un reconocimiento y una expresión del espíritu absoluto.

Encontrarle a las realidades cósmicas y a las actividades humanas sus secuencias y ritmos, es descubrirlas, describirlas y marcarlas. De momento se va a entender por arte toda actividad que consiste en marcar y que permite identificar y reconocer, o sea, toda actividad consistente en construir. Al hacerlo es cuando se convierte el medio en cosmos y el organismo en cuerpo humano.

Por eso se adora al fuego en la parte interior de la cueva, donde se conserva en su lugar sagrado, en su propio altar, en su propio sagrario. El fuego se propicia, se danza a su alrededor como hizo Prometeo la primera vez ante el árbol ardiendo, se le susurra como la primera vez, se doblan las rodillas ante él, se salta de alegría, se grita.

Del mismo modo se adora al bisonte en la parte interior de la cueva, en la alcoba, donde se celebra al dios, se fecunda a la hembra, se cura al macho herido y debilitado, se cuida al anciano y se acompaña a los muertos. El dios y la diosa, el bisonte y el caballo, quedan allí en sus imágenes, en sus espíritus, en su poder, con su vigor. Las mujeres a su alrededor saltan, cantan, y los hombres tocan tambores y gritan. Todos piden perdón y dan gracias. Encienden la hoguera, espolvorean el suelo de ocre rojo, se visten las insignias de la fecundidad, de la iniciación, del nacimiento, o bien las de caza y los tatuajes de expedición. Dedican una noche y un día completos a reproducir ritualmente el nacimiento del universo, o a reproducir el nacimiento de la primera mujer, la primera menstruación, los movimientos y gritos de la hembra misteriosa generadora del cosmos⁵.

Estas danzas que construyen la comunidad constituyen la primera y más fundamental de todas las posibles obras de artes. No es posible concebir una obra de arte más total, más amplia y más fundamental, porque la creación de la comunidad, como creación del cosmos y de la realidad propiamente humana, es la que hace posible toda ulterior expresión y toda ulterior comprensión.

[5] Cfr. *Filosofía de la cultura*, §§ 10-12. La expresión «hembra misteriosa» aunque podría tener correspondencia con la divinidad originaria de algunos pueblos africanos, por ejemplo la divinidad Yoruba Ngbe, está tomada de LAO TSE: *Tao Te Ching*. Barcelona: Orbis, 1984, ed., de Carmelo Elorduy, y corresponde a la divinidad originaria del taoísmo.

La tesis de Vico de que «homo non intelligendo fit omina»⁶ tiene particular aplicación al modo en que el hombre es gestado y alumbrado por las mujeres, tanto en lo referente al nacimiento biológico como al nacimiento cultural. La comunidad es a la naturaleza cultural del hombre lo que el útero a su naturaleza biológica⁷, y si el útero gesta y alumbrado en buena medida fuera del control de la conciencia femenina, la comunidad es gestada por la mujer y en ella es gestado y alumbrado el ser humano, en buena medida fuera del alcance de esa misma conciencia. La conciencia femenina, en los procesos de gestación natural y cultural, de creación artística, asiste *a priori* y *a simultaneo* a la constitución del mundo. Lo primero que hace la hembra de un mamífero al dar a luz es limpiar al recién nacido: quitarle la placenta, ayudarle a ponerse de pie, y enseñarle a moverse «en el mundo».

Quitarle al recién nacido la placenta es generar el mundo, es establecer la diferencia entre sucio y limpio, entre caos y cosmos, entre naturaleza y cultura. En los animales no hay mundo porque esa diferencia no se mantiene en las actividades subsiguientes, pero en el *sapiens* sí. En los mamíferos la eliminación de los restos de la placenta es un proceso natural. Es lo que evita que los depredadores sean atraídos por el olor de la sangre y algunas hormonas y se acerquen a devorar a la cría, y es lo que permite que la cría empiece a moverse por sí misma.

Entre los *sapiens* la eliminación de la placenta no es algo natural, sino que es el primero de una serie de actos culturales, artificiales, artísticos, que son ininterrumpidamente seguidos por otros de análoga naturaleza, que tienen por objeto seguir estableciendo la diferencia entre sucio y limpio. La diferencia se mantiene y así queda establecido el orden trascendental.

El orden trascendental, con el que hace su aparición el intelecto humano y con el que se inaugura la autoconciencia humana, no se establece por la primera diferencia entre ser y no ser, ni tampoco por la diferencia entre vida y muerte, que son más abstractas y más tardías. Se establece por la diferencia entre sucio y limpio, o lo que es lo mismo, por la diferencia entre caos y cosmos.

Quizá la diferencia sucio/limpio se va estableciendo cada vez con mayor alcance entre las hembras de las especies del género homo, y queda nítidamente establecida con las de los *sapiens*. Cuando las hembras

[6] VICO, G-B.: *Ciencia Nueva*, § 405.

[7] Esta tesis está tomada de MARÍN, Higinio: *La antropología aristotélica como filosofía de la cultura*. Pamplona: EUNSA, 1992.

animales echan las crías a la vida, las echan a la vida en la naturaleza, en el medio, pero las hembras humanas las echan al mundo, es decir, a un sitio «limpio», diferenciado del «sucio». Lo sucio es el caos, la naturaleza, lo incognoscible, pero lo limpio es el mundo, lo familiar, lo conocido, lo ordenado.

La hembra es y genera esa diferencia, por eso la hembra es y genera el arte, la cultura, el mundo. Y lo enseña así a las crías, hombres y mujeres. La caverna y la choza se limpian como la hembra limpia al recién nacido, y se ordenan como se ordena la vida del recién nacido al ritmo de su crecimiento.

Hay cazadores recolectores en que la hembra da a luz ella sola (por ejemplo, los sioux de las praderas norteamericanas), lo limpia, vuelve al poblado con el niño en los brazos y allí es ayudada por las demás mujeres. En esa ayuda van incluidos algunos ritos de limpieza, alimentación, cuidado, etc. Ahora está creada la comunidad de los humanos, la naturaleza común y la cultura común. Ahora la comunicación puede fluir porque hay sentido y hay significados en el orden de la conciencia intelectual. Hay cosmos, que en griego quiere decir orden, ornato, embellecimiento, y que resulta precisamente del arte. Por virtud del arte hay comunidad, conjunto de individuos que tienen una constitución común, una naturaleza común, y pueden comunicarse y vivir en universos de significaciones.

§ 22. *La posesión del cuerpo. Duncan, Bausch y Preljojac.*

El Dolmen de Matarrubilla, en el yacimiento calcolítico de Valencina de la Concepción (Sevilla) del milenio 4 a. C., consta de un pasillo de unos 29 metros y una cámara de 2,72 m. de diámetro y de 2m. de altura⁸. El 21 de diciembre, en el solsticio de invierno, cuando los días empiezan a alargarse y el sol empieza a insuflar vida, su primer rayo penetra por el corredor, llega hasta la cámara y la ilumina. Allí los difuntos que descansan en el fondo del abismo, son de nuevo convocados a la danza del día. Los dólmenes, con su corredor, reproducen el conducto vaginal de la hembra y con su cámara el útero de la tierra. Hasta allí penetra el sol con su primer rayo cuando, después de seis meses de agonía, burlando a la muerte, empieza a crecer de nuevo. Allí deja su semen dorado. Y allí produce su fruto tanta paciencia de la tierra, tanto abismo custodiado, tanta dulzura incubada.

[8] http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/prehistoria/dolmen_marrubilla.html

Lo mismo que la tierra, abierta al aire, al agua y al fuego, la hembra humana se abre a los cuatro vientos, al rocío y a los astros, como una sacerdotisa del abismo de sus entrañas, que ejecuta su oficio de ternuras. La mujer también puede gloriarse de su sexo, e identificarse con él orgulosamente, como lo hace el hombre. Eso es lo que Isadora Duncan sabe y dice de sí misma:

«Un corps svelte,
des main douces et blanches
au service de mes délices.
Deux seins bourgeonnants,
rond et doux
invitent ma bouche affamée
a manger.
Deux tétons, fermes et roses,
persuadent mon âme assoiffée
de boire.
Et plus bas, un lieu secret.
Où j'enfouis volontiers
mon visage animant.»⁹.

Pero la realidad de lo dicho está precisamente en los movimientos del cuerpo, en la danza, y no en esas palabras. En las palabras más bien no está, o no está tan verdaderamente. «El baile no es sólo algo que hacemos, sino también, con frecuencia, algo que nos pasa. Y tiene, por eso, la estructura de los grandes sentimientos de la existencia: el amor, el odio, la alegría, el dolor, la pena, la gratitud, la esperanza, etcétera. Ellos son la materia dramática a la que el baile da expresión en y mediante el movimiento del cuerpo»¹⁰.

Por otra parte, hay cierta contradicción o al menos cierta divergencia entre el decir y el danzar, porque mientras que en el decir se ejerce un control completo desde la conciencia intelectual sobre lo que se está diciendo, en la danza el control corre más bien por cuenta del cuerpo y de los resortes kinéticos, y ese control no es el de la conciencia intelectual.

En la danza la conciencia parece estar más del lado del cuerpo que del lado de los significados verbales. También en el concebir, gestar y alumbrar, la conciencia está más del lado del cuerpo, y ejerce sobre él

[9] Isadora Duncan, bailando - YouTube, www.youtube.com/watch?v=ergvfq58Zcl, Isadora Duncan Dancers. cfr. <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=Kq2GgIMM060>

[10] MARÍN, Higinió: *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 202.

un poder y un control muy débiles, más bien constata su dinámica, asiste a ella. La conciencia de concebir, gestar y alumbrar es la conciencia de un poder que reside en la hembra pero no en su conciencia y su voluntad, sino en su organismo. La hembra lo «posee» pero no lo domina. La conciencia que la mujer tiene de ese poder suyo, como suyo y como poder, consiste en saber que el embrión tiene autonomía en su proceso de construcción, que el útero y todo el sistema generador tienen autonomía, y que saben generar y alumbrar la vida por sí mismos. Porque estar vivo, vivir, consiste en tener en sí mismo y no en otro el control de esa actividad.

Desde luego el embrión sabe de sí mismo, sabe construirse, y aunque ese saber no es consciente, desde luego sí es viviente, porque vivir es precisamente hacer eso, construirse. Es difícil imaginar un saber de sí mismo viviente pero no consciente, pero en todos los procesos orgánicos los saberes son de ese tipo.

La autoconciencia femenina es, por una parte, autoconciencia intelectual, autoconciencia humana, pero además, es un saber o un conjunto de saberes vivientes de sí misma pero no conscientes. Es, por una parte, autoconciencia intelectual y por otra, autoconciencia vital de los poderes generadores, vegetativos, etc., que pueden entrar en relación de diversas maneras. No se trata solamente de diferentes niveles de conciencia, porque las diferencias de niveles aluden a un solo género de conciencia, del mismo tipo, con mayor o menor claridad. Y más bien parece haber tipos heterogéneos o modalidades de conocimiento diferentes en la conciencia vital femenina. Conciencia-sentimiento valorativo, conciencia-sentimiento temporal, conciencia-sentimiento de comunicación, etc. Quizá algunas técnicas del yoga pueden llevar la conciencia intelectual a los centros de esos procesos y clarificarlos¹¹.

Esas diferentes modalidades de autoconciencia vital femenina emergen en la conducta maternal, en la de apertura al cielo y al varón, en la creación de la diferencia entre lo sucio y lo limpio, y en la recepción de los nacidos en la vida, en una vida que es «mundo» y en el establecimiento del orden trascendental.

Vivir para dar vida, para acoger lo que llega a la vida, en eso consiste ser hembra y ése es uno de los cometidos de ser mujer. Eso es lo que hace la flor, órgano sexual y sistema generador de las plantas. Ser flor es

[11] Es posible que el yoga permita llevar a cabo una ontología de la conciencia femenina y una tipología psicológica de ella, pero eso se escapa del horizonte de una filosofía del arte-comunicación.

ser gracia, ser destello, chispa, alegría de pájaro. Así es como lo siente y lo expresa Marie-Claude Pietragalla según la coreografía de Nijinsky en su versión de «La consagración de la primavera» de Stravinsky¹². Lo que ella baila es eso, la alegría de ser muchacha en flor, la de prepararse para la ternura y el cuidado, y al hacerlo toma posesión de su cuerpo en orden a esa capacidad, pero sin cancelar la autonomía de dichas capacidades.

Esas capacidades son las que Joan Miró expresa más frecuentemente en su representación de a la mujer. «Para Miró el cuerpo de la mujer, lejos de ser espejo de la belleza y deseo humanos, conforme a la directriz académica y valorización cultural, se convierte en la imagen del poder de la fuerza rebelde e indestructible de la vida. Tiene la misma fuerza energética de la madre Tierra y de todo el Universo. Por eso su cuerpo refleja el dinamismo de las fuerzas que hay que vencer para mantener la vida y expandirla»¹³.

Así lo vive y lo expresa también Malou Airaudo en la versión de Pina Bausch de la misma pieza de Stravinsky¹⁴, que es una verdadera danza del vientre en el sentido de «danza del ara», o «danza del útero».

El poderío del útero y del embrión sobrepasa con mucho a la mujer. Desde luego sobrepasa su conciencia intelectual, pero también a toda ella. En el útero acontece algo más grande que lo que la mujer puede y que lo que ella es. La mujer, no es capaz de concebir intelectualmente ni expresar verbalmente ese poder que se despliega en sus entrañas, pero puede expresarlo con la danza. Con la danza puede custodiar el misterio de su vientre, recibir a esa fuerza que viene desde el infinito, enjuagarla, calentarla al sol y al fuego del hogar, amasarla en la tierra y dejarla fermentar en la alegría del nacimiento. El cuerpo es asaltado por arroyos de leche que crecen y suben en remolinos. Los pechos desnudos, exhaustos, temblorosos y tibios, exhalan el alimento que conduce a esos nacidos a la plenitud de la esencia humana. Malou Airaudo cae exhausta. Agotada por ese poderío desencadenado en sus entrañas, resuelto en vida que se sostiene firme.

El útero es poder y ese poder es el poder del vacío, del espacio vacío, del escenario. Si a una mujer la vacían lo que le quitan es el absoluto poderío, el «espacio para la vida», eso que el taoísmo y el hinduismo llaman el «vacío».

[12] <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyJDE>

[13] Cfr. PESQUERO, Saturnino: *Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y su obra. Cómo deletrear su aventura pictórica*. Villafranca del Penedés (Barcelona): Erasmus Ediciones, 2009, p. 60.

[14] <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyJDE>

Las mujeres tuvieron que aprender desde el principio a preparar alimentos, abrigar el cuerpo, acondicionar la vivienda, soportar la menstruación, limpiar y limpiarse, copular, concebir, gestar, alumbrar, amamantar, sanar heridas, asistir a los moribundos y acompañarles al otro lado. Y lo aprendieron con los movimientos, los ritos y las danzas, porque en ellos hay más contenido y más verdad que en las palabras y que en la conciencia intelectual.

Las mujeres son la puerta de entrada y de salida del vivir, son el antes y el después de la plena capacidad humana, el antes y el después de esa plenitud de la esencia humana que algunos filósofos hacen consistir en la conciencia y el lenguaje, y lo son desde la aparición del *sapiens* hace más de 100.000 años.

Ser el antes y el después de la plenitud de la esencia humana, y a la vez ser refugio, amparo, consuelo y hogar encendido, significa estar expuesta al hombre. Significa estar siempre acogiendo a lo incompleto, deficiente y torpe, para llevarlo a su modo pleno, y luego acompañarlo a la decrepitud, conducirlo y padecerlo. Consiste en mantenerse siempre vulnerable y en ser siempre vulnerada. Mantenerse siempre sin poder cerrarse, porque cerrarse es como vaciarse, cancelar su condición de hembra. Oscilar entre la ternura y el terror.

Saber que se es mujer consiste en saber eso, algo supremo y a la vez aterrador, lo más adorable y lo más profanable, pero ¿cuánto de eso llega a su conciencia y cómo?, ¿cuánto y cómo es el saber de sí misma que tiene la mujer?, ¿cuánto y cómo es el saber que tiene de lo humano, de la dependencia fundamental que lo humano tiene respecto de ella?, ¿y del poder que ella tiene sobre lo humano? Todo eso está en los diversos modos de su conciencia orgánica, de su conciencia vital, y siempre la mejor manera de expresarlo es corporalmente, porque la expresión verbal es muy deficiente respecto de estas realidades.

En la versión de Angelin Preljocaj del ballet de Stravinsky mencionado, danzada por Nagisa Shirai, la mujer sabe y expresa todo eso. Las fuerzas que se desencadenan en ella y que le superan, y los esfuerzos que ella pone. El terror, el deseo, el amor, la prisa, la angustia, las fuerzas de la ternura y el dolor, el amor y el cansancio hasta el más completo agotamiento¹⁵.

De todas esas maneras la mujer toma posesión de su cuerpo y de todas esas maneras crea orden, cosmos, belleza, cultura, civilización. Si se

[15] Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyjDE>

comprende bien se venera, se agradece, se desea y se pide, como lo hacía Lorca: «Abre entre mis dedos viejos/ la rosa azul de tu vientre»

Entre los *aka* y los tumbuka mencionados, las mujeres danzan en grupo y danzan solas, y así es como construyen la comunidad, crean el mundo, lo aprenden, lo enseñan y toman posesión de su cuerpo. Las mujeres que ejecutan los ritos funerarios en los dólmenes calcolíticos del cuarto milenio a. C., en grupo o solas, también lo aprenden y lo enseñan así. Y las que en el siglo xx interpretan «La consagración de la primavera» de Stravinsky, según las versiones analizadas. Aportan más profundidad o más claridad en mostrar el ser mujer.

En ese proceso, ciertamente largo, se llega a tener un cuerpo mediante la toma de posesión de él, que es el único procedimiento por el cual se puede llegar a tener un cuerpo. Esa toma de posesión es, la vez, descubrimiento, entrega a y desarrollo de los ritmos del cosmos y de la vida¹⁶.

Ahora se posee el cuerpo y se posee el cosmos desde dentro. A la vez, el cuerpo es poseído por la fuerzas del cosmos. De este modo el ser humano, la mujer, toma posesión de su cuerpo y del cuerpo del cosmos, como si hubiese una unidad casi consciente de mujer y cosmos, como si de alguna manera ella fuera el alma del mundo.

La danza contemporánea no es el único arte que nos abre paso hasta los confines más remotos y originarios de los *sapiens*. También lo han hecho así casi todas las artes en el siglo xx. Por otra parte, los descubrimientos trascendentales para la vida humana y para la esencia humana, no pueden disolverse y dejarse atrás en el proceso de adquisición de nuevos modos de vida, como sepultados en la prehistoria. Se transmiten a través de la religión y del arte al menos, o acaso a través del folklore y los juegos infantiles.

Por otra parte y en relación con el mandala, quizá la más originaria manifestación cultural, religiosa y artística de los humanos, especialmente en relación con el mandala kinético de las danzas, quizá el más originario de todos los mandala, pueden encontrarse llamativas analogías entre ellos y los más universales de los juegos infantiles femeninos, a saber, el corro y la rayuela.

Los juegos de corro, con sus canciones, cambios de lugar, entradas y salidas de las niñas, saltos, posiciones estáticas, de pié y en cuclillas, como los que se realizan en «el corro de la patata» y otros análogos¹⁷, re-

[16] Cfr. CHOZA, J.: "Formas primordiales de la expresión corporal. La danza como plegaria", en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*. Número 6, noviembre 2007. ISSN 1697 - 8072.

[17] http://es.wikipedia.org/wiki/Corro_de_la_patata ; http://en.wikipedia.org/wiki/Singing_game#Circle_dances

cogen y transmiten, muy transformados por la historia, los estilos urbanos y literarios y otros factores, elementos concretos y parte del sentido general de aquellas danzas con las que las mujeres crearon la comunidad y tomaron posesión de sus cuerpos y del cosmos.

También la rayuela, aunque se juega sobre cuadrados que forman una planta rectangular, tiene la estructura circular de una salida y un retorno (*exitus reditus*). En ese juego se aprende a mantener el equilibrio saltando sobre un solo pie unas veces y otras sobre los dos, como en las danzas, a superar pruebas, a aceptar las dificultades y escapar al destino adverso¹⁸.

Aunque se trata de juegos sobre los que no empieza a haber noticias documentales hasta el siglo XVII, que es cuando la civilización urbana se universaliza y asume y transforma las tradiciones anteriores, son de una prodigiosa universalidad y se encuentran los cinco continentes. En los países de la Europa occidental y oriental, en la Siberia asiática, en China, India, Tibet, Mongolia. En las islas del este y sudeste asiático, en Australia y Nueva Zelanda, y en países islámicos. Por eso pueden considerarse de origen prehistórico, como sugiere el análisis estructural e histórico de sus elementos¹⁹.

Es posible que tengan su vinculación con el inconsciente colectivo, con los arquetipos, que emerjan desde ellos, que registren fracturas históricas e incluso que puedan tener utilidad en procedimientos terapéuticos como el de las constelaciones de Helinger y otros²⁰.

La naturaleza, la condición y la comunidad humanas la confieren, la determinan y las crean las mujeres, ellas toman posesión de sus cuerpos en esas operaciones, y a través de ellas enseñan, sobre todo, la cooperación, la comunión, la comunicación. Y las niñas mantienen ese saber y ese poder en sus juegos infantiles.

Los hombres y los niños toman posesión de sus cuerpos en otras actividades y otros juegos que no son cooperativos sino competitivos, que derivan de la caza y de la guerra, y que han dado lugar a una variedad de artes llamadas marciales y venatorias, y a los deportes. Pero es posible que la toma de posesión de sus cuerpos por parte de los varones no sea tan trascendental, tan ardua, tan dramática y tan violenta como el de las mujeres.

[18] RAGAZZI, Gaudenzio: "Il Gioco del Mondo e il Cosmo degli antichi", Atti XII Seminario di Archeoastr., Genova, 17-18 apr. 2010 y "Il Gioco del Mondo e il viaggio dello sciamano", BCSP nr. 36, pp. 140-151, 2012.

[19] Cfr. PROPP, V.: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987, cap. 1.

[20] Cfr. BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1983.

Quizá por eso su dureza está oculta en el inconsciente y camuflada en las figuras inocentes y en los cantos apacibles de los juegos infantiles femeninos.

2. Artes marciales. La guerra y la identidad colectiva.

§ 23. *Artes marciales. Deporte. Tauromaquia.*

«Ciertamente el deporte puede en ocasiones acoger y expresar esos sentimientos. Pocas cosas tan cercanas a la sustancia dramática de la existencia como el relato de una gesta o una derrota deportiva; y, en tales casos, también el deporte sintetiza lo que hacemos con nuestras vidas y lo que nos pasa en ellas. Pero mientras la sustancia dramática del deporte aflora en su relato e, incluso, reside en su narratividad, la del baile se resiste a su traducción narrativa. No hay narraciones radiofónicas del baile. Si hay, sin embargo, comentaristas deportivos y el deporte mismo alcanza su plenitud expresiva y dramática mediante la narración. Y es que los deportistas son como los héroes antiguos: necesitan de los poetas que cantan sus gestas, aunque en este caso se trate de locutores que, no obstante, siguen cumpliendo la misión de aquellos, dramatizar los hechos»²¹.

Al parecer, la caza fue el medio de supervivencia más importante del *sapiens*, desde su salida de África hace unos 100.000 años y su extensión por toda Eurasia, a pesar de que se alimentara también habitualmente de raíces y otros vegetales, y ocasionalmente de carroña.

Los procedimientos de la actividad venatoria se utilizan también para las luchas entre tribus rivales cuando tenían lugar, y esos mismos procedimientos se desarrollan como actividad lúdico-religiosa, de culto a los poderes sagrados, en las honras funerarias, y como actividad deportiva, entre las tribus de cazadores recolectores paleolíticos y entre los cazadores recolectores actuales.

La guerra propiamente dicha, como actividad que requiere una programación y ejecución prolongada, se inicia en el neolítico, no antes del milenio 10 a. C., según sostienen pre-historiadores y antropólogos, entre ellos Marvin Harris. Cuando empieza el neolítico, hace tiempo que las actividades venatorias y bélicas se han autonomizado respecto de la religión, y hace tiempo que, emancipadas de su interés y de su rendimiento práctico inmediato, se han convertido en artes, o lo que es lo mismo, en

[21] MARÍN, Higinio: *Teoría de la cordura*, op. cit, pp. 202-203.

deportes y juegos. Pero estos juegos no han perdido del todo su carácter religioso ni la memoria de su nacimiento vinculado a la supervivencia de la tribu.

En los *Los cantos polifónicos de los pigmeos aka de Centroáfrica*²², las danzas imitan los movimientos de los guerreros y cazadores, y los pasos que dan en grupo o individualmente, siguiendo a diferentes tipos de piezas, como ya se ha visto. Además, en los cantos se transmiten los conocimientos necesarios para la actividad en cuestión.

Cuando en el siglo VIII a. C., se instituyen en Grecia las grandes celebraciones de los juegos Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos, todos tienen el carácter de ceremonias religiosas. En esas ceremonias se ensalza la dignidad de la caza y de la guerra, y se elaboran narrativa y poéticamente sus comienzos, como aparece en las *Odas* de Píndaro, y en otros relatos²³. En concreto, en el *Timeo*, al referir el mito de la Atlántida, Platón expone el trabajo de Heracles para salvar Atenas de sus invasores y constituir la ciudad sobre un fundamento estable de paz, que permita la vida digna, la vida propiamente humana, que ciertamente incluye el pensamiento y la sabiduría²⁴.

Desde las primeras elaboraciones míticas, literarias y filosóficas, desde Píndaro y Platón, la fuerza y la destreza físicas se establecen como fundamento de la vida humana digna y de la vida intelectual.

En los juegos de la Hélade, sobresale como prueba máxima el Pentatlón, que reúne las cinco actividades clave de la caza y el combate de los primeros *sapiens*, a saber, el lanzamiento de disco, el lanzamiento de jabalina, el salto, la carrera y la lucha. En esos juegos destaca sobre todos la figura de Milón de Crotona²⁵, a quien se le supone casado con la hija de Pitágoras, el más sabio de los sabios de Grecia.

Tanto Milón de Crotona como Pitágoras, aunque probablemente son personas reales, son asimismo figuras con biografías reelaboradas míticamente, también en lo que se refiere a su parentesco y estrecha amistad y colaboración. En esa relación se expresa la vinculación e incluso la unidad de la fuerza y la sabiduría, que constituía el ideal de la *paideia* griega, y que se recoge en el culto a Palas Atenea, la diosa de la

[22] <http://www.youtube.com/watch?v=kZVlbrPaccY&feature=relmfu>

[23] Cfr. PÍNDARO: *Obra completa*, especialmente el estudio preliminar de Emilio Suárez de la Torre. Madrid: Cátedra, 1988.

[24] PLATÓN: *Timeo*, 19d-27b. Madrid: Gredos, 1997.

[25] http://en.wikipedia.org/wiki/Milo_of_Croton

guerra, la civilización, la sabiduría, la estrategia, las artes, la justicia y la habilidad.

Inicialmente, la sabiduría práctica no está separada de la sabiduría teórica en el mundo griego ni en ninguna otra cultura, ni la fuerza de la inteligencia, ni la guerra de la justicia y la verdad. Es el incremento demográfico y la división del trabajo lo que genera esas separaciones, pero también cuando eso ocurre las habilidades diferenciadas vuelven a reunirse en la educación completa de los jóvenes. Así aparece también en los ideales del humanismo romano, y en los del humanismo de todas las grandes culturas hasta el siglo XX²⁶.

En efecto la unidad de la fuerza y la sabiduría emerge en sus diferentes versiones como unidad del santo y el guerrero en los héroes de los cantares de gesta y de las sagas, en las órdenes de caballería como los caballeros templarios, como unidad de las armas y las letras en el ideal cervantino del barroco, en el guerrero chino y en el samurai japonés, en el oficial y caballero de los ejércitos modernos y contemporáneos, y se mantiene incluso en el siglo XX, en el *kamikaze* en el mártir de la *jihad*, cuando ya la guerra ha sufrido una transmutación en holocausto destructivo, que la hace incompatible con cualquier tipo de ideal heroico y de sabiduría.

Siempre hay un código del honor para el guerrero, una disciplina ascética, una piedad, una caballerosidad, un espíritu de servicio y una generosidad, cercana a la de los sacerdotes que ofrecen los sacrificios, como expresión de que el guerrero mismo es también la persona que se ofrece en sacrificio. Así queda recogida en la famosa película de Akira Kurosawa «Los siete samurais», que recoge una tradición griega de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, y que mantiene un influjo recíproco continuo con las películas de John Ford.

Por otra parte, en el mundo occidental e igualmente en las culturas orientales, también la sabiduría se despliega como una lucha heroica, tanto en su versión científica como en la artística. En efecto, el científico, desde Pitágoras y Posidonio, pasando por Magallanes y Elcano, hasta Darwin y Pasteur, es un explorador, un aventurero audaz, que también está dispuesto a jugarse la vida por el saber y a afrontar una aventura en solitario.

Ese carácter de explorador y «guerrero»solitario que siempre ha tenido el científico, ha sido también un rasgo del artista, especialmente en el romanticismo. Pero ya desde los tiempos de Fidas y Praxiteles, de

[26] Cfr. CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009.

Miguel Ángel y Velázquez, el artista es también un sabio, un explorador, un combatiente, un caballero y un héroe, y aspira a ese reconocimiento desde los inicios de la modernidad en occidente, hasta su apoteosis con Baudelaire y Van Gogh, con Picasso y Stravinski.

Por eso, a veces, como el guerrero y el militar, el científico y el artista es también un mártir, y a todos la comunidad les rinde el mismo tributo de conservar su recuerdo en mausoleos, memoriales, plazas, avenidas o centros educativos e institucionales en general.

Cuando a partir del mesolítico la agricultura empieza a sustituir a la caza y ésta deja de practicarse como medio de subsistencia, empieza a practicarse como deporte y como rito religioso, bien en la modalidad de poner a luchar a los animales entre sí, bien en la modalidad de lucha del animal contra el hombre. Entonces la caza adquiere un carácter simbólico y se transforma en lidia del animal²⁷.

Como se ha indicado (§ 6), la lidia y la lucha con animales está documentada desde los cultos y mitos del minotauro de Creta y de los espectáculos en los circos romanos. De entre esas luchas deportivas y religiosas, tiene especial relevancia en la historia de la cultura ibérica la fiesta y la lidia del toro, la tauromaquia, que, junto a su carácter religioso, festivo y popular, llega a adquirir en el siglo xx el rango de arte, de ballet y de drama²⁸.

Las representaciones artísticas de la diosa Artemisa, de los reyes asirios y de los faraones egipcios cazando con flechas desde sus carros leones y otras fieras, son, como sugieren Roberto Martínez y Larissa Mendoza, expresiones simbólicas del dominio del hombre sobre los animales que se instaura a partir de la domesticación y el nacimiento de la ganadería. Son expresiones simbólicas y no realistas porque las figuras aparecen con indumentarias inverosímiles, en posiciones inverosímiles y en lugares inverosímiles, y lo mismo sucede con las representaciones del minotauro.

La fiesta y el culto del toro se ha desarrollado y se mantiene en una gran cantidad de países y de culturas, como Japón, India, Arabia,

[27] MARTÍNEZ, R. y MENDOZA, Larissa: “¿Por qué los agricultores cazan y los cazadores no? Aproximaciones etnológicas a la ausencia de escenas cinegéticas en el arte rupestre paleolítico”, en *Dimensión Antropológica*, Año 18, Vol. 53, septiembre/diciembre, 2011. Cfr. BURKERT, W.: *Homo necans: antropología del sacrificio cruento nella Grecia antica*. Torino: Boringhieri, 1982.

[28]Cfr. COSSÍO, José María de: *Los toros: tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951 (obra completa, 12 vols.) ; GRIMALDI, Nicolás: *L'effervescence du vide*. Paris: Grasset, 2012, cap. VI. pp. 145-167.

Turquía, Tanzania y Estados Unidos²⁹, pero es en Francia, Portugal y, sobre todo, España y los países latino-americanos, donde ha alcanzado el rango de arte máximo, como expresión del dominio del hombre sobre el animal.

En la tauromaquia, el dominio del hombre sobre el animal se expresa como dominio de la inteligencia sobre la fuerza bruta y salvaje, en un duelo a muerte en el que se reconoce el poder, el valor y la nobleza de ambos contrincantes, y en el que se reglamentan las armas propias de cada uno. Así es como queda establecido el arte del toreo a partir de Juan Belmonte³⁰.

La figura humana aparece estilizada, casi etérea, casi femenina, que baila como una llama y vuela como la inteligencia, ante la fuerza telúrica y viviente del cosmos, casi ciega, masculina, apasionada, encerrada en el toro. Las armas del hombre son la tela del capote y de la muleta, y el acero de la espada, cuyo destino es entrar por la cerviz hasta llegar al corazón del animal y partirlo. Las del toro son las dos defensas que, como guadañas abiertas, bailan por el suelo segando y por el aire buscando el cuerpo del hombre hasta clavarle la muerte en la ingle o en el costado, o, más frecuentemente, caer ante la espada enemiga burlado una y otra vez por las fintas del hombre.

A finales del siglo xx se desencadena en España el debate sobre la supresión del toreo, o al menos sobre la muerte del toro, y el combate político para mantener o reformar la reglamentación de la lidia taurina. En él se enfrentan la sensibilidad humanista de los hombres del siglo xx, que lleva al reconocimiento y proclamación de los derechos de los animales, con la sensibilidad varias veces milenaria que reconoce y expresa la superioridad del hombre sobre el animal salvaje, de la sabiduría artística sobre la fuerza bruta³¹.

[29] <http://es.wikipedia.org/wiki/Tauromaquia>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bullfighting>

[30] Cfr. CHAVES NOGALES, Manuel: *Juan Belmonte, matador de toros: su vida y sus hazañas*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. MORALES, Rafael: *Poemas del toro y otros versos*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1949 (Prólogo de José María de Cossío).

[31] Cfr. WOLFF, Francis: *50 Razones para defender las corridas de toros*; traducido del francés por Luis Corrales y Juan Carlos Gil, Barcelona: Almuzara, 2011. Agradezco a Emilio Rosales y a Emilio Gómez Piñol sus valiosas observaciones sobre la tauromaquia.

§ 24. Artes de la educación físico-moral. Agresividad, violencia y justicia.

Adentrarse en territorio ignoto, en tierra de nadie, y conocer, eso, es explorar, averiguar, conquistar, volver a casa con el botín, enriquecerse y enriquecer a los del propio pueblo. Aquí el lenguaje mantiene su doble sentido en relación con realidades materiales, físicas, y con realidades inmateriales, conocimientos. Porque la conquista en ambos sentidos es hacer prosequible la vida, domesticar el caos y traerlo a casa sumiso, es decir, hacerlo habitable, componer el cosmos. Esa fue la tarea civilizadora de los primeros *sapiens*, a algunos de los cuales la memoria épica del neolítico les dio el nombre singular y divino de Heracles.

Ese es el sentido de la agresividad, de la violencia, reducir el caos a cosmos, conducir lo inhumano a lo humano. La agresividad y la violencia, desarrolladas y ejercidas en ese sentido, se constituyen en una virtud a la que los griegos llamaron *andría*, los romanos *fortitudo*, y los españoles fortaleza y también valor. Se constituyen en un conjunto de virtudes, entre las que se cuentan la audacia, la valentía, la magnanimidad, que se consideraban propias del *andrós*, del varón, porque es quien practicaba la caza y la guerra.

Esas cualidades eran virtudes porque configuraban del mejor modo posible, con vistas al mejor rendimiento posible, un conjunto de fuerzas e impulsos naturales, propios de todos los animales, al que los griegos denominaron *thymós*, los romanos *appetitus irascibilis* y la psicología moderna agresividad.

Ese impulso radical, natural y originario de los animales, ese impulso a vivir, especialmente cuando se presentan dificultades para hacerlo, se manifiesta como desencadenamiento de una pasión que los latinos y los españoles denominamos ira, y que Aristóteles consideró que se desencadenaba sobre todo ante la injusticia³². La ira es el sentimiento desencadenado ante la ruptura de la *Diké*, de la justicia, que entre los griegos significaba tanto el orden cósmico como el orden social, y que apunta al restablecimiento de ese orden cósmico y social, ese orden que consiste en reconocer a cada uno lo suyo y restituirselo para que puede seguir existiendo, seguir viviendo de un modo humano.

Por eso, el que establece la justicia, las condiciones en que es posible y digna la vida, no es solamente el que dicta las leyes y organiza la convivencia social, como Solón y Pericles, sino también los que domestican

[32] ARISTÓTELES: *Retórica*, 54 a17 y 78 a 31 ss. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.

al caos y ponen brida a la violencia destructiva, al mal, lisa y llanamente, como Heracles y Epaminondas, como Milón de Crotona y Pitágoras.

Por eso los militares y los triunfadores de los juegos merecían ser venerados como dioses. Por eso Píndaro los venera así. Porque sobre su esfuerzo y su poder, su saber y su ingenio, se construye la justicia, y sobre la justicia se establece la vida de la comunidad que es y merece llamarse humana.

Vico había observado que todos los pueblos y todas las culturas tienen su Heracles, su dios de la ingeniería, y su Marte, su dios de la guerra. Pero no como dioses lejanos sino como progenitores. Porque cada pueblo es el que es y los individuos en su conjunto son lo que son gracias a Heracles y a Martes, gracias a los héroes³³.

Antes de la expansión del imperio a todo el occidente europeo, antes de la fundación de sus ciudades en esos territorios, los romanos conocen entre esos pueblos varios tipos de vinculación de los guerreros con sus jefes, de entre los cuales adoptan uno que es la institución a la que dieron el nombre de *Devotio iberica*.

La *Devotio ibérica* es una institución por la cual un guerrero se vincula a su jefe mediante el juramento a un dios y le ofrece su vida al dios a cambio de la de su jefe. El dios protege la vida del jefe tomando a cambio la del guerrero, y el guerrero protege la vida del jefe en el combate a costa de la suya, e incluso se inmola con el jefe si muere. El jefe queda obligado a proporcionar protección y algunos medios de vida y de lucha al devoto. Se trata de una institución análoga a la clientela romana, y a otras existentes entre los galos y los germanos. Lo distintivo de la *Devotio ibérica* era su radicalidad, el vínculo de vida y muerte.

Los romanos le dieron el nombre de *Devotio ibérica* porque una institución con esos rasgos solo la habían encontrado en la Península Ibérica. Y en no pocas ocasiones la utilizaron para formar sus guardias y cuerpos especiales, a veces introduciendo algunas modificaciones en la institución. Algunos historiadores suponen que las defensas de las ciudades de Sagunto, Numancia y Calahorra frente al enemigo romano o cartaginés, se realizaron con tanta radicalidad porque mediaban entre sus habitantes y sus aliados vínculos de *Devotio*³⁴.

[33] VICO, G-B., *Ciencia Nueva*, §§ 3-4. Madrid: Tecnos, 1995.

[34] DOPICO CAÍNZOS, María Dolores: *La devotio ibérica: una revisión crítica*, en *Homenaje a José María Blázquez* / coord. por Julio Mangas Manjarrés y Jaime Alvar Ezquerro, Vol. 2, 1998, Madrid: Ediciones Clásicas, 1998, pp. 181-194.

Posteriormente, en la fase cultural del derecho abstracto, los individuos del pueblo que consagran su vida a garantizar la realidad colectiva y la identidad colectiva, son individuos a los que sus conciudadanos tributan el máximo honor.

Cicerón cree que la guerra, y especialmente la disciplina militar, es lo que lleva a cabo el tránsito de los hombres, desde lo que los romanos ilustrados llamaban el estado de salvajismo, a lo que llamaban el estado de civilización, al estado de ciudadanos³⁵.

Esos guerreros son los que merecen en sentido propio y eminente el título de ciudadano. Originariamente, es decir, en Esparta y Atenas, ser ciudadano quiere decir ser militar, especialmente ser estratega, oficial de la milicia. En Grecia los ciudadanos son inicialmente una élite, la de los propietarios que son, a la vez, militares, tal como lo fueron los suizos y los israelitas desde su constitución como nación en la edad media y en la contemporánea, respectivamente³⁶.

Pero en Roma la milicia se universalizó al paso que se universalizaba la ciudadanía. Los habitantes de los territorios conquistados pasaban a enrolarse o a ser enrolados en las legiones y a recorrer el imperio con sus armas, sus campamentos y su disciplina militar.

Es celebre el pasaje de Estrabón en el libro III de su Geografía, en el que comenta que unos iberos, al ver a unos romanos haciendo guardia en la entrada de un campamento, se abalanzaron sobre ellos y los redujeron pensando que estaban locos. Y lo pensaban porque no podían creer que un hombre en su sano juicio pudiera hacer otra cosa que combatir o estar tumbado dentro de su casa³⁷.

La tesis de los historiadores y sociólogos de que la guerra define las realidades nacionales, y de que nada contribuye más a construir la identidad colectiva que la guerra, tiene la fuerza de un axioma. La de los griegos contra los persas, o la de los romanos contra Cartago, y más aún las guerra civiles, como la de Mario contra Silas, la de los portugueses contra los castellanos o la de los confederados contra la unión en los Estados Unidos.

La tesis de que la milicia y la guerra es de suyo civilizadora, y la forma más alta en que se puede invertir la vida, se formula en las ciudades-estado griegas, pasa a la historia y a la leyenda como gestas y dichos de Temístocles y Pausanias y es fundamentada por Cicerón en *La República*.

[35] CICERÓN: *Sobre la república*, Libro I. Madrid: Gredos, 1984.

[36] Cfr. HEATER, Dereck: *Ciudadanía. Una breve historia*. Madrid: Alianza, 2007.

[37] ESTRABÓN: *Geografía*, libro III, 4, 16. Madrid: Gredos, 1992.

El ejército y la milicia es la forma «natural» de vinculación de los hombres libres con la «patria» en las ciudades griegas y en la república romana, es la forma «religiosa» de vinculación de los súbditos en las monarquías e imperios teocráticos, y la forma «común» de vinculación de los súbditos con los emperadores, señores y reyes, hasta el nacimiento del estado moderno en Europa.

Desde que nace el estado moderno y se constituye la nación-estado, y más exactamente a partir de Napoleón, se establece el servicio militar obligatorio como una nacionalización de la libertad de los individuos, que responde a esos mismos ideales históricos, y que dura hasta el fin de la guerra fría en 1991.

Durante todos esos siglos, la identidad personal quedaba garantizada y reforzada por la identidad colectiva, y la milicia y la guerra en tanto que afirmación de los ideales y factores constituyentes de esa identidad colectiva, eran también el modo de afirmar y realizar la identidad personal. Y ciertamente, eran también artes³⁸.

§ 25. *Artes de la identidad colectiva. Guerra y deporte.*

En 1896, un noble de familia y tradición militar francesa, que había dejado el ejército para dedicarse a la pedagogía, Pierre de Frédy, Barón de Coubertin, fundó los juegos olímpicos de la edad moderna con la celebración de las primeras olimpiadas en Atenas. A partir de entonces el desarrollo de las olimpiadas corre en paralelo con el desarrollo del deporte a lo largo de todo el siglo xx.

Coubertin elaboró una filosofía del «Caballero atleta», que incluía buena parte de sus ideales cristianos, fundó la *Revue Athletique*, la primera revista de la historia dedicada al deporte, consiguió que se incluyera la educación física en los estudios de enseñanza secundaria franceses, y que algunas de sus realizaciones fueran presentadas en los programas de la Exposición Universal de 1889³⁹.

Estaba convencido de que el deporte favorecería la emulación pacífica entre los hombres, incluso entre las diferentes clases sociales, que quedaban homologadas en las actividades deportivas, y que desarrollaba la inteligencia y las virtudes morales. No era un pacifista. Creía que la excelencia del ejército del imperio británico se debía a la educación física

[38] MARIN, Higinio: «La danza y la memoria del paraíso», en *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-textos, 2010, cap. 7.

[39] http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_de_Coubertin

de sus oficiales y de sus tropas, y quería esa misma excelencia para el ejército francés, y que la ventaja de Inglaterra sobre los demás países en el siglo XIX se debía al desarrollo de la educación física y el deporte entre sus jóvenes.

El deporte había empezado a desarrollarse en occidente con la revolución industrial, que es cuando empieza a haber mayor concentración de población en las ciudades, y empieza a haber mucho tiempo libre para grupos muy numerosos. Paralelamente, el desarrollo de los medios de comunicación favorece la información sobre las actividades deportivas y la profesionalización del deporte, todo lo cual acontece en efecto en el imperio británico en relación con las artes marciales y actividades lúdicas de las colonias, y en general, en la *Common Wealth*. Todavía se percibe la huella británica en los nombres de algunas organizaciones deportivas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX (por ejemplo, Athletic de Bilbao, Athletic Club de Milan, y otros).

Pero el debilitamiento de la nación y los nacionalismos, la emergencia de organizaciones supranacionales cada vez más poderosas, la generalización de los regímenes políticos democráticos, la autonomización de las identidades personales respecto de las identidades colectivas, y el nacimiento de las ideologías pacifistas no se produce hasta después de la segunda guerra mundial.

La primera guerra mundial ya empieza a producir la sensación de que se había producido una mutación considerable en el concepto y en la realidad misma de «guerra», mucho más decisiva que la que había producido la aparición de la tecnología del arco y la flecha.

En efecto, cuando hace su aparición la nueva tecnología del arco y la flecha ya no es la virtud de la energía física personal, la *vis romana*, la que decide de qué lado se inclinará la victoria. A partir de entonces la habilidad técnica puede derrotar a la virtud. Todavía Ulises es un héroe aún siendo un arquero y destacando en su habilidad con el arco, que es en lo que pueden destacar los plebeyos frente a los señores, pero en realidad el arco de Ulises solo lo puede manejar el que tiene la fuerza física de un aristócrata porque es necesaria toda ella para tensarlo.

En la primera guerra mundial emerge una tecnología en la que la fuerza física juega un papel mínimo o irrelevante. Aparece la ametralladora, el submarino, el avión y el carro de combate, que asume el papel de la antigua caballería. Pero todavía es una guerra convencional (GC), es decir, una guerra que tiene lugar en unos campos de batalla definidos como tales, y que tiene como objeto la derrota de un ejército

enemigo. Es la última de las guerras convencionales, en las que no hay armas de destrucción masiva, armas nucleares o armas bacteriológicas.

Con la segunda guerra mundial se inaugura la guerra no convencional (GNC)⁴⁰, que no tiene lugar en «el» campo de batalla, no tiene como objetivo solamente la derrota de un ejército enemigo, en la que se utilizan todo tipo de armamentos, incluido el nuclear, y en la que emerge, por primera vez en la historia, la posibilidad y el riesgo efectivo de una destrucción completa de la especie humana y del planeta tierra.

Entonces es cuando cambia por completo la naturaleza de la guerra⁴¹, cuando se desestructura el sistema cultural que articula los impulsos biológicos personales, especialmente la agresividad, con las virtudes morales, la identidad personal, la identidad colectiva y las instituciones sociales, y cuando el deporte asume e integra una parte de los factores biológicos y culturales que antes quedaban integrados en el sistema formado por la milicia y la guerra.

Al acabar la segunda guerra mundial e iniciarse la guerra fría, hacen su aparición las ideologías pacifistas. En la mayor parte de los casos, los pacifismos son un rechazo indiscriminado de la guerra, el ejército, la violencia, la agresividad y todo lo relacionado con ellas, como los juguetes bélicos e incluso los relatos épicos.

Ese rechazo indiscriminado producía en algunos casos una represión, inconsciente y también consciente, de impulsos biológicos básicos como la agresividad, cuyo objetivo era desde muy antiguo la formación de las virtudes de la fortaleza (*andréia*), la valentía, y el establecimiento del orden justo, de la convivencia propiamente humana. La represión de esos impulsos tiene efectos patógenos que no eliminan la violencia sino que a veces la enardecen, porque la despojan de sus adecuados cauces, y debilitan el sentido social y cultural de las instituciones militares, como ha señalado Hernández-Pacheco⁴².

Pero la segunda mitad del siglo XX también trajo consigo, junto con la globalización de las democracias y de la actividad deportiva, el acceso pleno de la mujer al mundo laboral y, en general, a todos los ámbitos culturales, incluido el deportivo, y eso ha producido una reestructuración

[40] http://en.wikipedia.org/wiki/Conventional_warfare

[41] «Changing Nature of Warfare». National Intelligence Council. 2004. Retrieved January 30, 2006; Stathis Kalyvas (2003). «The Sociology of Civil Wars: Warfare and Armed Groups». Armed Groups Project. Retrieved January 30, 2006.

[42] HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: *El duelo de Atenea. Reflexiones sobre guerra, milicia y humanismo*, Madrid: Encuentro, 2008.

del sistema de fuerzas biológicas y psicológicas individuales, valores morales y culturales e instituciones sociales que permiten recuperar el equilibrio psicológico y cultural. Y es importante señalar esa reestructuración y ese nuevo equilibrio porque el hombre necesita saber lo que es para serlo y necesita comprender lo que le está pasando para vivir saludablemente.

En primer lugar, el acceso de la mujer al mundo laboral y a todos los ámbitos culturales, ha producido una feminización de la sociedad, que ha aportado los valores de la flexibilidad, la tolerancia, la elegancia, la amabilidad, a la vez que el mundo femenino ha acogido en sí valores provenientes de la agresividad y de la *andreaia*, de la virilidad, como la valentía, la firmeza, la audacia, que han sido muy importantes para las nuevas tareas que tenía que desempeñar, y para las antiguas que ahora tenía que desempeñar de un modo nuevo.

Esos valores y cualidades que el mundo femenino tenía que acoger y ha acogido no podía tomarlos de modelos militares, bélicos o pugilísticos, pero sí podía tomarlos de modelos deportivos, a la vez que introducía la feminidad en el deporte, de manera que tanto el mundo masculino como el femenino resultaran mutuamente enriquecidos con las aportaciones del otro.

La introducción de la feminidad en el deporte no solo ha significado un enriquecimiento recíproco con lo que el mundo masculino ha recibido del femenino y viceversa, sino también un reconocimiento de lo exclusiva y específicamente masculino y femenino, tal y como se expresan en los deportes exclusivamente de hombres y exclusivamente de mujeres, sin susceptibilidades de género (por ejemplo, gimnasia sincronizada o gimnasia individual), o también tal como aparecen esas peculiaridades en los deportes practicados por ambos, que como es obvio siempre se practican separadamente.

Por otra parte, la mayoría de participación masculina en las actividades deportivas, tanto en calidad de protagonistas como en calidad de espectadores y aficionados, es probablemente la expresión de la raíz venatoria y bélica del deporte.

El ejército se ha profesionalizado y también se ha feminizado, entre otros motivos porque una mujer puede pilotar aviones de caza tan bien como un hombre, como ocurre con los coches de fórmula uno o de los caballos. Y con eso el ejército despliega, con esos nuevos recursos femeninos, una nueva dimensión de las tareas que a partir del siglo XXI le quedan encomendadas también como son las tareas humanitarias.

Finalmente la globalización del deporte en la segunda mitad del siglo xx, que corre en paralelo con el rechazo de la pena de muerte y de la guerra como formas de recomponer la justicia vulnerada, proporciona cauces a los impulsos individuales y a los sentimientos colectivos.

En efecto, más allá de lo que podía soñar Pierre de Coubertin, la educación física y el deporte encauzan la agresividad masculina y femenina según estilos masculinos y femeninos de agresividad y de valentía, de fortaleza y resistencia, de constancia y de paciencia en la consecución de objetivos adecuados y, desde luego, justos.

Pero también más allá de los ideales de Temístocles y Epaminondas, de Cicerón o de Maquiavelo, de Napoleón o de Coubertin, los griegos, los italianos o los franceses pueden sentir, y de hecho sienten, reforzada su identidad personal y su identidad colectiva cada vez que sus deportistas, individualmente o por equipos ganan el tour de Francia o el Giro de Italia, el campeonato europeo o el mundial del fútbol, o la copa Davis de tenis.

También los que en cada caso suben al podium, y reciben medalla de oro, plata o bronce, escuchan el himno nacional y contemplan las banderas de sus países, sienten una emoción que nada tiene que envidiar a los que recibieron antaño, y aún reciben en el presente, medallas al mérito militar o distinciones por méritos de guerra.

Es posible que actualmente nos parezcan excesivas algunas de las aclamaciones que Píndaro dedicaba a sus contemporáneos vencedores de los juegos. Ciertamente nos parece una divinización excesiva. Pero también ahora nuestros acontecimientos deportivos son anunciados publicitariamente con himnos religiosos, literalmente, motetes, cantatas y aleluyas de los más grandes compositores de música sacra del pasado.

También nuestros deportistas son puestos como ejemplo supremo para niños y jóvenes. Y esos niños y jóvenes llevan sus insignias y sus ropas y su instrumental deportivo como reliquias y como herramientas de emulación. También nuestros deportistas visitan a los niños pobres y a los enfermos en zonas deprimidas, en hospitales y en centros convencionales. También cuando su comportamiento es deshonesto quedan marginados de la ejemplaridad pública. Probablemente con tanta o más veneración y crítica de la que soportaron los militares y santos del pasado. Y es posible que incluso la economía del deporte, que en líneas generales ha superado con mucho a la de las iglesias, empiece a superar también en muchos países a la de la defensa nacional.

Las artes marciales, y en general, el deporte, ha sustituido con ventaja a las diversas formas de la guerra como sistema de refuerzos y

garantías de la identidad personal y de las identidades colectivas, y han dado lugar a una serie de formas artísticas y terapéuticas de expresión y movimientos corporales, además de nuevas formas deportivas.

3. Ritos eucarísticos y génesis de la vivienda y del poblado.

§ 26. Los ritos de la caza del oso.

Como ya se ha dicho, el rito es el ajuste del sistema sensomotor del *sapiens* al medio, y, por eso, la apertura del ámbito y del horizonte de realización de la esencia humana. Es también, por tanto, el ámbito y el horizonte del intelecto y la libertad humanas, generado por ellos y en el cual ellos expresan su amplitud y su naturaleza⁴³.

Por la propia naturaleza del intelecto, no puede separarse la comprensión del mundo, la emergencia del *nous* y la auto-comprensión del hombre como un ser grupal y como pluralidad de hombres y mujeres que genera descendencia.

Al parecer, entre el 150.000 a. C. y el 30.000 a. C. convivieron en Eurasia el oso cavernario, el oso pardo y el neandertal, se disputaban las cavernas para habitarlas y los neandertales lograban frecuentemente su objetivo gracias al dominio del fuego. Hay signos de un culto del oso entre los neandertales en Drachenloch en Suiza, con acumulación y disposición de los huesos del animal, y especialmente del cráneo, de una determinada manera y en un determinado lugar⁴⁴.

Es posible que los primeros *sapiens* que llegaron de África fueran carroñeros, y que se alimentaran con los restos de las presas de los neandertales o de los osos, y que practicasen el canibalismo en algunos momentos. Parece que esas prácticas cesaron relativamente pronto, y que no tuvieron al oso cavernario como una de las presas frecuentes en su caza, pero sí al oso pardo en toda la Europa meridional, y que también practicaron cultos al oso en el ártico desde el 40.000 a. C.

Los pueblos que habitan en la Europa ártica practican todavía en el siglo xx un culto al oso que mantiene elementos de los ritos practicados en el 40.000 a. C., y que concuerda con los mitos y hallazgos artísticos que han mantenido esos pueblos durante los milenios que van de entonces hasta ahora.

[43] Se reproduce aquí el § 17 de la *Filosofía de la cultura*, cit.

[44] 15th International Cave Bear Symposium, Spišská Nová Ves, Slovakia, 17th 20th of Sept. 2009, http://www.fns.uniba.sk/fileadmin/kalendar/2009/symposium/Abstract_book.pdf

«En la 'religión de los cazadores' de los pueblos nórdicos ugro-fineses, las ceremonias del oso son centrales. Los Kanti, Mansi, Nenets, Sami, Fineses y Karelios están muy familiarizados con mitos y ritos referentes al oso. Los mitos cuentan que el oso es de origen celestial y es el hijo del dios del cielo, desciende del cielo y, cuando muere, vuelve allí. Hay también un relato sobre el matrimonio entre un oso y una mujer del cual se dice que desciende la tribu de los Skolt Sami en Finlandia.

La ceremonia de la muerte del oso está dividida en dos actos, la ejecución misma y la fiesta posterior. Ejecutar a un oso que está protegido por el espíritu guardián de los bosques implica un ritual muy complejo, que termina con el traslado del oso al hogar. Las mujeres creen que tienen que mantenerse a una cierta distancia para que el oso no las deje embarazadas.

La fiesta de la celebración de la muerte del oso dura dos días y está llena de simbolismo matrimonial. El oso es tratado ceremoniosamente y se le escoge un hombre o una mujer joven como su pareja.

Durante una prolongada comida se consume abundantemente carne de oso. Finalmente, la calavera del oso es llevada en procesión hasta la rama de un pino en lo alto de una montaña. Esa es la costumbre en Karelia. Un cierto número de miniaturas de máscaras están relacionados con los ritos del oso de los Ugrios. Unos participantes enmascarados le dicen al oso que los miembros de una extraña tribu lo mataron. Parece haber conexión histórica entre las ceremonias del oso de los Ugrios, Karelios, Fineses y Sami. En ningún otro sitio en la amplia esfera del Ártico han tenido un lugar tan prominente los cantos y escenas del oso como en este ritual de caza»⁴⁵.

Ritos de la caza del oso de este tipo o de otro animal sustitutivo se han mantenido con diversas variantes hasta el siglo xx en las islas de Sajalin, en algunas zonas del extremo nororiental de Siberia y en algunos otros territorios del círculo polar ártico.

La celebración de este tipo de ritos implica un cierto desarrollo de los ritos de formación de la comunidad y de los ritos de caza y de guerra, es decir, un cierto desarrollo en el proceso de construcción de los sexos y los géneros, de los ritos de sacrificio y eucaristía, y de los ritos de organización del espacio tribal, tanto en el interior de la caverna como en el poblado construido en territorio abierto.

Los ritos eucarísticos y de sacrificio están vinculados y forman parte de los ritos de caza y organización del espacio, porque la caverna y la vivienda primera se disponen de manera que reproduzca el seno materno.

[45] Enciclopedia Británica, <http://0-www.britannica.com.fama.us.es/>, versión académica on-line, Universidad de Sevilla, 2010, Finno-Ugric-religion. Se cree que en algunas versiones de los cultos árticos del oso hay influjos cristianos y musulmanes.

El seno materno o el útero de la hembra no aparecen como casa, refugio y paraíso en los dólmenes del calcolítico. Aparece mucho antes. Por lo menos en las cavernas del auriñaciense o incluso en las del musteriense hace más de 40,000 años. Y aparece por el procedimiento de disponer los restos del oso o de la pieza cazada en la caverna: las defensas en la entrada, los huesos de la cabeza o el cráneo en el fondo y en una determinada posición, las costillas en los laterales, como protegiendo el corazón de la vivienda, entre el corazón y la entrada se sitúa el útero y el conducto vaginal⁴⁶.

A la vez que se distribuye el espacio se distribuyen también las funciones a desarrollar en cada una de sus partes, las cualidades de las personas que las realizan, y las relaciones que hay entre un grupo de personas y otros, de modo análogo a como se hace en las danzas de los pigmeos aka de África central.

El desarrollo de los ritos es, pues, el desarrollo del proceso de división del trabajo o, lo que es lo mismo, de la división del arte.

4. Ritos de paso, división del trabajo y diferenciación de las artes.

§ 27. Génesis ritual-artística del sistema social.

Si la comunidad humana se constituye mediante la diferenciación entre sucio y limpio, entre el caos y el cosmos, después de esa primera división tiene lugar la división del tiempo y del espacio, que son la siguiente obra de arte.

La comunidad no es un conjunto de elementos estáticos y estables. Todo lo contrario. Los individuos, diferenciados en hombres y mujeres, se diferencian a su vez en niños, jóvenes, adultos, progenitores, ancianos y difuntos. Y la construcción del mundo y la comunidad lleva consigo el diseño y reparto de los «*prosoyon*», de los personajes, y el diseño del guión que corresponde a cada uno y a cada grupo de ellos.

En las sociedades totémicas esa distribución y diseño de personajes se realiza mediante ritos que tienen cierta analogía con el de la retirada de la placenta y la limpieza del recién nacido, y que suponen el reconocimiento de la emergencia de ciertas capacidades biológicas que, inmediatamente, son asumidas culturalmente. Son los ritos de paso. La

[46] Cfr. RIKWERT, J.: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Madrid: Blume, 1985; esta información y alguna otra está recogida en CHOZA, J., *Historia cultural del humanismo*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009, cap 4.

primera menstruación de las niñas y la primera eyaculación de los niños, además de acontecimientos fisiológicos, son las creaciones culturales de la iniciación en la juventud. La primera copulación, el primer embarazo y el primer parto, además de acontecimientos biológicos son las creaciones culturales, religiosas y artísticas, del matrimonio, la paternidad y la maternidad. La menopausia, además de un declive fisiológico, es la creación cultural del inicio de la senectud. La muerte, además de un acontecimiento fisiológico, es también la creación cultural del tránsito al mundo de los antepasados.

En las sociedades históricas, especialmente en las cristianas, esos ritos de paso se convierten en sacramentos, y en las sociedades estatales en actos de reconocimiento y ejercicio de capacidades jurídicas y estatutos jurídicos diversos.

Los ritos de paso, los sacramentos y el reconocimiento de capacidades y situaciones jurídicas son, coincidiendo con acontecimientos naturales, celebraciones religiosas y obras artísticas.

La transformación de los ritos de paso en sacramentos y en reconocimientos jurídicos viene dada por el aumento de complejidad social, que lleva consigo un aumento de la complejidad religiosa, política, jurídica, económica y artística, e implica una división creciente del espacio y el tiempo.

El proceso de división del trabajo y de división del arte es correlativo de un proceso de división del espacio y de una organización cada vez más compleja de sus partes, pero además, es correlativo de un proceso de división del tiempo y de sus partes, y de separación entre el tiempo y el espacio.

La forma más perceptible de división entre el espacio y el tiempo desde el punto de vista de la comunidad es la división entre poblado y tribu, entre territorio y comunidad, que dará lugar en época histórica a la diferencia romana entre *Urbs* y *Civitas*, o, más en general, a la división entre territorio-país y estado-nación, entre área geográfica e institución jurídica. Esta división es relevante para las artes porque las artes se desglosan en artes del espacio y del tiempo, y también porque la unidad de la comunidad se mantiene mediante la articulación de estos dos tipos de artes, tanto en época prehistórica como en época histórica.

La diferenciación del tiempo y del espacio derivadas del incremento demográfico y del incremento de la complejidad social, produce, de suyo, un desarrollo de las artes y de aparición de artes nuevas. El aumento de la complejidad social, desde la sociedad totémica prehistórica hasta la sociedad feudal medieval y hasta la sociedad estatal moderna,

genera actividades y productos artísticos de índole variada, dentro de los mismos ámbitos de funcionalidad social, según la enumeración y correspondencias que señalara Durkheim⁴⁷.

Aunque todo rito y todo arte es inicialmente culto al poder, trato con el poder, servicio a y utilización del poder, las formas del arte varían mucho si el poder es el Mana de los melanesios, el Dios cristiano medieval o el estado moderno.

Los modos de referirse al poder son siempre modos de creación, confirmación y refuerzo de la unidad entre el cosmos físico y el cosmos social, y entre el acontecer físico y las actividades sociales, y por eso son siempre arte. En las sociedades feudales y en las sociedades estatales el arte sigue teniendo la función de construir la comunidad y mantenerla, pero la complejidad de esa unidad es tan elevada que la comunicación se debilita o incluso se rompe, y a veces se pierde la conciencia y el saber de la unidad del todo. Aún así, esa sigue siendo la misión del arte.

En el tránsito de la sociedad totémica a la sociedad histórica feudal, el arte pasa de tener como soporte principal los cuerpos humanos móviles y el instrumental mueble, a tener como soporte principal los espacios habitados estables, los bienes inmuebles. Este cambio lleva consigo la hegemonía y preponderancia de las artes de los bienes inmuebles, a saber, las artes plásticas: arquitectura, escultura, pintura, grabado, dibujo, escritura, caligrafía, etc.

Entonces las liturgias religiosas se desdoblaron en liturgias religiosas y ceremonias civiles, y el soporte de las artes deja de ser el cuerpo humano y los movimientos humanos para serlo el templo y la ciudad, y finalmente el país-nación y el planeta entero. Entonces el sistema de las artes pasa del rito al templo y a la ciudad primero, y a los sistemas de tecnología de la información y comunicación después.

En cierto modo, el predominio de las artes plásticas se corresponde con el predominio del neolítico. Si se considera que este periodo se extiende desde el milenio 10 a. C., hasta el comienzo del milenio 3 d. C., hasta mediados del siglo xx, como hacen diversos autores, entonces el predominio de las artes plásticas coincide con el de la hegemonía de la tierra y la propiedad inmobiliaria como bien raíz. En el paleolítico, en que el bien raíz es la mujer, y en el postneolítico, en que el bien raíz es el dinero, no se da esa hegemonía de lo plástico. Más bien las artes plásticas ocupan un lugar tan destacado como cualesquiera otras, kinéticas,

[47] La elaboración a partir de Durkheim puede verse en el cuadro del § 30. de *Filosofía de la cultura*, cit.

cromáticas visuales, instrumentales, acústicas y fónicas y las referentes al olfato y al gusto como ya se indicó.

§ 28. *Trabajo, arte y creación del mundo.*

En el paleolítico, en el periodo de las sociedades pretotémicas y totémicas, no hay todavía diferenciación entre clases de trabajo. El trabajo no está diferenciado del culto ni del arte, y toda la actividad humana cumple la definición hegeliana de trabajo como humanización del mundo. Más aún, cumple la función de crearlo, lo que vuelve a ocurrir en el siglo XXI mediante una comunicación entre individuos que supera la cantidad de seis mil millones.

El trabajo en su acepción de actividad degradante, inhumana y carente de sentido, empieza entrado el neolítico, con el desarrollo de la esclavitud. Entonces es cuando empieza a haber actividades humanas carentes de toda dimensión artística, o sea, creativa, y carentes de toda dimensión religiosa, o sea, con sentido.

La esclavitud es la posibilidad de utilización de una actividad humana privada enteramente de intelecto, como pura fuerza física ciega, inferior incluso a la animal, según el ejemplo kantiano de la diferencia entre una recta trazada a mano alzada y una recta trazada con regla. Cuando se traza una recta con regla, la rectitud se encomienda al instrumento, y el intelecto y la mano pueden dispensarse de estar presentes en la acción como factores creativos. Cuando la recta es a mano alzada, la rectitud se encomienda continua e ininterrompidamente al intelecto y a la mano. Eso es arte, eso es creación, eso es presencia del espíritu en su producto, mundo humanizado.

De todas formas, las pirámides y los templos egipcios no pierden su grandeza por el hecho de haber sido realizado con mucho trabajo de esclavos. Ese trabajo era imprescindible para esa obra de arte y ese acto de culto. La inteligencia humana tampoco era capaz de esa humanización del mundo sin ese procedimiento de trabajo. Quizá los esclavos podían percibir también con orgullo el resultado de su trabajo como obra de arte, y su actividad podía quedar redimida en ella, independientemente del grado de conciencia y conocimiento que tuvieran de las diferentes fases del proceso y del sentido último de su resultado final.

5. El individuo como personaje, como representación y como signo viviente.

§ 29. *Las expresiones orales y gráficas de los wajapi.*

Antes de los templos y las ciudades, antes de los dólmenes y antes de la agricultura, cuando la única superficie de que se disponía siempre era la del cuerpo propio, el mundo también se podía contar sobre esa superficie. Entonces las artes plásticas se inscribían dentro de lo que los arqueólogos llaman arte mueble.

Todo ello puede percibirse en el modo en que los wajapi, grupo étnico-lingüístico tupi-guaraní del noroeste de Brasil⁴⁸, dibujan sus cuerpos. Los dibujos son diferentes para cada parte del cuerpo, los brazos, las piernas, la cara, la espalda, la aureola de los pezones (las mujeres), el pecho (los hombres), el abdomen, etc. Se trata de dibujos geométricos: líneas cruzadas formando como redes, rombos de varios lados, círculos y triángulos, que se representan también sobre tejidos de fibras vegetales. Esos dibujos relatan los comienzos de la especie humana y los comienzos de la tribu de los wajapi, y se transmiten de generación en generación mediante la enseñanza de la preparación de los tintes y mediante las técnicas de dibujos sobre la piel.

Esos relatos míticos transmitidos en versión gráfica y plástica, tienen también una versión kinética, musical y fónica. Por una parte los wajapi ejecutan danzas acompañándose de cañas gruesas y cañas finas, con sonidos de flautas, y en esas danzas escenifican la creación del mundo. Por otra parte, y junto a esta versión kinética y musical de los mitos, algunos ancianos de la tribu la repiten o la completan con una versión fónica. Se trata de un canto semitonado, a veces como un recitativo, en que se alterna por una parte el contenido de la plegaria o del relato, y por otra la aseveración y confirmación de otro u otros ancianos que repiten su conformidad y asentimiento, con voces de contenido similar al que se utiliza en las letanías cristianas cuando se repite, «ora pro nobis», «kyrie eleison», «amen, amen», u otras expresiones similares.

Las variaciones textuales en la transmisión, son variaciones en la melodía, el tono o el ritmo, y variaciones en los dibujos, como ocurre con los cantos de los pigmeos aka, anteriormente mencionados.

No se trata solamente de que los wajapi hayan desarrollado de un modo particularmente intenso las artes gráficas. Es que ellos mismos son grafismos y música, son movimiento del cosmos, signos del cosmos. Se

[48] <http://www.youtube.com/watch?v=x9BRVOAFStQ&feature=endscreen&NR>

trata de que ellos son signos, significantes, y que los significados viven por ellos y se manifiestan en ellos.

En numerosas formas del totemismo los humanos son también significantes en que se manifiesta y late el poder de los significados, o el poder, sin más. Pero el poder va teniendo sentidos diferentes según la sociedad se va haciendo más compleja. Entonces es cuando en algunos de esos grupos, de complejidad alta y análoga, se inicia la escritura como una modalidad de las artes gráficas.

§ 30. Génesis zoomorfica y antropomórfica del alfabeto. Arte esquemático español.

Entre los aka y entre los wajapi, como en tantos *sapiens* a lo largo del paleolítico, la vida es liturgia, el cosmos es escenografía, la comunidad es coreografía, los dioses son pinturas y grabados vivientes, las comunicaciones son artes gráficas y fónicas.

El sistema social es un sistema de signos, un sistema de las artes. Los signos artísticos no son representaciones de un dios ausente, es presencia inmediata, real y eficaz del dios, son signos poderosos que causan lo que significan. Son sacramentos. Sacramentales.

Los hombres y las mujeres de las diferentes tribus eran descendientes de los dioses-animales originarios. Mantenían su poder, su nombre, su figura, su piel o sus plumas, y por eso tenían la misma fuerza y virtud.

Podían llevar las representaciones de su tótem en la cara, en el cuerpo, en los brazos, en las herramientas y armas, en las viviendas del poblado, y podía relatarse la historia de la tribu y del mundo mediante la acumulación de signos en un determinado orden y en una determinada secuencia.

En el proceso de génesis de la escritura, los lingüistas suelen distinguir entre tres etapas, divididas a su vez en otras tantas fases. La primera es la etapa de los sistemas de comunicación lingüísticos, en la que se distinguen 1) la fase mnemónica (la de glifos que tienen la función de recordar algo), 2) la fase pictográfica (la de los pictogramas o glifos que representan un objeto o situaciones objetivas, de tipo (A) cronológico, (B) informativo, (C) comunicativo, etc.), y 3) la fase ideográfica (la de ideogramas o glifos que representan directamente una idea o una actividad ideativa).

La segunda es la etapa de los sistemas de comunicación verbales, en la que se distinguen 1) la fase verbal (logogramas o glifos que representan una palabra completa), 2) la fase silábica (glifos que representan una

sílaba), y 3) la fase alfabética (glifos que representan un sonido elemental). Finalmente la tercera etapa es la de la escritura propiamente dicha, de la cual la primera forma conocida es la cuneiforme, la segunda la jeroglífica egipcia, y la siguientes las demóticas y otras escritura alfabéticas⁴⁹.

En el arte parietal paleolítico, los signos abstractos que se encuentran junto a las figuras zoomórficas y antropomórficas del auriñaciense, pueden interpretarse como signos mnemónicos, y las figuras de hombres y animales como momentos de las fases pictográficas e ideográficas de los sistemas de comunicación lingüística.

Por otra parte, el desarrollo del arte esquemático en el calcolítico, especialmente rico en la península ibérica, puede corresponderse con la etapa de los sistemas de comunicación verbales, que es cuando nace y se expande el indoeuropeo y la proto-escritura.

El tránsito desde el arte figurativo al arte esquemático y de ahí al alfabeto puede apreciarse en las formas del arte esquemático de las cuevas de la provincia de Cádiz (España), tal como han sido analizadas y clasificadas en diferentes series, según la evolución desde un tipo de figura humana o animal a un tipo de signo alfabético⁵⁰.

Así, en las figuras de la Serie A :

Se puede seguir la derivación del símbolo (11), que se asemeja a una letra «Phi griega» (fi), desde un dibujo muy esquemático de la figura humana (1) .

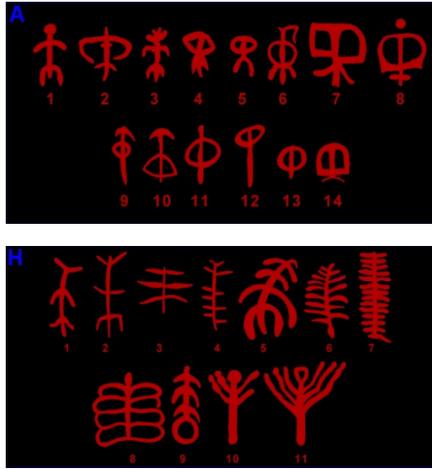
Por su parte, en la Serie H :

Se muestra la posible transición de antropomorfos a ramiformes verticales. El número de extremidades aumenta y se pierde cualquier parecido con la figura humana. Varios signos de este tipo pueden tener su origen también en la representación de algún vegetal (6). Las figuras 9, 10 y 11 muestran posibles caracteres femeninos. La multiplicación de brazos puede significar algún poder sobrenatural.

En la medida en que las figuras vegetales y animales también tienen frecuentemente un sentido totémico, los pictogramas, ideogramas y signos alfabéticos también pondrían tener en su origen un sentido litúrgico, un sentido cultural y un sentido de identificación.

[49] Cfr. *Filosofía de la cultura*, § 68.

[50] Cfr. BREUIL, H. y BURKITT, M.C.: *Rock Paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age Art Group*. Oxford: Oxford University Press, 1929. Cfr., BERGMANN, Lothar: «Tratamiento de imágenes por ordenador: Aplicaciones en la investigación del Arte Rupestre», COMPUTADORA, Revista de difusión informática, Cádiz, 11 / 1996. Cfr. <http://www.arte-sur.com/>



6. Las artes como comunicación y como vínculo de la comunidad.

§ 31. *El individuo como actor y como personaje. Lenguaje, juego y carnaval.*

La sorprendente analogía e incluso semejanza entre los signos del arte esquemático español y algunas representaciones de los arquetipos jungianos y de los símbolos que Miró utiliza para representarlos en sus lienzos, resulta menos llamativa si se tienen en cuenta los estudios y lecturas etnográficas y mitológicas de Jung y Miró. Por otra parte, ni Jung ni Miró fueron simples copistas de representaciones prehistóricas. Más bien, al contrario, pudieron comunicarse con el alma prehistórica, dialogar con ella y utilizar su lenguaje para expresar en el siglo XX aspectos de la vida humana casi olvidados por los hombres.

El alma primitiva es un alma que se comunica con los animales, con los signos y símbolos, con los poderes cósmicos y sagrados, y que se identifica con ellos. Como ya se ha indicado, la construcción de la comunidad lleva consigo la construcción de identidades según el sexo y según la edad, la construcción de personajes y de guiones de actuación, con los cuales los *sapiens* prehistóricos se identifican profundamente.

Los hombres del paleolítico se identifican tan profundamente con sus funciones sociales, que para ellos no hay diferencia entre actor y personaje, no hay esa diferencia que está tan clara en los escritos de los estoicos, especialmente Epícteto y Marco Aurelio, que aparece en el siglo VI a. C., como

diferencia entre acción intencionada, y hecho fortuito, y que da lugar a la aparición del derecho abstracto entre y la diferencia del hombre y acto humano⁵¹.

Esa diferencia entre actor y personaje tiene quizá su primera manifestación, un primer impulso y un constante refuerzo, en las fiestas de carnaval o de proto-carnaval, que empiezan a celebrarse en los asentamientos urbanos asirios y babilónicos en el milenio 4 a. C., es decir, cuando empieza el arte caligráfico y las primeras manifestaciones de una proto-escritura.

No son pocos los autores que desde campos muy diferentes han señalado el comienzo del carnaval en los relatos del poema de Gilgamesh, y han seguido su desarrollo hasta las saturnales romanas, hasta la fiestas de locos medievales y hasta el siglo xx⁵².

El carnaval, que consiste en una fiesta en la que se subvierten e intercambia todas las funciones y papeles sociales, es un acontecimiento en el que el grupo humano, la sociedad como una unidad, se burla de sí misma y del orden establecido por ella como constitución del mundo y de sí misma. Es una fiesta en la que se rompen las correspondencias entre actores y personajes y también las que hay entre significantes y significados. Es la fiesta de la risa institucionalizada, la fiesta en la que la libertad se siente segura de sí misma y por eso se siente capaz de mirar al cosmos como contingente y al caos como materia prima para la creación de muchos mundos.

Seguramente el paleolítico fue una época incapaz de carnaval, y el carnaval reaparece como una fiesta particularmente viva y adecuada en el postneolítico, cuando las conexiones entre actores y personajes y entre significantes y significados resultan especialmente frágiles y volátiles.

La institución del carnaval en los inicios del calcolítico aparece como el más poderoso impulso para la libertad y creatividad humanas, y por tanto para el desarrollo y creación de las formas del lenguaje ordinario, de un lenguaje basado en la libertad que viene permitida por el signo, al margen de la servidumbre a la que el símbolo natural obliga a la inteligencia⁵³.

[51] Cfr., CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.cap 2.

[52] Cfr., RODRIGUEZ ADRADOS, F.: *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid: Alianza, 1983; RAPPAPORT, Roy A.: *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001; ELLADE, M, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, vol 1, cap. 3, Barcelona: Paidós, 2010; CARO BAROJA, J.: *El carnaval*. Madrid: Alianza, 2006; SCHULTZ, Uwe: *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*. Madrid: Alianza, 1994.

[53] Cfr. HEGEL, G.W.F.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, §§ 458-459, Madrid: Alianza, 2005.

Esa libertad que es el fundamento del signo, de la palabra como voz significativa *convencional* (*vox significativa ad placitum*), y que a su vez el signo potencia, es también la libertad que abre inmensos campos para la cultura y el arte en el umbral mismo del periodo histórico. Y también esa libertad, en la medida en que crea por primera vez eso que la psicología llama «distancia de rol», va creciendo y da lugar a que los individuos de la especie humana experimenten, ya de un modo muy intenso desde el estoicismo romano, ese desarraigo que en el siglo XXI se sigue experimentando con particular viveza.

§ 32. *La sociodramática de la vida humana.*

A partir del momento en que hay ciudad y hay carnaval, el arte ya no es comunicación y vínculo con la comunidad de la misma manera que antes, de un modo inmediato y reverencial. Esos modos siguen existiendo, pero ahora el sujeto ha aparecido para sí mismo en la forma de distancia entre sí mismo y sus papeles, como distancia entre el actor y los personajes. El actor sabe que puede cambiar de personaje, y que hay mejores y peores representaciones del personaje. Incluso sabe que también puede representarse a sí mismo.

El ámbito que se crea entre el fondo del sí mismo y su manifestación en el personaje es la auto-conciencia humana. Ese ámbito es luminoso y es mensurante. El individuo puede medir lo que ve con lo que sabe, puede tener conciencia (*cum alio scientia*) de sí mismo y de lo que hace. Va de lo que sabe a lo que ve y a lo que vive y mide ambas cosas, y conoce la verdad.

La inteligencia «se recoge y lee dentro de sí misma (*intus legere, intelligentia*) y hace de sí misma un valor y un don comunicable». Pero ese proceso no se cierra sobre sí mismo, porque «una cosa es verdadera en sí misma en la medida en que es verdadera para otros, y es buena y valiosa en cuanto es deseable para otros»⁵⁴.

La inteligencia y la autoconciencia humanas empiezan a manifestarse más a través del lenguaje ordinario que a través de los rituales. Entonces el individuo empieza a ser más autónomo en todos sus actos y sus dichos. Puede decir la verdad de las cosas y la verdad de sí mismo y puede mentir. Y entonces empieza la dramática social de la vida humana.

La metáfora del gran teatro del mundo contiene como problemática «no sólo que el individuo tenga que ejecutar en el teatro del mundo una

[54] Cfr. BALTHASAR, Hans Urs von *Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma.* Madrid: Encuentro, 1985, pp.543-544.

función determinada que le ha sido asignada por alguien (¿por las circunstancias? ¿por Dios? ¿por sí mismo?) sino también que él, en algún punto misterioso, no es idéntico con el papel que representa y que sin embargo tiene que identificarse con él para ser verdaderamente él mismo»⁵⁵.

A partir del momento en que hay ciudades, mayor densidad de población, carnavales y lenguaje ordinario, cada individuo es un centro de creación de significados, de expresión, y de *ficción* en el sentido etimológico del verbo latino *fungo* que significa 1) modelar en arcilla, dar forma, moldear, construir, componer, hacer panales, modelar con cera, 2) esculpir, el arte de la escultura (*ars fingendi*), 3) componer versos, 4) fig. modelar, hacer, formar: *mentes ac voluntates fingere*, formar las mentes y las voluntades; *a mente vultus fingitur*, la cara es el espejo del alma (= el semblante es modelado por la mente), 5) fingir, simular; arreglar, componer, formar cambiando o disfrazando; disfrazar, transformar, cambiar: *vultum fingere*, componer el semblante (adoptando una expresión determinada); *crinem fingere*, arreglarse el cabello; *ad alicuius arbitrium se fingere*, amoldarse al capricho de alguien, y un montón de acepciones más entre las que se incluyen educar, imaginar, concebir, suponer, describir, representarse, inventar falsamente y otras⁵⁶.

El arte-comunicación es verdad y es ficción, o bien es una ficción que a veces es más verdadera y a veces menos.

Los individuos, los grupos y las instituciones componen su figura, su papel, como personas naturales o como personas artificiales (personas jurídicas, por ejemplo), y lo representan. Esa dualidad entre actores y personajes genera a su vez una diferencia de la mayor relevancia para el arte, para la estética y para la comunicación entre los humanos, que es la diferencia entre apariencia y realidad.

Esa diferencia hace perceptible la construcción social de la realidad, la construcción artística de la realidad⁵⁷, y hace comprensible la tesis sostenida por los antropólogos de finales del siglo XX de que la realidad es ficción. Pero eso es resultado de un proceso histórico más largo. De momento, a partir de la entrada en la historia y en la escritura, la primera y gran transformación que se produce en el arte es que deja de ser performativo y empieza a ser informativo.

[55] BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática 1 Prolegómenos*, Encuentro, Madrid, 1990, pp. 46-47.

[56] SEGURA MUNGUÍA, S.: *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid: Anaya, 1985, voz *fungo*, p. 283. Cfr. DE GARAY, J.: *Diferencia y libertad*. Madrid: Rialp, 1992, p. 252.

[57] BERGER P. y LUCKMANN, T.: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

SEGUNDA SISTEMÁTICA DEL ARTE-COMUNICACIÓN. TEMPLO Y MITO EN ORIENTE MEDIO.

1. Congregación de *sapiens* en un espacio y un tiempo. Formación de la *humanitas*.
 - § 33. *Reorganización del espacio y del tiempo. El ladrillo y los primeros asentamientos.*
 - § 34. *Santuario rupestre, templo y ciudad. Göbekli Tepe y Eridu (Babel).*
2. El templo como segunda sistemática de las artes.
 - § 35. *El templo como sistemática de las artes. La proporción áurea.*
 - § 36. *El arte como actividad especulativa.*
3. La liturgia del poder y las artes escénicas y musicales.
 - § 37. *Las representaciones del triunfo y del poder.*
 - § 38. *Liturgia urbana y liturgia de la corte.*
4. Organización artística del espacio. El escudo de Aquiles.
 - § 39. *El plano como espacio del relato.*
 - § 40. *El escudo de Aquiles. Lo trascendental y lo categorial en el arte.*
5. Universo, historia y templo.
 - § 41. *Relatos del origen. Mito y escritura.*
 - § 42. *Los órdenes del tiempo. La segunda naturaleza.*

1. Congregación de *sapiens* en un espacio y un tiempo. Formación de la *humanitas*.

§ 33. *Reorganización del espacio y del tiempo. El ladrillo y los primeros asentamientos.*

LA CHOZA PALEOLÍTICA era una concavidad de perímetro circular excavada en el suelo, con una profundidad de entre 50 cms y un metro, y con un diámetro de entre dos y cinco metros. En los bordes se disponían piedras lo más grande posible que servían para sostener una techumbre de ramas, troncos, barro y pieles. En el centro solía haber un hogar. En los lados podía haber sepulturas de familiares, símbolos de fertilidad, armas y útiles domésticos. Esta estructura se ha mantenido constante en los iglú de los esquimales y en los tipi de los indios de las praderas de Norteamérica¹.

[1] Cfr., <http://en.wikipedia.org/wiki/Igloo>

Conforme va en aumento la población, a partir del milenio 10 a. C., se produce una ampliación de la choza. Antes todo estaba cerca, a la mano, todo cabía en 5 metros de diámetro: los difuntos, los ídolos y las armas. Ahora hay que abrir más círculos alrededor del primero, los espacios se multiplican y la vivienda se va haciendo más complicada.

Una vez ampliada la choza, se pasa de la planta circular a la rectangular, y de las dependencias circulares a las rectangulares. Las paredes, elaboradas con bloques de barro, sustituyen a lo que antes era la protección alrededor del pequeño foso, a las grandes piedras de sus bordes y a los troncos que se inclinaban hacia el centro del círculo. Ahora se inclinan también hacia el centro de la techumbre, dando a la vivienda la forma de una pirámide truncada, pero poco a poco se hacen rectas, y aparece la casa de planta rectangular y alzada rectangular. Esa estructura y organización de la casa se mantiene en las viviendas vikingas, en las granjas medievales, en los «longhouse» anglosajones y en el caserío vasco, entre otras construcciones ².

Un poco más tarde la casa se divide en dos plantas, comunicándose la de arriba y la de abajo por una escalera manual transportable, como puede verse en las casas de Catal Höyük, del octavo milenio a. C.³. A veces se entra en la casa por el piso superior. Poco después aparece el dintel y con él las puertas, el falso arco y con él la entrada principal.

Ese modelo de vivienda se va desarrollando conforme van apareciendo cada vez más casas juntas, formando poblados, como por ejemplo el de Los Millares en Almería, del milenio 3 a. C., con una población de unos mil habitantes⁴. Finalmente surge lo que propiamente se puede llamar ciudad. El proceso dura unos 13.000 años, desde el 15.000 a. C. hasta el 2.000 a. C., en que hay ya ciudades constituidas por casas de dos pisos con patios centrales, baños, cocinas y desagües⁵.

La choza más elemental permite una proyección espacial de las actividades humanas. Esas actividades, dispersas en el tiempo, y ejecutadas unas por hombres y otras por mujeres, pueden ser unificadas espacialmente y dadas en simultaneidad permanente al grupo humano en la vivienda, que empieza a proporcionar así una intimidad familiar. Los individuos del grupo pueden tener en presente simultaneo sus actos temporalmente

[2] Cfr., <http://en.wikipedia.org/wiki/Longhouse> y <http://en.wikipedia.org/wiki/Baserri>

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/Catal_Huyuk

[4] Cfr., http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Millares

[5] Cfr., SMITH, Michael E.: *The Earliest Cities*, en George GMELCH y Walter P. ZENNER: *Urban Life. Readings in the Anthropology of the City*. Fourth Edition, Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 2005.

distendidos gracias a la choza y a la casa. Y pueden recoger en un presente permanente lo que se hizo en el pasado y es pasado, y lo que se va a hacer en el futuro y es futuro.

En la medida en que la ciudad aparece como una ampliación a escala de los lugares de la choza, y en la medida en que los lugares de la choza pasan a ser los del poblado y los de la ciudad, los seres humanos en número creciente empiezan a compartir el espacio y el tiempo. El espacio y el tiempo de muchos es «el mismo» y entonces todos son conciudadanos. Cuando a su vez las ciudades de un territorio empiezan a comunicarse entre sí como las casas de una ciudad, y ese territorio se hace suficientemente amplio, entonces puede haber una «humanitas». Durante ese proceso, las proyecciones espaciales de las actividades humanas son cada vez más complicadas, y el espacio y el tiempo empiezan a organizarse de otra manera.

Actualmente el registro arqueológico de los asentamientos urbanos que constituyen la revolución neolítica y el calcolítico, muestra el panorama que aparece en las tablas correspondientes a oriente medio y al resto del mundo⁶. A partir de la edad de hierro, es decir a partir del primer milenio, se entra ya en el ámbito de la documentación escrita, en el de lo que se suele considerar historia propiamente dicha.

Entre los milenios 10 y 6 a. C., se crean al parecer las primeras ciudades en Oriente Medio, con unas poblaciones de entre 1000 a 2000 habitantes. En el quinto milenio esas ciudades alcanzan los 5000 habitantes y se registra otra en Grecia con esos mismos habitantes. En el cuarto se registra una ciudad en Perú con 3000 habitantes, otra en Ucrania con 10.000, y algunas de oriente medio alcanzan ese volumen. Pero en el cuarto milenio ya hay ciudades egipcias con más de 30.000 habitantes. En el cuarto milenio Eridu en Sumeria (donde se supone se ubica la bíblica torre de Babel) alcanza los 10.000 habitantes, y en el segundo milenio, Babilonia y Ur alcanzan los 60.000 habitantes, Knossos en Creta tiene 10.000 y Erlitu en China 24.000. No se citan aquí todas las ciudades recogidas en las fuentes citadas, pero sí las más representativas, y las suficientes para hacerse una idea del proceso de urbanización.

[6] La tabla se ha compuesto combinando las que aparecen en las versiones en inglés e italiano de wikipedia y según las tesis sobre la revolución neolítica de CHILDE, Gordon, Cfr.: <http://it.wikipedia.org/wiki/%C3%87atalh%C3%B6y%C3%BCK> y http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_cities

Tabla de aparición de las ciudades en Oriente Medio

Año a C.	Cultura	Zona/ ciudad/ volumen . población Palestina/ Jordania	Zona/ ciudad/ volumen población Siria	Zona/ ciudad/ volumen poblac. Anatolia Turquía	Zona/ ciudad/ población Kurdistán (Mesopotamia)	Zona/ ciudad/ volum. poblac. Luristan (Irak)	Zona ciudad volum. población Khuzistan (Iran)
15000	Caza y recol.	Kebara			Zarzi		
10000	Agricultura	Cultura Natufiana	Tell Aswad	<i>Göbekli Tepe</i> Hagilar	Zawi Shanidar	Ganj-dareh Asiab	Bus Mordeh
7000	neolítico prece-rámico	Jericó 2000 Ain Ghazal 2000	Mureybet	Çatalhöyük 1000-2000	Giarmo	Tepe Gawra	Ali Kosh
6000		Beidha 1000	Buqrose-Kom	Hagilar		Eridu (Babel)	
5000			Tell Brak 4000			Uruk 5.000	
4000			Tell Brak 8.000			Larsa 10.000	
3000			Habuba Kabira 6-8000			Eridu (Babel) 6-10.000	
2000					Kish 40000	Babylon Ur 65000	

Tabla de aparición de las ciudades en el resto del mundo

Año	Cultura	Europa Grecia España ciudad/ vol pobl	Europa Balcanes Ukrania ciudad/ vol pobl	Europa Caucaso ciudad/ vol pobl	Asia India China ciudad/ vol pobl	África Egipto ciudad/ vol pobl	América ciudad/ vol pobl
5000	Agrícola	Sesklo 3000- 4000					
4000			Dobro- vody 10.000			Menphis 30.000 Nekhen 5-10000	Caral (Peru) 3000
3000		Los Millares España 1000					
2000		Knossos 10000			Erlitu (China) 24000	Helio-polis 39000	

La aparición de las ciudades lleva consigo una explosión de las artes en todas direcciones, y una diferenciación del arte respecto de las demás esferas de la cultura. Se puede tomar como exponente de esa diferenciación la modesta obra de arte en que consiste la invención del ladrillo, uno de los materiales de construcción más duraderos y resistentes utilizados a lo largo de la historia.

Entre los primeros ladrillos que aparecen en el registro están los de Göbekli Tepe, del milenio 10 a. C., y los del Tell Aswad (Siria), anteriores al 7.500 a. C. (Siria)⁷. En el milenio 7 aparecen en Jericó y en Catal Höyük⁸, y finalmente, los primeros ladrillos secados al sol surgen hacia el 4000 a. C., en Ur, Mesopotamia (actual Iraq).

La aparición del ladrillo no es un acontecimiento aislado. Es la invención de un patrón que se puede repetir indefinidamente, y que no se aplica solamente al ladrillo. Este invento produce en simultaneidad una

[7] <http://en.wikipedia.org/wiki/Brick>

[8] ÇATALHÖYÜK 2008 ARCHIVE REPORT, Ian Hodder & Shahina Farid,

serie de ellos, cuyo amplio conjunto puede verse en el informe de investigación sobre las excavaciones de Catal Höyük de 2008⁹.

El ladrillo lleva consigo no solamente una nueva manera de crear espacios cerrados y articularlos entre sí. También implica un nuevo modo de concebir el tiempo de realización de la vivienda, los templos y los palacios. El ladrillo significa algo así como una alfabetización de la construcción, una reducción de dicha actividad a su elemento más indivisible, lo que los humanos harán sistemáticamente con relación a casi todas sus actividades y como procedimiento para conocer. Reducirán a sus elementos indivisibles la lengua hablada, la escritura, el espacio, el tiempo, la materia, la vida. Todas las cantidades y cualquier información.

En cuanto que el hombre se define como animal social o animal político, el *sapiens* alcanza la medida propia de su esencia en el neolítico, que es cuando empieza a haber sociedad y organización política propiamente dichas, es decir, sociedad urbana y política estatal. En ese punto es donde los autores ilustrados señalaron el tránsito del estado de naturaleza al de civilización y donde pensaron que empezaba propiamente la cultura. Y aunque ahora resulta una posición inaceptable, Hobbes, Montesquieu, Vico, Rousseau, y sus contemporáneos tenían sus motivos para pensar así.

A lo largo de los 8.000 años en que se puede estimar la duración del neolítico (del milenio 12 a. C. al 4 a. C.) es cuando se diferencian también los 8 ámbitos de la cultura: religión, política, derecho, economía, técnica, arte, ciencia y sabiduría¹⁰, y con esa preparación mental, en los cuatro milenios de la edad de los metales, se generan quizá el sistema categorial ontológico y el lingüístico de la cultura occidental, y los de las grandes culturas históricas.

§ 34. Santuario rupestre, templo y ciudad. Göbekli Tepe y Eridu (Babel).

En 1950 Gordon Childe propuso definir la ciudad histórica mediante 10 parámetros mensurables, a saber:

- 1) Un tamaño y densidad de población superiores al normal.
- 2) Diferenciación de la población mediante la división del trabajo.
- 3) Pago de impuestos a un dios o a un rey.
- 4) Edificios públicos monumentales.
- 5) Los que no producen su propio alimento son mantenidos por el rey.

[9] El informe completo puede obtenerse en http://en.wikipedia.org/wiki/Catal_Höyük

[10] CHOZA, J.: *Filosofía de la cultura*. Sevilla: Thémata, 2012, cap. 6.

- 6) Sistemas de acumular información y conocimientos científicos.
- 7) Sistemas de escritura.
- 8) Desarrollo de arte simbólico.
- 9) Comercio e importación de materias primas.
- 10) Artesanos especialistas externos a la corte real.

Estas 10 categorías señaladas por Gordon Childe¹¹ coinciden con las ocho esferas de la cultura mencionadas, que resultan del crecimiento demográfico, la ampliación espacial y la ampliación temporal de los ámbitos de la vida. Durante diez mil u ocho mil años la población crece, se extiende espacialmente, se proyecta a más distancia temporal, y despliega un numero creciente de actividades y productos «artísticos», artificiales.

Cuando el hombre empieza a construir las ciudades ya puede dar un significado a todos los momentos de su vida y a todos los elementos del medio con los que su vida se relaciona y de los que depende, es decir, ya ha creado lo que hemos llamado un sistema social y un sistema cultural (cfr. §§ 27-28). Lo ha creado a través del rito, y no a través del lenguaje verbal, pero sabe nombrarlos, los percibe y por eso los puede contar y representar.

Pero ahora el relato y la representación no se llevan a cabo mediante el propio cuerpo ni sobre el propio cuerpo, como en la fase paleolítica anterior. Ahora se relatan y se representan en espacios cerrados creados por los propios humanos, y esos relatos y representaciones permanecen ahí, independientemente de lo que hagan los hombres. El universo no solamente se menciona y se interpela ritualmente, cosa que se sigue haciendo, sino que además se relata y se representa espacialmente, y se menciona e interpela mediante y a través de esas representaciones espaciales. Se instaure así una hegemonía del espacio mediante la cual se enseña y se aprende la soberanía de las divinidades del universo. Así alcanzan las artes plásticas una hegemonía que dura hasta el siglo XX, y así es como el templo y el palacio, o sea, la ciudad, constituye la segunda sistemática de las artes, en sustitución del rito y de las artes del movimiento.

Göbekli Tepe, en el sur de Turquía, construido hacia el 10.000 a. C., es el conjunto religioso más antiguo del mundo del que se tienen noticias¹², desde que se empezó a excavar en 1994. Es un conjunto de 20 formaciones

[11] <http://en.wikipedia.org/wiki/City>., cfr., CHILDE, V. Gordon (2008): «The Urban Revolution». *Town Planning Review* 21 (1): 3-19. doi: 10.1068/d5307

[12] SCHMIDT, Klaus: «Göbekli Tepe - the Stone Age Sanctuaries. New results of ongoing excavations with a special focus on sculptures and high reliefs», *Documenta Praehistorica* XXXVII (2010), <http://en.wikipedia.org/wiki/Temple>, http://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6bekli_Tepe

como las de Stonehengen, pero con 2 o 3 círculos concéntricos, y con un diámetro de 10 metros el más pequeño e interior y de 30 metros el más exterior. En el centro, parece que podían oficiarse sacrificios y «entierros celestiales», en los que se ofrecían los cadáveres diseccionados a las aves¹³.

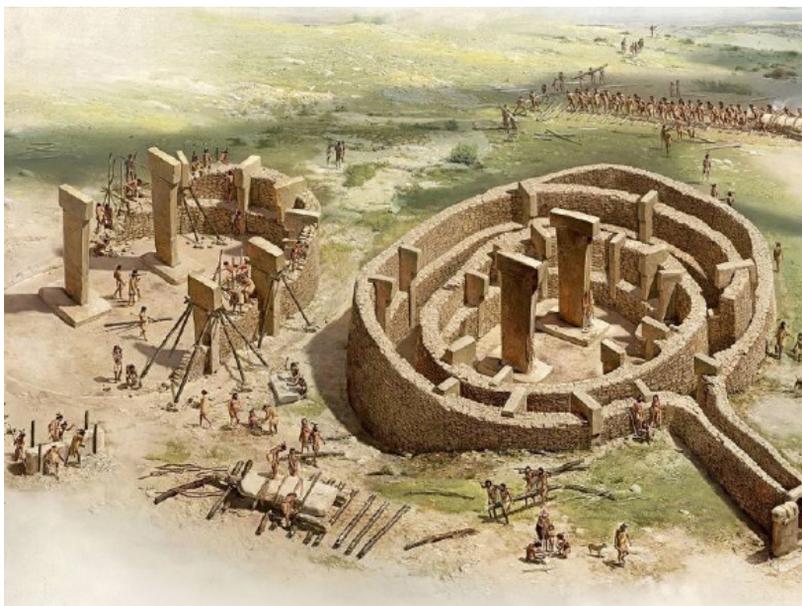
Sus constructores son cazadores recolectores que no conocen todavía la agricultura, y que solamente cultivan algunos cereales silvestres, como los constructores de los dólmenes del cuarto milenio de la pared atlántica de Europa. Estos santuarios, por alguna razón desconocida, en un determinado momento fueron cubiertos completamente de tierra y sepultados. Cada santuario está hecho con pilares de unos 5 metros de altura, de piedra tallada y esculpida, con relieves y bajo-relieves que representan una gran variedad de animales. Los espacios entre pilares se cubren con piedras de tamaño similar, unidas con una especie de mortero, y también se utiliza ya el ladrillo. Se supone que no es posible tanta cooperación y un esfuerzo tan preciso, si no hay un sistema de comunicación simbólica muy desarrollado.

Es posible que esa arquitectura, con toda su escultura y su pintura, y con toda la música, danzas y cantos que integraba su liturgia, sea la representación de un sistema social y un sistema cultural complejo, como el que se desarrolla en la vida social neolítica, y como el que se requiere para la construcción de palacios y ciudades.

Las representaciones zoo-antropomórficas, quizá marcan el tránsito de las divinidades zoomórficas del paleolítico a las divinidades antropomórficas del neolítico, el paso de las máscaras a los rostros de personas diferenciadas, que se encuentra ya en Sumeria y Egipto.

Los monumentos megalíticos de Göbekli Tepe y Stonehenge no están ubicados en ciudades. Son santuarios rupestres, levantados en campo abierto por grupos nómadas, que construyen unos modestos poblados a distancias cercanas.

[13] http://en.wikipedia.org/wiki/Sky_burial



Santuario de Göbekli Tepe¹⁴

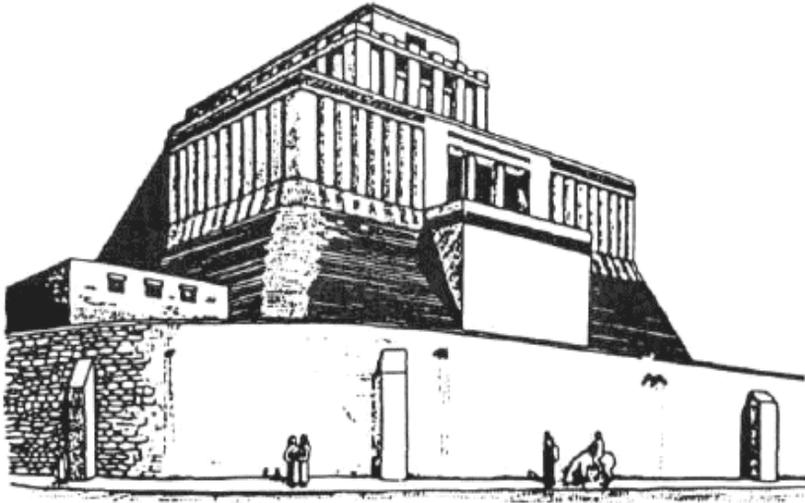
A veces, en lugar de monumentos megalíticos, en otros asentamientos los lugares de culto ocupan una vivienda tan modesta como todas las demás, y no destacan especialmente en esos poblados. Cuando éstos aumentan de población y el poder de sus jefes es mayor, entonces empiezan a construirse los grandes santuarios en medio de las viviendas normales, y el poblado se convierte en ciudad.

Después de Göbekli Tepe, una de las construcciones religiosas más antigua contenida en el registro arqueológico es el templo de Eridu I, en Sumeria, que se supone corresponde a la bíblica torre de Babel. En el quinto milenio se construye la primera versión del santuario de Eridu, ya en un asentamiento urbano habitado por agricultores, en Mesopotamia. Tiene 4 metros cuadrados, mesa de ofrendas en el centro y un altar empotrado en un nicho lateral.

Este santuario no se diferencia mucho de la vivienda normal de esa época en esa zona, pero la ubicación de lo sagrado en un espacio normal, como los otros, aunque ya diferenciado, hace que quede establecida la separación entre la casa de los hombres y la de los dioses. Esta nueva

[14] http://en.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6bekli_Tepe External links

casa sagrada «sirve a toda la comunidad como centro de relación con las fuerzas invisibles circundantes, y su mesa de ofrendas y su altar proporcionan a todos la oportunidad de servirlos»¹⁵.



Eridu, Temple VII¹⁶

Se pasa de dioses animales a dioses humanos al pasar de la caverna y del campo a la ciudad. Entonces, las fuerzas sagradas pasan de ser animales divinos a ser dioses zoo-antropomorfos primero y figuras antropomórficas después. Las relaciones entre la tierra y el cielo, el agua y el fuego, en parte se mantienen, y en parte se construyen de nuevo.

A reserva de que aparezcan nuevas construcciones religiosas entre el milenio 10 y el 4, entre Göbekli Tepe y Eridu se percibe una cierta discontinuidad. «En los dieciséis niveles de Eridu, desde el quinto milenio hasta la construcción del zigurat, hacia el 2000 a. C., no hay huella de representación de divinidad alguna», solo se encuentran templos y altares sin dioses¹⁷.

[15] GIDION, Sigfried: op. cit., p. 187.

[16] <http://es.wikipedia.org/wiki/Eridu>

[17] GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 110-112.

Conforme la ciudad crece el templo adquiere mayor relevancia. Pasa a ser residencia de los sacerdotes, y se ubica cerca del palacio en que residen los reyes. En Mesopotamia la estructura más común es el complejo urbano que ensalza el templo y se ubica cerca del palacio regio, a saber el Zigurat. Se extiende por Sumeria, Acadia, Asiria y Babilonia, y engloba otros edificios con funciones de servicio a los sacerdotes y al culto.

Los primeros Zigurats son del tercer milenio, tienen forma de tronco de pirámide y son esos edificios suntuosos que menciona Gordon Childe y que le dan prestancia a la ciudad. Están orientados hacia la salida del sol y tienen un función sagrada, gubernamental y administrativa.

Según el cuadro expuesto anteriormente, en la secuencia de aparición y desarrollo del templo y la ciudad, se pasa de los monumentos megalíticos de los últimos cazadores recolectores en el milenio 10, a los poblados de los milenios 9 y 8, a las primeras ciudades del milenio 7 y 6, hasta las ciudades completamente organizadas del milenio 2 en Oriente Medio.

Desde el punto de vista de un observador externo del siglo XXI, esta es una descripción objetiva de hechos. Desde el punto de vista interno, el de los actores y protagonistas de ese proceso, la descripción tiene otros matices, relacionados más inmediatamente con la función de comprender el mundo, de representarlo, de orientarse en él, de relacionarse con los poderes que lo rigen, y de observarlos en orden al supremo interés que les anima, a saber, la supervivencia.

Para los *sapiens* que provienen de los bosques, de las cavernas y de la edad del hielo, lo que les orienta es el sol y la luna reales, lo que les alimenta son los poderes animales reales, y eso es lo que adoran, lo que observan y lo que les rige. Cuando empiezan a vivir en ciudades empiezan a regirse por el sol y la luna reales, pero también por el sol y la luna representados, medidos, calculados. Y empiezan a vivir igualmente en función de los animales representados. Entonces los animales no son solo un producto de la naturaleza, sino también del arte. No solo del arte de la escultura y la pintura, sino también del arte de la domesticación y la selección artificial. Y empiezan a vivir también de los vegetales representados y de los domesticados.

Todas esas representaciones constituyen la nueva comunidad y el nuevo contenido de la comunicación. Porque el templo y el palacio, y el conjunto de la ciudad, reproducen el proceso de creación del universo. Así es como se representa y se relata en sus artes plásticas.

Si se observa el proceso tanto desde el punto de vista de fuera como desde el punto de vista de dentro, desde lo que podría llamarse el pun-

to de vista especulativo, filosófico, se puede advertir que en el tránsito descrito se han consagrado unas formas, la circunferencia y la esfera, y se han descubierto otras, el cuadrado y el cubo, por una parte, y el triángulo por otra. Las figuras básicas de la geometría. Y se han descubierto los números naturales y los números irracionales. Se han descubierto los elementos básicos de una cierta estructura del espacio y del tiempo, y esa estructura constituye tanto la forma de la ciudad en cuanto lugar físico, en cuanto urbe, como la forma de ciudad en cuanto comunidad humana, en cuanto sociedad civil, en cuanto *civitas*.

Al construir la ciudad, el templo y el palacio, los seres humanos descubren la amplitud del logos y las capacidades del intelecto. El intelecto se encuentra todavía más consigo mismo, descubre su propio logos, y el logos del mundo, sin poder todavía distinguirlos entre sí ni distinguirlos de los dioses.

2. El templo como segunda sistemática de las artes.

§ 35. *El templo como sistemática de las artes. La proporción áurea.*

Los sumerios son los primeros humanos que construyen ciudades planificadas como tales, y así lo declara la tablilla I del Poema de Gilgames, donde se alaban las murallas y, sobre todo, los ladrillos de Uruk¹⁸. En el conjunto de la epopeya se describe la ciudad con sus murallas, calles, mercados, templos y jardines. Los sumerios recogen gran cantidad de acciones y de información administrativa, y mediante ella es posible recomponer la estructura de la ciudad y las funciones de sus diversas zonas: comerciales, artesanales, militares, agrícolas, de regadío, etc.¹⁹.

Así aparece la ciudad desde el punto de vista físico, externo. Desde el punto de vista interno, es una comunidad de vida social y espiritual, que tiene como fin conseguir que los hombres vivan bien y sean felices, como milenios más tarde dirán Platón y Aristóteles. Pero esa comunidad social y espiritual de ninguna manera deja fuera el universo físico, porque entre el cosmos físico y el cosmos jurídico-moral no hay separación.

La totalidad del universo, su organización y su estructura, que puede expresarse y puede ser celebrada en una danza, puede expresarse y

[18] http://es.wikisource.org/wiki/La_Saga_de_Gilgamesh:_Tablilla_I

[19] *Mitos sumerios y acadios*, Ed. De F. LARA PEINADO, Madrid: Editora Nacional, 1984. GOODY, J.: *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal, 2008, cap. 5. Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Assyrian_architecture

puede ser celebrada también en la construcción de una ciudad o en la de un templo. Así ocurre en Göbekli Tepe, en Eridu, en Uruk, en Stonehenge, en Tebas, en Atenas y en Roma.

La ciudad romana está trazada según una línea de norte a sur (*Cardo maximo*) que se cruza con otra que va de este a oeste (*decumanus*). Donde se cruzan las dos líneas se sitúa el *mundus*, que es un agujero a través del cual el pueblo y sus sacerdotes se comunican con las entrañas de la diosa madre, y donde se echa la tierra que se trae de la metrópolis. En el centro de la ciudad se suele situar el templo, frecuentemente orientado hacia la salida del sol²⁰.

Por eso, cuando un sumerio, un egipcio, un griego o un romano camina por su ciudad, se sabe ubicado en relación con la urbe, y, por eso mismo, en relación con el sol y la luna, los astros y los dioses, y en relación con el universo entero²¹. Eso lo aprendieron los cazadores recolectores paleolíticos en sus poblados efímeros, y ese saber lo reafirman cuando inician la construcción de ciudades a lo largo del planeta, señalando en algunos casos su orientación incluso con respecto al eje de la vía láctea²².

Los cazadores-recolectores que inician el neolítico tienen ya suficientes conocimientos de astronomía como para orientar los dólmenes en relación con los solsticios de verano y de invierno. Y el hombre actual, cuando la noche de San Juan y la noche de Navidad celebra las fiestas de ambos solsticios, se adentra en celebraciones que arrancan de una prehistoria más remota de lo que sabemos. Göbekli Tepe, Eridu y Stonehenge son formaciones arquitectónicas en las que se contiene un saber astronómico todavía no del todo aclarado para nosotros²³.

En el caso del templo urbano, las viviendas de los ciudadanos se disponen en torno al templo, según sus diferentes actividades. En una proximidad destacada, los palacios reales, los centros de administración de justicia, algunas funciones de defensa y guardia de la ciudad. En un segundo plano las viviendas de los funcionarios, artesanos y comercian-

[20] Así se mantiene todavía en el cristianismo y en el islam contemporáneos. Cfr. GUARDINI, R.: *El espíritu de la liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006; RATZINGER, J.: *El espíritu de la liturgia*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2002.

[21] RYKWERT, J.: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Madrid: Blume, 1985.

[22] Cfr. RYKWERT, J.: cit., cap. V; Cfr., IFRAH, G.: *Historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa, 2001, cap. 22.

[23] <http://en.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>

tes. Algunos espacios públicos como baños, jardines, lugares de juego o de recreo, y posteriormente, otras áreas no planificadas.

Esta estructura se mantiene hasta la ciudad medieval, que reproduce en ella la organización de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino: lo primero y central es Dios, el creador y la creación. Después de él están sus ayudantes, sus ángeles y funcionarios. Luego el poder secular que gobierna el mundo según el orden divino. Luego el mundo creado mismo: los hombres con sus funciones diversas, con las virtudes correspondientes a esas actividades. Todo salió de Dios y todo vuelve a Dios mediante reconocimiento, tributo y sacrificio, es decir, mediante culto. También todas las actividades humanas, y especialmente las artes, así como sus productos, se orientan a Dios. Porque todo en la ciudad se orienta al templo.

La ciudad física tiene una estructura amurallada circular, y la comunidad tiene una estructura circular, cíclica, que es la del culto: la estructura de *exitus reditus*, de salida mediante la creación y de retorno a la divinidad mediante reconocimiento, tributo y sacrificio²⁴. Es la estructura de un mandala en el orden espacial, y de un mandala en el orden temporal, con su centro en la vida divina, como es propio de todo mandala.

La estructura de mandala inspira las construcciones urbanas y religiosas hasta el siglo XVI, momento en que en el occidente europeo se establecen otros criterios, que la cambian y que establecen como eje la voluntad del constructor. Esos nuevos criterios vienen establecidos por una variedad de actos institucionales, leyes y publicaciones, de entre los cuales son especialmente representativos, para el orden físico externo, las *Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias*, de Felipe II²⁵ de 1573, para el orden interno la reforma protestante, y en el orden intelectual el *Discurso del Método* de Descartes de 1637. Esos nuevos principios de orientación general del hombre en el mundo también tienen su repercusión en las artes, que más adelante se examinará.

Si además de mirar el templo y la ciudad desde el punto de vista físico, externo («artístico» podría decirse), y desde el punto de vista de la vivencia interior («religioso» podría decirse), se mira desde el punto

[24] Cfr. CHOZA, J.: “Infieles y bárbaros en el pensamiento de Tomás de Aquino”, en CHOZA, J., y WOLNY, W.: *Infieles y bárbaros en las Tres Culturas*. Sevilla: CEU, 2000

[25] Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573, http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1573_382/Ordenanzas_de_Felipe_II_sobre_descubrimiento_nueva_1176.shtml

de vista del intelecto («filosófico» podría decirse), entonces se perciben otros aspectos.

En las construcciones de Göbekli Tepe, Eridu, Stonehenge, y en la mayoría de templos y santuarios, la forma más frecuentemente utilizada es la circular. En el paso del templo fortaleza al templo urbano la forma inicialmente no cambia, y cuando el templo se hace plenamente urbano en Sumeria y en Egipto, adopta forma cúbica o la forma rectangular de las viviendas.

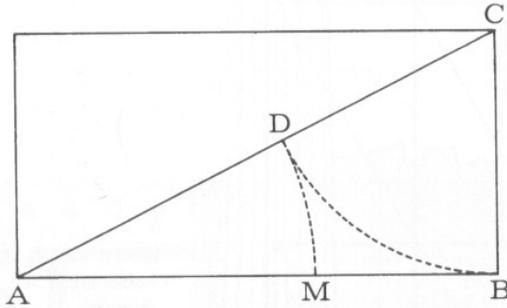
La ciudad, suele tener forma circular, elíptica o cuadrangular. En su centro se ubican los edificios representativos del poder. El templo, el palacio, los mercados, los jardines. En Mesopotamia el templo se construye en el Zigurat, que tiene forma de pirámide. En Egipto la pirámide es también una construcción religiosa, pero funeraria, y se sitúa fuera de la ciudad.

La construcción de esta ciudad y de sus edificios emblemáticos está regida por el examen y uso de la circunferencia, el cuadrado y el triángulo, por una aritmética y una geometría cuyas claves son el número π (π), el teorema de Pitágoras y el número φ (φ), número áureo o proporción áurea²⁶. Es decir, por una aritmética y una geometría basadas en el descubrimiento de los números irracionales.

El número π (π) es el número de veces que el perímetro de una circunferencia contiene a su diámetro: 3'1416. Indica que la circunferencia y su diámetro son inconmensurables y que al intentar conmensurarlos resulta una fracción interminable. El teorema de Pitágoras (descubierto seguramente por los sumerios) pone de manifiesto que el lado del cuadrado es inconmensurable con la diagonal, y que al intentarlo resulta otro número irracional.

El número φ (φ), número áureo o proporción áurea, designa la relación entre dos partes de una línea, una superficie o un volumen tal que si la parte grande (AM) se divide por la parte pequeña (MB), el resultado es el mismo que si el todo (AM+ MB) se divide por la parte grande (AM). Lo cual puede expresarse mediante la fórmula algebraica $AB/AM = AM+MB/AM$.

[26] También se llama razón extrema y media, razón áurea, razón dorada, media áurea, proporción áurea y divina proporción, y se representa por la letra griega φ (φ) (en minúscula) o Φ (Φ) (en mayúscula), en honor al escultor griego Fidias, que la utilizaba en todas sus obras. Es un número irracional http://es.wikipedia.org/wiki/Número_Áureo



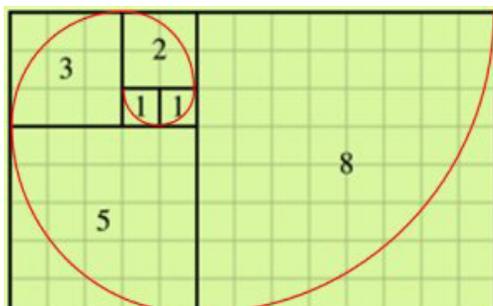
Segmento áureo

El punto M, que determina la división del segmento según la proporción áurea, se obtiene de muchas maneras. Una de ellas es trazando un triángulo tal que su cateto mayor sea AB, su cateto menor sea la mitad del cateto menor y lo corte en ángulo recto BC, y su hipotenusa sea la línea AC. Sobre ese triángulo se traza una circunferencia con centro en C y de radio CB. Al trazarla, resulta el punto D en la hipotenusa del triángulo ABC. Después se traza otra circunferencia con centro en A y radio AD. Esa circunferencia corta la línea AB en el punto M, y ya el segmento AB queda dividido en dos según la proporción áurea.

Cuando esa proporción se encuentra en una línea se trata del segmento áureo. Si se trata de una superficie, se llama rectángulo áureo. A partir de un rectángulo áureo se puede construir uno mayor añadiendo un segmento a la línea total, o restándolo, para formar rectángulos mayores o menores.

Así como a partir de un rectángulo áureo se pueden construir otros mayores o menores, también se puede construir un triángulo, una espiral, y un conjunto de formas seriadas, como los pétalos de una rosa o una alcachofa, la espiral de la concha de un molusco, la de un torbellino, etc. En un conjunto así la proporción entre una figura y la siguiente en la serie, cumple la proporción áurea. Las figuras forman así una espiral áurea, que se corresponde con la serie o espiral de Fibonacci²⁷.

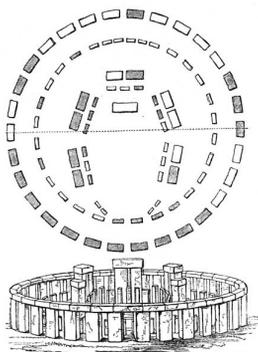
[27] Leonardo Fibonacci, (Pisa c. 1170 - 1250), fue quien difundió en Europa el sistema de numeración indo-arábigo actualmente utilizado, con la notación posicional (de base 10, o decimal) y un dígito de valor nulo: el cero. Él no descubrió la serie que lleva su nombre, pero la inventó y utilizó para calcular la descendencia y la población de conejos a partir de una pareja. Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Fibonacci>



Sucesión de Fibonacci-Espiral de Fibonacci

La sucesión se inicia con cuadrados de una unidad de lado 1 y 1, y a partir de ahí con cuadrados que se forman con un lado que resulta de la suma de los dos precedentes: $(1+1) = 2$, $(2+1) = 3$, $(3+2) = 5$, $(5+3) = 8$. El rectángulo áureo es la figura que resulta de los 5 elementos primeros de la serie. La espiral surge trazando un arco de circunferencia que en cada cuadrado continúa el arco del cuadrado anterior y es continuado por el del siguiente.

El santuario de Stonehenge está formado por dos rectángulos áureos recíprocos, que probablemente derivan de formas similares de Göbekli Tepe.

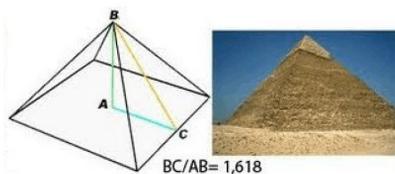


Estructura de Stonehenge²⁸

La proporción áurea rige el tamaño del ladrillo sumerio, la construcción de las pirámides egipcias, las esculturas y arquitectura griega, y

[28] http://en.wikipedia.org/wiki/Theories_about_Stonehenge

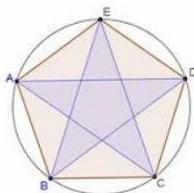
otras creaciones artísticas romanas, medievales, renacentistas, modernas y contemporáneas, en las artes plásticas y musicales.



En lo que se refiere a los egipcios, la pirámide se construye a partir de su base, formada por cuatro cuadrados iguales. Si se traza una línea desde la mitad de la base de la pirámide hasta uno de los ángulos extremos de la base, resulta un triángulo con el cual se determina el punto que divide la base en los dos segmentos de la proporción áurea.

Si el segmento menor de esa proporción se toma como eje para determinar la altura, entonces resulta la pirámide áurea menor. Si se toma como eje el segmento mayor, entonces resulta la pirámide áurea mayor. Las pirámides de Egipto son pirámides áureas menores.

Otra manera de determinar el segmento áureo y los círculos áureos es mediante el pentágono regular inscrito en un círculo. Si desde un vértice del pentágono (E) se trazan las dos diagonales a los ángulos opuestos (EB y EC), cada diagonal corta a la primera diagonal del ángulo siguiente (AD) en un punto que señala la proporción áurea entre los dos segmentos de la diagonal (EB y EC).

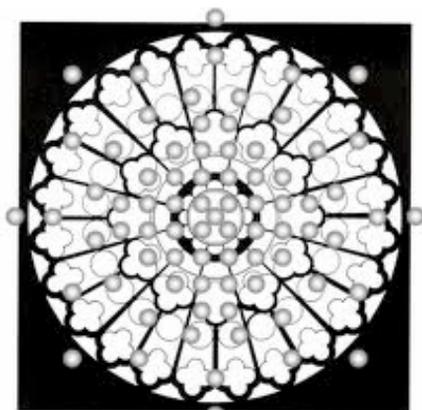


Pentágono regular o pentágono áureo

El Pentágono áureo se ha utilizado abundantemente en arte para establecer las proporciones áureas de la figura humana con los brazos y piernas extendidos, y también para la composición de figuras geométricas muy diversas, especialmente los mandalas hindúes y rosetones de las catedrales e iglesias occidentales.

Si en lugar de un pentágono se inscriben en el círculo dos cuadrados, y con centro en cada uno de los ángulos de los cuadrados se trazan

circunferencias con el radio de la circunferencia en que está inscrito el pentágono, el resultado es un rosetón como el de Notre Dame de París, de 24 lóbulos en el círculo exterior, 12 en el intermedio y 4 en el interior.



Rosetón de la catedral de Notre Dame, París.

La proporción áurea fue elevada a ley general de la naturaleza y del arte por Adolf Zeising (1810-1876), psicólogo alemán que se dedicó sobre todo a la matemática y a la filosofía. La describió en la disposición de las ramas de las plantas y en las venas de las hojas, en las proporciones de los esqueletos de los animales, en las ramificaciones de sus nervios y venas, en la proporción de los compuestos químicos y en la geometría de los cristales. Estableció que la proporción áurea es la base de las proporciones del cuerpo humano, y en 1854 formuló su ley universal:

«La proporción áurea contiene el principio fundamental de toda existencia de formación en cuanto a belleza y plenitud en el ámbito de la naturaleza y del arte, e invade como un arquetipo, todas las estructuras, formas y proporciones, tanto cósmicas como individuales, orgánicas e inorgánicas, acústicas y ópticas, que sin embargo encuentra su más plena realización en la forma humana»²⁹.

En 2003, Volkmar Weiss y Harald Weiss, analizando tesis y datos de psicometría, llegaron a la conclusión de que la proporción

[29] ZEISING, Adolf. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkant geblienenen, die ganze Natur durchdringendenmorphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Übersicht der bisherigen Systeme begleitet*, Leipzig, 1854, p.306.

áurea opera en el ciclo temporal de las ondas cerebrales. En 2008 esta tesis fue empíricamente confirmada por un grupo de neurobiólogos.

En 2010 la revista *Science* informó de que la proporción áurea se encuentra presente a escala atómica en los giros de los cristales de niobato de cobalto en la resonancia magnética.

Diversos investigadores piensan que hay conexiones entre la proporción áurea y las cadenas de DNA del genoma humano. No obstante, otros investigadores han apuntado que muchas de las manifestaciones de la proporción áurea señaladas en la naturaleza, sobre todo en las dimensiones de los animales, son en realidad ficticias proporciones³⁰.

Finalmente, al parecer, la proporción áurea se da también en los fractales y en el mundo cuántico³¹.

El número π (π) y el teorema de Pitágoras aparecen en fórmulas escritas en cilindros y tabillas sumerias y babilonias, y por supuesto egipcias, a partir del cuarto milenio. Pero no hay ningún tipo de documento de las culturas del próximo oriente en que aparezca el número φ (φ), a pesar de que está operante en sus construcciones, esculturas, pinturas y composiciones musicales. La reflexión sobre la proporción áurea empieza en Grecia³².

Ello significa que la geometría empieza intuitivamente más que reflexivamente, y que la aritmética empieza con la serie de los números naturales y con conjuntos, o sea, con proporciones que dan como resultado números irracionales, y que nacen en relación con la construcción de los monumentos megalíticos a partir del milenio 10 a. C.

§ 36. *El arte como actividad especulativa.*

Como se ha dicho los santuarios rupestres son las primeras construcciones en piedra, y su inicio es a la vez el inicio de la geometría. La piedra por una parte, y la geometría, por otra, propician la formación de una noción que antes no existía: la de la eternidad. Lo eterno es lo que no cambia, lo que permanece siempre, lo que trasciende el tiempo, lo inmune a toda fluctuación. Como los monolitos de los dólmenes y como el número π .

[30] http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_ratio

[31] José María Montesinos Amilibia, Dpto. de Topología, Universidad Complutense de Madrid, comunicación personal.

[32] Cfr. BOYER, C. B.: *Historia de las matemáticas*. Madrid: Alianza, 2007, caps. 2 y 3.; IFRAH, Georges: *Historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa, 2001, caps. 9-12.

A su vez la geometría y la piedra, la combinación de la piedra según la geometría, tiene la virtualidad de generar un mundo nuevo. El de los templos y ciudades. La ciudad y el templo son una nueva creación del mundo, que corresponde a los dioses que habitan esos templos. En ese nuevo mundo, la vida está organizada según una división de funciones, grupos y clases de individuos, que dimana también de la acción y la voluntad divinas.

Esos individuos desarrollan sus actividades y sus vidas distribuyéndose en los diferentes ámbitos culturales que se configuran según el crecimiento de la ciudad en extensión y de la comunidad en población. Ámbito religioso, político, jurídico, económico-laboral, técnico, artístico, científico y sapiencial.

El arte, que se centra sobre todo en la construcción del templo, del palacio y de la ciudad, es una actividad desarrollada e impulsada desde esos ocho ámbitos, que quedan expresados en el producto artístico. Pero el ámbito que más plenamente queda más perceptiblemente expresado en ese producto en el orden empírico, externo, es el artístico y científico.

Ese ámbito empírico, artístico, en el que ahora vive el hombre está regido por tres formas: el triángulo, el cuadrado y la circunferencia, o bien la pirámide, el cubo y la esfera.

El triángulo es la forma que máximamente se eleva hacia el cielo, la forma más estridente y centrífuga, en correspondencia con el color amarillo, como decía Kandinsky. El cuadrado y el cubo son las formas del máximo asentamiento en la tierra, de la máxima estabilidad y calma, la máximamente centrípeta, en correspondencia con el azul, el más profundo y estable de los colores. La circunferencia y la esfera son las formas de la máxima concentración, de la totalidad y el movimiento, de la vida y la fuerza, en correspondencia con el color rojo³³.

Prescindiendo de los colores, y del significado que Kandinsky les atribuye, las tres formas geométricas elementales tienen su centro y raíz en la mente humana. En el *nous*, en el intelecto humano. Y aparecen como las primeras construcciones geométricas del intelecto humano, como formas que el logos humano ha descubierto en la realidad y ha imprimido en la realidad.

Estas formas, números y proporciones pueden ser naturales, pueden resultar espontáneamente del modo en que el cerebro humano emite sus ondas, de la sintonía de las formas humanas con las vegetales y las

[33] KANDINSKY, V.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1983; *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1981.

animales. Pero por encima de todo ello esas formas, en cuanto que generadas aritméticamente y geométricamente, son proyectadas o reflejadas desde la mente hacia el exterior y configuran así el mundo exterior.

Eso significa que el arte neolítico, el arte sumerio, egipcio, griego y romano, está elaborado desde el intelecto y según leyes que el intelecto puede encontrar en sí mismo y en la naturaleza. Y eso significa que desde el neolítico las artes son actividades con una notable dimensión especulativa. En el neolítico el arte tiene el mismo grado de especulación que la matemática porque, como se acaba de ver, se basa en ella.

El arte paleolítico no tenía el menor carácter especulativo. Los ritos eran performativos y las danzas no recogían el tiempo y la vida sobre sí para expresarlos luego en superficies eternas. Acompañaban siempre a la vida y al tiempo, se acompañaban con ellos y se trenzaban con su curso.

En el neolítico es diferente. El arte tiene una dimensión especulativa que afecta a todos sus productos y, en primer lugar, a los dioses. Los dioses de Göbekli Tepe son poderes animales, que quedan esculpidos en los relieves de los pilares monolíticos con la misma viveza que las pinturas magdalenienses en las cuevas franco-cantábricas. Allí viven y desde allí ejercen su fuerza. Y lo mismo en los templos egipcios.

Pero hay algo diferente y novedoso en los nuevos dioses, en las figuras de cuerpo humano y cabeza animal de los templos sumerios y egipcios, que aluden al atributo o a la advocación más específica de la divinidad. En el milenio tercero a. C. llegan a los panteones neolíticos los primeros dioses con forma plenamente humana. Son, en Sumeria, Enki, dios del agua dulce, de la fertilidad masculina y del conocimiento, y dios de Eridu, e Inanna, diosa de la guerra, de la fertilidad femenina y del amor sexual, y patrona de Uruk. En Egipto los dioses que adquieren y mantienen su forma humana son Ra, dios del sol, y creador, y el matrimonio Osiris e Isis, y Horus, el hijo de Isis, posteriormente.

A esos dioses se les adora recordando su acción creadora de la ciudad y de los hombres, pero ya hace mucho tiempo que crearon. Por ellos hay cosecha, y fiestas de la cosecha, fiestas de la primavera y del invierno. Hay una especie de carnavales en Uruk, y se celebran festivales en Heb-Sed en los que se festeja la fuerza de la vida que mora en cada individuo (el «ka»)³⁴.

[34] GIEDION, S.: *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1993, pp. 263 y ss.

En el paleolítico los dioses eran los animales vivos y los animales representados en las cavernas, que tenían el mismo poder, porque eran la misma divinidad. Ahora no solamente se representa la divinidad. Se representa también el universo, que es la ciudad. Se representa la eternidad, que es el templo. Se representa al dios y a su hijo, que es el faraón. Y lo más característico de estas representaciones es la amplitud, la serenidad y, sobre todo, la belleza.

El cosmos-ciudad y el templo son la eternidad y la belleza, porque la arquitectura expresa lo máximamente divino: el poder. Los dioses y, sobre todo, las diosas, son bellas, lo mismo que sus hijos y sus criadas, el Faraón y su corte, porque en ellos se difunde lo máximamente sagrado.

Antes del tercer milenio ya se cultiva la belleza de la mujer, ya han llegado Inanna e Isis a los panteones y se representan en esculturas y pinturas. Ya hay cosmética, joyería y lencería. Ya hay juegos, deportes y fiestas en las que se ejercitan los guerreros en tiempos de paz.

La aparición de la belleza en el neolítico, y especialmente en los inicios del calcolítico, puede comprenderse en cuanto que en ese periodo empieza a desarrollarse la actitud teórica de conocimiento o la actitud desinteresada, como ya se estudió en otro momento³⁵. La actitud teórica o desinteresada es pertinente en relación con el cuerpo femenino porque en el paleolítico el bien raíz es la mujer y en el neolítico es la tierra. El bien raíz era la mujer en un periodo en que era necesario el nacimiento de tres niñas por mujer fértil para que el grupo sobreviviera. Por eso la mujer se contemplaba desde el punto de vista de su rendimiento reproductivo, lo que queda patente en la exuberancia de los atributos sexuales en las venus paleolíticas. Cuando el bien raíz pasa a ser la tierra, entonces ya la mujer puede ser contemplada desde un punto de vista «desinteresado», o sea, erótico, estético o teórico, y entonces estalla de modo radiante la belleza de su cuerpo y de su rostro, como destaca Giedion³⁶.

Pero, por otra parte, esa belleza no solamente tiene un fundamento subjetivo, o subjetivo-trascendental si se quiere. Tiene también una dimensión objetiva especulativa muy patente. Las pirámides y los templos son bellos porque se construyen según la proporción áurea. Los cuerpos esculpidos y pintados son bellos porque se elaboran según esa misma proporción. Y los rostros son bellos porque la relación entre tamaños y

[35] Cfr. CHOZA, J.: *Filosofía de la cultura*, §§ 53-54.

[36] GIEDION, S.: op. cit., pp. 120-130.

distancias de la cara, de los ojos, de la boca, de la nariz, la frente, la barbilla y las orejas, se rigen también por la proporción áurea³⁷.

Varios milenios antes de que Fidias utilizara esa cifra a la que luego se designó con la letra inicial de su nombre, Φ (fi), la proporción áurea, el número φ (fi) les estaba sirviendo a los habitantes del Oriente Medio para descubrir la belleza, es decir, para descubrir el esplendor del poder, de la divinidad, del cosmos. Para descubrir «la verdad».

La belleza es real, es sagrada, es objetiva, es eterna, es mágica y es poderosa. Por eso los constructores, los tensadores de cuerda, los escultores, son sacerdotes, viven junto a los dioses y tienen una dignidad cercana a la de faraón.

3. La liturgia del poder y las artes escénicas y musicales.

§ 37. *Las representaciones del triunfo y del poder.*

No se trata de que los sátrapas sumerios y los faraones egipcios descubrieran el poder de la representación mediante la representación del poder, como Balandier sostiene³⁸. Eso podía ocurrirle a los emperadores romanos, que no creían en el poder de la divinidad ni en la divinidad del poder. Pero los sumerios y los egipcios creían en ambas cosas.

Un poder establecido en términos de mimesis representativa, de meros enunciados verbales abstractos, no sería un poder real. En las sociedades modernas el poder se ejerce a través de enunciados verbales que están conectados con sistemas operativos económicos, militares, policiales, etc.

Por ese motivo «todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, entre ellos los comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral». Por eso el príncipe tenía los atributos y las capacidades del demiurgo, del profeta o del héroe, y por eso Maquiavelo quiso recuperar para él toda la imaginaria que la historia había legado a tal efecto, dentro de la cual se cuenta, y no como menos importante, la construcción del escenario propio para su culto, que es la ciudad misma³⁹.

[37] http://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_man y http://en.wikipedia.org/wiki/Luca_Pacioli

[38] BALANDIER, G.: *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.

[39] «El escenario urbano se ha ido abriendo cada vez más a las manifestaciones políticas [...] Toda capital con una larga historia contiene lugares, monumentos, obras y huellas que son, a un mismo tiempo, “memorias” y soportes de poderosos simbolismos. Los han

Pero los chamanes, los sátrapas y los faraones todavía podían estar imbuídos de su sacralidad y no suficientemente distanciados de los dioses. Ni en la vida cotidiana ni en sus conciencias.

Los protocolos imperiales y regioes, los modos de la corte, la escenografía y la coreografía política y militar, son desde el principio religiosas, y manifiestan en la constitución de los universos urbanos la misma eficacia que los ritos en las sociedades totémicas.

Las liturgias de génesis, adquisición, transmisión y apoteosis del poder regio no sólo constituyen uno de los puntos de apoyo imprescindibles para la existencia del reino, del estado. Los ritos mediante los que se crea la organización social son imprescindibles para la existencia de la sociedad misma. Son el conjunto de significantes poderosos que configuran el ámbito del ordenamiento civil, y que tienen eficacia en orden a la constitución real de reyes, profesiones, profesionales, propiedades y propietarios, matrimonios, descendencia, ciudadanos reconocidos y excomulgados o exilados, honores que son poderes y penas que son privación de poder, etc., como se ha dicho antes (§ 27).

El proceso de representación antropomórfica de los dioses, y de ‘humanización’ de la divinidad, no está desvinculado del estatuto divino del rey ni del proceso de secularización del poder político. A su vez, ninguno de esos dos procesos está desvinculado del proceso de desarrollo arquitectónico y urbanístico de la ciudad. Los obeliscos, columnas, templos, frisos, y arcos de triunfo de Oriente Medio son también puntos sagrados de la ciudad, en los cuales los dioses dejan huella permanente de los favores concedidos al pueblo en el pasado y de su poder en un presente perpetuo gracias a las artes plásticas. Los desfiles, danzas, juegos, festivales, coros y procesiones, son momentos en que se exalta el sentimiento de comunión con la comunidad y con los dioses, gracias al poder de fusión afectiva de las artes escénicas y musicales.

§ 38. *Liturgia urbana y liturgia de la corte.*

La ciudad y la corte son, con su trazado, sus puertas, sus edificios, sus monumentos, templos, palacios, mercados, baños, jardines, aveni-

ido haciendo la sucesión de regímenes, las revoluciones y los movimientos sociales. Hoy sirven para jalonar los itinerarios por los que el poder hace pasar sus conmemoraciones y para que la contestación en marcha *exponga* rechazos y reivindicaciones. En París, el Arco del Triunfo y los Campos Elíseos, de un lado, la Bastilla y las plazas de la República y la Nación, del otro, son particularmente reveladores de esta apropiación antagonista de los espacios simbólicos de la ciudad» *Ibidem*, p. 133.

das y calles, y con sus fiestas, desfiles, juegos y procesiones un centro absoluto de formación ciudadana. Son civilizados los hombres que viven en ciudades y saben la coreografía que rige en esa escenografía, y no son civilizados los que no lo saben. Se aprende urbanidad en la urbe y cortesía en la corte. Y los ciudadanos pueden considerar a los «otros», a los que no viven en la ciudad, hombres primitivos, salvajes, o poco civilizados.

Hacia el segundo milenio, cuando la ciudad se desarrolló plenamente, ya hay urbanística, agricultura, ganadería, jardinería y paisajismo (§ 14), y a la vez, hay también artesanía, metalurgia, ingenierías, diseño técnico y diseño industrial (§ 15). Por otra parte, se encuentran presentes el canto y la música, (§ 16), y la poesía y el teatro (§ 17).

Por otra parte, las grandes fiestas se celebran con solemnidad, elegancia, lujos y exhibición de recursos extraordinario, tanto en la ornamentación de templos, palacios, casa, y jardines, como en la de sacerdotes, reyes, militares y, por supuesto, de mujeres. Ya hay perfumería (§ 18) ya hay banquetes y gastronomía (§ 19).

El individuo que participaba en los ritos de la sociedad totémica como un fiel absoluto, participa ahora en los ritos de la sociedad urbana, en el gran teatro del mundo, como actor y como personaje. Aprende su papel, o más bien sus papeles, cada vez más, los interpreta, a veces los cambia según «la rueda de la fortuna» y mediante ese lenguaje, ese juego y ese carnaval (§ 31) va aprendiendo a ser sí mismo, para los demás y para sí mismo.

Las artes, el conjunto y la totalidad de las artes, civilizan al hombre, le enseñan la distancia entre su vida íntima y su vida cotidiana. No es que el arte mienta o falsee la realidad como Séneca y Tácito, Rousseau y Nietzsche pensaban. Crea la distancia entre el fondo y la superficie, entre lo oculto y lo aparente, y al crearla genera la distancia entre realidad y apariencia, y permite que la realidad aparezca, se conozca y se realice desde la libertad, es decir, de manera sucia o limpia, verdadera o falsa, bella o fea...

4. Organización artística del espacio. El escudo de Aquiles.

§ 39. El plano como espacio del relato.

Como se ha dicho antes, buena parte de los ritos paleolíticos (cfr. § 2) se mantienen en el mesolítico y el neolítico, pero a partir del

milenio 7 a. C. la sociedad es de tipo agrícola y feudal al principio, y en algunos casos comercial (Creta). El poder político y el religioso se reparten entre los reyes y los sacerdotes, y el lenguaje y la comunicación empiezan a ser mitológicos e informativos primero y, a partir del primer milenio, escritura.

En esta sociedad y con este lenguaje, se ha terminado la hegemonía de las artes del movimiento y artes escénicas, para dejar paso al imperio de las artes plásticas, lo que significa hegemonía de las artes del espacio sobre las artes del tiempo. El sistema de las artes es el templo, que también es una obra de arte total, pero ahora el arte, que es siempre religioso pero que se diferencia de la religión, es por eso narrativo e informativo. Ya no es performativo. Ya no es inmediatamente religión. Sus temas son precisamente las actividades mediante las cuales los dioses y sus descendientes, a saber, los reyes y los sacerdotes, han construido las primeras ciudades y los primeros estados.

La danza, el canto y la flauta aparecen en la prehistoria más remota, pero no como artes, sino como elementos litúrgicos. Los comienzos empírico-históricos de la belleza y las bellas artes, como los de la ciencia, son posteriores, quizá del comienzo del calcolítico, que es cuando aparecen las diosas Hator en Egipto, e Inanna y Astarté en los panteones de oriente medio⁴⁰. Entonces se prefiguran el *epos*, la poesía lírica y la tragedia, quizá con un punto de apoyo en el carnaval, y también la danza, el canto y la música, provenientes de los elementos kinéticos, cromáticos, gráficos y fónicos del rito. Estas prefiguraciones de artes se consolidan entrada ya la fase histórica en el primer milenio.

El predominio neolítico de las artes plásticas no es total. Al iniciarse la vida sedentaria en las ciudades, la producción agrícola, la división del trabajo y la fragmentación de la población en clases sociales, se desformaliza el comportamiento de una parte amplia de la población, los campesinos y esclavos. El arte también es afectado por la aparición de las diferentes clases sociales.

Los campesinos y los esclavos son grupos desarraigados de sus lugares y tierras, de sus costumbres y «compatriotas», y conservan solamente fragmentos de sus ritos. Entre ellos se mantiene la primacía de las artes escénicas. Las artes plásticas son las de los descendientes de los dioses y los representan a ellos, es decir, a los reyes y sacerdotes, a quienes tienen

[40] GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1993, 3ª parte, pp. 89-103.

propiedad inmobiliaria, que es el soporte del desarrollo de la arquitectura como fundamento de las demás artes, y a quienes tienen esclavos.

Lo que hacen los esclavos es precisamente «trabajo», es decir, tortura⁴¹, y eso no está contabilizado entre las artes. En el cuarto milenio a. C., los pueblos que habitan entre el mar negro y el mar caspio, y de los que derivan las lenguas indoeuropeas, domestican y crían el caballo, inventan el carro, descubren el cobre, inventan el bronce, y empiezan a tener una idea de la eternidad y de la muerte eterna que, como se ha indicado, se refleja en los nuevos ritos y cultos funerarios de Mesopotamia y Egipto.

Esta idea de la muerte y la eternidad está presente en el inicio de los cultos místicos y deriva del uso de unos materiales de construcción nuevos y unas construcciones nuevas. Antes no hay idea de una muerte eterna porque no hay una idea de eternidad, sólo de procesos cíclicos. La idea de eternidad le debe mucho a la piedra, a la construcción con piedra y al uso de las inscripciones en piedra. La piedra es la parte de la tierra que guarda lo que se pone en ella haciéndolo eterno, como es eterno lo que el cielo contiene en él.

Pero además la piedra contiene de un modo simultáneo y como en un presente eterno lo que ha sido sucesivo y efímero. El plano de la piedra permite, como la vivienda, representar simultáneamente los procesos temporales, el antes y el después. El presente eterno de la piedra también representa el presente eterno de la conciencia humana. La conciencia puede contemplar en la piedra la expresión de su propia constancia, de su propio presente, y el intelecto también⁴².

Y así, con esas características, es como representan los reyes y sacerdotes su arte. Pero a la vez, esa representación también modela la conciencia de los esclavos, campesinos, artesanos, y configura un cierto sentido común y una cierta contemporaneidad entre todos ellos. La escritura lleva a cabo, poco a poco, la domesticación del pensamiento salvaje⁴³.

La piedra es lo que permite que el tiempo pueda ser representado en el espacio y el relato permite que todo lo acontecido en el pasado y lo que se ordena para el futuro pueda ser expresado en el presente. Desde el punto de vista artístico esta idea alcanza su plenitud especulativa en el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci, porque es por esta posibilidad

[41] La palabra «trabajo» deriva del latín *tripalium*, que es precisamente un instrumento romano de tortura compuesto de tres maderos entrecruzados.

[42] Esta tesis está desarrollada en la *Filosofía de la cultura*, §§ 58-60.

[43] Cfr. GOODY, J.: *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid: Akal, 1985. Cfr. CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

de recoger el tiempo y la eternidad en el espacio por lo que considera que la pintura es la suprema de todas las artes⁴⁴.

Pero esta articulación espacial del tiempo no empieza por un concepto especulativo, sino por las representaciones artísticas concretas.

§ 40. *El escudo de Aquiles. Lo trascendental y lo categorial en el arte.*

En el libro 18 de la *Iliada*, los versos 478–608 se dedican a la descripción del Escudo de Aquiles. El escudo es un disco tallado en bronce, formado por un conjunto de cinco círculos concéntricos, en cada uno de los cuales hay una decoración que contiene, por orden de dentro afuera los siguientes elementos:

1) En el círculo del centro, la tierra, el cielo, el mar, el sol, la luna y las constelaciones de estrellas (484–89).

2) En el círculo segundo, «dos hermosas ciudades llenas de gente». La representada en la mitad superior es una ciudad en paz, en la que se celebra una boda y un proceso judicial (490–508); la de la mitad inferior está en guerra, y en ella se representa una ciudad sitiada, una emboscada y una batalla (509–40).

3) En el tercio superior del tercer círculo, se representa una tierra que es arada por tercera vez (541–49). En el tercio inferior derecho, un campo amplio en el que se ha recogido la cosecha (550–60). En el tercio inferior izquierdo, una viña con vendimiadores (561–72).

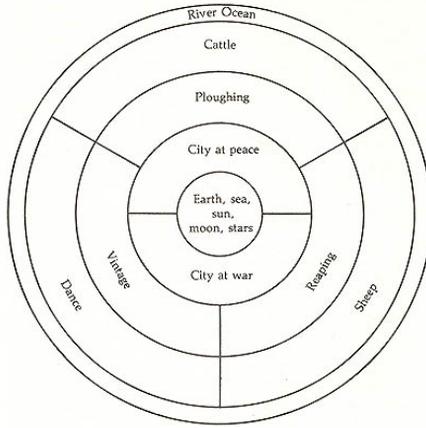
4) En el tercio superior del cuarto círculo, una «manada de ganado de cuernos rectos»; el toro líder ha sido atacado por dos leones salvajes que los vaqueros y sus perros tratan de expulsar (573–86). En el tercio inferior derecho se representa una granja de ovejas (587–89). En el tercio inferior izquierdo, una explanada de baile donde bailan muchachos y muchachas (590–606).

5) En el quinto círculo, la inmensa corriente del Océano (607–609)⁴⁵.

El Escudo de Aquiles ha sido interpretado de diversas maneras. Según el sentido más literal, representa todo lo que Troya es y que Aquiles va a conquistar. Según el sentido más alegórico, representa el universo entero.

[44] DA VINCI, Leonardo: *Cuadernos de notas*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1995.

[45] http://en.wikipedia.org/wiki/Shield_of_Achilles



Según esa última y muy común interpretación, el Escudo se puede poner en relación con la danza de los aka de los pigmeos de África central analizada anteriormente. La danza aka, como el escudo, forma un círculo. En ambos círculos lo primero es el origen de la vida, que en la danza son las mujeres y en el escudo el sol. Junto con la mujeres y el sol, son también originarios los elementos inmediatamente relacionados con

ellos: las músicas y movimientos propios de las mujeres y lo que ellas generan, por una parte, y la luna, las estrellas, la tierra y el mar, por otra.

En segundo lugar y en el segundo círculo se sitúan las ceremonias de la vida ordinaria: ritos de paso que se ejecutan con las danzas y la vida cotidiana de una ciudad en paz. En tercer lugar y en el tercer círculo, las procedimientos de subsistencia: la caza entre los aka y la agricultura y ganadería en el escudo.

Los siguientes momentos de la danza y los círculos 4 y 5 no presentan analogías tan claras. Pero las señaladas son suficientes para mostrar analogías en la forma a la vez que en los contenidos. En ambos casos la forma es circular, como ya se ha dicho, el orden es de prioridad temporal y a la vez de dependencia física y de fundamentación metafísica. Lo primero cronológica y ontológicamente es el principio de la vida, los poderes generantes (las mujeres y el sol, el cielo, la tierra y el mar), después la comunidad constituida y la vida ordinaria de la comunidad, después los medios de vida. El orden del tiempo y el orden ontológico coinciden.

Si hay que remontarse a un esquema anterior al de las danzas aka, ya se indicó que ese modelo puede ser un mandala, el más primitivo de los mandalas, si la danza en cuestión no lo fuera. Por otra parte, esa estructura de la danza aka y del escudo de Aquiles corresponde con la estructura de la *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino, antes citada, con la de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel, y con el modelo de universo de la física cuántica y relativista que sitúa el comienzo en el Big Bang de hace 20 mil millones de años y el origen de la vida y del hombre unos millones de años después según un orden del mismo tipo⁴⁶.

La noción de todo representado espacialmente mediante un círculo y temporalmente por un movimiento circular de salida y retorno aparece en cierto modo en todos los casos. Por otra parte, hay numerosas obras de arte antiguas y modernas en que se reproduce el mismo esquema. Por ejemplo, *La divina comedia*, de Dante, *Las hilanderas* de Velázquez, la tercera sinfonía de Mahler o el ballet *La creación del mundo* de Darío Mihaud.

A pesar de las enormes diferencias señaladas por los antropólogos entre la mente primitiva y la mente moderna, hay nociones que aparecen en ambas con notable recurrencia. Son las de totalidad e infinitud, simbolizadas en la figura del círculo, que se refieren al orden trascendental.

[46] Cfr. CHOZA, J.: *Filosofía para Irene*. Sevilla: Thémata, 2014, §§ 90-91. Para el modelo de universo de finales del siglo XX cfr. WEINBERG, S.: *Los tres primeros minutos del universo*. Madrid: Alianza, 1978.

Por otra parte, la gran variedad de formas lingüísticas y sistemas de clasificación entre las culturas primitivas es exponente de la diversidad que puede darse entre los sistemas categoriales.

Esa constancia de las nociones trascendentales y esa variedad de los sistemas categoriales se percibe asimismo en las artes en general y en las artes plásticas en particular. Totalidad e infinito, movimiento circular, salida y retorno, pertenecen al orden trascendental. Perspectivas irreconciliables, simultaneidad de lo sucesivo, sucesión de lo simultáneo, identidad dual o plural, etc., pertenecen al orden categorial y a la representación plástica.

Junto a la constancia del todo y el infinito, de la salida y el retorno, que puede advertirse en las danzas de los aka, y en las obras citadas de Dante, Velázquez y Mahler, la diversidad de los sistemas categoriales puede percibirse en pinturas como las de las cuevas de Altamira, el *Gerinika* de Picasso o los cuadros de Miró y Chagal, ante los cuales se experimenta la impresión de lo imposible, como el hecho de que varias figuras ocupen a la vez el mismo espacio.

5. Universo, historia y templo.

§ 41. Relatos del origen. Mito y escritura.

El escudo de Aquiles es un relato en imágenes. El primer milenio a. C. registra el paso generalizado del relato en imágenes al relato en caracteres alfabéticos, a escritura, que se inicia en el cuarto milenio. Lo que las imágenes representan primero se canta, y luego se escribe.

Cuando hacia el milenio 10 a. C. aparecen las primeras manifestaciones de vida neolítica en Oriente Medio, los ritos paleolíticos se siguen practicando, pero poco a poco se transforman. Las partes verbales de esos ritos se independizan. Se repiten al margen de los elementos gestuales y gráficos, y quedan solo en la imaginación de unos para contar a otros cómo fue la fundación de la tribu, cómo eran las órdenes del jefe, etc. Se constituyen así mitos políticos y se recogen así procedimientos para construir y organizar la ciudad.

Cuando se inicia la vida urbana y se agrupan varias etnias y varias tribus, en diversos casos se canta la parte fónica de un rito, de aquellos ritos mediante los cuales se constituía el sistema cósmico y social entero milenios antes (§ 27), los ritos de caza, de fundación del poblado, de co-

ronación del rey, de nacimiento, de iniciación, de fecundidad, de honras funerarias.

Otras veces a partir de los recuerdos cantados y relatados surgen nuevas maneras de celebrar acontecimientos. Acontecimientos ya celebrados o acontecimientos nuevos que no se han celebrado nunca, como la promulgación de las leyes de la ciudad o el establecimiento de formas de la liturgia urbana.

En Grecia a los que componen los cantos se les llama *aedos*, y a quienes lo repiten, *rapsodas*, y son ciertamente los transmisores-constructores de mitos y relatos, los organizadores de la memoria y de la vida⁴⁷.

Lo que se recuerda y se cuenta de los comienzos del cosmos y de la tribu puede llegar a inspirar algo así como la organización de un reino primero, y más tarde una república, cuyos textos básicos ya no son cantos litúrgicos sino prosa política, leyes constitucionales, administrativas, procesales, penales y civiles.

Los cantos relatan la historia del mundo, del hombre y de la ciudad. La actividad creadora del Dios con el auxilio del rey de la ciudad. Los relatos se esculpen en piedra, se pintan en paredes, se graban en escudos, se dibujan en cerámicas. Cada vez los relatos son más detallados y más largos. Cada vez las figuras dibujadas de modo realista se alternan más con las dibujadas de modo esquemático, y van apareciendo figuras más estilizadas, signos más convencionales. Primero pictogramas, luego ideogramas y finalmente letras alfabéticas. (cfr. § 30)

Lo que se canta desde el comienzos del neolítico y se pinta en las cerámicas, se graba en bronce desde comienzos de la edad de los metales, y antes de que acabe dicho periodo se escribe en caracteres alfabéticos: cuneiformes y demóticos. Entonces empieza la historia, cuando todo lo acontecido en el tiempo ha podido ser espacializado, dividido en elementos, clasificado, recombinado, distribuido y compuesto de varios modos, cuando todos los procesos temporales pueden contenerse en una representación espacial en un perpetuo presente⁴⁸.

[47] GOODY, J.: op. cit., cap. VI.

[48] Cfr. *Ibidem*, caps. V y VI; cfr. CHOZA, *Filosofía de la cultura*: § 38. *Categorías paleolíticas y categorías neolíticas.*, § 40. *Las esferas de la cultura. Lenguaje predicativo, escritura y eternidad.*, § 57. *Segundo parricidio originario y construcción narrativa del comienzo. La memoria épica.*

§ 42. Los órdenes del tiempo. La segunda naturaleza.

Los recuerdos se retienen por sus contenidos. Los humanos de las sociedades urbanas del siglo XXI recordamos acontecimientos vividos. Cuando se trata de acontecimientos vividos con otras personas, por ejemplo familiares, son fáciles de datar preguntándole al padre o a la madre. A su vez la madre recuerda también por referencia a contenidos, a acontecimientos: «fue cuando yo estaba embarazada del segundo». El embarazo del segundo es fácil de datar porque se sabe los años que tiene ahora y el año que nació.

Pero ese ponerle «fecha» a los contenidos del recuerdo y a los acontecimientos es algo que no se hace mientras no es necesario. Normalmente se hace por referencia a los recuerdos de grupos más amplios, que suelen llevar una contabilidad escrita del tiempo. Por ejemplo, el año 3 del reinado de Amenhophis IV. Pero puede ocurrir que los reinados de los diferentes faraones no estén contabilizados según una secuencia constante y lineal, y eso es lo que efectivamente ocurre con la cronología egipcia. Los egipcios databan según los reinados de los diversos faraones, pero solapan los interregnos y las épocas de coregencia. Los periodos de sede vacante no se contabilizan.

No tenían la costumbre de nombrar los años con nombres de animales, como en China, de manera que en algunos casos se pueden contar independientemente del reinado de los emperadores. Mucho menos tenían el concepto de «era» como «era cristiana» o «Anno Domini».

En la mayoría de las sociedades del siglo XXI contamos el tiempo en el sistema numérico de base 12 (1 minuto = 60 segundos, 1 hora = 60 minutos, 1 día = 24 horas, 1 año = 12 meses), que es el de los sumerios, la única cultura conocida que haya usado ese sistema⁴⁹. Con ese sistema, tomamos como año 0 el nacimiento de Cristo. Es el sistema de la cultura occidental, que se ha impuesto a la mayoría del planeta por cuestiones fácticas.

En las sociedades urbanas del siglo XXI tenemos el hábito de fechar todos los acontecimientos, y sobre todo los documentos escritos que se generan diariamente, según este sistema, y nos parece natural. Pero basta la experiencia bastante común de un periodo de vacaciones, en el que esa contabilidad temporal no se ejercita, para participar en la experiencia, igualmente común, del «no sé en qué día vivo». En realidad, para vivir no es en modo alguno necesario saber en qué día se vive, y de

[49] IFRAH, G.: *Historia universal de las cifras*, op. cit, cap. 9.

hecho recordamos de nuestra vida los acontecimientos importantes que, por ser casi siempre compartidos con más personas, podemos fechar. Por referencia al sistema único, común, numérico y lineal, que llega a parecer como el tiempo en sí, y por cuya realidad se preguntan los filósofos.

Desde otro punto de vista, resulta y es más «natural» el tiempo tal como lo registra la memoria épica de las diferentes culturas. Antes de la instauración de la era cristiana, los egipcios, los griegos, los chinos y los romanos, cuentan el tiempo de maneras diferentes, y después, los judíos y los musulmanes lo siguen contando de maneras diferentes.

Para los judíos el año 0 es el año del comienzo del mundo según la biblia, que corresponde al domingo 7 de octubre del año 3761 a. C., por lo que en el calendario hebreo el año 2012 de la era cristiana corresponde al $(2012 + 3760 =) 5.772$.

Para los musulmanes el año 0 es el día del inicio de la Hégira (la emigración de Mahoma de la Meca a Medina), que en el calendario gregoriano corresponde al 16 de julio de 622. Por ello el año islámico 2012 de la era cristiana es 1433, aproximadamente desde el 26 noviembre de 2011 al 14 de noviembre de 2012.

Para los chinos, aunque a comienzos del siglo xx adoptan el calendario gregoriano como oficial, para la agricultura, fiestas y algunos otros eventos usan el calendario tradicional, y dan el nombre de calendario agrícola, calendario viejo o calendario Yin al propio, y calendario común, calendario nuevo o calendario Yang, al gregoriano. El calendario Yin toma como punto 0 el año 61 del reinado de Huang-di, el emperador que lo introdujo, que corresponde al 2637 a. C. o al 2697 a. C según unas u otras escuelas. Por lo cual, el año 2012 de la era cristiana corresponde al 4709 del calendario tradicional⁵⁰.

En estos cuatro casos, el calendario está construido sobre medidas astronómicas, de los ciclos solares (calendario cristiano), lunares (calendario musulmán) o de ambos (calendario chino), y es el resultado de unos cálculos complejos. Hacia el milenio 3 a. C., es cuando por primera vez empieza a haber culturas que sienten la necesidad de construir calendarios por referencia a cálculos astronómicos exactos, aunque los constructores de Göbekli Tepe ya tienen bastantes conocimientos de astronomía.

De todas formas, el tiempo objetivo astronómico no es el tiempo con relación al cual se sedimentan los recuerdos en la memoria individual, ni en la familiar, ni en la tribal. Tampoco en la laboral ni en la «nacional».

[50] http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_calendar

Entonces, ¿cómo se sedimentan los recuerdos en esas memorias? Pues... por relevancia existencial y por las leyes psicológicas de asociación. El momento de su sedimentación según el tiempo objetivo extrínseco no lo sabemos si no se utiliza ningún instrumento mnemónico. Y si se utilizan, lo sabemos en la medida en que podamos averiguar cómo funcionan esos instrumentos. Se suele admitir que algunos de los signos abstractos auriñacienses, anteriores al milenio 30 son signos mnemónicos, pero no están descifrados.

El tiempo real es la duración de los procesos reales. La duración del universo desde el big-bang, la duración de la vida de unos organismos vegetales, o de los animales. Cada viviente tiene un tiempo real, un ritmo interno, y cada átomo y cada molécula, también. Y los ritmos inorgánicos están sincronizados con los orgánicos. El tiempo objetivo, con el que se miden los procesos perceptibles de algún modo, no es real, es, justamente, objetivo.

El tiempo real de la psique humana, individual, familiar o tribal, es el proceso de las vivencias, de acumulación y de transformación de lo acumulado, y el tiempo objetivo de esas psiques es el conjunto de procedimientos extrínsecos para articular los contenidos acumulados. Por su parte, la psique individual también sedimenta sus recuerdos según contenidos y según las relaciones de esos contenidos. Los recuerdos laborales, lúdicos, familiares, eróticos etc., se sedimentan con o sin relación entre ellos, de manera que no siempre es fácil articularlos ni datarlos.

Hay un tiempo real y un tiempo objetivo para cada psique individual, cada familia y cada grupo cultural. El tiempo real es diferente para cada uno, y el tiempo objetivo es el mismo para los integrados en un mismo grupo.

Las formas de articular el tiempo en las culturas pre-neolíticas es muy variado, y no hay predominio de un tiempo objetivo extrínseco y cuantitativo al que referir los demás tiempos reales. Las formas de organizarlo a partir del neolítico son más conocidas y resultan más familiares, porque los diferentes tiempos reales se miden por referencia al tiempo objetivo de los años de reinado de un sátrapa, un rey o un faraón.

A partir del neolítico las formas de organización del tiempo real y el tiempo objetivo se entrelazan con las formas de construcción de las lenguas escritas, puesto que el tiempo objetivo es siempre un tiempo escrito vinculado a las notaciones de la aritmética. A su vez, esa articulación del tiempo está en correlación con la formación de los sistemas categoriales ontológicos y lingüísticos, es decir, con el conjunto de los factores que

configuran las culturas neolíticas y que dan lugar a lo que se denomina razón, racionalidad, civilización y «mente civilizada»⁵¹.

A partir del neolítico se configura lo que la cultura occidental ha denominado «naturaleza humana» y «naturaleza racional del hombre», y que a partir del siglo xx se tiende a llamar «segunda naturaleza» según la terminología acuñada por la filosofía para designar los hábitos, costumbres y, en general, formas culturales.

Homero no es solamente el educador de Grecia y de Europa. Es, como sospechó Vico, el creador de la «naturaleza humana», porque esa «naturaleza humana», esa «estructura narrativa de la existencia», es a su vez una obra de arte. Es el modo de ser que adoptan los *sapiens* con el advenimiento de una segunda naturaleza que es lingüística-literaria y teórica-descriptiva.

Una serie de descubrimientos a lo largo del siglo xx, preparan el terreno para una novedad que tarda más de un siglo en asimilarse, a saber, que la naturaleza humana como tal se manifiesta tanto en las culturas neolíticas como en las paleolíticas, y que en todas ellas aparece como segunda naturaleza, como cultura, es decir, como obra de arte.

Esos descubrimientos son, básicamente, la actitud cognoscitiva natural por parte de Husserl, Heidegger y la fenomenología, los métodos deconstructivos, el impacto del concepto antropológico de cultura en el concepto de hombre⁵², las nuevas lógicas y las nuevas éticas, las nuevas geometrías no euclídeas y las nuevas aritméticas. Todo eso hace posible entrar en el pensamiento y las culturas paleolíticas como pensamientos y culturas con lógicas y éticas propias, con gramáticas y sistemas de clasificación propios. Y hace posible mirar con respeto la etnobotánica o la etnomedicina.

También por su parte, la ciencia del siglo xx se revisa a sí misma y depone en cierta medida la arrogancia de suponer que lo que no está científicamente comprobado es falso. Las culturas neolíticas y postneolíticas del siglo xxi se abren a las lenguas y culturas paleolíticas, no porque puedan ser consideradas iguales o superiores aquellas, sino porque en ellas aparecen otros modos de organizar la lengua, los sentimientos, la mente, o la contabilidad, que son también propios y específicos de la naturaleza humana.

[51] Cfr. GOODY, J.: *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: 2008. Cfr., CHOZA, J., *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, caps. 2 y 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

[52] GEERTZ, C.: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Esta novedad tarda más de un siglo en asimilarse, y aún no se ha asimilado del todo al comenzar la segunda década del siglo XXI, porque la crítica al concepto de naturaleza humana desde tantos frentes se experimenta como desengaño absoluto, como aceptación de la falsedad de todo lo creído anteriormente, y la situación posterior a esa crítica se experimenta como nihilismo, como esteticismo vacío, como agnosticismo radical.

Este desfondamiento se produjo también en los intelectuales que vivieron la caída de Roma, especialmente en Agustín de Hipona, que la vive como si fuera el fin del mundo, incapaz de imaginar que lo que venía detrás de esa caída de Roma era nada menos que Europa. Tampoco los intelectuales demasiado atrapados en la Ilustración, son capaces de ver la crítica del paradigma onto-teo-lógico, de la racionalidad neolítica, como otra cosa que pura destrucción y mero nihilismo, ni son capaces de ver esa crítica como una apertura a mundos paleolíticos y post-neolíticos insospechados.

Con esa amplitud de horizontes es como en 1947 percibía Heidegger todas esas acusaciones de nihilismo que se dirigían a su pensamiento, y se tomó el trabajo de indicar los caminos por los que se abría una nueva lógica, una nueva ética, una nueva ontología, una nueva forma de comprender al hombre y una nueva forma de referirse a lo divino⁵³. Quizá porque el trabajo de los filósofos es más reflexión que creación, muy pocos de ellos ven como prometedor el horizonte que se abre tras descubrir que la «naturaleza humana», en el sentido que se le suele dar en la cultura occidental, es una segunda naturaleza. Quizá los artistas, que son más creativos y menos reflexivos, han tenido más facilidad para percibir la amplitud de ese horizonte.

La psique humana necesita organizar el mundo poniéndole (de alguna manera) unos límites o puntos de partida. Necesita la noción de comienzo porque el pensamiento se pierde en el infinito. El infinito le inquieta. La mitología cuenta el origen del tiempo, del espacio, del universo, y conjura ese infinito. En las diferentes culturas hay esos elementos comunes, y eso son los elementos del pensamiento y del arte.

La psique humana del siglo XXI está en condiciones de hablarse de tu con la del paleolítico, y en condiciones de andar algunos de sus caminos artísticos, lógicos y religiosos.

[53] Cfr. HEIDEGGER, M.: *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2000. Cfr. CHOZA, J.: "Lectura de la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger", en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 32.

LENGUAJES INFORMATIVOS Y ARTE REPRESENTATIVO. PROPORCIÓN Y BELLEZA GRECO-ROMANAS

1. Artes y técnicas urbanísticas. Primera secularización.
 - § 43. *El Agora, el mercado y el puerto.*
 - § 44. *Los nuevos espacios y los nuevos tiempos. Hipodamos, Heródoto e Hipócrates.*
2. Artes escénicas y musicales. Diferenciación del poder religioso y político.
 - § 45. *Las fiestas cósmicas de las culturas agrarias. Los dioses de los cielos.*
 - § 46. *La fiesta matriz de las culturas urbanas. El carnaval.*
 - § 47. *Revoluciones y juegos.*
 - § 48. *Fiesta, comedia y tragedia.*
3. Artes plásticas y ciencia. Hegemonía de la actitud teórica
 - § 49. *El poema de Gilgamesh. Digresión filológica sobre la mujer.*
 - § 50. *Mujer y belleza, muerte y misterios en el mundo urbano.*
 - § 51. *Venus y las bellas artes.*
 - § 52. *La estilización del cuerpo y de la tierra. De Fidias a Eratóstenes.*
 - § 53. *Artes liberales y artes serviles.*
4. Artes literarias. Lenguajes informativos y escritura artesanal.
 - § 54. *Las musas y las artes. Lenguajes representativos, ineficaces y verdaderos.*
 - § 55. *La invención de la naturaleza humana. De Homero a Eurípides.*

1. Artes y técnicas urbanísticas. Primera secularización.

§ 43. *El ágora, el mercado y el puerto.*

EN UNA FILOSOFÍA DE LA CULTURA (FC), Grecia es el momento de plena diferenciación de las esferas de la cultura (FC cap. 6, §§ 40-55). En una filosofía de la religión (FR), Grecia es el momento del pleno desarrollo de las religiones místicas y de las creaciones teológicas. En una filosofía del arte-comunicación (FAC), Grecia es el momento de la gran sistemática de las artes mediante la ciudad, el estado y la ciudadanía, y el gran desarrollo de las artes como teoría, como proporción, armonía y belleza.

Grecia es el momento de la reflexión, del saber de sí del intelecto que ha estado ya muy activo, desde la proliferación de los signos a comienzos del calcolítico, es decir, desde el nacimiento de los imperios. El momento de la reflexión, es el momento de la libertad, pues, como insistía Hegel, el hombre necesita saber que es libre para poder serlo. Pero no solo es el momento de libertad. Es también el de la igualdad y la fraternidad, es decir, el de la ciudadanía y el de la ciudad como expresión de ella¹. Es un momento que se completa con la aportación de Roma y la de Jerusalén, para dar lugar a esa obra artística-cultural que recibe el nombre de Europa y de Occidente.

En una explosión de creatividad política y artística, Grecia es el momento de la gran expansión de las técnicas urbanísticas y ciudadanas, desde los navíos y los puertos hasta la moneda y las alianzas internacionales. A la vez, es la gran expansión de las artes escénicas y musicales, que reorganizan la vida pública y privada de los ciudadanos; la gran expansión de las artes plásticas y las ciencias, que renuevan la visión del cosmos, y la gran expansión de las artes literarias, que como ya se ha indicado (§ 42) son las verdaderas creadoras de esa naturaleza humana aceptada y vigente en esa cultura occidental.

A comienzos del primer milenio a. C. lo que luego sería la ciudad de Atenas es un templo-fortaleza situado en un promontorio, la Acrópolis, como tantos otros templos-fortaleza del mediterráneo oriental.

Conforme crecen la población, el tráfico marítimo y las relaciones comerciales, la ciudad se va extendiendo entre los pies de la Acrópolis y el Pireo, una pequeña isla en la que se ubica el puerto. En el siglo VI a. C., Clístenes y Solón organizan las diversas tribus y grupos que pueblan la ciudad, según un régimen de representación en las asambleas proporcional a los impuestos abonados, que desde entonces recibe el nombre de democracia. En el siglo V a. C., según los diseños de Hipodamos de Mileto, se fortifica la ciudad y se construye la muralla que la une al puerto. Naturalmente la fortificación de la ciudad es una tarea de años, que se logra mediante un acuerdo, una organización y un coste económico que abonan sus habitantes, los cuales son por eso ciudadanos, o sea señores o dueños de la ciudad.

[1] Sobre la mutua fundamentación entre el lenguaje por una parte, y la libertad, la igualdad y la fraternidad, por otra, cfr. CHOZA, J.: "Sustancia, sujeto y comunicación. La Antropología filosófica de Hegel", en FALGUERAS, I., GARCÍA, J. y PADIAL, J.J., *Yo y tiempo. La antropología filosófica de G.W.F. Hegel*, en *Contrastes*, Suplemento 15 (2010), pp. 43-62.

En la ciudad destaca como su símbolo, un lugar que no tienen las ciudades de Mesopotamia y Egipto. El centro de las ciudades de Oriente Medio eran el Zigurat con el templo y el palacio real. En Atenas el centro lo ocupa una amplia zona de jardines, paseos y edificios públicos que se denomina el ágora. El ágora es una zona central de la ciudad a cuyo alrededor se sitúan los templos y los palacios, y una serie de edificios públicos en los que se realizan transacciones comerciales, acuerdos políticos, actividades docentes (como la Academia), lúdicas y de otros tipos. Esa es la transformación que sufre en Grecia la explanada central de los poblados paleolíticos y de las primeras aldeas neolíticas².

La estructura espacial del ágora significa que la estructura administrativa de la ciudad-estado no es la estructura piramidal de la administración imperial mesopotámica o egipcia, sino la estructura reticular que expresa una pluralidad de relaciones entre los particulares. No es solo «derecho público», es decir, derecho administrativo y derecho penal, lo que vertebra la relación entre los individuos, sino también derecho privado, o sea, derecho civil y derecho mercantil. Eso significa que los individuos no son solamente súbditos de un sátrapa o un faraón. Son individuos autónomos, centros de iniciativa y de poder, que se dan a sí mismos su organización política y sus leyes. El ágora es el lugar donde realizan el intercambio de planes políticos y económicos, el mercado es el lugar donde realizan los intercambios de bienes, y el puerto el lugar donde realizan los intercambios con otras ciudades-estados.

En la medida en que, junto a las relaciones de sumisión y vasallaje ante la divinidad y ante el emperador, se dan las relaciones de intercambio de ideas y cosas entre ciudadanos iguales, se da ya una primera secularización, por mucho que todas las relaciones entre individuos se realicen invocando a los dioses y al poder real.

Este cambio no proviene solamente de factores demográficos, pues hay en el siglo v a. C., ciudades tan pobladas como Atenas, sino también organizativos y de nuevos enfoques del pensamiento. En el siglo v a. C., Atenas tiene unos 100.000 habitantes, Babilonia 150.000, Ecbatana (Persia) 100.000, Menfis 100.000 y Siracusa 125.000³.

Grecia tiene menos población que Persia y que Egipto, pero está integrada por una serie de ciudades-estado formadas por individuos libres, activos e iguales, y que utilizan la escritura para acumular y transmitir infor-

[2] <http://en.wikipedia.org/wiki/Athens>, http://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Agora_of_Athens

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_urban_community_sizes

mación. Eso amplía sus capacidades cognoscitivas e imprime nuevos estilos y nuevos enfoques a su modo de utilizar el intelecto, como se ha dicho antes.

Esos estilos y enfoques nuevos del pensamiento dan lugar a la consideración de sí mismos como autónomos y a la construcción de un nuevo cosmos también autónomo, que se apoya sobre conceptos nuevos como los de, *physis*, bárbaro, psique y otros muchos, que no estaban presentes en el mundo homérico⁴. La elaboración de tales conceptos está en correlación con unas praxis, que hacen posible que queden integrados en el léxico griego común y que determinan la conciencia de la autonomía del hombre griego.

La noción de *Physis*, designa un cosmos autónomo respecto de los dioses y señala un ámbito de la realidad que se rige por unas leyes que ya no son las sagradas, y que se empiezan a considerar «naturales». Por relación a esas leyes, las que rigen el mundo de los dioses son «sobrenaturales». La noción de «bárbaro» designa el mundo de «los otros», los que no son propiamente seres humanos, o no lo son en sentido pleno. La noción de «psique» designa un centro autónomo de vida y de actividad, propia de cada viviente, que se diferencia de las fuerzas sagradas consideradas propulsoras de los vivientes en el paleolítico y todavía en los comienzos del neolítico (por ejemplo, la noción egipcia de *ka*⁵).

Junto a las nociones comunes que facilitan la comunicación de los individuos respecto de la nueva visión del mundo y de la comunidad, aparece otro elemento que hace posible el intercambio de una gran cantidad de bienes entre todos los estados griegos y entre los griegos y los bárbaros, a saber, la moneda. El tetradracma ateniense es la moneda acuñada en Atenas que a partir del siglo v se toma como medida patrón del comercio en el mediterráneo oriental⁶, lo que potencia la talasocracia ateniense hasta la formación del imperio alejandrino.

El ágora, el mercado y el puerto no son solamente creaciones artísticas, arquitectónicas, ni solamente instituciones políticas. Son también el epicentro de prácticas culturales que generan conceptos claves para la cultura occidental como los de naturaleza, humanidad, hombre, comunidad, democracia, alma, libertad, en correspondencia con creencias y costumbres con las que interpretamos y comprendemos el mundo desde entonces.

[4] LYDELL & SCOTT, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057> voces *physis*, *psiché*, *barbaroi*.

[5] Cfr. WALLIS BUDGE, E.A.: *The Egyptian Book of the Dead*. New York: Barnes & Nobel, 2005, pp. LXI-LXXXVIII

[6] <http://en.wikipedia.org/wiki/Drachma>

§ 44. *Los nuevos espacios y los nuevos tiempos. Hipodamos, Heródoto e Hipócrates.*

Hay correspondencia entre las formas de concebir y gestionar el espacio y las formas de concebir y gestionar el cosmos, la comunidad y al hombre singular. La manera de concebirse el hombre a sí mismo y al mundo está distendida en el espacio, y en el espacio se ubican todos los valores y antivalores en relación con los cuales el hombre se realiza o se destruye (FC §§ 25, 26 y 31).

Cuando comienzan los primeros asentamientos urbanos y los hombres dejan de ser cazadores y recolectores nómadas, tiene lugar una nueva comprensión del espacio, una nueva conexión entre los espacios celestes y los terrestres, una nueva organización de los lugares, y una nueva distribución de los espacios de la fuerza y la debilidad (FAC §§ 33, 39 y 40).

El espacio se amplía a golpe de los viajes, expediciones guerreras y comerciales, y el saber acerca de sus características se plasma en lo que Vico llamó geografía poética y que ahora se llama etno-geografía.

La fuente y la forma de la etno-geografía es la épica, cuyos mapas dibujan el caos y el cosmos, los territorios humanos y los inhumanos de los monstruos, el cielo y el infierno. A medida que el espacio se amplía por los informes y relatos de guerreros, viajeros y comerciantes, los espacios se modifican, los lugares de los monstruos y los dioses se alejan, el cielo y el infierno se distancian y se reubican, como se muestra en el Poema de Gilgamesh o en los poemas homéricos.

En el milenio 10 a. C. los constructores de Göbekli Tepe (FAC § 34) tienen unos conocimientos de astronomía que utilizan para la construcción de su santuario. En algún momento del segundo milenio aC los pobladores del mar Egeo aprenden a navegar guiándose por la posición de las estrellas, y así lo hace Ulises: «No caía el sueño sobre sus párpados contemplando las Pléyades y el Bootes, que se pone tarde, y la Osa, que llaman carro por sobrenombre [...] Pues le había ordenado Calipso, divina entre las diosas, que navegase teniéndola a la mano izquierda»⁷.

En la Grecia de los siglos VI y V a. C., el mundo se transforma, y el espacio se concibe de otros modos. No se organiza ni se distribuye solamente en clave imaginativa y simbólica, atribuyendo sentimientos y pasiones humanas a las fuerzas que aparecen en él, sino también y simultáneamente en clave conceptual y mediante nociones abstractas. El espacio entonces, y el tiempo, se expresan en números, en medidas y en relaciones numéricas.

[7] HOMERO: *Odisea*, 5, 270-276. Madrid: Cátedra, 1990.

Cuando Hipodamos de Mileto (Mileto, 498-408 a. C.) concibe la organización de Atenas unificando la Acrópolis con el ágora y el puerto dentro del recinto amurallado, diseña lo que desde entonces se llama la rejilla o la cuadrícula de Hipodamo, que consiste en un espacio dividido en rectángulos regulares, y que constituye el modelo urbanístico más racional, geométrico y euclídeo pensable.

Hay rejillas urbanísticas del mismo tipo desde el cuarto milenio a. C., en China, India, Mesopotamia, Egipto, y Meso-américa⁸, pero Hipodamos no es solamente un urbanista. Es también un teórico político, que concibe la ciudad como un lugar donde los ciudadanos reciben una educación cívica según su clase social, las actividades que desempeñan en servicio de todos, y el lugar en el que viven con un número de ciudadanos bien determinado. Es quizá el creador de la primera utopía, antes que Platón, y el primero que lleva las consecuencias de los cálculos racionales más allá de lo que resulta admisible. Al menos esa es la crítica que Aristóteles le dirige⁹.

En correlación con la nueva manera de concebir el espacio, hay nuevas maneras de concebir el tiempo y los acontecimientos. Los relatos míticos y épicos ceden su lugar a los relatos que pasan a llamarse «históricos». Heródoto (484 a. C.- 425 a. C.), organiza los eventos y el tiempo de un modo nuevo. Busca testimonios y pruebas documentales de lo acontecido, leyes generales entre las costumbres de los diferentes pueblos, o sea, busca lo que podríamos llamar ahora instituciones universales, descubre equivalencias funcionales entre dioses de la guerra, de la fecundidad, etc., de las diferentes religiones, y es muy reflexivo a la hora de aceptar y rechazar relatos como verídicos, comprobados, probables o puramente fantasiosos, y a la hora de interpretarlos.

Por otra parte, y en correlación con las nuevas maneras de concebir el espacio y el tiempo, se concibe también al ser humano. Los padecimientos de los hombres dejan también de explicarse solamente en clave imaginativa y simbólica, y pasan a explicarse también en clave conceptual mediante el trabajo de Hipócrates (460 a. C. – 370 a. C.)¹⁰. A partir de sus enseñanzas, la «enfermedad sagrada» (epilepsia), deja de ser sagrada, como lo eran, por lo demás, la mayoría de las enfermedades (posesión de los espíritus, maldiciones de los dioses, etc.), y se convier-

[8] <http://en.wikipedia.org/wiki/Hippodamus>, http://en.wikipedia.org/wiki/Grid_plan

[9] ARISTÓTELES: *Política*, II, 8. 1267 b 22 ss.

[10] Cfr. COUTO SOARES, Maria Luisa (ed.): *Hipócrates e a Arte da Medicina*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

ten en «naturales»¹¹. Hipócrates articula el organismo con el clima, los alimentos, las edades y los cambios morfo-fisiológicos correspondientes.

La urbanística de Hipodamo, la historia de Heródoto y la medicina de Hipócrates, acontecen en unos ámbitos nuevos generados por esos mismos autores mediante sus propias obras. Esos ámbitos aparecen con el desplazamiento y la sustitución de las claves imaginativas y simbólicas en la explicación de los fenómenos del cosmos. Los vientos, el tiempo, el sol, la suerte, etc., que se representaban como fuerzas sagradas y a la vez con atributos humanos, pasan a representarse también en clave de medida y número, igualdad y repetición, constancia y regularidad, y al conjunto de lo representado según estas claves empieza a llamársele «*physis*» en griego y «*natura*» en latín.

A eso se le puede llamar proceso de racionalización, de secularización. La idea de destino y de fortuna es reemplazada por la de naturaleza, y la de lo singular e irrepetible por la de lo común y reiterado. Las fuerzas sagradas pasan a ser atributos de los dioses inteligentes en primer lugar, y posteriormente fuerzas naturales. Sin dejar de ser objeto de la religión, pasan también a ser objeto del arte. Mediante los ritos religiosos, los hombres gestionan los procesos reales juntamente con los dioses. Mediante las artes, los hombres gestionan los procesos «naturales» auxiliados por la inspiración divina.

La inspiración es el modo en que la divinidad se hace presente a los artistas y los asiste. El aedos está tocado por la divinidad, el escultor también, y el médico. Aparecen también así, junto a los dioses, otras divinidades específicas para las actividades artísticas, las musas. Pero las musas aportan, junto a su caudal de poderes sagrados, un inmenso caudal de experiencias y de recuerdos humanos. Las musas son hijas de Mnemosine, la memoria.

A partir del primer milenio a. C., el Mediterráneo empieza su periodo histórico. A partir de entonces el espacio se organiza según los parámetros de la geometría euclídea, el tiempo se articula como lineal y unidireccional, los recuerdos se sedimentan según las técnicas de la escritura y los calendario escritos y el futuro se proyecta colectivamente desde las instituciones políticas y comerciales.

Todavía, en los primeros siglos del periodo histórico, seguirá habiendo lugares naturales y tiempos cíclicos, hasta los albores de la modernidad. A partir de Galileo, Descartes y Newton, el espacio y el tiempo, y el universo entero, quedarán articulados como la cuadrícula de

[11] HIPÓCRATES: *Sobre la enfermedad sagrada*, en *Tratados Hipocráticos*. Madrid: Gredos, 2000, p. 59.

Hipodamos, hasta que en el siglo xx Einstein y Plank promuevan una nueva concepción del espacio, del tiempo y del universo. También de Newton a Einstein el arte tendrá unas características diferentes, y a partir de Einstein empezará una nueva época artística.

2. Artes escénicas y musicales. Diferenciación del poder religioso y político.

§ 45. *Las fiestas cósmicas de las culturas agrarias. Los dioses de los cielos.*

Durante todo el paleolítico, la totalidad de las artes se despliegan a partir del rito y se realizan en él, como se ha explicado. Su lenguaje es performativo y su resultado es la organización e interpretación del cosmos. Al iniciarse el neolítico, comienza la transición hacia la hegemonía de las artes plásticas y la totalidad de las artes se despliegan y se realizan a partir del templo (FAC §§ 35 y 39). Desde entonces, su lenguaje empieza a ser informativo y su resultado es el relato de lo acontecido en los remotos principios. El rito deja paso a la arquitectura y al mito y se trenza con él. Pero ahora el cielo y la vida de los astros forma parte de la vida de los hombres, los animales y las plantas, y las determinan. Ahora se empieza a saber cuantos y cuáles protagonistas celestiales rigen la siembra y la siega, el celo y el apareamiento de los animales domésticos y de los salvajes, el encrespamiento y la tranquilidad de los mares, la abundancia y escasez de los manantiales y ríos.

Cuando el arte pierde su carácter performativo, su eficacia se disocia y se refracta. Por una parte, esa eficacia la asumen las artes plásticas constructivas, especialmente la arquitectura, la escultura y la pintura, que crean o recrean el mundo por medios técnicos y lo dejan establemente creado, en una especie de presente eterno o de sustancialidad eterna.

Esa misma eficacia la asumen también las artes escénicas y musicales, que recogen el contenido y la función de los ritos paleolíticos y los transforman en fiestas urbanas. Las fiestas urbanas recogen la totalidad de los ritos de paso paleolíticos, que siguen pautando la existencia individual y distribuyendo las funciones sociales de los diferentes grupos, según lo establecido en los sistemas sociales y culturales precedentes (FC, §§ 30-31). En este sentido los ritos urbanos siguen teniendo el mismo valor performativo que en el paleolítico, y son los creadores de toda la vida social humana en las sociedades históricas posteriores, como se indicó¹².

[12] Cfr. RAPPAPORT, R.: *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

Por otra parte, las fiestas urbanas tienen un doble valor performativo y conmemorativo o incluso informativo. Las efemérides de la fundación de la ciudad, o de los templos, o de las tumbas, o de los puertos, o de unas colonias, etc., no tienen el valor performativo que tuvieron cuando se construyeron. La construcción se lleva a cabo solo una vez. Pero la conmemoración se repite periódicamente. En cuanto que repeticiones de algo que se sabe ya acontecido en un remoto principio, las fiestas tienen un sentido memorativo e incluso informativo.

El conjunto de los ritos paleolíticos, al entrar en el neolítico, se integran y articulan en un amplio sistema de festejos, que en las primeras culturas urbanas reproducen y rememoran la constitución del orden cósmico físico, social y urbano. El sistema de festejos y el nuevo orden cósmico en los inicios de la agricultura, se apoya especialmente en los cuatro momentos clave de la vida agrícola. El solsticio de invierno (del latín *sol* «Sol» y *sistere* «estar firmemente parado»), es el momento en que acontece la noche más larga del año y a partir del cual los días empiezan a alargarse más y más (21 de diciembre en el calendario occidental del siglo XXI)¹³, que suele ser la fiesta del Año nuevo. El solsticio de verano, momento de la noche más corta del año y a partir del cual los días empiezan a acortarse (21 de junio en el calendario occidental del siglo XXI)¹⁴, que suele festejarse como noche de San Juan o noche de las hogueras. El equinoccio de primavera, momento en que las noches y los días tienen igual duración, y a partir del cual los días son más largos que las noches (21 de marzo en el calendario occidental del siglo XXI)¹⁵, que se celebra como fiestas de la primavera. El equinoccio de otoño, momento en que las noches y los días vuelven a tener igual duración, pero a partir del cual las noches son más largas que los días (21 de septiembre)¹⁶, que se celebra como fiestas de la recolección, la vendimia, etc..

Los ejes de ese amplio conjunto de festejos suelen estar relacionados con la fiesta del año nuevo en diversas culturas, y podrían denominarse fiestas del proto-carnaval. Entre ellas cabe incluir las fiestas del Año Nuevo sumerias (*Zagmuk*), las acádicas (*Akitu*), quizá los festivales egipcios de Sed, y, desde luego, las *Panathenaias* y las *Dionysia* griegas y las *Saturnalia* romanas, entre otras¹⁷.

[13] http://en.wikipedia.org/wiki/Winter_solstice

[14] http://en.wikipedia.org/wiki/Summer_solstice

[15] http://en.wikipedia.org/wiki/March_equinox#Human_culture

[16] http://en.wikipedia.org/wiki/September_equinox#Human_culture

[17] <http://en.wikipedia.org/wiki/Zagmuk> , <http://en.wikipedia.org/wiki/Akitu>
http://en.wikipedia.org/wiki/Sed_festival , <http://en.wikipedia.org/wiki/Panathenaia>

Las fiestas de Zagmuk duraban doce días en el solsticio de invierno. Celebraban la victoria del dios sol Marduk sobre la oscuridad. Las fiestas incluían desfiles terrestres y fluviales, y la subversión del orden social. Amos y esclavos se intercambian sus papeles y se representaba un simulacro de coronación del rey y unas mascaradas que obstruían las calles. Estas fiestas son probablemente precursoras del Festival de Kronos, y posiblemente de la Saturnalia romana y la Purim hebrea¹⁸.

§46. La fiesta matriz de las culturas urbanas. El carnaval.

Los rasgos distintivos de las fiestas carnalescas son el intercambio de los símbolos de *status* y atributos de los personajes entre los actores sociales, la caótica y ritualmente controlada «subversión» del orden social¹⁹, la participación de la población completa, el derroche de comidas y bebidas, el descontrol de la sexualidad, y la dinámica de los intercambios de regalos y dones²⁰.

En Babilonia, en la época sumeria y en la acadia, se recitaba el poema cosmogónico *Enuma elish* en esta fiesta del año nuevo, que integraba, entre otros, los siguientes episodios rituales: «a) día de expiación para el rey, correspondiente al cautiverio de Marduk; b) liberación de Marduk; c) combates rituales y procesión triunfal, presidida por el rey, hasta el Bit Akitu (la mansión de la fiesta del Año Nuevo), donde se celebraba un banquete; el hieros gamos del rey con una hieródula que personificaba a la diosa; e) la determinación de la suerte por los dioses»²¹.

Este tipo de celebración presenta a la vez los rasgos de un proto-carnaval y de una celebración de los proto-misterios, por lo que puede tomarse como punto de partida de los carnavales y las religiones místicas. Tanto en el *Zamuk* como en el *Akitu*, se dan juntas la dimensión mística y la dimensión lúdica popular, que se mezclan también en las *Panatheneas* griegas y en las *Saturnalias* romanas.

Que el carnaval sea anterior a la tragedia significa no sólo que la diferencia entre lo sagrado y lo profano surge desde el principio de la formación del cosmos urbano. Más radicalmente aún, significa que en el

<http://en.wikipedia.org/wiki/Dionysia> , <http://en.wikipedia.org/wiki/Saturnalia> .

[18] http://en.wikipedia.org/wiki/Winter_solstice

[19] Es la tesis de BALANDIER, G.: *El poder en escenas*, cit.; cfr. FAC §§ 37 y 38

[20] RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza, 1983, pp. 546-596.

[21] ELIADE, M.: *Historia de las creencias y la ideas religiosas I*. Barcelona: Paidós, 2010, p 110.

neolítico la emergencia de un cosmos dado es simultánea con la conciencia de que ese cosmos dado oficialmente (tanto sagrado como profano), no es lo absoluto, puesto que se puede ridiculizar. Es decir, lo que surge a la vez que el cosmos oficial es la risa, pero no como pasión subjetiva sino como acontecimiento social institucionalizado, o sea, como carnaval²². Las fiestas carnales flexibilizan las formas de conducta rígidas que conservan los rasgos estrictos de los ritos, y generan la prosa del movimiento corporal, de la que ya se ha tratado (FC §13, FAC § 22-24).

Las representaciones carnales podían conjurar el poder satánico y degenerar en el caos invirtiendo la *mimesis de poiesis* en mimesis de aniquilación, pero precisamente su limitación temporal, espacial y gremial imponía un límite a esas posibilidades negativas²³.

Conforme se avanza más en el periodo histórico en la cultura occidental y en el proceso de secularización, estas fiestas quedan integradas en la Navidad Cristiana (solsticio de invierno) y en la Pascua cristiana (equinoccio de primavera²⁴), por una parte, y por otra en el Carnaval cristiano. En épocas cristianas, las fiestas carnales van asumiendo un carácter cada vez más público y lúdico, y las celebraciones místicas caracteres más místicos²⁵.

§47. *Revoluciones y juegos.*

Junto a los carnavales, el factor civilizador y educativo más intenso es el conjunto de guerras y revoluciones, de los que surgen los juegos y la gran variedad de actividades deportivas, como ya se ha indicado (FAC § 23-25).

Los templos, palacios y ciudades fortificadas, las construcciones en general, no son acontecimientos irreversibles. Lo que se construye se puede destruir. Puede haber invasiones, incendios, ocupaciones violentas, reconstrucciones, nuevos monumentos sobrevenidos. Hay guerras y revoluciones, que dejan su huella en la ciudad, como ruinas abandonadas, como templos nuevos, nuevos palacios y nuevos barrios.

[22] Sobre la risa como elemento originario y distintivo de los *sapiens*, Cfr. CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, cap. 6.

[23] Cfr. ÜWE SCHULTZ: *La fiesta, de la saturnales a Woodstock*. Madrid: Alianza, 1994. Cfr. HEERS, J.: *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península, 1988.

[24] <http://www.belsebuub.com/articles/the-spiritual-meaning-of-theautum-equinox/>
<http://www.belsebuub.com/articles/the-spiritual-meaning-of-the-spring-equinox>

[25] Cfr. CARO BAROJA, Julio: *El Carnaval*. Madrid: Alianza, 2006.

Esas huellas no quedan solamente en la ciudad. Quedan en la memoria épica como guerras de los dioses y como victorias que pueden ser celebradas. Unos dioses matan a otros, los descuartizan y distribuyen sus trozos por los mares o los montes. Unos dioses con unas funciones reaparecen después con otras. Reaparecen ellos mismos o los hijos que engendran en diosas o en mortales extranjeras, donde hay otras costumbres. De actividades militares o metalúrgicas pasan a actividades artísticas y literarias. De actividades generativas pasan a actividades maternas y esponsales. De actividades maternas pasan a actividades eróticas y placenteras.

La memoria épica conserva todos esos eventos y los relata tal como los recuerda. Desde comienzos del neolítico en que se producen los primeros asentamientos urbanos (milenio 12 a. C.), es continua la invasión de una ciudad habitada por grupos con otra tecnología bélica, otra cultura, otra lengua y otros dioses, y mucho más desde comienzos del calcolítico en el milenio cuarto a. C., cuando la tecnología militar se renueva con mayor rapidez, aumenta la densidad de población y las fusiones violentas resultan tan frecuentes como las pacíficas.

De todos esos acontecimientos queda huella en el registro arqueológico de templos y palacios, en los frescos y en las cerámicas, y en los relatos mitológicos. Horus, Osiris e Isis/Hathor o Cronos, Gea y Zeus, son asesinados, castrados, descuartizados, recompuestos, resucitados, vengados y finalmente entronizados en sus santuarios.

Las primeras versiones de esos relatos mitológicos son los bajorrelieves de los templos y palacios sumerios, los frescos de las pirámides, tumbas y palacios egipcios, la decoración de las cerámicas griegas, los adornos de carros y de armas, como por ejemplo el escudo de Aquiles. Y los primeros reflejos escritos de esos episodios son las primeras leyes promulgadas en el tercer milenio a. C., sobre la resolución de conflictos, tributos, deberes, delitos y penas de los ciudadanos²⁶.

Cuando en el milenio tercero a. C., y en el primero, se elaboran las versiones escritas de ese contenido de la memoria épica, tal como ese contenido queda sedimentado en las celebraciones conmemorativas de las ciudades cada vez más pobladas, con más mezcla de culturas, religiones y lenguas, el resultado es un conjunto de historias ininteligibles para los humanos habitantes de culturas escritas. Eso es lo que efectivamente le pasa a los habitantes del mundo de la escritura cuando leen el *Poema del Gilgamesh* o la *Teogonía* de Hesíodo.

[26] Cfr. LARA PEINADO, F. y LARA GONZÁLEZ, F.: *Los primeros Códigos de la humanidad*. Madrid: Tecnos, 1994.

Las guerras y las revoluciones están siempre presentes en todas esas culturas, y por eso en ellas los sistemas educativos son mucho más complejos y especializados que en tiempos precedentes, e instruyen a los jóvenes en las actividades militares. Para eso practican las actividades propias de la guerra pero como competiciones festivas y pacíficas.

Los juegos celebran a los vencedores, a los dioses que vencieron y a los hombres que vencen en las pruebas (inicialmente aristócratas) que los imitan, los conmemoran, y, de ese modo, alcanzan el grado y honor de los divinos. Los poetas griegos componen para ellos los *epinicios* o cantos de victoria, que son la poesía coral en la que se recogen hazañas míticas con las que se comparan las del vencedor²⁷.

«¡Seres de un día! ¿Qué es cada uno? ¿Qué no es? El hombre es el sueño de una sombra.
Mas cuando llega el don divino de la gloria
se posa sobre los hombres un luminoso resplandor y una existencia grata»²⁸.

Ese don divino de la gloria se graba en piedra, en cantos y, finalmente, en libros, y eso es ya eternidad. Los juegos son fiestas religiosas. Son la versión pacífica del entrenamiento militar, del poder bélico y revolucionario. Por su parte, las revoluciones y las guerras son la imposición, mediante la violencia del poder sagrado, de un nuevo orden político, y los mitos, los epinicios y los relatos, son la versión narrativa, informativa de lo que guarda la memoria épica de los pueblos que han pasado por esos procesos.

El conjunto de estas fiestas recogen la tradición de los ritos paleolíticos e inician el despliegue de las artes escénicas y musicales en las culturas urbanas, que alcanzan su mayor desarrollo en la danza, la música, la comedia y la tragedia del periodo histórico (FC §10-12 y FAC § 6, 16-17).

§ 48. Fiesta, comedia y tragedia.

La vida en el neolítico y en el comienzo del periodo histórico tiene los mismos objetivos y las mismas fases que en el paleolítico. El objetivo, que antes era simplemente vivir o sobrevivir, pasa a ser ahora, con la *polis*, vivir bien, como indica Aristóteles²⁹. Las fases siguen siendo nacer, crecer, repro-

[27] Cfr. PÍNDARO: *Obra completa*. Madrid: Cátedra, 1988, ed. De Emiliano Suárez de la Torre.

[28] PÍNDARO (522-443 aC), *Pítica* VIII, 95-97.

[29] ARISTÓTELES: *Política*, I, 2, 1252b 27-33: "La comunidad perfecta de varias aldeas es la

ducirse y morir. Los ritos de paso, la infancia, juventud, madurez y ancianidad, y la identidad personal, se determina religiosamente como antes pero ahora también jurídica y civilmente. Las ceremonias religiosas se modifican al superponerse con las civiles. La división del trabajo se hace más compleja, y también la articulación entre los ámbitos de lo público y lo privado.

Señaladas esas diferencias, ¿qué es lo que hacen los habitantes de las ciudades neolíticas y de las primeras ciudades estados del periodo histórico? Pues lo mismo que en el paleolítico, nacer, crecer, reproducirse y morir, con ligeras variantes, sobrevivir, ganarse su vida, vivir cada vez mejor, y... celebrarlo. Celebrarlo con más amplitud que en el paleolítico, festejarlo ampliamente. Por todo lo alto.

Es posible que durante algunas fases del paleolítico los *sapiens* tuvieran el horario de banquero del que habla Sahlins, con más horas de ocio que el hombre contemporáneo, y que durante esas horas no tuvieran nada que hacer³⁰. Pero en los inicios de la fase histórica los romanos dedican más de 150 días al año a celebrar el éxito de sus actividades fundacionales, agrícolas, marítimas, comerciales, amorosas, bélicas, etc.

El calendario romano señala al menos 10 fiestas fijas en cada mes y más de 15 para los meses de verano, algunas de ellas de varios días de duración, media docena de fiestas móviles anuales, y una serie de fiestas coyunturales y aleatorias en relación con victorias, eventos políticos, o comerciales, entre las cuales las fiestas de «mercados» tenían cierta periodicidad.³¹ Durante las fiestas públicas estaban prohibidas las actividades públicas, y también los trabajos de los esclavos en los campos, aunque algunos «servicios mínimos» se mantenían.

No se dispone de una relación tan detallada de las fiestas sumerias, acadias, egipcias o griegas, que tienen lugar ya a partir del cuarto milenio a. C., pero Shamkhat, la 'naditu' que en el *Poema de Gilgamesh* realiza con el héroe Enkidu la tarea civilizadora llevándole a la ciudad de Uruk, le anima hablandole de lo que es la vida de fiestas de una ciudad.

«Vamos, pues, Enkidu, a Uruk-la-cercada,
donde los hombres se ciñen con fajines,
donde cada día es un día de fiesta,

ciudad, que tiene, por así decirlo, el extremo de toda suficiencia, y que surgió por causas de las necesidades de la vida, pero existe ahora para vivir bien. De modo que toda ciudad es por naturaleza, si lo son las comunidades primeras; porque la ciudad es el fin de ellas, y la naturaleza es fin". Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970, p. 3

[30] SAHLINS, M.: *La economía de la edad de piedra*. Madrid: Akal, 1983.

[31] http://en.wikipedia.org/wiki/Roman_festivals

donde resuenan cuerdas y tambores
y donde las 'naditu', de espléndida belleza,
adornadas de voluptuosidad, plenas de felicidad,
yacen en sus lechos, de noche, con los más altos personajes»³²

Probablemente la expresión «donde cada día es un día de fiesta» del verso 8, es una exageración. Es posible que se pudiera decir lo mismo de las fiestas del antiguo Egipto durante los milenio tercero y segundo a. C.³³, y de las fiestas griegas y romanas del milenio primero a. C. Pero en el caso de Grecia y Roma quizá no pudiera hablarse de exageración sino más bien de descripción realista.

En Grecia y Roma el tránsito del paleolítico al neolítico y al calcolítico tiene las mismas características que en Mesopotamia y Egipto. Los ritos de caza y de guerra se repiten en los juegos, y en general en las fiestas deportivas. Los ritos de coronación, fundación, matrimonio, fecundidad, etc., se repiten en las danzas, cantos, procesiones y ceremonias urbanas conmemorativas.

A partir de los ritos de generación y regeneración del cosmos, de los campos cultivables, de las estirpes, de las ciudades y de las instituciones, el elemento verbal se diferencia y autonomiza respecto de los elementos kinéticos, cromáticos e instrumentales, dando lugar al mito y al *epos*, en cuyo seno se configuran la ética y la estética como diferenciables y diferenciadas.

En ese proceso, en efecto, se configura el contenido de la memoria épica en forma de relato verbal, de mito, como canto y como *poesía*, y en forma de representación agonal como *tragedia*, y en esa *poesía* y ese teatro el pueblo aprende su estilo, su *arte*, y su modo de hacer, su carácter, o sea su *moral*.

Así surgen en Grecia las *Panateneas*, que incluyen en su ciclo las *Dionisias*³⁴. Las *Panateneas* eran las fiestas más importantes de Atenas, y se celebraban en la segunda quincena de julio en honor de Palas Atenea. En 556 a. C. Pisistrato reorganizó la fiesta e instituyó las Grandes

[32] *Poema de Gilgamesh*, tabilla I, columna V, versos 6-12, Madrid: Tecnos, 2010, ed. de Federico Lara Peinado.

[33] Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Festivals_in_Ancient_Egypt http://en.wikipedia.org/wiki/Sed_festival. Una buena recreación literaria de la vida en el Egipto de mediados del segundo milenio se encuentra en la novela de Mika Waltari, *Sinué el Egipcio*.

[34] Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Panathenaia> ; <http://en.wikipedia.org/wiki/Dionysia>

Panateneas, que se celebraban cada cuatro años, el tercero de los juegos olímpicos, y que incluían, además de los juegos, paradas militares, exhibiciones y simulacros bélicos, certámenes de música y de poesía como los de los Juegos Nemeos, representaciones teatrales, y, por supuesto, las festividades propiamente religiosas. Todo ello ha quedado representado, relatado, en los frisos del Partenón por obra de Fidias.

Las fiestas concluían con la procesión hasta el Partenón, en la que participaban los representantes de las diversas instituciones, que celebraban la *hecatombe*, el sacrificio de los cien bueyes en honor de Atenea, y el subsiguiente banquete.

Las *Dionisias*, segunda fiesta en importancia después de las *Panateneas*, se celebraban entre finales de marzo y comienzos de abril, o sea, en el equinoccio de primavera, cuando los días y las noches tienen la misma duración, duraban también una semana, y en ellas había certámenes de representaciones teatrales, especialmente tragedias, y, a partir de 487 a. C., también de comedias. Entre los ganadores de esos certámenes, y aclamados por sus conciudadanos, se encuentran Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, y en general, todos los grandes del teatro griego.

Junto a las *Dionisias* se celebraban en Grecia otros festivales, en los cuales se rememoraba y festejaba la historia del pueblo griego, o de la ciudad en cuestión, desde los inicios paleolíticos hasta los episodios urbanos más recientes y relevantes.³⁵ Una y otra vez, la comunidad se recoge sobre sí misma y se identifica a sí misma mediante el arte, como señala Dilthey una y otra vez.

La representación teatral parece surgir en la forma de cultos intempestivos en los que emerge el lenguaje predicativo. El contenido de ese lenguaje es inicialmente el mito. En él la palabra poderosa del ritual se convierte en la palabra impotente del relato histórico, que no tiene en sí fuerza sagrada ni eficacia divina, sino solamente capacidad evocadora y rememorativa. Esa es la palabra de Píndaro, de Heródoto y de Esquilo. Así, el mito emerge en la lírica, la épica y la tragedia, y en esta última emerge también la ética como diferenciada y autónoma respecto de la religión³⁶.

«En realidad, el Teatro propiamente dicho surge cuando un mismo *como* puede variar su repertorio y el lugar y tiempo de representación del mismo. Ello implica que tome un carácter lúdico, lo que no

[35] Entre esas fiestas estan las Anthesteria, Bacchanalia, Ganachakra y Lenaia,

[36] Este tema está más desarrollado en CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, cap. 2.

excluye que subsista todavía un ligamen con la religión. Pero este carácter lúdico es anterior incluso a la existencia del repertorio; en realidad los límites son difíciles de trazar»³⁷.

Así surgen las artes escénicas, musicales y literarias en el sentido moderno, neolítico, en el nuevo espacio generado por las artes plásticas, que pasan a tener casi una relación de fundamentación respecto de las demás. La nueva comunidad se crea por las artes plásticas y la nueva comunicación se despliega mediante las nuevas artes escénicas, musicales y literarias, basadas en los escenarios y la escritura artesanal.

De manera no demasiado diferente a las fiestas griegas, se celebran también las *Saturnalia* romanas, que pueden considerarse como precipitado y como matriz de los elementos y claves de la cultura occidental³⁸.

Hacia el año 740 a. C. tras la fundación de Roma por Rómulo, el rey Numa prohíbe los sacrificios humanos, instituye la fiesta de las Saturnales, o fiestas del solsticio de invierno, y con ello crea el antecedente de las actuales fiestas de carnavales y de Navidad.

Roma nace generando una fiesta en la que se sustituyen los sacrificios humanos por la celebración de la luz y de la vida. En efecto, las Saturnales se celebran cuando termina el otoño y comienza el invierno porque a partir de ese momento, el día más corto del año, el del máximo poder de las tinieblas, los días empiezan a ser cada vez más prolongados, la luz se alarga más sobre la tierra, la abraza más tiempo y le da cada vez más calor.

Por eso la simiente que se ha esparcido y enterrado en otoño, y que se ha destruido y disuelto en las entrañas de la tierra, con ese calor y con los jugos que esas profundidades segregan, empieza a generar nuevos brotes y multiplica su vida en infinitos tallos, yemas, flores, granos, frutos, larvas y huevos.

La fiesta del solsticio de invierno, porque es la fiesta de la luz y de la vida, es una explosión de generosidad desmesurada, como las cosechas y las floraciones. Por eso en las Saturnales los romanos se hacían regalos, muchos regalos, y la alegría se desbordaba en el exceso.

Pero además, el solsticio de invierno era el momento en que las tinieblas, vencedoras de la luz, empezaban el camino de su derrota ante el nuevo nacimiento solar. Por eso la fiesta de las Saturnales era la fiesta en que cada cosa podía tornarse en su contraria. Los reyes podían tornarse

[37] El *como* es "un coro que se desplaza para realizar una acción cultural, con procesión y danza", RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza, 1983, p. 609.

[38] http://en.wikipedia.org/wiki/Roman_festival ; <http://en.wikipedia.org/wiki/Saturnalia>

en súbditos y los súbditos en reyes, los esclavos en libres y los libres en esclavos, los ricos en pobres y los pobres en ricos. La fiesta de las Saturnales era la fiesta de la transmutación de todos los valores, es decir, era la fiesta del carnaval, la fiesta de la ridiculización del encumbramiento, de la exaltación del humilde y de la humillación del poderoso.

Cuando los cristianos empezaron a celebrar a Cristo, lo hicieron situando su nacimiento en esa misma fiesta, que ya contenía en su simbolismo gran parte de la Buena Nueva, empezando por la transmutación de todos los valores, que es lo que significa el nacimiento de Cristo. Dios se hace hombre, los ángeles se hacen comparsas, los reyes de oriente se hacen súbditos, los pastores pobres se hacen acompañantes del rey, y a los pobres se les anuncia la Buena Nueva. El más gigantesco de los carnavales es, efectivamente, que el Dios Todopoderoso se transmute en lactante inermes.

En la fiesta del solsticio de invierno también convergen la muerte, el nacimiento y la fecundidad, y cuando se festeja ahí el nacimiento de Cristo, se quiere expresar que en la Navidad se inscribe el misterio del morir y el resucitar, los misterios del nacimiento, de la comunión con Dios, del matrimonio, del perdón y la reconciliación, es decir el conjunto de las celebraciones cristianas, de los sacramentos.

Dios se hace presente a los hombres en los lugares y en los tiempos que ellos han circunscrito para celebrar los misterios de la existencia. El nacimiento, la madurez sexual, el matrimonio, la falta y el perdón, la acción de gracias. Son los momentos en que más lo necesitan y en que más lo invocan. Y por eso son los momentos en que El acude.

El solsticio de invierno es, en la cultura occidental, la fiesta de Dios con los hombres, y por eso también los occidentales, como los romanos, llenamos las ciudades y las casas de luces, de regalos, de danzas, de músicas, de dulces y golosinas, de refrescos y licores, en un desbordamiento de la generosidad y en una apoteosis del exceso.

Las artes escénicas y musicales son, pues, la pervivencia de los ritos paleolíticos en los nuevos escenarios urbanos, para la celebración de unos poderes sagrados que se ubican en un espacio que tiene ya la amplitud de la tierra y del universo visible, y en unos tiempos que vienen marcados por los itinerarios de esos poderes en los cielos y por sus efectos en la tierra.

Sobre ese escenario y en relación con esas artes escénicas y musicales, la artes plásticas y la ciencia precisan desde otra perspectiva los nuevos poderes sagrados, los nuevos lugares y las nuevas duraciones.

3. Artes plásticas y ciencia. Hegemonía de la actitud teórica.

§ 49. *El poema de Gilgamesh. Digresión filológica sobre la mujer.*

El *Poema de Gilgamesh* relata la relación del rey sumerio Gilgamesh con el salvaje Enkidu, el nacimiento de la amistad entre ambos, el proceso educativo por el que Enkidu se civiliza, las aventuras de ambos en las tierras inhóspitas, la muerte de Enkidu, el duelo de Gilgamesh por su amigo y la búsqueda de la inmortalidad eterna por parte de Gilgamesh.

El poema se empieza a componer hacia el tercer milenio a. C., a mediados del cual se suele situar el reinado de Gilgamesh, y es completado en siglos posteriores a medida que se van elaborando nuevas versiones.

Desde el milenio 10 a. C. hasta el milenio 4, en que se inventa la escritura alfabética, cuneiforme, en Sumer, se han ido consolidando la agricultura, la ganadería, la contabilidad y las técnicas urbanísticas, de manera que en el tercer milenio ya hay ciudades como Uruk y las mencionadas anteriormente. Y ya hay historia de dinastías.

Gilgamesh parece ser una persona real, sobre el que hay prueba documental, histórica, pero Enkidu parece ser un personaje completamente legendario, y su historia parece ser la del proceso de civilización del ser humano, la del tránsito del estado primordial o salvaje al estadio urbano, o del paleolítico al neolítico. Aunque hay muchas interpretaciones del poema, todas ven en él la primera epopeya de la civilización y de la búsqueda de la inmortalidad.

El poema comienza con una descripción y alabanza de la ciudad de Uruk y del rey Gilgamesh, y continua con el encuentro entre Enkidu, el salvaje, y Gilgamesh, el rey de la ciudad, de la civilización. El encuentro tiene lugar cuando un cazador, que se encuentra con el salvaje Enkidu en los bosques, le habla a Gilgamesh de él y de su prodigiosa fuerza. Gilgamesh le pide al cazador que vuelva a buscarle con la hieródula Shámkhat, y que luego lo traigan a la ciudad, para que él pueda tener como amigo a un semejante. Y así lo hace el cazador.

«Durante seis días y siete noches, Enkidu, excitado, cohabitó con Shámkhat.
Después de que hubo saciado su voluptuosidad,
volvió su mirada en busca de su manada;
pero al ver a Enkidu las gacelas huyeron,
la manada de la estepa se alejó de su cuerpo.
Enkidu había perdido sus fuerzas, su cuerpo estaba flojo,
sus rodillas quedaban inmóviles, al tiempo que huía su manada,
Enkidu estaba débil, no podía correr como antes,

pero había desarrollado su saber, su inteligencia estaba despierta.
Él vino a sentarse a los pies de la hieródula,
y se puso a contemplar el rostro de Shámkhat;
ahora comprendían sus oídos lo que le decía la hieródula.
Dirigiéndose a Enkidu, la hieródula le dijo:
-«¡Eres hermoso, Enkidu, has llegado a ser como un dios!»³⁹.

La cuestión clave ahora es quién es Shámkhat, qué es una *hieródula*, qué es lo que hace y qué es lo que se relata en estos versos. En primer lugar, *hieródula* es un término griego con el que se traduce la voz sumeria *naditu*, que significa «barbecho».

«*Shámkhat*, el nombre propio que se le da a la hieródula, es idéntico al vocablo popular que designaba su condición de ‘mujer alegre’, ‘exuberante’ o ‘intrépida’. Existe en sumerio y en acadio una gran variedad de palabras que recogían las diversas categorías de prostitutas sagradas al servicio de los templos»⁴⁰.

Hay algunas semejanzas entre el concepto sumerio *naditu*, el griego antiguo *hetaira*, el japonés *geisha* y el coreano *kisaeng*⁴¹. La expresión «prostituta sagrada» y «prostitución sagrada» es una categoría confusa, de creación académica al parecer, utilizada por Heródoto sin demasiado fundamento⁴², de la que es mejor prescindir para comprender la realidad designada por ella. En su lugar es preferible utilizar el término sumerio *naditu* sin traducir.

Aunque algunas versiones del poema traducen *naditu* por el griego *hieródula*, las *hieródulai* son esclavas dedicadas a un tipo de servicio sacerdotal inferior, desempeñado frecuentemente sólo por esclavas, de las que en los grandes santuarios podía haber varios miles⁴³. La *naditu* podía semejar más a la *hetaira* griega, que es una mujer que desempeña funciones sacerdotales de culto, que tiene estudios, que participa y habla en los *symposia* y a la que los sabios escuchan, que puede tener cuantiosos bienes y que paga impuestos.

[39] *Poema de Gilgamesh*, Tablilla I, columna III, vv. 22-35, ed. de Federico Lara Peinado. Madrid: Tecnos, 2010, pag. 14.

[40] *Poema de Gilgamesh*, cit. Nota 101 a la tablilla I, pag. 214.

[41] <http://en.wikipedia.org/wiki/Naditu>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Hetaera>

[42] Cfr. HERÓDOTO: *Historia*, libro I, 199. Madrid: Gredos, 1984, notas 510 y 511, pp. 256-258; Cfr., Johanna H. STUCKEY: *Sacred Prostitutes, "MatriFocus"*, Cross-Quarterly for the Goddess Woman, Samhain, 2005, vol 5-1; Rebekah Whiteley, *Courtesans and Kings: Ancient Greek Perspectives on the Hetairai*, Thesis of Masters of Arts, University of Calgary, Calgary, Alberta, 2000.

[43] Cfr. HERÓDOTO: *Historia*, op. cit., nota 510; <http://es.wikipedia.org/wiki/Hieródulo>

Probablemente la concepción de la mujer propia de la modernidad dificulta, aún a comienzos del siglo XXI, la comprensión de la mujer y de la belleza femenina en los comienzos del neolítico, y desde entonces hasta los inicios de la modernidad.

Esa dificultad viene determinada por la identificación que se lleva a cabo en la modernidad entre la mujer y su actividad sexual, reproductiva o no reproductiva. Esa identificación conduce a establecer tres categorías de mujeres, que son las que tienen vigencia en la modernidad: 1) buena mujer, o sea, mujer con actividad sexual reproductiva legítima, que es la esposa y la madre, 2) excelente mujer, o mujer sin ningún tipo de actividad sexual, que son las vírgenes consagradas, 3) mala mujer, o mujer con actividad sexual no reproductiva o reproductiva no legítima, que son las que en lenguaje literario se denominan prostitutas o rameras, y en lenguaje coloquial putas⁴⁴.

En la modernidad no hay para la mujer más que esas tres categorías. En el paleolítico sólo hay una categoría, a saber, mujer con función reproductiva, y a partir del neolítico y hasta la modernidad, más de media docena. Las funciones correspondientes a esposa y madre, o a virgen consagrada, se traducen a las lenguas vernáculas occidentales, que se desarrollan con la modernidad, mediante las palabras correspondientes en los diversos idiomas europeos. Así, los términos sumerios, egipcios, griegos y romanos para esposa, madre y virgen consagrada, se traducen por los equivalentes en español, italiano, portugués, francés, inglés o alemán. Los términos correspondientes a las demás categorías se traducen por prostituta o ramera en las lenguas europeas modernas, y las categorías y palabras sumerias, egipcias, griegas y romanas correspondientes a otras categorías, quedan reducidas a la categoría moderna occidental de prostituta o ramera.

Tampoco se gana mucho en comprensión por el hecho de que se diga que hay muchas clases de rameras, diez o doce. Solo se gana en confusión, porque la cualificación según la categoría moderna occidental de ramera es tan fuerte que anula cualquier otra categorización e impide una comprensión medianamente clara.

La confusión se puede ilustrar con dos ejemplos, el famoso fragmento de Demóstenes contra la hetaira Neaira, que pretende la ciudadanía ateniense para ella, su marido y sus hijos, y el contra-ejemplo de traducir la palabra «modelo» de pasarela a una lengua semita utilizando el equivalente árabe a la palabra prostituta.

[44] Cfr. CHOZA, J.: *Historia de los sentimientos*. Sevilla: Thémata, 2011, cap 2.

En la oratio *Contra Neaera*, Demóstenes dice:

«Tenemos *hetairas* para el placer, *pallakae* [concubinas] para cuidar de nuestras diarias necesidades corporales, y *gynaekes* [esposas] para darnos hijos legítimos y ser fiables guardianes de nuestros hogares⁴⁵».

En algunos textos actuales se precisa que las *hetairas* se distinguen de las prostitutas (*pórne*, en griego) porque eran más distinguidas y educadas.

Hay que tener en cuenta que la palabra griega para «placer» es *hedoné*, que se traduce por gusto, elegancia, finura, sensualidad, sivaritismo. En español, la palabra «placer» significa en sus primeras acepciones «placer sexual», porque el lenguaje moralizante del siglo XX evitaba la palabra sexo y placer sexual y la sustituía por «placer» sin más. Por eso, si un texto dice que hay mujeres para el placer y se traduce así, la traducción evoca inmediatamente el placer sexual y la mujer se considera inmediatamente una prostituta. A su vez, prostituta, como categoría de la modernidad, significa la mayor degradación que es posible concebir para una mujer, e «hijo de puta» para un hombre.

Pero en griego existe un término específico para el placer sexual, que es *afrodisión*, y ese es precisamente el placer que proporcionan las prostitutas, según la categoría occidental moderna de prostituta. La categoría griega de *hedoné* corresponde al sentido epicúreo del término *placer*, que significa sivaritismo, finura, etc., como se ha dicho.

Si se tienen en cuenta estas categorías y estos términos griegos, resulta que en las lenguas europeas contemporáneas no hay equivalentes para *hetairas* que proporcionan placer a los hombres, ni para *pallakae* que se ocupan de sus diarias necesidades corporales. No se trata de esclavas, ni de sirvientas, porque eso también lo hay en Grecia y en Roma y tienen otras funciones. ¿Qué es entonces lo que hacen la *hetairas* y qué es lo que hacen las *pallakae*, qué es lo que son?, y ¿qué es la esposa y qué hace, con una distribución de funciones como la señalada?

Si ahora tomamos un contra-ejemplo ficticio, la inadecuación de las antiguas categorías resulta más patente. Supongamos que un musulmán de Saná, capital de Yemen, que hace su primera visita turística a occidente y asiste a un desfile de modelos en la pasarela Cibeles en Madrid, escribe

[45] “τὸ γὰρ συνοικεῖν ἄν τοῦτέστιν, ὃς ἂν παιδοποιτῶν καὶ εἰσαγῆ εἰς τε τοὺς φράτερας καὶ δημότας τοὺς υἱοὺς, καὶ τὰς θυγατέρας ἐκδιδὲ ὡς αὐτοῦ οὖσας τοῦ ἄνδρα σίν. τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἕνεκ ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθῆμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν. ὥστει πρότερον ἔγημεν γυναῖκα ἀστὴν καί τισιν ὄφθαι οἱ παῖδες ἐξ.” DEMOSTHENES: *Oration* 59.122. Agradezco a José Armenta haberme facilitado el texto griego.

a su *çaûÿa* (esposa) y amigos lo que ha visto. Supongamos que cuenta que ha visto a unas *'âhira* que se ganan la vida luciendo su cuerpo, unas veces vestido y otras en ropa interior, y utilizando muchos tipos de indumentaria. Y supongamos que envía fotografía de las *'âhira* a sus amigos⁴⁶.

Todavía, llevado por las preguntas de sus amigos y por un cierto criticismo antropológico, indaga si esas *'âhira* tienen relaciones sexuales con sus clientes, con los diseñadores, los modelos masculinos, los empresarios o los turistas. Podría obtener de sus informadores respuestas muy variadas: No, no tienen relaciones con ellos. Por supuesto que tienen relaciones con ellos. Ah!, vete a saber si las tienen! Bah!, no se sabe; y ¿qué mas da? Bueno, ¿y a quién le importa?, jeso es asunto de ellas!, y así sucesivamente.

En el relato a sus amigos nuestro imaginario yemení puede decir que en España las llaman «modelos» y que son un tipo especial de *'âhira*, muy relacionadas con las prendas de vestir de alto valor. Evidentemente, podría añadir que son «mujeres para el placer». De este modo, el turista yemení y sus amigos sacarían la conclusión de que en España hay muchas clases de *'âhira*, o sea de prostitutas, que es lo que significa ese término en el árabe estándar.

El problema para entender en el occidente moderno qué es una *he-taira* o en el Yemen antiguo qué es una *modelo*, consiste en que los académicos occidentales «son incapaces de imaginar una función cultural religiosa de una mujer en la antigüedad que no implique relaciones sexuales», y en que los turistas yemeníes adinerados son incapaces de pensar que las modelos y las bailarinas de Madrid no tengan relaciones sexuales con los potentados del oriente, y que no sean esas relaciones lo que define esencialmente a esas y a todas las mujeres.

«Sin embargo, los académicos actuales han tomado pronto el camino recto. Incluso aunque las antiguas sacerdotisas tengan relaciones sexuales rituales, e incluso aunque por ello se reciban ofrendas en sus templos, no eran prostitutas, sino devotas adoradoras de la deidad»⁴⁷.

[46] En árabe *fus'ha* standard, 1) *çaûÿa* (زوجة), significa ESPOSA, y proviene de la raíz *ح و ز* (Ç Ú Ý) que tiene que ver con lo par, lo doble o la correspondencia. 2) *mahathya* (مأثية), también puede ser *jalîla* (فليلة), significa CONCUBINA. En ambos casos es amante o concubina. 3) *'âhira* (عارة) significa PROSTITUTA y proviene de la raíz *ع ر ه* (AHR) que tiene que ver con el adulterio, la fornicación y la promiscuidad. Agradezco a Antonio de Diego esta información.

[47] Johanna H. STUCKEY, "Sacred Prostitutes", op. cit. Aunque muchos académicos y personas de otras profesiones comparten ese punto de vista de Johanna, también hay muchos académicos y muchas otras personas, también mujeres, en quienes operan las antiguas categorías.

También, incluso los fundamentalistas yemeníes, van aprendiendo que las modelos europeas, aunque tengan relaciones sexuales con diseñadores, fabricantes y potentados, y aunque de ello se sigan compras importantes de la firma para la que trabajan, no son prostitutas, sino mujeres que, como muchas otras mujeres y muchos hombres europeos, trabajan para la belleza, la elegancia y el gusto, o, si se quiere, también se puede decir para el placer.

En último término, la posibilidad de la consideración post-neolítica, nueva, de la mujer viene dada por el hecho de que durante todo el neolítico, a pesar de que el bien raíz ha dejado de ser la mujer y ha pasado a serlo la tierra, el sexo, y especialmente el sexo femenino, no ha dejado de ser un bien público en ningún momento, por el hecho de que a partir del Concilio de Trento el sexo femenino pasa de ser un bien público a ser una especie de monopolio del estado, y por el hecho de que no se privatiza hasta la década de los 60 (hasta después del Concilio Vaticano II en los medios culturales católicos)⁴⁸.

§ 50. *Mujer y belleza, muerte y misterios en el mundo urbano.*

Después de esta digresión filológica se puede volver en mejores condiciones intelectuales y culturales a la pregunta sobre quién es Shámkhath y qué es una *naditu*. Ha quedado dicho que en el paleolítico la mujer es la fuente de la vida y una de las formas en que se manifiesta la fuerza sagrada, que es el bien raíz porque era necesario que nacieran tres niñas por mujer fértil para que el grupo sobreviviera (FC § 34).

Se ha dicho que en el paleolítico la mujer inaugura el orden trascendental, el orden de la cultura humana, a partir de la operación de retirada de la placenta mediante la que establece y mantiene la diferencia entre sucio y limpio, o entre caos y cosmos. Se ha dicho que mediante los ritos correspondientes, aprende que en ella reside el poder de generar, difundir vida, nutrirla y cuidarla, que ese poder tiene su residencia en la carne y en la sangre, que su saber sobre eso reside también más en la carne y en la sangre que en la percepción y la conciencia, y que lo expresa mejor en el canto y en la danza que en el lenguaje verbal controlado por la conciencia (FAC § 22).

En el paleolítico la mujer es eso y esa es la conciencia que ella tiene de sí misma. En el neolítico la mujer establece y mantiene el orden de la

[48] “Pequeña historia cultural del sexo y el amor, el matrimonio y la familia”, en CHOZA, J.,: *Historia de los sentimientos*. Sevilla: Thémata, 2011, cap. 2.

civilización al establecer y mantener la diferencia entre lo hermoso y lo brutal, lo bello y lo repugnante, y en el postneolítico afirma y mantiene la universalización de esa diferencia, como se verá en su momento.

Se ha dicho también que al iniciarse el neolítico el bien raíz deja de ser la mujer y pasa a serlo la tierra, que entonces la mujer puede ser considerada desde un punto de vista «desinteresado» o sea, teórico o estético, al margen de su rendimiento reproductivo, y que entonces emerge con radiante estruendo la belleza en la figura de su cuerpo y de su rostro. Se ha explicado también la relación que guardan las dos dimensiones de la actitud teórica, el arte y la ciencia, la belleza y la matemática. (FAC § 58-64).

Pero no se ha señalado cómo se sitúa ahora la belleza en relación con la fuerza sagrada, ni cómo comparece la mujer para sí misma en esa emergencia de la belleza. Y es lo que ahora corresponde hacer.

Se ha dicho que en el tránsito del paleolítico al neolítico, y especialmente al calcolítico, se descubre la piedra, la eternidad, se forman las categorías de sustancia y de causalidad lineal unidireccional, se descubre la muerte eterna y aparece el afán de inmortalidad, de salvación, y con ello la matriz de las religiones místicas (FC §§ 38-39, 58-59 y 70)

Pues bien, la mujer, como la fiesta neolítica del solsticio de invierno, es también el lugar donde convergen la muerte, el nacimiento y la fecundidad, los misterios del nacimiento, del morir y el resucitar, del supremo poder sagrado. Es el umbral por el que se entra de lo sobrenatural en lo natural y por el que se vuelve de lo natural a lo sobrenatural. Ese es el sentido que tiene la mujer como fundamento de la «cultura femenina» o fundamento natural de la cultura entre los abelanes de Nueva Guinea⁴⁹, el sentido de los ritos eróticos egipcios en relación con la diosa Hathor, y quizá el sentido de las prácticas que aparecen en documentos como el papiro erótico de Turín⁵⁰.

La belleza es esa dimensión de lo sagrado, de lo *tremendum et fascinans*⁵¹, que no asusta sino que solo atrae. También es «el primer grado de

[49] Forge, A., "Style and Meaning in Sepik Art", en Forge, A., ed., *Primitive Art and Society*, Londres, 1973, cit. por Geertz, *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994, nota 9 cap. 5.

[50] <http://en.wikipedia.org/wiki/Hathor> , http://en.wikipedia.org/wiki/Turin_Erotic_Papyrus

<http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/partytime/turin1.htm>. El erotismo completamente secularizado aparece por primera vez en los frescos de Pompeya, y la pornografía como tal solamente en la Inglaterra victoriana, después del erotismo burlesco y sacrílego de los bajorrelieves románicos (cfr. Olmo García, A., y Varas Verano, B., *Románico erótico en Cantabria*. Palencia: ed.de los autores, 1988). <http://en.wikipedia.org/wiki/Pornography>

[51] OTTO, R., *Lo santo*. Madrid: Aalianza, 1996.

lo terrible» que desde su serenidad desdeña destrozarnos⁵². La belleza es la fuerza más devastadora de todas cuantas los griegos han encontrado, y por eso le atribuyen el origen del mal, a través del regalo que Hermes hace a los hombres en la figura de Pandora portadora del lenguaje⁵³. Pero también la belleza es lo que despierta el amor, el afán de engendrar, de crear, lo que desencadena todos los procesos de generación de lo bueno, del cosmos, como le cuenta Diotima a Sócrates⁵⁴.

Si en el Paleolítico, y gracias a la mediación de Gea, Urano crea el cosmos, ahora en el neolítico, la belleza de la mujer es el poder mediante el cual los héroes junto con las fuerzas de los dioses crean la civilización, el mundo humano, la sociedad, las ciudades.

Ahora la belleza es una nueva forma del poder sagrado, y aparece representado en diosas de la hermosura, como Inanna, Astarthé, Isis/Hathor, Venus, las Gracias, las Musas. Obviamente, la hermosura y la gracia de las diosas, junto con su poderío, no aparecen inmediata y directamente en los cielos estrellados o en los mares serenos. Aparecen en las mujeres que habitan esos primeros asentamientos urbanos en los que empieza a haber ocio y abundancia. Ahí ejercen su fascinación y su poderío, ahí toman conciencia de eso ellas mismas y el resto de la población, y es esa gracia y hermosura percibida la que se siente como un poder que, como todos los poderes, es un don de los dioses a los hombres, y en este caso, de las diosas a las mujeres. A unas mujeres que son gracia, y así es como se puede pensar a Shámkhat.

Shámkhat es la autoconciencia de la mujer como fuerza civilizadora mediante la gracia, es la sacerdotisa de la belleza, la que descubre la muerte y salva de ella a los hombres, la que muestra los misterios como la diosa egipcia Hathor. La belleza es tan eterna como la piedra y los números, pero en la mujer la belleza está viva, dispensa vida, y es persona, acoge e incluso ama, aunque como todo poder, también corrompe.

Shámkhat, como Diotima, le abre la inteligencia y la sensibilidad del corazón a Enkidu, que a partir de entonces ya no hace el amor como los animales, sino mirando a la cara a la *naditu*, escuchando sus enseñanzas. Aprende ternura, sensibilidad, modales, conversación. Se hace capaz de albergar un cosmos y de crearlo, el nuevo cosmos urbano, y es introducido en ese ámbito en que la belleza es también excelencia moral y mensaje

[52] RILKE, R.M.: *Elegías de Duino*, Elegía I.

[53] Cfr. HESÍODO: *Teogonía*, p. 571 ss, y *Trabajos y días*, 60ss. Madrid, Alianza, 2003.

[54] PLATÓN: *Banquete*, 206b. Madrid: Gredos, 1986.

religioso. Esa belleza y esa gracia es el umbral de la vida, de la eternidad, el umbral que enseña el tránsito de la muerte eterna a la salvación.

En el neolítico la mujer sigue desempeñando las tareas cotidianas y domésticas ya examinadas, y las tareas sacerdotales y terapéuticas antiguas, pero ahora el cosmos es otro y se crea de otra manera, ahora los poderes y los dioses son otros y se veneran de otras formas. Y hay un estilo del nuevo cosmos, del nuevo orden y la nueva limpieza, que lo enseñan las mujeres, y unas modalidades del nuevo culto que lo practican y lo regulan ellas.

Probablemente entre el quinto y el cuarto milenio aC la mujer lleva a cabo la gran tarea civilizadora mediante la belleza, y toma conciencia de sí misma como protagonista de esa tarea y como belleza, como sacerdotisa de la belleza.

Quizá por eso la consideración de la mujer en Sumeria y Babilonia parece ser la más elevada de la antigüedad⁵⁵. Dado que entre la *naditu* sumeria y la *hetaira* griega hay dos mil años de distancia, la figura de Shámkhat se puede ver como más originaria, a tenor del poema mismo, como la primera figura de la mujer en el periodo neolítico y como la primera forma de la autoconciencia femenina en el inicio de la escritura, mientras que la *hetaira* griega puede verse como una figura algo más secularizada.

§ 51. *Venus y las bellas artes.*

Con la aparición de los estados se inicia el periodo histórico. Entonces se asientan y amplían las sociedades urbanas, el poder político empieza a dividirse entre reyes y parlamentos y el poder religioso entre los pontífices y jerarcas de las instituciones eclesiásticas, como se ha indicado (CAF § 2). Empieza a generalizarse el lenguaje escrito que primero tiene carácter artesanal y posteriormente, con la aparición de la imprenta, carácter industrial. El sistema de las artes entonces pasa de ser solamente el templo fortaleza, a ser la ciudad entera, que integra el sistema de lo que se llamarán las bellas artes y el conjunto de lo que en Europa se llaman artes serviles y artesanías. El tema del arte empieza a ser cada vez más la belleza y el esplendor no solamente de los reyes y nobles, de los dioses y sacerdotes, sino también, a partir del Renacimiento, de los

[55] En el *Código de Hamurabi*, desde el n° 128 al n° 196, que enuncia el famoso “ojo por ojo”, se establecen normas dedicadas al derecho de familia, algunas de las cuales se mantienen en los códigos civiles actuales.

ciudadanos que han contribuido a la constitución del estado urbano, de la ciudad y de las casas.

Desde comienzos del cuarto milenio a. C., con la aparición de los primeros imperios y la escritura, el lenguaje hablado y el escrito empiezan a autonomizarse y a desarrollarse con cierta independencia, y con ello las convenciones gramaticales en general (sobre todo sintácticas). Y es probable, o más bien es inevitable, que, al aumentar el convencionalismo y la arbitrariedad en la elección de los signos, tanto acústicos como gráficos, resultaran cada vez más diferenciados los sistemas de signos de unos grupos de *sapiens* respecto de otros.

Esta estilización y diferenciación de los sistemas de signos, verbales y gráficos, genera de suyo la diversificación de las lenguas humanas que se inicia a partir del magdalenense (segunda expansión de las lenguas (FC §§ 40, 53), y se potencia con el inicio del neolítico y las inundaciones anteriores al calcolítico, recogidas en la memoria épica como Diluvio universal, Babel y la confusión de las lenguas.

El proceso de diversificación de las lenguas, nacimiento y generalización de la escritura, es simultáneo con el proceso de urbanización, de desarrollo de la construcción, de la matemática y de la belleza

En el tercer milenio, Inanna, la diosa de la belleza sumeria, se convierte en Istar, la diosa de la belleza acadia. También en el tercer milenio llegan a los panteones mediterráneos las nuevas diosas de la belleza y del placer erótico, la Astarté de los fenicios, y la Afrodita griega, sin sustituir ni desplazar a las diosas de la fecundidad, la maternidad, o de la familia. La Hathor Egipcia pasa de ser diosa madre y diosa de la fecundidad, a diosa del amor, de la música y la danza. Y si en el mesolítico los dioses pudieron reconocerse en el firmamento e inscribirse en las constelaciones a las que dieron nombre, ahora Venus empezó a ocupar su sitio en las astrologías mediterráneas.

Cuando Abraham y Sara llegan a Egipto (quizá a finales del tercer milenio a. C. o comienzos del segundo) ya hay en el país escritura jeroglífica y representaciones de desnudos femeninos destinados al ornato. La reina Nefertiti, cuyo nombre significa «Belleza de Atón, la bella ha llegado», vive en el siglo XIV a. C, casi en contemporaneidad con la guerra de Troya relatada por Homero (hacia el XIII a. C.), cuya causa fue el rapto de Elena, que era la mujer más hermosa del mundo, hija de Zeus y Leda.

A partir del segundo milenio, aparecen en el mediterráneo mitos en los que los grandes acontecimientos se explican por la belleza de la mujer. En efecto, la Istar acadia es terrible para sus amantes, sojuzga a los hombres, a los animales e incluso a los dioses, entre los griegos el origen del

mal en el mundo se explica en relación con la belleza de Pandora, los conflictos internacionales son provocados por la belleza de las mujeres que se raptan, como ocurre con el rapto de Europa, o por las mujeres que rivalizan en hermosura, como se relata en el juicio de Paris y en el mito de Elena.

Esa ambivalencia de la belleza, su fascinante atractivo y su poder despótico, es percibida por babilonios, sumerios, egipcios y griegos. Pero los griegos la vivencian de un modo peculiarmente agudo y la representan de un modo en que nadie más lo había hecho. El cuerpo es contemplado desnudo, al margen de cualquier interés práctico, y, desde luego, al margen del rendimiento reproductivo. Tratándose de una cultura patriarcal como la griega, el cuerpo que primero se representa como valor estético es el del hombre, y no el de la mujer, lo que no deja de estar relacionado con la aceptación de la homosexualidad entre los griegos como una práctica normal.

§ 52. La estilización del cuerpo y de la tierra. De Fidias a Eratóstenes.

La peculiaridad del arte griego y de la ciencia griega es el nacimiento de la reflexión, de la actitud teórica practicada metódicamente, es decir, voluntariamente, sistemáticamente. Los números π (pi) y φ (fi) habían sido descubiertos y utilizados por sumerios, babilonios y egipcios, para la construcción de pirámides y para la elaboración de esculturas, frescos y dibujos, como se ha dicho (FAC §§ 35-36). Pero no se encuentran en el registro arqueológico y documental de esas culturas alusiones a esos números como tales, a su construcción, a sus propiedades o a su demostración, que es lo que sí aparece entre los griegos, que lo aplican tanto a la ciencia como al arte.

Desde la reflexión como punto de partida, se puede decir que el arte se inventa o surge en Grecia a la vez que la ciencia, entre los siglos x y vi a. C. Nace y se desarrolla desde un inicio en el que no se diferencia de la técnica, de la ciencia ni de la religión. Ahora se cuenta la historia del arte partiendo de las hachas, las puntas de flecha, las pinturas rupestres o los dólmenes prehistóricos. Con esas flechas y esas pinturas comienza la historia del culto religioso, y de la técnica, y también de la economía, porque se realizan esas pinturas junto con esos ritos en orden a la supervivencia.

El arte, en el sentido actual del término, nace a la vez que la actitud estética. Cuando se comienza a dibujar un animal sólo por dibujarlo, por el gusto de sólo hacerlo, ¿por qué?, por gusto, ¿para qué?, para nada. Un

objeto se percibe y se contempla como bello cuando es un fin en sí, cuando no se mira con vistas a ningún rendimiento de otro tipo, religioso, político, económico o técnico. Aquí empieza la actitud estética.

La geometría es la teoría del espacio, y nace a la vez que la escultura. En Oriente Medio como práctica, y en Grecia como teoría. Fidias y Policleto, Euclides y Eratóstenes son los que realizan la construcción teórica del cuerpo femenino, el modelo ideal estético del cuerpo, y la construcción teórica del espacio y del planeta tierra, el modelo ideal científico de espacio y de planeta tierra.

¿Cómo es el espacio real?, ¿cómo es el cuerpo de la mujer real? El espacio «real» no existe, como tampoco el cuerpo de la mujer «real». ¿Para qué queremos representar la belleza en un objeto, un cuerpo femenino, un ánfora o un mapa del universo? Para deleitarnos en su contemplación. El deleite de la contemplación no tiene finalidad ulterior, es un fin en sí, pero Platón dice que la belleza siempre despierta el afán de procrear, el afán de engendrar en la belleza según el cuerpo y según el alma.

¿Engendrar en la belleza, descubrir más belleza, más saber, difundirlo, transmitirlo? ¿Qué es lo que aman los filósofos cuando aman la sabiduría? En el *Banquete* se dice que la gente que tiene buena actitud y quiere aprender, engendra en el profesor la devoción por enseñarle. El filósofo engendra en el alma del que quiere aprender y tiene aptitud para ello, la belleza y el saber se engendran en el alma, se plasman en los objetos, y se transmiten de alma a alma. El lugar propio del saber es una subjetividad, que consiste en la conciencia de sí, en la autoconciencia. La subjetividad es dinámica hacia la felicidad, es deseo de felicidad. Y lo que se desea cuando se desea la felicidad es amar, que consiste en poseer y donar lo bello, lo verdadero, lo bueno. Cuando se desea la sabiduría se desea poseer y donar lo verdadero y lo bueno.

Aristóteles dejó grabado al comienzo de la *Ética a Nicómaco* que el hombre tenía como fin último la felicidad⁵⁶. Y al principio de la *Metafísica* que lo que el hombre desea por naturaleza es saber. Porque el saber es un fin en sí, proporciona un deleite supremo, la felicidad. El descubrimiento de la estética y de la ciencia, de la belleza y la verdad, es el descubrimiento de todos los seres reales, de todas las cosas reales, como metas del saber y del amor, como comprensibles, amables y adorables.

[56] ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, I, 4, 1095 a 17 - 22. «Casi todo el mundo está de acuerdo en su nombre, pues tanto la multitud como los refinados dicen que es la felicidad, y admiten que vivir bien y obrar bien es lo mismo que ser feliz. Pero acerca de qué es la felicidad, dudan y no lo explican del mismo modo el vulgo y los sabios».

La actitud teórica, estética y científica, es la actitud contemplativa, y a la vez, la que lleva a la actividad de engendrar, de construir modelos. Un artista y un científico construyen modelos para que sean vistos y que todos se deleiten al verlos, y para conocer la realidad. Es alrededor del siglo VI a. C. cuando se consolida la actitud teórica, estética y científica, con sus correspondientes objetos y productos, y cuando se consolida el plano de la representación abstracta, el escenario de la mente occidental⁵⁷.

La belleza se aprecia en los números y en las proporciones de las cuerdas en relación con los sonidos. A la vez, se aprecia en el cuerpo humano. Desde la venus de Milo, de la escuela de Fidias (498 - 432 a. C.) cuya medida son seis veces la cabeza, pasando por la de Policleto (480-420 a. C.), hasta las venus de Praxiteles (370 - 330 a. C.), cuya medida son siete veces la cabeza, se da una estilización progresiva del cuerpo femenino y del espacio, una proliferación de modelos.

La belleza va indisolublemente ligada a las proporciones, a la armonía numérica, a la estilización. El máximo principio de Policleto quedaba expresado por las palabras griegas *symmetria*, el principio hipocrático de *isonomia* o «equilibrio» y *rhythmos*. «La perfección viene poco a poco (*para mikron*) a través de muchos números»⁵⁸.

Proporción, como ya se señaló es conmensurabilidad, posibilidad de medir las partes y el todo con una sola parte, y armonía es equilibrio en la distribución de las partes (FC §§ 60-61). Eso es lo que los griegos descubrieron en el número ϕ (fi) y lo que explotaron ampliamente en todos los campos.

La armonía era la gran cualidad de Friné, la hetaira compañera de Praxiteles, que él tomó como modelo para sus venus. Por primera vez en la historia, y gracias a Fidias, Policleto y Praxiteles, los hombres podían contemplar cómo era esa hermosura que originó el mal en el mundo, la guerra de Troya y un buen número de conflictos «internacionales».

La venus de Milo y la venus de Cnido no son más o menos realistas que las de Willendorf y Lespugue. Cualquiera que fuese la armonía de Friné, Praxiteles reproduce lo que ve, pero también, y sobre todo, reproduce lo que encuentra después de haberlo buscado mucho, reproduce lo

[57] Este tema está desarrollado en CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, cap. 3.

[58] http://es.wikipedia.org/wiki/Policleto#cite_note-4. Para un análisis más detallado de la semejanza entre procesos de creación artística y creación matemática, Cfr. ZALAMEA, F.: "La creatividad en las matemáticas y en las artes plásticas: Conceptografía de transferencias y obstrucciones A través del sistema peirceano", en *Utopía y Praxis Latinoamericana* 40 (2008): 99-109.

que buscaba porque sabía nebulosamente. Reproduce un nuevo canon, que en el mármol está desprovisto de cualquier imperfección que pudiera tener en la realidad. Produce un canon ideal, un modelo teórico de cuerpo femenino, y, por tanto, un modelo universal. Como Velázquez, quince siglos más tarde, creó en la Venus del Espejo, el canon de las medidas 90-60-90, que luego reproducirían Rodin y Romero de Torres, y que Claudia Shiffer y Naomí Campbell exhibirían en las pasarelas de finales del siglo xx⁵⁹.

El mismo procedimiento de encontrar la perfección «poco a poco (*para mikron*) a través de muchos números» es el que siguen los científicos desde Pitágoras (570 a. C. - 495 a. C.) hasta Euclides (325 a. C. - 250 a. C.) y Eratóstenes (276 a. C. - 194 a. C.) para construir el modelo teórico del espacio y de la tierra. Se puede construir la perfección de las Venus con la proporción áurea solamente, y se puede construir la perfección del espacio, con todas sus propiedades, mediante cinco postulados solamente y nada más que con esos cinco (FC §§ 62-64). Y se puede reconstruir la perfección del sistema solar también «poco a poco (*para mikron*) a través de muchos números». Así es como Eratóstenes calcula primero el diámetro de la tierra, luego la distancia entre la tierra y el sol, y así es como construye el sistema de meridianos y paralelos que sirve para cualquier distancia entre cualesquiera puntos de la tierra⁶⁰.

Esa estilización e idealización que llevan a cabo los escultores y los científicos es la creación de modelos teóricos universales, como la ecuación de los gases ideales de Boyle-Mariotte. No es que siempre y en todo lugar las mujeres, el planeta tierra y los gases sean así. Así es como deberían ser si fueran perfectos.

Los cuerpos de las mujeres reales pueden ser como los de las venus de Willendorf, Lespugue, Milo o Cnido. No hay un cuerpo de mujer real que sea el de «la mujer ideal», ni un planeta tierra real que sea como el «planeta tierra ideal», porque la realidad no tiene cánones, no tiene modelos ideales. Los modelos ideales son conceptos universales, figuras universales, creadas desde una actitud cognoscitiva teórica, desde un desinterés por el rendimiento práctico. Ese mirar desinteresadamente algo real es lo que los griegos designaron con el verbo *theorein*, y es lo que dio lugar entre ellos a un tipo de saber acerca de las cosas reales al que dieron el nombre de *episteme* y que se traduce a las lenguas europeas por *ciencia*.

[59] Este tema está desarrollado en CHOZA, J.: “La estilización del cuerpo y de la tierra. Euclides y Praxiteles”, en *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes*, ISSN 1697-8072, N.º 8, 2009, pags. 59-83.

[60] <http://en.wikipedia.org/wiki/Eratosthenes>

Una vez que se han creado los modelos ideales, ciertamente a través de una observación atenta de algunas realidades, en la medida en que el arte imita a la naturaleza, a la realidad, es decir, a las mujeres, a la tierra o a los gases, pueden después tomarse esas creaciones artísticas y científicas como modelos, para configurar las realidades empíricas según ellos, en la medida en que la naturaleza imita al arte, como señaló Oscar Wilde⁶¹.

§ 53. Artes liberales y artes serviles.

Aunque los griegos son los creadores de la *theoría*, de la *episteme*, con conciencia reflexiva de ella, y la distinguen de la *praxis* y de la *téchne* (FC §§ 3-4), la aplicación de la *episteme* a la *téchne*, es decir, de la matemática a la técnica, se da en Grecia desde el principio, y en Roma también. Pero el mundo romano, especialmente por obra de Cicerón, marca la división entre un tipo de *episteme*, las ciencias, conjunto de saberes sobre la naturaleza, y otro tipo de *episteme*, las letras, conjunto de saberes sobre la sociedad⁶².

En Grecia la palabra *téchne* designa lo que la cultura occidental del siglo XXI diferencia como arte y como técnica, y en Roma la palabras *ars* y *artes* designa tanto lo que esa cultura llama arte como lo que llama técnica. Pero en el mundo romano las artes se dividen en dos grupos. Las *artes serviles*, que tienen como objeto los elementos necesarios para la vida, y que constituyen un trabajo, como cocinar, tejer, construir retablos, labrar la tierra. Y las *artes liberales*, las que no constituyen un trabajo, se cultivan en el ocio y tienen como objeto todo lo que se hace con el lenguaje.

Las artes liberales romanas, englobadas en el *Trivium*, son la gramática, la retórica y la lógica, y comprenden también todo lo que en la tradición europea se llama letras, como la poesía, la historia y el derecho. En el medioevo europeo se añade a este *Trivium* el *Quadrivium*, que incluye matemáticas, geometría, música y astronomía, y que constituye el plan de estudio completo de las universidades medievales. Esta ordenación mantiene la unidad de la *episteme* y la *téchne*⁶³.

Es decir, Grecia no opone ciencias y técnicas ni ciencias y letras. Roma tampoco opone ciencias y artes pero sí opone ciencias y letras, y

[61] Cfr. WILDE, O.: *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela, 2000.

[62] CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009, cap. 2.

[63] http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Liberal_Arts

esto tiene sus repercusiones en el desarrollo cultural posterior y es determinante de la escisión entre técnicas y artes, en el sentido moderno de ambos términos.

4. Artes literarias. Lenguajes informativos y escritura artesanal.

§ 54. *Las musas y las artes. Lenguajes representativos, ineficaces y verdaderos.*

Hay un tipo de artes vinculadas especialmente a las letras, que en Grecia son las artes inspiradas por las musas, y que constituyen la formación básica de los hombres libres, la *paideia*, como se ha dicho en otro lugar⁶⁴. Ese tipo de artes en Roma quedan especialmente separadas de las ciencias, de los saberes que se ocupan de la naturaleza, y se toman igualmente como la base para la formación de los hombres. Son las artes que proporcionan saber sobre la humanidad, sobre la *humanitas*, y a la vez cultivan a los hombres, los hacen más humanos. Son las «letras» como contrapuestas a las «ciencias» y son por eso *artes ad humanitatem*, humanidades o artes liberales.

Las artes liberales son las que cultivan los hombres libres, los que no se ocupan de los quehaceres necesarios para la vida y que tienen como objeto la supervivencia. No tienen como objeto sobrevivir, y ni siquiera vivir, sino vivir bien como había dicho Aristóteles. Tienen como objeto la excelencia y la felicidad humanas, son artes del lenguaje, que es la herramienta mediante la cual los hombres se ponen de acuerdo sobre lo que constituye la excelencia y la felicidad. Para Aristóteles la felicidad consiste en la sabiduría, y cree que «todos los hombres desean por naturaleza saber»⁶⁵. Cicerón cree que la felicidad consiste en llenar de bienes a los demás, y cree que todos los hombres desean por naturaleza mandar.

En cualquier caso, tanto los filósofos como los políticos se ocupan en artes liberales, porque no hacen tareas serviles, es decir, no trabajan. Libertad se entiende en la Grecia clásica en el sentido de tiempo libre, de ocio, de falta de obligaciones perentorias, y en el sentido de gratuidad. Los hombres que tienen tiempo libre son los señores, los propietarios, los ciudadanos, y son los que se ocupan del gobierno de la ciudad. Son los que cumplen la definición aristotélica de hombre, «el único animal que tiene palabra», que está precisamente:

[64] CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Madrid, Thémata-Plaza y Valdés, 2009, cap.1

[65] AISTÓTELES: *Metafísica*, I, 1, 980a21

«para manifestar lo conveniente y lo dañino, lo justo y lo injusto, y es exclusivo del hombre, frente a los demás animales, el tener, él solo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, etc., y la comunidad de estas cosas es lo que constituye la casa y la ciudad»⁶⁶.

El trabajo es lo propio de los esclavos y los siervos, los que se ocupan de las *artes serviles*. La palabra trabajo, como se ha dicho, deriva del latín *tripalium*, instrumento de tortura de tres palo en los que se amarraba a los esclavos para azotarlos⁶⁷.

Desde los orígenes de la civilización occidental en Grecia y Roma, el ocio y la pericia en el decir han sido signos de honor y de excelencia, y el trabajo de indignidad y degradación, y por eso las personas que se ocupaban en las artes serviles tenían la consideración de siervos o sirvientes. Ese era el caso de quienes se ocupaban de las artes plásticas y de las musicales, incluidos Leonardo o Mozart.

En el siglo II, se establece la sistemática de las artes de Galeno, la arquitectura, la escultura y la pintura y otras ajenas a las «letras». Más tarde se elabora la clasificación de las artes en liberales y mecánicas, y en las mecánicas se incluyen, las artes textiles, la forja y herrería, guerra, navegación, agricultura, caza, y el arte teatral. En todos los casos se trata de artes y oficios propios de las personas que no provienen de noble linaje⁶⁸.

A partir del renacimiento, la ofensiva de los artistas plásticos, especialmente pintores, dio lugar al uso y canonización del término «bellas artes» por Charles Batteux en 1746, en su libro *Las bellas artes reducidas a un único principio*⁶⁹, y posteriormente, en el siglo XIX, se llega a la exaltación del artista y a una nueva consideración del arte.

Por la consideración que tienen la palabra y las letras desde el mundo greco-romano, desde el principio de la historia hasta el Renacimiento las artes de máxima consideración son las artes que trabajan con el lenguaje, y las de otro tipo pertenecen al grupo de las artes serviles. También las musas son musas de la palabra, del relato, de los diferentes tipos de poesía⁷⁰.

La genealogía de las musas no es unánime, y su número tampoco, pero lo más frecuente es considerarlas hijas de Zeus y Mnemosine, o más

[66] ARISTÓTELES: *Política*, 1253a 8-18

[67] <http://etimologias.dechile.net/?trabajo> , <http://en.wikipedia.org/wiki/Tripalium>

[68] http://en.wikipedia.org/wiki/Mechanic_arts

[69] http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Batteux

[70] Walter F. OTTO, *Las musas y el origen divino del canto y del habla*, Siruela, Madrid, 2005.

radicalmente, de Urano y Gea. En cualquier caso, son hijas del cielo, del espíritu, de la memoria, son mujeres, como Shámkhat, Hathor y Diotima, y a partir de un determinado momento quedan fijadas como nueve⁷¹.

Las nueve musas que se enumeran como canónicas son⁷²:

Calíope (Καλλιόπη, «la de la bella voz»); musa de la elocuencia y *poesía épica (canción narrativa)*.

Clío (Κλειώ, «la que ofrece gloria»); musa de la Historia (*epopeya*).

Erato (Ἐρατώ, «la amorosa»); musa de la *poesía amorosa (canción amatoria)*.

Euterpe (Ευτέρπη, «la muy placentera»); musa de la música, especialmente del arte de tocar la flauta y de la *poesía lírica*.

Melpómene (Μελπομένη, «la melodiosa»); musa de la *tragedia*.

Polimnia (Πολυμνία, «la de muchos himnos»); musa de los *cantos sagrados y la poesía sacra (himnos)*.

Talía (Θάλια, «la festiva»); musa de la *comedia y de la poesía bucólica*.

Terpsícore (Τερψιχόρη, «la que deleita en la danza»); musa de la *danza y poesía coral*.

Urania (Ουρανία, «la celestial»). musa de la astronomía, *poesía didáctica y las ciencias exactas*.

Todas las musas promueven la creación de sus tutelados, generan expresión, hacen surgir la poesía, que acaba desglosada en una serie de tipos y ámbitos correspondientes a momentos del espíritu, del intelecto y de la afectividad, de la sabiduría del corazón, porque la memoria está en el corazón. La memoria es lo que se ha vivido, lo que se es. Lo que se ha vivido de una manera excelsa, es decir, cerca del cielo, de los dioses, con su ayuda y en su compañía.

Pero la poesía que generan los cantos de las musas son lenguaje, un lenguaje que representa el pasado, ya sean las grandes hazañas, la historia, el amor, la suavidad o la exaltación de los sentimientos, los momentos trágicos, las alabanzas a los dioses, la vida en el campo y los momentos divertidos, las danzas y coros celebrados siempre, y las enseñanzas sobre los cielos y los astros. Esos lenguajes son verdaderos, porque representan y reproducen lo que ya ha sido, lo que ya es y siempre es. Son lenguajes ineficaces, no crean lo que ya fue creado, sino que permiten volverlo a vivir.

A partir del neolítico el arte no es creación del cosmos físico ni creación de la comunidad humana, como en el paleolítico, sino como se ha dicho realización de lo ideal, contemplación, *theoría*, interpretación. A

[71] HOMERO: *Odisea*, XXIV,60; Hesiodo, *Teogonia*, incipit, 76-79.

[72] <http://es.wikipedia.org/wiki/Musas>

partir del neolítico el arte es mimesis, imitación. La imitación es también descubrimiento, porque lo que se imita es lo máximamente real, a saber, la idea. Se imita la idea, que no se da en el mundo empírico, pero cuyo recuerdo ese mundo despierta, de cuando el espíritu tuvo trato con ella antes de enredarse en el mundo empírico⁷³.

El lenguaje, en la ciencia y en el arte, expresa lo que las cosas son, la naturaleza de las cosas, es *theoría*, descripción de lo que es. Los modelos también tienen capacidad motora, incluso creativa. Atraen hacia ellos a todo lo que no ha alcanzado su plenitud, y esa plenitud también se contempla. Es el cometido de los sabios, los hombres de lenguaje, de ciencias y de artes. Pero la tarea de los sabios y de los artistas no es actividad performativa, y la atracción que ejercen los modelos sobre el mundo empírico tampoco.

§ 51. *La invención de la naturaleza humana. De Homero a Eurípides.*

Lo que las comunidades del mediterráneo oriental y central han realizado durante el paleolítico y el neolítico mediante las artes, pasa a ser el universo y la naturaleza humana cuando se inicia la escritura en el cuarto milenio, y sobre todo, a partir del momento en que se generaliza su uso a partir del primer milenio.

Los distintivo del concepto occidental de naturaleza humana no es tanto el lenguaje y la razón, que bajo diferentes formas es un distintivo humano destacado en otras culturas, incluso ágrafas, cuanto el uso del lenguaje y de la razón que hay de ambos en occidente, el uso del lenguaje y de la razón propios de los occidentales, y los implícitos que hay en ese uso.

En el concepto occidental de naturaleza humana hay una determinada concepción del espacio y del tiempo, consolidada a través de las prácticas sociales y las actividades y obras artísticas señaladas hasta ahora. Hay una determinada concepción de la eternidad y la temporalidad, reforzada por las prácticas y el pensamiento de la modernidad. Una concepción de la causalidad sobre todo lineal, unidireccional y eficiente, consolidada por el mismo procedimiento. Una concepción de la identidad y la sustancialidad igualmente consagrada por las prácticas y el pensamiento ilustrado. A esas categorías se añade la diferenciación entre lo natural y lo sobrenatural, tanto supra como infrahumano, con todos los desarrollos teológicos medievales y modernos.

[73] Sobre la mimesis, cfr. TATARKIEWITZ, W.: *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1990.

Sobre todas las categorías y nociones ontológicas elaboradas y consolidadas desde el siglo v a. C., se engarzan las nociones ontológicas y éticas de persona humana y de dignidad humana, las nociones éticas y políticas de libertad, igualdad y fraternidad, y las nociones jurídicas correspondientes a las formulaciones de los derechos fundamentales y derechos humanos.

Las categorías y nociones ontológicas, éticas y políticas están presentes y operativas en los poemas homéricos, y en todas las obras posteriores desde Pitágoras, Píndaro, Hipócrates y Heródoto, pasando por los filósofos y trágicos de la época clásica hasta la ilustración griega y su representante típico, Eurípides. Todo eso es lo que critica Nietzsche dirigiendo sus reproches conjuntamente a Sócrates y a Eurípides. «Todo tiene que ser consciente para ser bueno. Todo tiene que se consciente para ser bello»⁷⁴.

A partir de la Grecia clásica, de la consolidación del paradigma onto-teo-lógico, como Heidegger lo llama, el sí mismo humano queda referido al ámbito de la representación abstracta, como ya se dijo, al ámbito de la máxima generalidad, como al escenario público en que tiene que resolver conflictos y alcanzar acuerdos precisamente mediante enunciados verbales. Por eso se representa a sí mismo también mediante enunciados verbales y por eso llega a definirse a sí mismo como el animal que tiene logos.

El último paso en la despotencialización de la palabra, como ya se ha señalado también, es la determinación de su valor veritativo y representativo autónomo, que es lo que Aristóteles lleva cabo en su sistematización de la retórica y la lógica, para establecer la conexión no inmediata entre argumentación retórica y verdad lógica⁷⁵.

En la cultura occidental, desde comienzos de su historia, el arte es narrativo, informativo, y maneja un lenguaje representativo con un sentido inteligible para los destinatarios desde el primer momento, y así se mantiene hasta el siglo XIX, y sobre todo, hasta el XX. Entonces el arte, como la ciencia y la filosofía, ha descrito la reflexión completa, se hace cargo de sus principios griegos, o mesopotámicos, y entronca de nuevo con el arte paleolítico en tanto que performativo.

[74] NIETZSCHE, F.: "Sócrates y la tragedia", en *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1981, p. 220.

[75] Cfr. CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, caps. 2 y 3.

Ese es el papel que desempeñan en el arte las vanguardias, especialmente con el dadaísmo, en filosofía la fenomenología, especialmente con Heidegger⁷⁶, y en ciencia los innovadores más radicales en los diferentes campos, como Frege, Riemann o Plank.

Entonces la estructura narrativa de la existencia humana, analizada por la filosofía hermenéutica del siglo XX, y ofrecida como recambio de un concepto de naturaleza humana que se batía en retirada durante ese mismo siglo⁷⁷, empieza a aparecer también como vulnerable. En el siglo XX aparece en la literatura Latino Americana, como infraestructura de los relatos, una articulación temporal diferente de la de Odiseo, y se pone de manifiesto que la estructura temporal de la existencia humana *européa* no es la misma que la de la existencia humana latinoamericana⁷⁸.

La cultura occidental, desde su arranque neolítico es una de las múltiples posibilidades de configuración de la naturaleza y el pensamiento humanos que el paleolítico ofrecía. En el siglo XXI el arte, la filosofía y la religión occidentales están en condiciones de abrirse a aquel paleolítico del que se distanció, de comprenderlo y, con ayuda de la antropología, de retomar otros de los muchos caminos allí presentes de la naturaleza y del pensamiento que nunca han sido desarrollados. Y quizá la ciencia también está en condiciones de hacer lo mismo.

[76] SAFRANSKI, R.: *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets, 1997, dedica un espacio a mostrara las analogías entre Heidegger y el dadaísmo (cap. 6 pp 119 y ss.).

[77] Algunos de estos rasgos del concepto occidental de naturaleza humana han sido examinados por Tugendhat, *Autoconciencia y autodeterminación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, y TAYLOR, Charles: *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós, 1996. Estas tesis están recogidas y analizadas en CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

[78] CHOZA, J.: "La fundación surrealista de América Latina", en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Número 10, abril 2011. ISSN 1697 - 8072.

TERCERA SISTEMÁTICA DEL ARTE-COMUNICACIÓN LA CIUDAD, LA IMPRENTA Y LA PINTURA.

1. Segundo proceso de secularización. El espíritu de Westfalia.
§ 56. *De Delf a Bremen y de San Petersburgo a Tallín. La liga hanseática.*
§ 57. *El espíritu de Westfalia.*
2. La escisión entre arte y vida. El sistema de las artes.
§ 58. *Arte y artesanía. Los gremios.*
§ 59. *La nueva ciencia y las bellas artes.*
3. La visión de lo cotidiano. Banqueros y sirvientas.
§ 60. *Los envases y el sistema de las artes. La imprenta, el marco y la peana.*
4. La teoría y la vida contemplativa en la pintura.
§ 61. *El arte de Leonardo.*
5. Lo sublime, lo degradado y lo cotidiano.
§ 62. *Don Quijote, Velázquez y Vermeer.*
6. Las artes escénicas y los escenarios.
§ 63. *Aparición de los escenarios.*
§ 64. *La danza. De lengua muerta a vanguardia del arte.*

1. Segundo proceso de secularización. El espíritu de Westfalia.

§ 56. *De Delf a Bremen. De San Petesburgo a Tallín.*

ENTRE EL SIGLO X Y EL XII nacen los gremios y en su seno nace una institución que marca profundamente la identidad de la cultura occidental desde entonces, la Universidad. En el mismo periodo, y también en relación con los gremios nace otra institución que también marca profundamente el ser occidental, el derecho mercantil y la banca¹.

[1] Sobre el influjo de la universidad y la banca en el humanismo europeo, cfr. CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata-Plazas y Valdés, 2009.

Y así como las universidades desde el comienzo tienen relación entre sí por hablar la misma lengua y estudiar los mismos asuntos, algunos gremios también la tienen por manejar los mismos productos y trabajarlos de la misma manera. Esos mismos productos son las mercancías y esa manera semejante de trabajarlas consistía en su comercialización y financiación.

La relación entre los gremios dedicados al comercio da lugar a la vinculación entre una serie de ciudades del Mediterráneo, especialmente Venecia y Génova, con una serie de ciudades del Mar del norte y el Mar Báltico, como Londres, Brujas, Colonia, Hamburgo, Bremen, Bergen, Danzig, Riga, Tallín y Novgorod², que forman la Liga Hanseática desde el siglo XIII al XVII.

La Liga Hanseática contribuye al desarrollo urbano del noroeste de Europa, y al desarrollo de la banca, la navegación y todas las artes en esos territorios, incluidas por supuesto las bellas artes.

El desarrollo de las bellas artes depende por una parte de sus envases, para que puedan trasladarse de los templos y palacios a las casas, pero por otra parte depende en gran medida de que haya casas, y muchas, a las que poderse trasladar, o lo que es lo mismo, depende de que haya muchas ciudades, de que las ciudades sean muy populosas y de que la población de esas ciudades esté compuesta por ciudadanos que quieran y puedan comprar artes, o sea, por una nutrida y creciente burguesía. Eso es lo que se observa todavía en todas esas ciudades haciendo un recorrido en automóvil por el noroeste y norte de Europa.

Viajando desde Rotterdam hacia Delf, La Haya, Amsterdam y Groningen hasta Bremen, lo que más llama la atención es la cantidad de casas particulares, de viviendas comunes de los siglos XVI y XVII y a la vez dotadas de cierta prestancia, que llenan por completo el paisaje y la vista. Para un viajero que llegue desde Francia y Bélgica, o desde Alemania, la sorpresa resulta del contraste con castillos, palacios, fortalezas y monasterios, del contraste entre una sociedad feudal y estamental y una sociedad burguesa.

En una sociedad feudal y estamental la arquitectura genera castillos, fortalezas, monasterios, palacios, conventos y templos. Hay poco dinero y está concentrado en pocas manos, y esas pocas manos expresan su poder en esas obras arquitectónicas. Una sociedad burguesa está llena de casas, de ciudades. Hay más dinero, y el dinero está repartido más igualitariamente entre muchos individuos. Esos individuos expresan su poder en otro tipo de obras arquitectónicas, en sus propias viviendas.

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Hanseatic_League

Esas viviendas no son tan suntuosas como los palacios de los nobles, pero tienen la suficiente prestancia como para recibir obras de arte en su interior.

El arte de las casas normales no son los retablos ni los frescos, no son los coros de las funciones litúrgicas. Son los cuadros y la música de pequeños grupos de cámara. Y ese es el arte que prolifera en las ciudades de la Liga Hanseática.

En 1434 Jan van Eyck pinta el retrato de Giovanni Arnolfini, un comerciante italiano, y su mujer, que es la única obra importante del pintor no dedicada a tema religioso. En 1532 Hans Holbein hace un retrato de Georg Gisze, un comerciante alemán, en Londres, que actualmente está en la Gemaldegalerie, Staatliche Museen, Berlin³. Pieter Bruegel el Viejo (c. 1525 – 1569) pinta paisajes, fiestas y oficios populares, juegos de niños y bodas campesinas. Es el primero que pinta la vida ordinaria y el pueblo llano, no ya a los comerciantes ricos.

A finales del siglo XVI se funda el gremio de pintores de Amsterdam (1579), el de Haarlem (1590) y a comienzos del XVII los de Gouda, Rotterdam, Utrecht y Delft (entre 1609 y 1611), y se estima que en los 20 años que van de 1640 a 1660 se pintan más de 1.300.000 cuadros. De entre todos esos, están dedicados a escenas de la vida ordinaria, paisajes, retratos de ciudadanos y bodegones buena parte de la producción de Paulus Potter, Dirck Hals, Jan de Bray, Aert de Gelder, Jacob van Loo, Dirck Jaspersz. van Baburen, Vermeer, Frans Hals y Rembrandt⁴.

Como observa Hegel, esa pintura que representa a la burguesía holandesa, por una parte «desarrolla la expresión de la profundidad del sentimiento y de la reclusión subjetiva del ánimo», y por otra

«a esa intimidad de la fe añaden la particularidad más difundida del carácter individual, el cual no solo revela la exclusiva ocupación interna en los intereses de la fe y de la salvación del alma, sino que muestra también cómo los individuos representados se ocupaban también de lo mundano, se daban a las cuitas de la vida y en este difícil trabajo adquirían virtudes mundanas, fidelidad, constancia, rectitud, firmeza caballerescas y virtud burguesa»⁵.

La pintura ya no representa los ideales de la belleza más alta, como la pintura italiana, sino lo cotidiano doméstico y familiar, y lo cotidiano

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein

[4] http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Golden_Age_painting

[5] HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 649.

público social y laboral. La pintura no representa a los dioses santos y nobles, sino al mismo que promueve la arquitectura. Cuando hay dinero y está bastante distribuido entre muchos, esos muchos se hacen su propia casa. La arquitectura de las casas revela cuántos tienen dinero, qué hacen, qué les gusta, cómo viven. Se pintan sus casas, sus bosques, a ellos mismos. El arte deja de tener como tema lo sagrado, la mitología y la historia, y se desentiende de la historia. ¿Cuál es el tema ahora? La gente normal.

A esto se le puede llamar secularización del arte, segunda secularización. La primera se produce cuando el arte deja de usar el lenguaje performativo paleolítico y empieza a usar el lenguaje narrativo neolítico, mediante las artes plásticas y la escritura artesanal. La segunda se produce cuando, manteniendo un lenguaje narrativo, ya no cuenta lo que hacen los dioses y cómo son, sino lo que hacen y cómo son los hombres.

Pero eso solamente ocurre en el noroeste de Europa, es decir, en la Europa protestante, hasta el enclave hanseático de Tallín y varias ciudades de Estonia. En el trayecto desde San Petersburgo hacia Tallín, la capital de Estonia, se encuentra el palacio de Peterhof, donde el zar organizaba sus fiestas en verano, y el Palacio de Monplaisir, dentro del complejo de palacios y construcciones suntuarias que rodean la antigua capital del imperio.

San Petersburgo, fundada por Pedro el Grande en 1703, cuando ya la Liga Hanseática se disolvía, es capital del imperio ruso hasta 1918, y la arquitectura de la ciudad y de los alrededores expresa las características de una economía de esclavitud, como la del antiguo Egipto. Todo el poder y la riqueza está en manos de unos y todo el arte y el ingenio se vuelca en los designios de una sola voluntad. La pintura y la escultura representa a Dios, a los santos y a la estirpe imperial. Las encargan los poderosos y las ubican en los templos y palacios, y los pintores locales son artesanos.

La producción artística flamenca, con un volumen de varios millones de cuadros a lo largo del siglo xvii, se difunde por las poblaciones de la liga, pero en ese siglo ninguna de esas ciudades, excepto Londres, llega a los 100.000 habitantes y ni siquiera a la mitad⁶.

El examen del volumen de población de las ciudades más relevantes en la producción y compra de arte en Europa desde el siglo xiii al xx, que quedan registradas en el cuadro de la página siguiente, ayuda también a la comprensión de las realidades artísticas.

[6] http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_urban_community_sizes
Cfr. También http://en.wikipedia.org/wiki/World_population

Una producción de varios millones de cuadros, solo flamencos, en el siglo XVII, es posible si los precios de los cuadros son asequibles para una gran parte de la población de esas ciudades, y esa circunstancia permite comprender que el tema de la pintura no puede ser el mismo cuando está destinada al consumo público en edificios suntuarios que cuando está destinada al consumo privado en el recinto doméstico.

Cuando el arte entra en las casas particulares, eso significa que los ciudadanos de la sociedad civil empiezan a tener la misma excelencia que los más poderosos, y ese es el distintivo de la burguesía. Como señalara Veblen, una de las funciones de los poderosos es señalar un nivel de comodidades al que poco a poco accede toda la multitud, desde el agua caliente y el alcantarillado hasta la televisión e internet⁷.

	1250-1300	1450-1500	1600	1700	1800	1900	1950
Amsterdam			60000	205000	205000		
Berlin			12000	70000	172000	2971257	4,338,756
Copenhage			29000	65000	100000	500000	1,200,000
Florenia	110000	60000					
Génova	90000	150000					
Granada		150000					
Londres	50000		200000	600000	959000	6506954	8,196,978
Madrid			90000	125000	180000	575000	1,553,338
Milan	150000		150000	125000	160000		
París	160000	185000	245000	530000	547000	3750000	6,150,000
Roma	17000	50000	100000	150000	163000		
Venecia	110000	110000	180000	145000	160000		
Viena			80000	100000	225000	1200000	

Pero hay que examinar qué es lo que esa gente corriente ve y cómo lo ve, cuando se mira a sí misma en esos cuadros. Porque lo que la gente sabe y siente de sí misma tiene relación con el modo en que se ve, y el modo en que se ven tiene relación con el modo en que los pintores enseñan a mirar y a ver la realidad. La autoconciencia moderna se sitúa a un

[7] VEBLÉN, T.: *Teoría de la clase ociosa*. México: FCE, 1995.

nivel intelectual más alto que ninguna otra porque su arte está a un nivel intelectual más alto que ningún otro.

§ 57. *El espíritu de Westfalia.*

Desde la aparición del *sapiens sapiens* sobre el planeta, el desarrollo de la cultura es un proceso que va de lo simple a lo complejo y de lo inmediato a lo reflexivo, como señalara Vico en el siglo XVIII; un proceso que va de lo homogéneo a lo heterogéneo y de lo común a lo específico como señalaran Hegel y Spencer en el siglo XIX. Los tres se cuentan entre los autores que más atención han dedicado al análisis del arte a escala de la especie humana.

Una buena parte de los estudios sobre arte e historia del arte en los siglos XIX y XX, no lo analizan a escala de la especie humana, sino a escala histórica, desde Egipto hasta las vanguardias, y a la vez buena parte de esos estudios se centran sobre todo en las artes plásticas, en la arquitectura, la escultura y la pintura. Este proceso de especialización de la filosofía del arte, de la historia del arte y del arte mismo, es parte del proceso de especialización que comienza con el inicio de la cultura humana.

La cultura empieza abriendo toda la amplitud de posibilidades en el paleolítico. El neolítico es un desarrollo de unas pocas posibilidades del periodo anterior. El número de ciudades estado y de imperios neolíticos es pequeño en comparación con el número de comunidades paleolíticas, con sus diferentes lenguas, religiones, cantos, danzas, etc. A su vez, el comienzo de la historia es el desarrollo de un pequeño número de comunidades neolíticas, que constituyen los grandes imperios chino, romano y azteca, y que integran en su seno la multitud de comunidades paleolíticas y neolíticas precedentes.

La aparición de las grandes culturas, y la integración de las pequeñas en ellas, da lugar a su vez, dentro de los procesos de desarrollo demográfico, a los procesos de diferenciación y especialización dentro de esas grandes culturas. Da lugar a subcomunidades y subculturas que mantienen una serie de elementos comunes con las grandes culturas, pero que desarrollan elementos nuevos nunca dados anteriormente, y que a su vez posibilitan otras diferenciaciones, otras especializaciones y otras novedades.

Este proceso se ha representado espacialmente mediante la figura de un árbol: el árbol de las especies vivientes o el árbol de las ciencias, y temporalmente mediante un proceso casi siempre evolutivo, con un ritmo de crecimiento y de diferenciación medido por diferentes formu-

laciones matemáticas, como el incremento de los recursos naturales, de la población humana, de la masa monetaria, de la urbanización, del consumo energético, etc.

Estos procesos, que desde el punto de vista cuantitativo se pueden describir mediante diagramas y ecuaciones, tienen su correspondencia en el plano conceptual y reflexivo con la aparición de nuevas formas de especialización en las diferentes esferas de la cultura: nuevas formas de culto religioso, de organización política, de ordenamientos jurídicos, de recursos económicos, de herramientas técnicas, de formas artísticas, de conocimientos científicos y de discursos y prácticas sapienciales.

Con esto no se entra todavía en el imprescindible ámbito de los historiadores, que es la determinación de los acontecimientos, la indagación de sus causas y motivos, y la interpretación de los hechos⁸. Simplemente se dibuja el marco en el que se realizan los análisis filosóficos, antropológicos y culturales.

Anteriormente se ha dicho que en el tránsito de la Grecia arcaica a la Grecia clásica aparecen las nociones de naturaleza, psique, bárbaro, y algunas otras, que delimitan y diferencian lo natural de lo sobrenatural, el organismo propio del resto de lo natural, y la comunidad propia del resto de las comunidades. Se ha señalado que esas diferencias no se encuentran en los poemas homéricos (FAC, § 44).

La unidad cultural del mundo greco-romano se amplía con la llegada del cristianismo, en cuyo seno vuelven a producirse diferenciaciones y especializaciones. Pues bien, la diferenciación y especialización del cristianismo que se produce en los albores de la modernidad, alcanza su consolidación y protección jurídica en 1648 en la ciudad alemana de Münster con la firma de la paz de Westfalia.

La paz de Westfalia no es solamente el final de las guerras de religión que desangraban la cristiandad europea occidental, mediante el principio *cuius regio eius et religio*, la religión de los súbditos será la de su región. Es la afirmación de unos cuantos principios claves para la fundamentación de la Europa moderna. La primacía de la jurisdicción territorial moderna sobre la personal medieval y antigua. El principio de derecho internacional de no ingerencia y no intervención en los asuntos internos de otro país. El establecimiento de las fronteras más firmes que ha habido nunca en la historia humana, la impunidad para el desarrollo del estado moderno recién creado, y el fundamento de los nacionalismos en su intensificación más extrema desde el siglo XVII hasta el siglo XX. La paz de Westfalia es la pieza clave de las fronteras de la modernidad.

[8] Cfr. SUAREZ, LUIS: *Grandes interpretaciones de la historia*. Pamplona: Eunsa, 1976.

Pero además de las fronteras políticas y geográficas, el espíritu de Westfalia levanta también fronteras históricas y culturales. Una frontera de ese tipo es «El Renacimiento», que separa los tiempos incultos y oscuros de los tiempos ilustrados. Otras son las fronteras ontológicas entre los hombres civilizados y los salvajes, y otras las fronteras metafísicas entre las razas superiores y las inferiores. El espíritu de Westfalia levanta también las fronteras entre el conocimiento verdadero, la ciencia, y el conocimiento falso, o sea la costumbre y la superstición. Y levanta la frontera entre las letras y las bellas artes, por un lado, y los trabajos serviles e indignos, por otra.

El espíritu de Westfalia establece las coordenadas del espíritu de la modernidad. Es el espíritu de la especialización, de la determinación de la identidad colectiva y de las fronteras. Porque las fronteras primero son geográficas y sociológicas, y finalmente se convierten en fronteras metafísicas⁹.

Ya se dijo (FAC § 2) que con la aparición de los estados se inicia el periodo histórico. Entonces las sociedades son urbanas, el poder político empieza a dividirse entre reyes y parlamentos y el poder religioso entre los pontífices y jerarcas de las instituciones eclesiásticas.

Pues bien, en el comienzo la modernidad, la conciencia histórica y la conciencia de la propia identidad cultural se intensifican al máximo. El tipo de lenguaje más típico pasa de ser la escritura artesanal a ser la escritura industrial, posibilitada por la imprenta. La sistemática de las artes tiene como base la ciudad, que integra el sistema de las bellas artes y el conjunto de lo que en Europa se llaman artes mecánicas o serviles y artesanías, y en los inicios de la modernidad ese protagonismo de la ciudad se acentúa.

En efecto, el tema del arte es la belleza y el esplendor no solamente de los reyes y nobles, de los dioses y sacerdotes, sino también de los ciudadanos que han contribuido a la constitución del estado urbano, sus viviendas y esos edificios públicos como ayuntamientos, lonjas y casas de contratación que constituyen las ciudades.

2. La escisión entre arte y vida. El sistema de las artes.

§ 58. Arte y artesanía. Los gremios.

La constitución del sistema de las artes lleva consigo la escisión entre dos dimensiones de las bellas artes, la dimensión teórica y estética,

[9] Cfr. CHOZA, J.: "Fronteras geográficas, sociológicas y metafísicas". *Revista CIDOB d'afers internacionals*, ISSN 1133-6595, N° 82-83.2007, pp. 77-92.

por una parte, y la dimensión artesanal y técnica por otra, que inicialmente están unidas en los gremios, sin ningún tipo de división del trabajo. Y es precisamente de los gremios de donde surgen las artes plásticas para constituir el sistema de las artes.

Los gremios son las corporaciones formada por los maestros, oficiales y aprendices de una misma ocupación, y que a partir de los siglos x y xi constituyen la forma más habitual de organización laboral en Europa. Uno de sus objetivos fue el equilibrio entre la demanda de obras y el número de talleres activos, garantizando el trabajo a sus miembros, así como su bienestar económico y los sistemas de aprendizaje¹⁰.

En Italia se denominaron «Artes», en Francia Guildes, en Inglaterra Guilds y en Alemania Zünfte, aunque para su denominación oficial se utilizaban los términos «Universitates» o «Collegia»¹¹.

Eran organizaciones de un tipo intermedio entre los sindicatos, las sociedades secretas y los cartel. Cartel, es un término económico adoptado del inglés y que en su séptima acepción, la RAE define como «convenio entre varias empresas similares para evitar la mutua competencia y regular la producción, venta y precios en determinado campo industrial». Normalmente se constituían mediante unos estatutos y una carta real o de la autoridad competente que les autorizaba o les garantizaba sus derechos a controlar el flujo comercial, a contratar a sus miembros, a mantener la propiedad sobre sus herramientas y materiales de trabajo.

Un gremio de este tipo es el que formaron en el siglo xii los estudiantes del «collegium» de Bolonia, y los profesores del de París para constituir las Universidades de Bolonia y París respectivamente.

Los gremios fueron el procedimiento normal de organización laboral-empresarial a partir de la aparición de las ciudades y el dinero en la Europa medieval. A mediados del siglo xiii en París había 100 gremios, y en el xiv 350. En el siglo xv Hamburgo tenía 100 gremios, Colonia 80 y Lübeck 70. Los últimos gremios de la Europa occidental son los constituidos en España, en Barcelona (1301), Valencia (1332) y Toledo (1426).

El sistema de gremios tiene antecedentes en el Egipto faraónico y en la Roma imperial, y sobrevivió hasta la revolución industrial y los inicios del capitalismo. Fue muy criticado por Rousseau y Adam Smith en el siglo xviii, por impedir la innovación y el libre comercio, y por Marx en el xix por favorecer una relación de opresores y oprimidos. Después de la revolución francesa, con las leyes de libre comercio, desaparecieron por

[10] Cfr. <http://es.wikipedia.org/wiki/Gremios>

[11] http://it.wikipedia.org/wiki/Corporazioni_delle_arti_e_mestieri

completo. Con todo, algunas de sus formas de organización y algunos de sus procedimientos reaparecen en el siglo xx en los sindicatos, colegios profesionales, cooperativas, y algunas otras organizaciones laborales y empresariales¹².

Esa es la estructura y el medio socio-laboral en el que emergen las universidades y el sistema de las artes. En Italia los gremios se llaman «*arti*», «*corporazioni delli arti e mestiere*», escuelas de artes y oficios, que integran a trabajadores que luego se diferenciarían en obreros, artesanos, ingenieros y artistas.

Hasta la revolución francesa, la revolución industrial y las revoluciones socialistas, el trabajo es algo indigno del ser humano, y la dignidad se cifra en la cuna, en el linaje, que da acceso a la educación, a las letras. Son las constituciones liberales y socialistas de los siglos xix y xx las que proclaman la misma dignidad para todos los hombres, la igualdad en el derecho a la educación y la dignidad del trabajo. Durante toda la modernidad, desde el siglo xvi al xix escapan a la condición de siervos los que logran para su actividad el reconocimiento que tienen las letras, y eso es lo que consiguen los pintores y los escultores. También lo consiguen algunos médicos, cuyo arte-oficio inicialmente es el de barberos, cirujanos, farmacéuticos y curanderos al mismo tiempo, y los músicos.

El caso de Andrea del Verrocchio (c. 1435–1488) ilustra bien la situación socio-laboral de la Italia del siglo xv. Verrocchio era orfebre, herrero, fundidor, escultor y pintor, y en su taller se formaron Leonardo, Pietro Perugino y Lorenzo di Credi. Solo una de sus pinturas está firmada con su nombre, y el resto de su obra, como era usual entre los gremios, era tarea de todos e iba sin firmar, incluso aunque el maestro de taller hubiese realizado la parte más importante y decisiva de cada una.

Por otra parte, la totalidad de esos trabajos eran de ornamentación para los templos, palacios o plazas de las ciudades, como estatuas ecuestres, frescos y retablos. La ornamentación de una catedral gótica era obra de uno o varios colectivos y lo normal era que no llevasen ninguna firma, ni la catedral, ni los retablos. El individualismo moderno, proceso que se consolida a lo largo de siglos, se manifiesta entre otras cosas en el siglo xv, en que empiezan a aparecer las firmas en las obras de artes plásticas¹³.

[12] Cfr. CARRO IGELMO, Alberto J.: *Historia social del trabajo*. Barcelona: Bosch, 1985; GONZÁLEZ MUÑOZ, Miguel A.: *Historia social del trabajo*. Madrid: Júcar, 1987.

[13] MARIN, Higinio: *La invención de lo humano. La génesis sociohistórica del individuo*. Madrid: Encuentro, 2007.

Verrocchio inició a Leonardo en las técnicas básicas de la química, la metalurgia, el trabajo del cuero y del yeso, la mecánica y la carpintería, así como en las técnicas artísticas del dibujo, la pintura y la escultura sobre mármol y bronce, que era lo que se practicaba en un taller tradicional¹⁴. Pero precisamente en esos talleres tradicionales se inició la colaboración entre ciencia y tecnología, por la que se creó un círculo virtuoso de mutuo refuerzo, que hizo que desde el siglo XIV en adelante se generasen numerosos inventos. Por ejemplo, la ley de patentes y la imprenta entre otros¹⁵.

§ 59. *La nueva ciencia y las bellas artes.*

La versión inglesa de Wikipedia describe las bellas artes del siguiente modo:

«Fine art or the fine arts, from the 17th century on, denote art forms developed primarily for aesthetics and/or concept, distinguishing them from applied arts that also have to serve some practical function.

Historically, the five greater fine arts were painting, sculpture, architecture, music and poetry, with minor arts including drama and dancing. Today, the fine arts commonly include the visual art and performing art forms, such as painting, sculpture, collage, decollage, assemblage, installation, calligraphy, music, dance, theatre, architecture, film, photography, conceptual art, and printmaking. However, in some institutes of learning or in museums fine art, and frequently the term fine arts (pl.) as well, are associated exclusively with visual art forms»¹⁶.

Por su parte, la versión en español da la descripción siguiente:

«Bellas Artes describe una forma de arte desarrollada principalmente por la estética y por su utilidad práctica. Históricamente las principales Artes son: la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura, la danza y la música. A estas seis se añadió, durante el siglo XX, el cine —llamado, por tanto, séptimo arte—. Sin embargo, en algunas instituciones educativas y en museos de bellas artes se le asocia exclusivamente a las artes visuales. En este sentido, la palabra arte también es muchas veces sinónimo de bellas artes, al ser empleado en términos como «galería de arte»¹⁷.

[14] http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci

[15] http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_technology

[16] http://en.wikipedia.org/wiki/Fine_arts

[17] http://es.wikipedia.org/wiki/Bellas_Artes

A estas descripciones se pueden añadir algunas precisiones más. A comienzos del siglo **XXI**, en el mundo occidental las facultades universitarias de «Bellas artes» son facultades donde se enseñan las técnicas de la pintura y la escultura. Las facultades de «Historia del arte», enseñan historia de la escultura y la pintura y además historia de la arquitectura. Un libro titulado «Historia del arte» en las lengua europeas es un libro que trata de la historia de la arquitectura, la escultura y la pintura. En las librerías y en las bibliotecas universitarias, las secciones de «Arte» contienen libros sobre arquitectura, escultura y pintura.

Si a comienzos del siglo **XXI** en los medios académicos se considera también como arte la fotografía y el cine, los libros sobre estas materias no están en las secciones de arte de las librerías y bibliotecas, ni sus técnicas se enseñan en las facultades de bellas artes. El arte real y el sentido del término «arte» en el lenguaje ordinario cambian a un ritmo muy diferente del de las actividades institucionalizadas bajo ese término.

¿Por qué y cómo el término «arte» ha llegado a tener un significado tan específico como el que tiene a finales de la modernidad? ¿Cómo opera el «espíritu de Westfalia» en la reducción del significado del término «arte» a las artes plásticas y especialmente a la pintura y la escultura?

La construcción del sistema de las artes es un proceso paralelo al de emergencia de la nueva ciencia a partir del renacimiento, y tienen relación por su contenido y por sus objetivos, como ya se ha señalado en otro momento¹⁸.

El nacimiento de la nueva ciencia tiene lugar en función de varios factores. Por una parte, la ciencia griega, la *episteme*, mantiene su carácter teórico, universal y absoluto hasta el renacimiento, en que aparece una ciencia experimental. La Modernidad empieza como afirmación de la autonomía del intelecto, y como afirmación del intelecto en cuanto fundamento de la ciencia, del saber. Esta doble afirmación tiene su expresión paradigmática en el pensamiento de Descartes (1596-1650) y en el de Locke (1632-1704). En el caso de Descartes, la fórmula «pienso luego existo», y en el de Locke la fórmula «la autoconciencia es lo que constituye a la persona», contienen la cifra de la concepción de la ciencia y del saber, incluso del ser, como fundamentadas en el intelecto.

Por otra parte, la ciencia, que ahora se fundamenta en el intelecto, prescinde de su aspiración a un saber absoluto y se decide por saberes particulares. Deja de fundamentarse en la totalidad del saber, es decir,

[18] Cfr. CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata- Plaza y Valdés, 2009, cap. 2.

deja de fundamentarse en la teología y la metafísica, y pasa a fundamentarse en hechos particulares relevantes respecto de lo que se quiere saber. Esta tesis tiene su expresión paradigmática en la afirmación de Galileo (1564-1642) «para saber algo no es necesario saberlo todo». Para conocer las órbitas de los astros no hace falta partir de los principios teológicos ni metafísicos del movimiento. Puede hacerse una teoría basada en cálculos y observaciones de los planetas. En esta misma línea, Miguel Servet (1511-1553) y William Harvey (1578-1657) se plantean que para conocer y explicar el proceso de circulación de la sangre, tampoco hace falta partir de los principios teológicos y metafísicos sobre la vida, sino que basta partir de cálculos y observaciones fisiológicas.

La nueva ciencia se desliga del saber absoluto y total y se especializa en un campo particular. Hay especialistas en traumatología, en el aparato digestivo, en la circulación sanguínea. La fórmula usada frecuentemente por los médicos, «no hay enfermedades sino enfermos», se opone frontalmente a la medicina convencional desde el Renacimiento, que cura tuberculosis, hepatitis o pulmonías, es decir, no cura enfermos, sino enfermedades. Hasta la emergencia de las medicinas alternativas con el romanticismo alemán, no hay una ciencia médica que se refiera a los enfermos como un todo. En efecto, a partir de Samuel Hahnemann (1755-1843), por ejemplo, la homeopatía cura realmente enfermos, no enfermedades.

En tercer lugar, finalmente, una ciencia de estas características no tiene como objetivo la contemplación de la verdad de las cosas y de la naturaleza. No tiene una actitud teórica desinteresada, sino que busca el conocimiento para manejar la naturaleza, controlarla y usarla mediante el conocimiento de sus leyes. Es la concepción y fundamentación de la ciencia empírica que Francis Bacon (1561-1626) expone en su *Novum Organum*¹⁹.

La nueva ciencia es tan poderosa y consistente como la matemática y la geometría antiguas, pero en alianza con la antigua artesanía, y eso da lugar a la nueva ciencia y a algo que en las lenguas vernáculas se le empieza a llamar con la antigua palabra griega para las artes, pero ahora con un sentido nuevo, a saber, «técnica».

Por otra parte, esta alianza de la ciencia con la práctica, tiene como contrapartida una alianza de la antigua artesanía con la antigua ciencia, para dar lugar a una artesanía que se ocupa de la contemplación de las cosas, con una actitud hacia ellas completamente desinteresada, es decir, teórica. Los oficios artesanales que se refieren a las cosas y a la naturaleza

[19] BACON, Francis: *Novum Organum*. Barcelona: Fontanella, 1994.

con esa actitud pasan a constituir como conjunto de las bellas artes, el sistema de las artes. Esa actitud contemplativa de la artesanía se da en cierto grado en la escultura, y en grado máximo en el oficio de la pintura. Resultan así una escultura y una pintura nuevas, a las que se les da el nombre de bellas artes, con el término latino para designar la artesanía, la técnica y el arte, indiferenciadamente, *ars*. La expresión paradigmática de esta concepción del arte se encuentra en el *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci (1452-1519) y en su *Cuaderno de notas* ²⁰.

Leonardo vive junto a los Medici de Florencia y los Sforza de Milan, y en esas regiones italianas tiene amistad o contacto estrecho con sus contemporáneos Masrsilio Ficino, Pico della Mirandola, Nicolo Maquiavelo, el matemático Luca Pacioli y otros intelectuales ilustres²¹.

Leonardo se consideraba a sí mismo un inventor, un ingeniero, lo que entonces significaba un científico aplicado a la artesanía, y especialmente a la fabricación de mecanismos y máquinas²², y sentía no tener el reconocimiento social de los hombres de letras. Sabía que él no era un hombre de letras, pero se consideraba a sí mismo, por encima de todo, un pintor. Para él la pintura era contemplación de la naturaleza y expresión de lo contemplado, o sea, imitación del creador en su misma actividad creadora, de tal modo que el pintor podía considerarse eximido del precepto dominical porque ya su trabajo era imitación de Dios.

A partir del Renacimiento el arte, y especialmente la pintura, es el mejor traductor de la verdad y la belleza. Los artistas tienen claro que su actividad es amor por la sabiduría, y que las Bellas Artes deben asimilar-se a las letras en cuanto a valor teórico y en cuanto a prestigio social. Las letras tenían el prestigio de recoger la naturaleza y la creación entera, y también la historia humana junto con la historia divina. La historia divina y la humana están puestas en el lenguaje, en la escritura. La sabiduría de Dios es Logos. La medida de todas las cosas es Logos. El prólogo del Evangelio de Juan dice que sin él (el Logos), no se hizo nada de cuanto ha sido hecho. Que el universo entero está hecho por la palabra.

Junto a la palabra, quien dice la verdad son las Bellas Artes, esas actividades que tienen como única finalidad representar la belleza, sin ninguna utilidad práctica. Esa utilidad práctica es la que busca ahora la ciencia, aliada con la técnica. Por eso el arte ahora toma el relevo y asume

[20] DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Madrid: Akal, 2004; *Cuaderno de notas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1995.

[21] http://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_vinci

[22] http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_technology

la actitud teórica desinteresada que tenía la ciencia antes. Ser artista no consiste en ser artesano, no consiste en estar integrado en los gremios, en las «Corporazioni delle arti e mestieri» como se decía en Italia, sino en ser cultivador de las Bellas Artes, y por eso se exige que éstas sean equiparadas a las artes liberales, completamente diferenciadas de las artes serviles, que son las de todos los demás gremios y corporaciones de las artes y oficios.

Las Bellas Artes son, por derecho propio, el cortejo que necesitan las letras una vez que han sido abandonadas por las ciencias. Ese es el reconocimiento que Miguel Ángel luchó por obtener del Papa Julio II, y que Velázquez logró finalmente de Felipe IV. Pudo dibujarse la cruz de Santiago sobre su pecho en el cuadro de *Las meninas*, distinción que sólo podían llevar los caballeros, porque entonces el rey le otorgó el título de caballero que le permitía llevarla, y su actividad quedaba netamente diferenciada del trabajo servil de los gremios.

¿Qué son las Bellas Artes? Aquel conjunto de actividades artísticas que tienen como objeto la belleza. ¿Qué artes son las que tienen como objeto la belleza? ¿Y cuántas son?: Son seis: la arquitectura, la escultura, la pintura, la literatura, la danza y la música.

La literatura pertenece desde siempre al orden de las letras y es cultivada desde principios de la edad media por clérigos y caballeros para regalo de los altos estamentos sociales, y por lo tanto no necesita rehabilitación intelectual ni social. La música y la danza están asociadas, desde el Egipto del tercer milenio a. C., a las fiestas, a la embriaguez y a la orgía erótica. La parte teórica de la música estaba integrada en el *Quadrivium*, y la parte práctica de ejecución fue muy pronto asumida como elemento litúrgico por el cristianismo. La danza y el conjunto de las artes escénicas fueron proscritas y asimiladas a la prostitución y a la herejía²³. Por otra parte, la literatura y la música derivan de la antigua tradición griega de artes inspirados por divinidades específicas, a saber, las musas.

La arquitectura, la escultura y la pintura no cuentan con divinidades específicas. No hay musas de las artes plásticas y nunca han tenido relación con la letras. La arquitectura cuenta desde siempre con un prestigio máximo. Desde las primeras ciudades, templos, palacios y tumbas, en Mesopotamia y Egipto, el constructor es un ser casi divino, porque construye el mundo, y es casi tan respetado y venerado como el Sátrapa o el Faraón, al igual que el escriba, como consta en el registro arqueológico. Y la escultura podía considerarse una parte de la arquitectura.

[23] BALTHASAR, Hans Urs von: *Teodramática. 1. Prolegómenos*. Madrid: Encuentro, 1990, cap 1 D.

Solamente la pintura era un arte menor, huérfano de linaje y asesoramiento divino, sin ninguna noble cuna a la que remitirse en un momento de la cultura occidental en que todavía la estirpe determinaba «ontológicamente» la esencia de cada realidad.

Pues bien, la pintura emerge entonces precisamente, en el periodo que va desde la muerte de Leonardo a la muerte de Velázquez, como el arte supremo. Ese es el momento histórico en que el modelo del *Self made man* se va a imponer como ideal de la modernidad, como queda expresado en la fórmula cartesiana del «pienso luego existo» y en el proyecto existencial de Alonso Quijano al convertirse en Don Quijote²⁴. Y ese es el momento de la reproducibilidad técnica de la obra de arte, en el que la escritura artesanal con sus caligrafías y sus miniaturas, es reemplazada por la escritura industrial de la imprenta.

Las bellas artes, como un segundo sistema de las artes liberales, desgajándose de las artes mecánicas o serviles y de la artesanía, se constituye como una alternativa a las ciencias, que abandonando la teología y la metafísica se vuelven hacia la práctica y la utilidad.

Las bellas artes, al constituirse como sistema, mantienen la servidumbre respecto de la percepción, la historia y la literatura con que se estrenaron las artes plásticas en Mesopotamia, Egipto y Grecia. Pero por otra parte, adquieren autonomía respecto de la funcionalidad religiosa, política e histórica para tener como tema la belleza. Es el proceso de las bellas artes durante el Renacimiento y el Barroco en la cultura occidental.

3. La visión de lo cotidiano. Banqueros y sirvientas.

§ 60. *Los envases y el sistema de la artes. La imprenta, el marco y la peana.*

Otro importante factor que converge en la constitución de un sistema de las artes con eje en las artes plásticas y especialmente en la pintura, es el invento de lo que se podría llamar «envases» de las artes.

Hasta el siglo xv la sistemática de las artes, que hemos considerado, son el rito, el templo y el palacio, y en un cierto sentido la ciudad, las calles y las plazas, y los edificios públicos con sus adornos. Cuando la sistemática era el rito todas las artes eran tan nómadas como los cazadores recolectores. Cuando se inician los asentamientos urbanos en el neolítico, las artes empiezan a ser tan estables como los grandes inmuebles de los asentamientos urbanos. Pero cuando empiezan a proliferar las ciudades

[24] FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1993, cap. 1.

y a aumentar de población, las artes empiezan a emigrar de los templos y palacios suntuosos, de las plazas y jardines palaciegos o públicos, a las casas particulares, y a trasladarse fácilmente de una ciudad a otra. Ello es posible fundamentalmente gracias al sistema de envasado del arte.

El primer envasado que facilita el movimiento de las letras y las artes literarias es la invención del libro, y del libro en formato manejable y económicamente asequible, es decir, del libro editado en papel e impreso en imprenta. Cuando en 1492 Gutenberg inventa la imprenta, el papel ha reemplazado al pergamino debido a los altos costes que estaba alcanzando la piel de cordero, y a la amplia demanda de libros. Y Gutenberg es el primero que tiene éxito entre los centenares de copistas de toda Europa que estaban buscando un procedimiento para abaratar los costes de la copia de libros y aumentar la producción.

Desde el siglo XII en que se fundan las primeras universidades de Bolonia y París, Salamanca y Oxford, el número de centros de enseñanza superior se ha multiplicado en toda Europa, y el número de individuos que tienen los estudios de bachiller en artes, el *Trivium* y el *Quadrivium*, es suficiente para generar un amplio mercado del libro. Saber leer y escribir y saber los fundamentos de la matemática era una buena formación profesional, un buen modo de ganarse la vida²⁵.

Desde la invención de la imprenta hasta el siglo XVIII los libros tienen un formato determinado por la proporción áurea, empiezan a llenar las casas y a ocupar el ocio de las tabernas. Don Quijote escucha o lee libros en grupo más de una vez en las ventas y posadas, y los comentan, en lo que son los primeros club de lecturas o clubs de televisión de la historia occidental.

Pero la literatura, aunque está incluida en las bellas artes, no es en sentido propio y genuino expresión ni exposición de la belleza. Porque aunque una de las definiciones medievales de belleza es *splendor veri*, el esplendor o resplendor de la verdad, la definición usual es *quod visum placet*, lo que visto agrada, lo agradable a la vista. La belleza es, por excelencia, la belleza que se ve. También que se oye, pero sobre todo que se ve. Como ya se ha visto, desde el neolítico la belleza por antonomasia es la belleza de la mujer, el esplendor de la forma vista. Y el arte que expresa y expone la belleza es, sobre todo, el arte más específicamente visual de todas las artes, la pintura²⁶.

[25] ESCOLAR, H.: *Historia del libro*. Madrid: Pirámide, 1988; CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*, cit. caps. 1 y 3

[26] Sobre la historia de jerarquización de las diferentes artes cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Hierarchy_of_genres

La pintura ha sido un arte adjetivo y ornamental porque se utilizaba para decoración de los templos y palacios, para retablos y frescos, cerámicas y tejidos, pero el Renacimiento encontró para ella el envase adecuado que le permitía autonomizarse por completo, el marco.

El marco es lo que convierte a una pintura en un cuadro y en un cierto absoluto, como señala Ortega²⁷, lo que le permite emanciparse del templo y del palacio, es decir, de la arquitectura. Lo que permite a la pintura constituirse como un arte diferenciado y al pintor como un profesional solamente de la pintura, lo que, naturalmente, le lleva a firmar sus cuadros. A lo largo del siglo XVI cada vez es más normal que los pintores firmen sus cuadros.

De ese modo la pintura puede trasladarse del templo y de los palacios a las casas particulares, puede ir de los retablos a una sala, a un comedor o a una taberna.

Otro envase que tiene un alto paralelismo con el marco es la peana. La peana permite a la escultura salir de la hornacina o del retablo, de la cariátide o del capitel, e instalarse también en casas particulares, en una sala, un comedor o una posada. Las esculturas de las lámparas votivas pueden ir a las casas particulares sin que tengan que cumplir función luminaria alguna. Basta que sean bellas, que al verlas, agraden. De ese modo, también la escultura se emancipa igualmente de la arquitectura.

Junto al libro, el marco y la peana, hay un cuarto envase de las bellas artes que no le confiere movilidad a ninguna de ellas, pero que las ensalza tanto o más que su difusión a los ámbitos domésticos y privados, porque las convierte en objeto de culto mediante su estabilidad, y son los escenarios, los templos exclusivos y específicos para las bellas artes.

Escenarios para la pintura y la escultura, como los museos, escenarios para la música como los teatros, auditorios y salas de concierto, y escenarios para la danza como las óperas. Entonces es cuando las bellas artes no solamente se emancipan de la arquitectura, sino que la arquitectura se pone al servicio de ellas para construirle sus templos. Con la aparición de los museos, teatros, óperas, salas de concierto y ballet, las bellas artes empiezan a ser, ellas mismas, objetos de culto, y los edificios que las albergan son los templos del culto a la belleza, que ahora no solamente es plástica, sino también escénica.

El primer museo, la colección pública de arte más antigua del mundo es el Museo Capitolino, que se inicia como una donación de escul-

[27] Cfr. ORTEGA Y GASSET, J.: "Meditación del marco" en *El espectador*, tomo III, epígrafe 2. Madrid: Espasa-Calpe, 1996. Colección Austral, número 1407; pp. 113-115.

turas del Papa Sixto IV al pueblo de Roma en 1471. El museo Vaticano data de 1506 y a partir del siglo XVIII aparecen todos los demás. El British Museum en 1753, la Galería Uffizi en 1765 y el Louvre en 1793²⁸.

A partir del siglo XVIII aparecen también los primeros teatros construidos específicamente para ese fin, que inicialmente albergan también las representaciones de ópera y danza, y las óperas y auditorios musicales. Estos son los escenarios propiamente dichos, los creados para las artes escénicas, a considerar en otro momento.

4. Teoría y vida contemplativa en la pintura.

§ 61. *El arte de Leonardo.*

«Soy plenamente consciente de que al no ser un hombre de letras, ciertas personas presuntuosas tienen motivos para reprochar mi falta de conocimiento. ¡Necios! ¿Acaso no saben que puedo contestarles con las palabras que Mario dijo a los patricios romanos? “Aquellos que se engalanan con las obras ajenas nunca me permitirán usar las propias”. Dirán que al no haber aprendido en libros no soy capaz de tratar lo que quiero expresar, pero no se dan cuenta de que la exposición de mis temas exige experiencia más bien que palabras ajenas [...] Y si ellos me desprecian siendo un inventor, cuánto más deben ser despreciados ellos que no son inventores, sino pregoneros y repetidores de obras ajenas»²⁹.

Toda la experiencia se capta, se aprende y se comprende mediante la matemática, por eso «nadie que no sea matemático debe leer los principios de mi trabajo»³⁰.

Leonardo está convencido de que solamente se aprende la disposición de las cosas en el espacio aprendiendo geometría y que se sabe geometría partiendo, con Euclides, del punto. Cree que se sabe del movimiento y del tiempo reteniendo en presente todo lo que pasa, y que esa es la ventaja de la pintura sobre las demás artes. Sabe que las formas del movimiento se aprenden observando la gravedad de las materias, como por ejemplo la del agua; buscando las proporciones matemáticas y descubriendo que la representación de una ola corresponde con la sucesión de medidas de la espiral de Fibonacci (FAC § 35). Sabe que los movimientos de los seres

[28] <http://en.wikipedia.org/wiki/Museum>

[29] DA VINCI, Leonardo: *Cuaderno de notas*. Barcelona: Planeta, 1995, pp 179-180

[30] *Ibidem*, pag. 187.

vivos depende en primer lugar de la mecánica, y en segundo lugar de la anatomía, y que solamente se aprenden mediante una adecuada articulación entre la mecánica y la anatomía, como Descarte sostendrá un siglo más tarde.

Todo es proporción y número. La que hay entre las partes de una onda de agua, en los remolinos de las tormentas, entre las diferentes partes del cuerpo de animales y de hombres, entre las partes de la cara, entre los tamaños, pesos y volúmenes, entre las distancias y tiempos, entre la percepción de lo lejano y lo cercano, entre la luz y la oscuridad, entre los diferentes colores.

El pintor es el espíritu en el que la naturaleza se refleja y «de esta forma, dará la impresión de ser una segunda naturaleza»³¹.

«De hecho el pintor tiene primero en su mente y luego en su mano cuanto existe en el universo, ya sea en su esencia, en sus apariencias y en la imaginación, y todas esas cosas son de tal excelencia, que pueden presentar un conjunto armonioso y proporcionado, pudiéndose presenciar en un solo golpe de vista como las cosas de la naturaleza»³².

Por eso supera en excelencia a todas las artes que quedan sometidas al tiempo como la poesía y la música, y a las que sólo pueden representar masa pero no cualidades de color y distancia, como la escultura. Dicho de otra manera, solamente la pintura es luz, contemplación, posesión total y simultánea de la realidad, de la verdad, en cierto sentido, filosofía.

«Quien desprecia la pintura no ama la filosofía ni la naturaleza. Si se desprecia la pintura, que es la única que imita todas las obras visibles de la naturaleza, ciertamente se desprecia una ingeniosa invención que contribuye a que la filosofía y la especulación perspicaz puedan actuar sobre la naturaleza en todas sus formas –mar y tierra, plantas y animales, hierbas y flores– todas ellas envueltas en luces y sombras»³³.

Pero no solo es la pintura el camino para el conocimiento de la realidad, sino también el camino para la creación o recreación de la realidad, de toda ella, y por eso «nosotros los pintores podemos denominarnos los nietos de Dios por nuestro arte»³⁴.

[31] *Ibidem*, p. 117.

[32] *Ibidem*, p. 93.

[33] *Ídem*.

[34] *Ibidem*, p. 98.

Por todo eso la pintura es «el camino para aprender a conocer al Creador de todas las cosas maravillosas» y también «el camino para amar a ese gran inventor» y de ahí se sigue el «rechazo de la afirmación de que los pintores no deben trabajar en los días festivos»³⁵.

5. Lo sublime, lo degradado y lo cotidiano.

§ 62. *Don Quijote, Velázquez y Vermeer.*

Michel Foucault comienza su libro *Las palabras y las cosas* con unas observaciones sobre el Quijote y un estudio sobre *Las meninas*. Ambas obras representan la culminación del barroco, las cotas supremas de la representación y la entronización de la subjetividad como principio del saber y del ser.

Alonso Quijano deja su hacienda al cuidado del ama y de su sobrina, deja sus propiedades, su pasado y su ser real, para construir otra vida real basada completamente en su proyecto, en su diseño de Don Quijote. Don Quijote no es real inicialmente, pero lo va a ser, y lo que es en el momento presente lo toma anticipado del futuro, de lo que va a ser, del resultado de las hazañas que va a realizar y de la fama que va a conseguir. Primero se piensa a sí mismo, se diseña, y luego se realiza paso a paso, se lleva a la existencia, según el proyecto trazado.

En ese proyecto no hay un capital acumulado que provenga, como todo capital acumulado, de los tiempos pretéritos. No asume su fortuna anterior, ni su nombre y apellidos anteriores legados por la stirpe, ni los designios de acciones y tareas que pudieran provenir de esos factores. Como ocurre con los votos de pobreza, castidad y obediencia de las órdenes mendicantes, el que ingresa en la orden de caballería renuncia a las riquezas del mundo, a los deleites de la carne y la obediencia al oficio, para entregarse completamente libre a un nuevo obrar y a un nuevo ser. Y como los frailes mendicantes, adopta un nombre nuevo³⁶.

Cervantes (1547-1616) puede mofarse de la realización artística de un diseño, pero no se mofa del intento de alcanzar un ideal y una fama que, desde el mito de Narciso de *Las metamorfosis* de Ovidio, tiene su vertiente patológica dibujada en las mentes de los occidentales. Aunque el gran ideal puede ser el camino de la alienación, ahora marca el rumbo de la

[35] *Ibidem*, p. 118.

[36] MARIN, Higinio: *La invención de lo humano. La génesis sociohistórica del individuo*. Madrid: Encuentro, 2007, cap. 1.

vida. En cualquier caso, de una manera u otra, el individuo moderno tiene que ser sí mismo, tiene que realizarse como el autor de su obra. Como el que firma sus cuadros, sus libros, sus sentencias, sus pacientes, sus ladrillos o sus cañerías. El individuo moderno inaugura la sociedad de las profesiones, y además inaugura el despliegue de unas profesiones liberales que poco a poco van trasladando su estructura socio-económica a cada vez más ámbitos del mundo laboral.

Otros individuos que en los albores de la modernidad, entre tantos y tantos, muestran esa aspiración son Velázquez (1599-1660) y Vermeer (1632-1675), aunque con actitudes muy diferentes, debido a sus respectivos caracteres, a la inspiración católica de Velázquez y protestante de Vermeer, y a los contextos nacionales, español uno y flamenco el otro.

Ortega sostiene que la pasión más fuerte de Velázquez fue pertenecer a la nobleza³⁷, y Jonathan Brown lo acepta, aunque piensa que Ortega sobrevalora esa aspiración³⁸. Velázquez pertenecía, como pintor, a la clase de los artesanos. Tenía que pagar impuestos por la venta de sus cuadros, igual que los demás pintores, como si sus cuadros fueran una manufactura más. Sentía que su carrera como pintor estorbaba a su carrera como cortesano, y en cierto modo sacrificó la primera por la segunda, también por su familia, pues algunos de los cargos que acumuló eran de transmisión hereditaria, y uno pudo legarlo a su yerno Mazo³⁹.

Durante mucho tiempo Velázquez persiguió el rango de caballero y la cruz de la orden de Santiago, que solicitó oficialmente en 1558, apoyándose en el precedente de Tiziano (1480-1576), nombrado caballero de la pontificia Orden de la Espuela de Oro por el papa.

Los candidatos a las órdenes eran examinados por el Consejo de Ordenes Militares, cuyas normas vetaban a aquellos «que hubieran usado, o sus padres, o abuelos, por sí o por otros, oficios mecánicos, o viles aquí declarados. Y oficios viles y mecánicos se entienden platero o pintor, que lo tengan por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros, escribanos, que no sean secretarios del rey»⁴⁰.

En el proceso Velázquez aportó pruebas de que provenía de noble linaje, y de que su abuelo era hidalgo. Eso era verdad, pero los miembros del conesjo no lo consideraron suficientemente probado. Por otra parte,

[37] ORTEGA Y GASSET, José: *Velazquez*. Madrid: Espasa-calpe, 1999, cap.1.

[38] BROWN, Jonathan: *Velazquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 2006, p. 187.

[39] *Ibidem*, p. 188

[40] *Ibidem*, p. 251

también aportó pruebas de que nunca había cobrado dinero por sus cuadros, lo que era claramente falso, pero esas pruebas sí fueron aceptadas.

Puesto que se trataba de una Orden de Caballería, solamente el papa podía dispensar la falta de unos requisitos, y Velázquez, con la mediación de Felipe IV, consiguió dos dispensas papales, porque el consejo de las órdenes no aceptó las pruebas de nobleza presentadas por Velázquez la primera vez, ni las que presentó en un segundo momento. Finalmente, el 6 noviembre de 1658 el pintor consiguió la cruz de la orden de Santiago, y pudo estamparla en el autorretrato que se había hecho en el cuadro de *Las meninas*⁴¹.

Así pues, después de tantas quejas de Leonardo y de Miguel Ángel, de los méritos y esfuerzos de Tiziano y de Velázquez, la autoridad papal había conseguido elevar al rango de caballero a un pintor en la corte pontificia en el siglo XVI y a otro en la española en el XVII. Con ello en algún sentido la pintura alcanzaba el rango de las letras, que es en el que la situaba Leonardo, aunque los pintores seguían pagando impuestos por sus cuadros como cualquier artesano por cualquier manufactura.

A diferencia de Leonardo, Tiziano y Velázquez, Vermeer es un profesional de la pintura, que vive de la venta de sus cuadros, del comercio del arte y del peritaje sobre autenticidad de los lienzos. Nace y vive en Delf, Holanda, pertenece al gremio de San Lucas, del que es decano, y es un pintor de la liga hanseática. Pertenece a la burguesía normal y es un ciudadano normal, lleva una vida corriente, quiere una vida ordinaria y no tiene especiales aspiraciones a otros niveles sociales⁴².

¿Qué es lo que pintan estos pintores?, ¿a dónde llega la pintura en sus mentes y en sus manos según la expresión de Leonardo? Pues llega a la máxima altura que podía llegar por ese camino que había emprendido. Desde el nacimiento de Leonardo en 1452 hasta la muerte de Vermeer en 1675 la pintura explora las leyes de la perspectiva y las domina, lleva el dibujo a la cumbre absoluta de la perfección y lo integra, ya en la obra del propio Leonardo e integra el espacio y la luz de la manera más perfecta. Miguel Ángel y Rafael, desarrollan al máximo esa perfección, y sus contemporáneos holandeses. Posteriormente Tiziano y Rembrandt empiezan a otorgar un papel secundario al dibujo para centrar su atención en la luz, y finalmente Velázquez y Vermeer, siguiéndolos a ellos, lo que pintan es la luz, la luminosidad del aire, la visión y el ver.

[41] *Ibidem*, p. 251.

[42] BLANKERT, A.; MONTIAS, J.M. and AILLAUD G.: *Vermeer*. New York: Rizzoli, 1988. http://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer

A partir de 1630, con el cuadro *La costurera*, Velázquez deja atrás el dibujo y se concentra solamente en la luz. Así es como trabaja el *retrato de Juan de Pareja* y el de *Inocencio X*, y las obras de la última década, desde *La venus del espejo* (1650), hasta *Las meninas* (1656) y *Las hilanderas* (c. 1657).

En la fábula de Palas y Aracné, o *Las hilanderas* de Velázquez, el tapiz del fondo y el cuadro de Tiziano junto al tapiz, que tiene el mismo tema, manifiesta las pretensiones de la pintura como actividad noble. “Al hacer mención a la obra de Tiziano, da a entender que este, al igual que Aracné, es digno rival de un dios y la pintura pasa a ser divina, o al menos un arte noble, y esto es un claro argumento que Velázquez usa a su favor, en un momento de su vida en el que su objetivo primordial será demostrar su nobleza de sangre y profesión para conseguir su preciado título de caballero de la Orden de Santiago”⁴³.

Pero además de poner en lucha a la pintura para alcanzar la cumbre que le corresponde al pintor y a su obra en la escala intelectual y social, Velázquez pone de manifiesto el modo en que la luz cumple la reflexión propia del espíritu humano. La luz no se ve a sí misma y el ojo no se ve a sí mismo, como el intelecto sí entiende lo que es entender, como el espíritu sabe de sí como espíritu y de lo ajeno a él como ajeno al espíritu.

A estas alturas de la historia, las Bellas Artes no tienen nada de artesanía. La pintura no es un arte menor, e incluso es más reflexiva y más contemplativa que la ciencia. Tiene como objetivo la contemplación, representación y exposición de la belleza vista. En *Las meninas* Velázquez representa todo lo visible y perceptible, y el ojo que ve. Es representación de lo visto y del ver lo visto. Lo que representa es una representación del representar. El ver no se ve, se ve lo visto, a no ser que el ojo que ve y la luz aparezcan para sí mismos de alguna manera, como luminosidad del aire, como espacio respirable, como suavidad del movimiento, como si la luz pudiera contener las cualidades de todos los sentidos y sentirlos.

Velázquez pinta solamente con toques de luz, como enseñando al mundo que la belleza está más allá de las percepciones sensoriales, y en su fundamento elemental, o sea, en la sensación. Percibir es la inclusión de una cualidad sensible, de una sensación, dentro de una imagen categorizada ya mediante un concepto universal. Por ejemplo: «veo un árbol» implica que el concepto universal árbol se llena con la imagen de «este árbol que percibo».

[43] REDONDO BONET, Lucas: *Las hilanderas*. Universitat de Valencia, <http://www.uv.es/~mahiques/hilander.htm>

Pero llegar a la sensación elemental, un punto de luz, de amarillo o de rojo, por ejemplo, es asimilar un dato sensorial que no está asistido por una idea. Es lo que ocurre cuando, por ejemplo, se contempla algo que produce escalofríos y no se tienen palabras ni imágenes ni ideas para describir la impresión. La quiebra del sistema de las artes en el siglo xx es, entre otras cosas, búsqueda de la belleza de la sensación, más allá y en contra de la percepción.

Velázquez y Vermeer son artistas que alcanzan su máximo grado de reconocimiento a mediados del siglo xix cuando los descubren y difunden los impresionistas, especialmente Manet y Renoir. Siguiendo esa trayectoria del impresionismo, los artistas del siglo xx intentan emancipar los elementos sensoriales de los conceptuales o intelectuales, que permiten identificar los datos de la sensación.

El arte del xx presenta lo que escapa a la idea, aquello que no sabemos lo que es, la pura sensación que no se entiende porque en ella no hay y no puede haber concepto. Pues bien, parece como que en esos cuadros de la década de 1650 a 1660 Velázquez se atiene sólo a las luces y las sombras, en el espacio luminoso y amplio no hay contornos ni figuras, solamente juego de puntos de luz. No dibuja, sino que pinta. Crea una atmósfera en el ambiente haciendo visible el espacio sólo con toques de luz. ¿Quién es el primero que capta que el color es luz y que la luz es espacio y lo dice en sus cuadros, pintando? ¿Leonardo, Tiziano, Renbrandt? Posiblemente todos ellos, pero Velázquez lo hizo de un modo insuperable e insuperado.

Vermeer ha hecho también ese descubrimiento, y lo ha dicho de modo magistral igualmente en los 37 cuadros de su catálogo. Pero hay un camino nuevo en la pintura de Vermeer que no está en la de los italianos o los españoles. No en cuanto a la técnica de la pintura, pero sí en cuanto a los temas y a los tratamientos de los temas.

El espíritu protestante de la Europa del centro y el noroeste lleva consigo la proclamación de la vida ordinaria como valor supremo. Por encima del encumbramiento social, de la fama y de la gloria, que han perseguido los humanos desde la época de Gilgamesh⁴⁴ hasta Velázquez y la gran mayoría de la tradición europea, el cristianismo de la Reforma propone el esfuerzo cotidiano de ganarse la vida sin especiales heroicidades, mediante el trabajo, como, por otra parte, ya venía propuesto en tradiciones precristianas como Hesiodo y el Platón que cuenta el mito de Er en La República, como la tradición de Pablo de Tarso, de Asis, y otras fuentes en las que bebió Lutero.

[44]Es la tesis que, siguiendo a Hegel, desarrolla Charles TAYLOR: *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós, 1996. Tercera parte, caps. 13-17.

Es cierto que todas las escenas de mujeres corrientes, que realizan tareas domésticas, cotidianas, están idealizadas y universalizadas, como sostiene Albert Blankert⁴⁵, son «pura armonía» y «pura poesía», como lo serán también tres siglos más tardes las escenas de la vida ordinaria descritas por Cesar Vallejo, pero hay que insistir en que precisamente eso es una glorificación de la ausencia de fama, la elevación a valor supremo de lo más corriente y cotidiano, y la proclamación de que ahí precisamente se puede encontrar y se encuentra la máxima gloria y la máxima belleza.

Cervantes y Velázquez, por una parte, describen y muestran los dos extremos de la escala humana. Los locos, mendigos, prostitutas, enanos, bufones, ancianos, labriegos de lo más bajo, y príncipes, reyes, papas, cardenales, nobles, obispos, letrados distinguidos, y artistas, mostrando su profunda humanidad, igualándolos en su arte, con el que llevan a cabo esa tarea suya propia de «embellecerlo todo en una inmensa misericordia», como decía Gabriela Mistral. Vermeer, por otra parte, describe y muestra lo corriente, lo ordinario, lo cotidiano, y ahí también pone de manifiesto la cumbre de la paz y el gozo a que aspira el corazón humano.

6. Las artes escénicas y los escenarios.

§ 63. Aparición de los escenarios.

Como se ha dicho antes, el cuarto envase de las artes son los escenarios, que al aparecer en el siglo XVII constituyen el momento de la irrupción en la vida social, en la sociedad civil, de las artes escénicas.

Desde la caída de Roma las artes escénicas no tenían un lugar específico para ellas. En el medievo se representaban en las salas de los palacios o en las plazas de los pueblos y ciudades, y en el Renacimiento se continúa con esa tradición, utilizando también los palacios de los nobles, las plazas públicas acondicionadas debidamente y los templos para los autos sacramentales⁴⁶.

A partir del siglo XVII, con la aparición de los edificios de teatros y óperas específicamente construidos para la exhibición de las artes escénicas y nada más, se despliegan las potencialidades de estas artes, y nace la escenografía, atrezzo, vestuario, iluminación, y más tarde acondicionamiento acústico, con los asientos para los diferentes tipos de público.

[45] BLANKERT, A. et al.: *op. cit.*, pp. 112 y ss.

[46] Cfr. RUIZ RAMÓN, FRANCISCO: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 1992. Caps. 3 y 6.

Los primeros teatros modernos, cerrados y específicamente contruidos para representaciones, son el Teatro Olimpico en Vicenza (1580) y el Teatro all'antica in Sabbioneta (1590). La primera Ópera construida con ese propósito específico es el Teatro San Cassiano (1637) en Venecia, y en 1680 Luis XIV funda la Comédie-Française, que a finales del siglo XVIII ofrecía al público el marco, la peana y el escenario más impresionante que se podía ver en Europa para la celebración de la gloria de los genios⁴⁷.

En 1661 Luis XIV funda la Académie Royale de Danse y en 1672 nombra a J.-B. Lully director de la Académie Royale de Musique (Paris Opera) en cuyo seno surge el Ballet de la Opera de Paris⁴⁸.

Durante el siglo XVIII la música se cultiva en los salones de los príncipes y nobles, que se rodean de algunos virtuosos, celebran veladas para su deleite y actúan como mecenas. En esos centros se desarrolla la música de cámara, que queda organizada y sistematizada con Haydn (1732-1809).

Por otra parte, las orquestas se van fraguando dentro de las Óperas, Ballets y Teatros, también a lo largo del siglo XVIII, y en el siglo XIX se constituye la orquesta tal como se conoce en el siglo XX y XXI, mediante el trabajo y las concepciones de Beethoven, Habeneck y Berlioz⁴⁹.

Con la Revolución francesa, la caída del Antiguo Régimen, la retirada de la nobleza, el advenimiento del capitalismo, la hegemonía urbana de la burguesía y la explosión demográfica propiciada por la revolución industrial, los artistas que estaban bajo la protección de los nobles y príncipes, empiezan a componer no sólo para aficionados ricos, sino también para audiencias que pagan por escuchar la música⁵⁰.

Todavía con las leyes que favorecen el libre comercio y tienden a eliminar los gremios, las bellas artes se convierten en profesiones liberales y los artistas en profesionales que, como los frailes de las órdenes mendicantes medievales, viven de lo que obtienen a cambio de su actividad profesional, reproduciendo también el modelo del *Self made man*⁵¹.

El proceso de invención de los envases de las artes está en correlación con el proceso de desaparición de los gremios, con el reconocimien-

[47] [http://en.wikipedia.org/wiki/Theater_\(structure\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Theater_(structure)) ; <http://en.wikipedia.org/wiki/Comédie-Française>

[48] <http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet> , http://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Opera

[49] <http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestra>

[50] http://en.wikipedia.org/wiki/Chamber_music

[51] MARIN, Higinio: *La invención de lo humano. La génesis sociohistórica del individuo*, cit. cap. 2.

to de los artistas como profesionales libres, con el reconocimiento de las bellas artes con una dignidad equiparable a la de las letras, y con un aprecio del público urbano, de la sociedad civil, hacia la belleza que se muestra en las artes plásticas y en las artes escénicas.

En una sociedad como la del siglo XIX el artista puede ser más que un héroe y que un dios, como Beethoven y Delacroix, pero también puede ser un bohemio, un marginado y un enfermo, como Hölderlin y Van Gogh. Los cuatro se han entregado a los ideales de la Revolución Francesa, se han desposado con la libertad y han dado su vida por la belleza. Los dos primeros son los triunfadores y los dos últimos los mártires. Pero las bellas artes son la forma en que lo divino aparece en un mundo más secularizado y son dignas de los mayores sacrificios.

§ 64. *La danza. De lengua muerta a vanguardia del arte.*

Por lo que se refiere a la danza y al ballet, la creación de los escenarios tiene aspectos de la mayor relevancia para la consolidación de las bellas artes como un sistema.

Desde el antiguo imperio egipcio, que es donde aparece por primera vez la orquesta, hay una vinculación constante entre música, danza, embriaguez y erotismo, una vinculación que se mantiene hasta el siglo XXI, al menos en occidente, y que encuentra su máxima expresión en la discoteca.

Desde el medievo y el renacimiento, los músicos y los actores son saltimbanquis, las bailarinas cortesanas, y los pintores y escultores artesanos, trabajadores del pueblo. Sus actividades no tienen dignidad, pero a partir del renacimiento y a lo largo de la modernidad la van adquiriendo, y de ese modo ellos se van convirtiendo también en profesionales libres. Son cultivadores de unas nuevas artes liberales.

Pero incluso llega un momento en que adquieren un prestigio superior al de los bachilleres en artes, a los hombres de letras, porque se ocupan de algo más divino, la belleza. Las bellas artes constituyen un sistema en primer lugar porque tienen como objeto las formas en que se manifiesta la belleza. Y en segundo lugar porque sus cultivadores constituyen cada vez más una élite, una clase de hombres libres y escogidos.

Las artes cultivadas por profesionales escogidos y selectos, para poseer las cuales los poderosos pagan mucho dinero, y para presenciarlas los menos poderosos pagan menos dinero, se distancian cada vez más de las artes cultivadas por profesionales menos escogidos y menos selectos, por la gente corriente que todavía se ubica en los gremios.

El arte de la poesía y del drama cada vez se diferencia más de las pantomimas de circo y de los romances de trovadores. Los cuadros y esculturas cada vez se diferencian más de las tablas y tallas de los retablos y de los frescos. Las óperas, las sonatas, los tríos y las sinfonías cada vez se diferencian más de los cantos populares, las serenatas, y las músicas de las fiestas. Cada vez el arte es más perfecto. La especialización y profesionalización del artista conduce a una excelencia inusitada del arte. En todas las artes.

En la danza también, pero ¿cual es el antecedente de la danza? Desde luego la danza de las cortesanas egipcias, romanas, griegas. Desde luego las danzas de los saltimbanquis medievales. Desde luego las danzas populares. Incluso los ritos paleolíticos. ¿Y cómo se lleva a la cúspide de la excelencia artística una actividad tan común, tan ordinaria, tan cotidiana?

Pues para los hombres del Renacimiento la respuesta es, obviamente, a través de la ciencia, como se ha hecho con todas las demás artes, mediante la axiomatización.

La pintura desde Leonardo a Velázquez ha axiomatizado las combinaciones de colores, las formas de la perspectiva, las modalidades del movimiento. La música desde Palestrina y Monteverdi a Bach ha sistematizado la escala y las claves musicales. El arte dramático ha sido axiomatizado desde antiguo según las unidades de acción, tiempo y lugar.

Pues bien, el trabajo de los artistas desde Lully hasta Noverre consiste en axiomatizar las posiciones de los pies y los movimientos de piernas y brazos hasta conseguir un conjunto de posibilidades kinéticas que permiten reconocer cada grupo de ellas como frases con sentido dentro de un lenguaje. Así está hecha la geometría, el ajedrez, la música, la pintura y el dibujo. Y así es como se hace la danza⁵².

El sistema de las bellas artes es un sistema porque cada arte particular lo es. Es un sistema para expresar belleza con sentido en los diferentes ámbitos particulares de lo visible y audible, de lo imaginable y memorable, de lo dinámico y lo estático, es decir, en los diferentes ámbitos en que el hombre mediante sus sentidos se abre a la realidad. Esos son los ámbitos según los cuales se estudiaron los elementos del rito, y el rito como sistemática de las artes del paleolítico.

Pero ahora no se trata de sintonizar con la vida y acompañarla mediante las danzas. No se trata de asumir en la propia cueva o en el propio

[52] Cfr. NOVERRE: *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. París: Librairie Theatrale, 1977 (orig. 1760)

cuerpo las fuerzas de la vida mediante las pinturas y tatuajes. No se trata de comunicarse con las fuerzas sagradas mediante los cantos. Se trata de captar la verdadera y suprema realidad, la belleza, las formas más elevadas de la belleza, y eso se hace axiomática y sistemáticamente.

Los sumerios, egipcios, griegos y romanos ya había descubierto que la forma más alta de la belleza, la forma en que la belleza estaba viva y se hacía persona humana era la mujer, el cuerpo desnudo de la mujer y el rostro de la mujer. La gnosis y el maniqueísmo cristiano habían proscrito el *eros* y el sexo en occidente desde el siglo II. Los pintores y escultores del renacimiento italiano habían vuelto a descubrir el cuerpo femenino, y también los del barroco y el clasicismo francés, en pugna con el moralismo hispánico y británico. Pero no era el cuerpo real, vivo, en movimiento. Eso lo hace la danza. Con la danza el cuerpo de la mujer y el rostro femenino, se convierte en centro del arte, pero como se trata de un cuerpo vivo en movimiento, y se trata de unos movimientos axiomatizados, esa belleza es también gracia, dominio y superación de la gravedad⁵³.

La reserva del arte, y especialmente de la danza, para elites especializadas es lo que lleva a un cierto descrédito estético a las artes no practicada por artistas, que se desvalorizan y pierden su consideración como valor estético. Eso es lo que lleva a Roger Garaudy a la reflexión de que a partir de Lully la danza se convierte en una lengua muerta, en una lengua que no habla nadie excepto los especialistas⁵⁴.

Lo que Garaudy comenta sobre la danza podría decirse también sobre las demás artes que integran el sistema de la belleza. El prestigio y la perfección de las bellas artes es tal que sus antecedentes artesanales quedaron desvalorizados y sus cultivadores incardinados en el ámbito del proletariado y lo popular a lo largo del siglo XIX.

Hay que esperar al nacimiento de las vanguardias para que se produzca una ruptura de todas las axiomáticas y un nuevo comienzo en las bellas artes. Mediante los envases, las artes se han emancipado de la arquitectura, pero todavía les falta emanciparse de la literatura, del relato y del orden ideal, o sea de la percepción, para tomar un nuevo punto de partida.

El nuevo punto de partida no supondrá ya un retroceso en el grado de reflexión, de perfección y de profesionalidad alcanzado por las artes. Significa una nueva conjunción de las bellas artes con sus bases artesanales, y una cierta homologación de los profesionales del arte, que es el

[53] Cfr. DIOSDADO, C.: "El romanticismo en la danza", en CHOZA, J.: *Danza de oriente y danza de occidente*. Sevilla: Thémata, 2006.

[54] GARAUDY, R.: *Danser sa vie*. Paris: Seuil, 1973, pp. 29 ss.

arte que corresponde no ya a una sociedad post-estamental, sino a una sociedad post-clasista.

A finales del siglo xx Marta Graham y Pina Bausch están más cerca de los que desfilan en el Sambódromo del Marqués de Sapucaí en Rio de Janeiro que Diaghilev y Nijinsky lo estaban de quienes acudían a los bailes populares en el Bois de Bologne en París a principios del siglo. Pero el distanciamiento entre las élites artísticas y el pueblo del que habla Garaudy no fue tan perjudicial para el pueblo ni, mucho menos, para las artes, como el filósofo marxista señala.

Sin la especialización, sin el espíritu de Westfalia, las artes no habrían alcanzado cotas tan elevadas, ni la pintura, ni la danza, y sin los logros alcanzados en esas cotas, no habrían revertido con tanta fecundidad sobre las más variadas y nuevas formas de artes populares como se advierte en la segunda mitad del siglo xx y en el xxi.

Por otra parte desde la segunda mitad del siglo xx el arte se globaliza. Y se globaliza en varios sentidos. En primer lugar tiene como destinatarios las 10.000 personas que participan en un sambódromo, o en los conciertos al aire libre. En segundo lugar las 100.000 que asisten a la inauguración de unos juegos olímpicos. Y en tercer lugar los mil millones que presencian esas ceremonias por televisión.

La pintura no soporta esa escala de contemplación. Es un arte para disfrutarlo en pequeños grupos, o a lo sumo, en los grupos de personas que pueden ser albergados en una catedral. Pero la música y la danza no solamente admiten escalas de esas magnitudes, sino que incluso al alterarse la magnitud de los participantes y asistentes se altera el efecto de la fusión de conciencia y de comunión vital entre ellos, y se incrementa su intensidad. Los celebrantes de las *dionysias* griegas del siglo iv a. C. no podían imaginar lo que experimentaban las 500.000 personas congregadas en Woodstock del 15 al 18 de agosto de 1969⁵⁵.

Esa escala permite precisamente, la identificación y la fusión de Pina Bausch o de Shakira con 100.000 participantes, o la de los asistentes a la inauguración de los Juegos Olímpicos de Barcelona con los bailarines que protagonizaron las danzas, sin que la distancia de estilo entre unos y otros bailarines menoscabe esa identificación. El arte de élites profesionales y el arte popular de los asistentes y participantes, pueden cooperar, y no digamos en un sambódromo. La danza ha sido la vanguardia que ha marcado el camino para la integración entre artistas profesionales y

[55] <http://en.wikipedia.org/wiki/Woodstock>

público, a pequeña y a gran escala, para la mayoría de las artes a lo largo del siglo xx.

Incluso las artes plásticas, con la tendencia a implicar al espectador y buscar su participación en la terminación o alteración de la obra, alcanza la integración de las élites y la gente en cuanto que actores y creadores de la obra de arte.

COMUNICACIÓN TÉCNICO-INDUSTRIAL. LENGUAJES PRIVADOS Y SACRALIZACIÓN DEL ARTE.

1. Especialización de las tareas informativas. Nacimiento de los media.
§ 65. *Los media y la transformación de las artes.*
2. Destinatarios del arte. El arte y la gente.
§ 66. *Las ciudades y los ciudadanos como temas de las artes.*
La cuestión de Alberto Ciria.
§ 67. *El arte y la gente.*
3. El arte como redención de los marginados.
§ 68. *El obrero y la prostituta, la novela y la ópera.*
4. Arte emancipado de la literatura y de la idea. Autonomización de las artes.
§ 69. *Abandono del relato.*
§ 70. *De la percepción a la sensación.*
§ 71. *Autonomización de las artes en la segunda mitad del siglo XIX.*
§ 72. *El arte puro en la primera mitad del siglo XX. Arquitectura, escultura y pintura.*
§ 73. *El arte puro en la primera mitad del siglo XX. Música, danza, literatura y cine.*
5. Descomposición del sistema de las artes y retorno a lo sagrado.
§ 74. *Descomposición del sistema de las artes y disolución de los géneros.*
§ 75. *El arte como lenguaje privado. Arte y mística.*
§ 76. *Reflexión artística y reflexión teórica sobre el arte.*
§ 77. *Fase terminal del sistema de las artes en el siglo XX.*

1. Especialización de las tareas informativas. Nacimiento de los media.

§ 65. *Los media y la transformación de las artes.*

LA INVENCION DE LA IMPRENTA y la sustitución del pergamino por el papel a finales del siglo XV, y el posterior nacimiento del estado moderno, lleva consigo un incremento inédito de las posibilidades de comunicación entre los integrantes de la sociedad civil, y un crecimiento también inédito de la sociedad civil misma en amplitud y consistencia

organizativa. La burguesía y los estados manifiestan su tendencia a fundar metafísicamente todos sus logros, lo cual, si por una parte implica una tendencia a la consagración del poder y los privilegios adquiridos, también implica, por otra, una tendencia a la difusión universal de sus valores y estilo de vida.

Por una parte la burguesía tiende a monopolizar sus ventajas, como los socialistas utópicos y científicos señalaron. Por otra, su estilo de vida se difunde y generaliza cada vez más, como si la función de la clase ociosa descrita por Veblen tuviera que cumplirse inexorablemente, y como si el desarrollo de la burocratización condujese inexorablemente a la igualación de todos los habitantes de las ciudades, como señalara Max Weber.

Una buena ilustración del modo en que la racionalización del trabajo genera igualdad entre todos los ciudadanos es el contraste entre la muerte del rey Alfonso XII y la del General Franco. Cuando murió el rey Alfonso XII, el 25 de noviembre de 1885, su lecho mortuario fue su cama habitual, en su residencia del palacio de El Pardo, en torno a la cual se habían congregado los mejores médicos del país con los mejores medios disponibles. Cuando menos de un siglo después murió Franco, el 20 de noviembre de 1975, su lecho mortuario fue una cama del Hospital Universitario de La Paz, en Madrid, donde muere todo tipo de gente y donde estaban los mejores médicos del país con los mejores medios disponibles¹.

Dichas corrientes sociales podían ser descritas y comunicadas a cuantos sujetos las protagonizaban y las padecían mediante los sistemas de comunicación industrial que, a partir de la imprenta y el papel, se generan en el siglo XVIII, y en primer lugar la prensa. También en la modernidad las técnicas y las artes constituyen la nueva comunidad, constituyen los medios de comunicación y constituyen los elementos comunicados, y también en la modernidad el conjunto de ideales y determinaciones con que los hombres de la época se describen a sí mismos recibe el nombre de «naturaleza humana». Así se constituye también la primera comunidad humana mediante el rito y sus formas en el paleolítico, y se vuelve a recrear mediante la urbanización, la escritura, las fiestas y las artes en el neolítico.

Los medios de comunicación son el elemento autoconsciente de la comunidad moderna. Como se ha dicho en otro momento, los elementos estructurales e infraestructurales de esa comunidad son la unificación

[1] Es el ejemplo que Diego Gracia, Catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, ponía a sus alumnos. Comunicación personal.

del saber en la Enciclopedia y las academias, el sistema métrico decimal, los ferrocarriles, el ordenamiento urbanístico, la administración pública, los sistemas de higiene y enseñanza pública, la aparición de los códigos civiles y el nacimiento del Registro Civil².

En 1816 Niépce obtiene la primera imagen negativa sobre papel con una cámara oscura, y se inicia el desarrollo de la fotografía. En 1830 George Stephenson pone en marcha la primera línea de ferrocarril interurbano, entre Liverpool y Manchester. En 1833, Gauss y Weber instalan la primera línea telegráfica de 1000 metros en Göttingen. En 1876, Alexander Graham Bell construye y patenta el primer teléfono capaz de transmitir y recibir voz humana con toda su calidad y timbre.

Los primeros automóviles con gasolina son desarrollados por varios ingenieros alemanes trabajando independientemente: Karl Benz construye su primer modelo en 1885 en Mannheim, lo patenta en 1886 y empieza a producirlo en 1888. Poco después, Gottlieb Daimler y Wilhelm Maybach, de Stuttgart, diseñaron su propio automóvil en 1889.

El primer avión propiamente dicho es creado por Clément Ader, el 9 de octubre de 1890. Consigue despegar y volar 50 m. con su Éole y ese vuelo se considera como la fecha de inicio de la aviación en Europa, aunque no en América.

El cinematógrafo fue patentado el 13 de febrero de 1894 y el 22 de marzo de 1895 fue mostrada en París en una sesión de la Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale la conocida *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir*.

En interacción con esa infraestructura, se desarrolla el sistema de los medios de comunicación. Como también se ha dicho, Inglaterra es el primer país en que la burguesía asume el poder en el Parlamento, en el que la ciudad le puede a la corte, y en el que la prensa como órgano de la «opinión pública» juega un papel destacado. *The Athenian Mercury* constituye el primer periódico regular de Inglaterra y empieza a publicarse en 1691³.

A lo largo de los siglos xvii y xviii la prensa escrita se desarrolla igualmente en todos los países europeos y americanos, y en el siglo xix nacen los grandes periódicos que se mantienen como tales a comienzos del siglo xxi. En 1814 «The Times» en Londres adquiere una prensa capaz de imprimir 1.100 copias por minuto, en 1836 aparece «La Presse» en

[2] Cfr. CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdéz, 2009.

[3] Cfr. *Ibidem*, cap. 5. «El consenso sobre lo humano. Historia de la escritura y la comunicación».

París, con el primer sistema de publicidad periodística, y en 1848 aparece «Die Presse» en Viena⁴.

La fotografía comienza a usarse en la prensa diaria en 1880, y en 1884, Otto Mergenthaler inventa la máquina del linotipo.

En 1896, Marconi obtuvo la primera patente del mundo sobre la radio y en 1906 John Logie Baird ofreció la primera demostración pública del funcionamiento de un sistema de televisión a los miembros de la Royal Institution, y a un periodista el 26 de enero de 1926 en su laboratorio de Londres.

El desarrollo de la imprenta es lo que hace posible la prensa escrita y la «comunicación industrial» o, si se quiere, la «comunicación de masas», y los sistemas de publicidad y comercialización masivos.

A su vez, los medios de comunicación de masas generan la gran escisión entre información y comunicación, por una parte, y literatura y arte, por otra. Aunque a lo largo del siglo XIX los grandes periódicos incluyen secciones de literatura, firmadas por las primeras figuras literarias, como Dickens, Dostoievski o Galdós, la información inicia su andadura como un género nuevo y diferente, y por otra parte la novela se consolida como el gran arte del siglo XIX y como una de las grandes formas de la literatura.

A partir del nacimiento de los media la literatura ya no tiene la misión de informar, y asume otros objetivos. A su vez, la pintura, a partir del nacimiento de la fotografía y de su difusión a través de los periódicos y de otros muchos modos, se transforma profundamente a lo largo del siglo.

La transformación de las artes literarias y de las artes plásticas, se produce al ritmo del proceso de la revolución industrial y al de la explosión demográfica y urbana, dejando para los medios de comunicación la parte que le es más propia en la tarea de construcción de la comunidad, y asumiendo para ellas una parte en cierto modo nueva en esa tarea, en la medida en que esas artes prescinden de la tarea informativa tradicionalmente desempeñada.

[4] Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_newspapers_and_magazines ; <http://en.wikipedia.org/wiki/Newspaper>

2. El arte y la gente. Multiplicación de los destinatarios del arte.

§ 66. *Las ciudades y los ciudadanos como temas de las artes. La cuestión de Alberto Ciria.*

Alberto Ciria, en sus reflexiones sobre la popularización del arte⁵, sigue las tesis de Benjamin y Adorno de que en la era de la reproductibilidad técnica el arte ha perdido el «aura» que tenía antes, de que se ha convertido en una mercancía objeto de posesión y tráfico económico más que de goce estético, y de que su función es la de producir reconocimiento social más que fruición íntima.

Así, mientras que en la modernidad ser sí mismo consistía en ser autoconsciente y ser reconocido por sí mismo (según las definiciones cartesiana y lockeana de persona como el ser que es consciente de sí mismo), en la posmodernidad, continua Alberto Ciria, ser sí mismo consiste en ser reconocido por los demás.

Mientras en la modernidad el arte podía ser vivido por el arte mismo y para uno mismo, en la posmodernidad el arte es vivido por el consumo y para la muchedumbre. Mientras que antes el arte era patrimonio de las élites, actualmente es producido en serie para la masa y consumido por ella.

En una situación histórica en que la obra de arte y el goce estético han perdido algunas de sus características esenciales, la única manera de salvar esas dimensiones suyas es la actitud aristocrática y misántropa del espectador genuino, y del artista auténtico ante el gran público. En qué consiste dicha actitud queda magistralmente ilustrado por el insuperable análisis del cuadro de Brueghel, «el misántropo», con el que se cierra uno de sus estudios.

No se hace justicia al trabajo de Ciria con este resumen y quizá con ningún otro, porque es en sí mismo una obra de arte irreproducible, de modo que sólo puede percibirse el timbre y la hondura de lo que dice leyéndolo al completo, y no silbando en líneas generales la melodía de su tema principal.

Pero algunas observaciones a su argumento hacen más comprensibles algunos puntos que no se aclaran en los diálogos sobre modernidad y posmodernidad a propósito del arte.

La argumentación de Alberto Ciria se encuadra dentro de un modo moderno en general, y frankfurtiano en particular, de enfocar los proble-

[5] CIRIA, Alberto: “Aristocracia y misantropía”, en *Claves de la razón práctica*, Nº 127, 2002, pp. 41-49 y “Sobre la democratización del arte”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 30, 2003.

mas de la historia, la ética, la política, la religión, el arte y, en general, el humanismo.

El paradigma moderno, viene determinado por el supuesto de que el modo en que la modernidad ha ejercido la razón es el único modo de ejercerla, que la universalidad postulada por esa razón es la única garantía de la verdad y la moralidad, que las aspiraciones de esa razón son la única forma de entender la política y la justicia, que el trayecto desde la alienación hasta el reconocimiento y realización de los ideales revolucionarios (los derechos humanos) es la única forma posible de la historia y de la biografía, que la universalización de las expresiones artísticas es su única legitimación, y que el sentido de la existencia y de la esencia humana viene dado por la atención y la entrega a esos puntos cardinales.

Por eso, cuando ese modo de ejercer y concebir la racionalidad quebró, cosa que aconteció a lo largo del siglo xx, y que fue pregonada con la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno en 1947, y tantas otras obras, empezó el sentimiento de que se había acabado la historia, la universalidad, la verdadera racionalidad, la auténtica y genuina moralidad, la amplitud de miras y la generosidad éticas y políticas, el destino histórico de occidente, el arte, y el verdadero sentido de la vida humana. Es decir, la muerte del hombre.

La crítica posmoderna más chata y más estéril a esa modernidad es que no hay ningún modo legítimo de ejercer la razón, ni, consiguientemente, ningún modo legítimo de universalidad, de ética, de política o de arte.

La crítica más equilibrada y razonable a ambas posiciones, es que los modos legítimos de ejercer la razón y, por tanto, los modos legítimos de las propuestas éticas, políticas y artísticas, son plurales⁶.

El marxismo añadió al paradigma moderno la demonización del dinero, el comercio y, en general, el capital. Por lo cual la señal más cierta de que unos valores están completamente destruidos es su tematización desde el punto de vista económico y, más en concreto, mercantil. Decir de algo que es una mercancía, 'mero' objeto de comercio, equivale a certificar inapelablemente que su valor anterior, cualquiera que fuese, ha quedado completamente destruido y que la cosa que lo portaba es ahora algo trivial. Esa es la herencia marxista que la escuela de Frankfurt añade al paradigma de la modernidad, haciéndolo precipitar en eso que Gramsci había llamado un «sentido común marxista», y que llegó a fraguar más allá de lo que él mismo había entrevisto y deseado, en términos de lo que Kuhn llamó un «paradigma», es decir, un conjunto general

[6] Cfr. ARREGI, Jorge V.: *La Pluralidad de la razón*. Madrid: Síntesis, 2005.

de supuestos que quedan fuera del alcance de la reflexión consciente y que orientan el modo de plantear y resolver las cuestiones tanto teóricas como prácticas.

Esa catástrofe, ese desolado paisaje de la historia humana, es lo que Alberto Ciria describe apoyándose en Benjamin y en Adorno. Ante todo ello propone un replegamiento sobre sí mismo como modo de mantener la dignidad propia y la de la obra de arte, replegamiento que recuerda, en el plano teórico, la descripción hegeliana de la conciencia estoica, y en el plano práctico, el *contemptus saeculi*, el desprecio y la retirada del mundo de los iniciadores y continuadores del monacato. Y eso, a pesar de las palabras que Dostoievski pone en boca del stáret Zósima en *Los hermanos Karamazov* y que Alberto Ciria cita: «La gente mundana nos reprocha a los eremitas que nos retiremos de la sociedad y queramos buscar nuestra salvación en el aislamiento; ahora bien, quienes viven en el aislamiento son ellos».

Quienes viven en el aislamiento son ellos porque viven de y para las apariencias, alienados de sí mismos. En ellos todo es ficticio y simulado, el honor, la amistad y la virtud, como señaló Rousseau en el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, al que también alude Ciria. Ellos solicitan siempre de los demás lo que no son capaces de buscar y encontrar en y por sí mismos, y por eso no tienen más que «un exterior engañoso y frívolo: honor sin virtud, razón sin sabiduría y placer sin dicha»⁷. Una clave de interpretación de estos fenómenos se encuentra en el análisis de «ellos». ¿Quiénes son «ellos»? Evidentemente «ellos» son «la gente mundana», como dice Zósima, o simplemente, «la gente». Si analizamos cómo vive la gente, Rousseau dirá que en el afán de figurar, en la vanidad y en la ficción, y todo eso a resultas de la propiedad privada y del desarrollo y difusión de las artes y las letras.

En relación con el arte, que es el asunto del que aquí se trata, «ellos», es decir, «la gente», son los que lo han convertido en un artículo de consumo y han cambiado el genuino gozo estético por un proceso de deglución de las obras artísticas en los televisores y cadenas de música de los domicilios privados durante los fines de semana.

Esta descripción del desgraciado sino del arte en la posmodernidad, contrasta con lo que era el gozo y disfrute de la obra de arte en otras épocas del pasado. Pero cuando se indaga qué hacía antes la gente en los fines de semana, se encuentra uno sorprendentemente con el hecho de que antes no había «gente» ni había «fines de semana», se encuentra con

[7] ROUSSEAU, J.J.: *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza, 1985, p. 286.

que «la gente» y «los fines de semana», como el *lunch*, son un invento de la revolución industrial en el XIX.

Entonces se cuestiona uno más ampliamente los supuestos o la posición intelectual desde la que se está analizando el arte contemporáneo, y considera hasta qué punto tiene motivos Foucault para decir, como hace en *La arqueología del saber*, que la historia no tiene objeto sino solamente métodos, y que según como se dividan y periodicen los procesos culturales, aparece un objeto u otro. Y entonces recuerda uno lo atinado de la advertencia que dirigió Merleau-Ponty a quienes criticaban a los iconoclastas de la posguerra y los tachaban de nihilistas: seguramente ellos van a tomar los puntos de referencias a otra parte, y no plantean los problemas que nosotros planteamos sino otros diferentes. Ejercer el pensamiento en el período que hace de bisagra entre dos paradigmas o dos épocas lleva implícito el riesgo de que los pensadores situados en cada lado pueden estimar que los otros no son racionales.

§ 67. *El arte y la gente.*

Antes no había «gente» y no había «fines de semana». Antes del siglo XVIII, cuando escribe Rousseau, la música se gozaba en las misas y ceremonias litúrgicas; la pintura y la escultura, en los templos, palacios y fiestas populares; la poesía y el teatro en los libros y en los corrales y patios de vecinos, como dice Alberto Ciria. Cuando el arte se emancipa de las actividades extra-artísticas y empieza a ser gozado por sí mismo es en el siglo XVIII, cuando se crean los museos, las academias y las óperas. Quienes empiezan a gozarlo y a apreciarlo como correspondía a su esencia son ciertamente las élites. Pero esas élites constituyen la burguesía creciente de las ciudades, esos grupos de personas que tienen «honor sin virtud, razón sin sabiduría y placer sin dicha» y de los cuales Zósima dice que «quienes viven en el aislamiento son ellos». Son las poblaciones de las ciudades de la liga hanseática que pueden comprar cuadros porque son baratos. Las élites están formadas precisamente por «ellos».

La gente todavía no existía. En los siglos XVI, XVII y XVIII, las poblaciones urbanas eran pequeñas, lo que existían eran campesinos y un número pequeño de asalariados y mendigos en las ciudades. Si se observa el cuadro de la población de las diferentes ciudades anteriormente expuesto (FAC § 56), se observa que la explosión demográfica tiene lugar como explosión urbana en el siglo XIX. En pleno auge de la revolución industrial empieza a haber, junto a la burguesía, una mayoría de obreros,

proletariado. Algo que en tiempos de Dostoievski y Marx todavía podía ser concebido casi como un estamento, de manera que la historia podía entenderse como un despliegue o un juego de unos pocos estamentos: campesinos, nobles, militares, y clérigos hasta el siglo XIX; burgueses, capitalistas y proletariado después. Pero la aparición de «la gente» puso más complicación en los fenómenos y en el esquema de los estamentos y clases para explicarlos.

La gente surge, en primer lugar, por un fenómeno de crecimiento económico y físico. Surge porque cuando se produce el despliegue del capitalismo, el resultado es que el siglo XX empieza con una población mundial de mil seiscientos millones, y cuando termina pasa de los seis mil. Y en segundo lugar, la gente surge porque la sociedad al aumentar de tamaño aumenta de complejidad, con lo cual los estamentos y las clases se hacen añicos y de los trescientos oficios gremiales que conviven en la ciudad desde el siglo XIII hasta finales del XVIII, surgen las más de veinte mil clases de ocupación, o si se quiere modos de producción, registradas en las sociedades desarrolladas del siglo XX. Las *Páginas amarillas* de la *Guía telefónica* de la provincia de Sevilla del año 2000, recogen unas 4.000 actividades, que comprenden sólo una parte de las que se desarrollan en el sector privado, a saber, las registradas como actividades comerciales⁸.

Este crecimiento demográfico y esta diversificación ocupacional generan millares de grupos humanos heterogéneos, con intereses, actividades y culturas heterogéneas. Con este crecimiento, con la rebelión de las masas, retroceden las élites y se eclipsa la función social de la nobleza, como percibió Ortega y Gasset⁹. Si los modos de producción determinan los modos de pensamiento y de valoración, como en efecto ocurre, cuando una sociedad está integrada por seis estamentos puede haber seis modos de pensamiento y valoración, o uno sólo. Basta uno sólo para enjuiciar y valorar por todos los demás, que pueden quedar jerarquizados en función del estamento privilegiado, el cual constituye justamente lo que puede llamarse la élite. Pero, ¿cómo se estructura y jerarquiza una sociedad en la que los modos de pensamiento y valoración son más de cinco mil o más de veinte mil?, ¿cuáles de esos modos corresponden a los grupos ‘más elevados’?, ¿cómo se ubican y localizan en esa sociedad las élites?, ¿cuántas clases de élites hay?

[8] Cfr. al respecto Nicholas EBERSTADT: “The population implosion”, en *Foreign Police*, 123, Mar-Apr 2001 p. 43.

[9] ORTEGA Y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa, 2010.

Hay nobles, aristócratas y élites en una sociedad estamental, y son los grupos de cabeza que marcan a los restantes estamentos la excelencia para todos en el plano moral, intelectual, religioso, político y artístico. Pero en una sociedad postindustrial y multicultural como la que emerge en la segunda mitad del siglo xx aquel orden queda completamente superado. No se trata de que la sociedad contemporánea compleja resulte desformalizada desde el punto de vista del orden del antiguo régimen porque las élites no cumplan su papel, porque la aristocracia haya hecho dejación de sus funciones, o porque, como escribió en cierta ocasión Alvaro d'Ors, haya «huelga de Archiduques». Se trata de que en las sociedades contemporáneas complejas no hay función social alguna para los archiduques, como no la hay para el proletariado. Como Jorge Semprún escribió en su *Autobiografía de Federico Sánchez*, el proletariado se disolvió en un número creciente de grupos sociales heterogéneos¹⁰. La sociedad contemporánea necesita referentes de ejemplaridad, pero esos referentes son una amplia gama de figuras que van desde las autoridades políticas, y los héroes deportivos hasta los artistas y funcionarios públicos¹¹.

¿Y cómo afecta todo eso al arte? Como empezó a ocurrir en las ciudades de la Liga Hanseática en el siglo xvii, el arte está al alcance de todo el mundo porque, de entrada, todo el mundo tiene dinero en las sociedades del siglo xxi. En la España de comienzos del siglo xxi más de la mitad de los españoles ahorran, entre ellos, los que son propietarios de sus viviendas. La universalización del ahorro y de la inversión hace que todo el mundo pueda comprar arte, y a medida que el sentido común marxista de Gramsci se disuelve, se extingue también la demonización del dinero, con un efecto social parecido al que tuvo la aceptación del sexo, después de haber estado demonizado durante la modernidad.

Todo eso se puede interpretar como fin del arte, como pérdida del sentido de lo estético y como caos. Pero también el caos se dice de varias maneras. Hay un «caos subjetivo, o lógico» que es la imposibilidad de ordenar mediante unos determinados parámetros de la razón en una determinada cultura, es decir, la imposibilidad de ordenar según los presupuestos del paradigma ilustrado, y un «caos trascendente, u ontológico» que es la ausencia de cualquier formalización, de cualquier rasgo inteligible. Y el caos del arte del que habla Hegel, del que habla Adorno y al que se refiere Ciria es del primer tipo.

[10] SEMPRUN, Jorge: *Autobiografía de Federico Sanchez*. Barcelona: Planeta, 1977.

[11] GOMÁ, J.: *Ejemplaridad pública*. Madrid: Taurus, 2010.

La fragmentación y dispersión de los criterios y modos del quehacer artístico se puede entender también como el momento a partir del cual el arte ha dejado de ser uno y ha pasado a quedar constituido por un número indefinible de lenguajes privados, como apunta Manuel Fontán¹². Y ello se corresponde con el momento en que también el paradigma de la racionalidad científica ha dejado de ser uno.

En esa situación es difícil discernir entre arte absolutamente emancipado, arte sustantivo, y arte servil y decorativo, arte adjetivo o adverbial. Porque lo sustantivo y absoluto puede estar como pieza única en una sala de museo o incrustado en los ceniceros de un hotel. Esa situación se puede interpretar como equivalente a la desaparición del arte, pero también como equivalente a su deificación, o con relación a otras equivalencias.

El arte, en la era de la reproducibilidad técnica, mantiene su 'aura' y en cierto modo la aumenta. No sólo la tienen las esculturas de Chillida y Botero colocadas en los sitios céntricos de Madrid y cubiertas de polvo y de polución, y los edificios de Calatrava y Moneo en sitios no menos céntricos de diferentes ciudades del mundo, que van a contemplarse y fotografiarse con unción, como la torre Eiffel o el Coliseo, a pesar de que todo el mundo puede tener una reproducción en su casa. También se hacen colas interminables para ver una exposición de Velazquez o de Rouault, a pesar de que los catálogos están disponibles para que todo el mundo se los lleve a su casa. Y no pierden su aura esas obras de arte ni los catálogos por el hecho de que los organizadores de las exposiciones embolsen unos cuantos millones de euros. Lo mismo sigue ocurriendo con los conciertos, ballets, óperas, festivales de danza, etc., a pesar de que suelen estar disponibles en discos, en soporte digital, en videos o en DVD. El que tiene una primera edición de los Episodios Nacionales de Galdós custodia un tesoro como el que tiene un catálogo de la primera gran exposición de Mattise en Moscú.

A pesar del consumo privado que «la gente» puede hacer del arte en sus casa los fines de semana, y a pesar de que la oferta pública de arte es abrumadora y altamente competitiva, como saben los empresarios del ramo, el aura de la obra de arte provoca enormes colas ante los espectáculos artísticos y, frecuentemente, provoca que sólo una minoría pueda acceder a ellos. Y aquí «minoría» se dice por relación a la cantidad de

[12] FONTÁN, M.: "El fin de la entropía", en *Revista de Occidente*, N° 243, 2001, pp. 21-34. "El lugar del artista en la sociedad contemporánea", en ANDRÉS RUIZ, Enrique (coord): *El oficio de artista*. Junta de Castilla y León, 1996.

gente que no encuentra localidades siendo así que las desean. A pesar de los discos y fotografías a la venta, Elton John y Naomí Campbell tienen su aura, como la tienen los Volks Wagen de los años 50, los Seat 600 de los años 60, las fotografías de ambas décadas y el cine de todas ellas.

La fotografía y el cine, que son estrictamente las artes que nacen en la época de la reproducibilidad técnica de la obra artística, también tienen su aura. El tiempo se las da, aunque se puedan reproducir indefinidamente. Blade Runner es «una película de culto», junto a tantas otras, lo que quiere decir que tiene su «aura», aunque mucha gente la tenga en su filmoteca particular que puede disfrutar los fines de semana, o quizá precisamente por eso.

Hay aura en el cine, la hay en la escultura infinitamente reproducible, por supuesto en la pintura, en los conciertos y recitales, en la fotografía y en los videojuegos, y esa aura la constituyen y la disfrutan grupos de personas que pueden considerarse a sí mismas élites, mientras consideran a los demás como masa, pero que también pueden considerarse a sí mismas como gente normal y a los demás como gente normal, o sencillamente, como gente. En una sociedad así, todo el mundo es, a la vez, élite y masa, y lo quiere ser, como desde diferentes enfoques aparece una y otra vez en la obra sociológica de Peter L. Berger¹³.

El arte, es decir, la pintura, no tiene ya la amplitud del logos que tenía antes, ni constituye un gran relato en el que «toda la gente» se encuentra y se reconoce, como dice Adorno. Pero eso no quiere decir que la verdadera música sea solamente la de un determinado periodo de la vida de Schöenberg, excluyendo los otros, o excluyendo a Sibelius, Stravinski o Berg, como él sostiene. Aunque Adorno se considere a sí mismo la élite del gusto musical, y aunque, como Ciria, pueda tomar como modelo de su actitud al misántropo de Brueghel el viejo o al Stáret Zósima, también podrían adoptar esa actitud los aficionados a Sibelius y a Berg, los devotos de Blade Runner, de los Seat 600, o de la nueva cocina. Pero, por el mismo motivo, también podrían considerarse asimilados sin amargura y sin resentimiento a todos los demás, mediante ese fraterno vínculo de homologación de lo heterogéneo que hace a los seres humanos convertirse en eso que ahora llamamos la gente.

En el siglo XVII empieza a haber gente en una serie de ciudades del noroeste de Europa, y el tema de las artes, de la pintura, empiezan a ser ellos mismos, sus vidas, sus tareas, sus casas y sus paisajes. En el

[13] BERGER, P. y LUCKMANN, Th.: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

siglo XVIII hay más gente. En el XIX y primera mitad del XX mucha más, con una división entre ricos y pobres menos marcada que en épocas anteriores pero mucho más perceptible, porque están todos juntos en las ciudades¹⁴. Y desde la segunda mitad del siglo XX más de la mitad de las sociedades, la gran mayoría de las sociedades, están formadas por gente. Y en cada uno de esos momentos, los temas de las artes son esa gente.

3. El arte como redención de los marginados.

§ 68. *El obrero y la prostituta, la novela y la ópera.*

El siglo XIX, además del periodo de la gran explosión demográfica, de la expansión urbana, y del despliegue de la revolución industrial, y precisamente por todos esos fenómenos, es el momento en que también la religión, la política, el arte y la ciencia (especialmente la economía y la medicina) asumen, como tema y como problema, las grandes masas de población urbana que no alcanzan los niveles de la dignidad humana definidos y alcanzados por la burguesía a finales del siglo anterior, y proclamados como propios de todos los hombres por igual en las revoluciones de finales del XVIII. El contraste entre lo proclamado como ideal y lo percibido como presencia aplastante de la miseria, constituye el gran escándalo que impulsa las revoluciones socialistas, las proclamas sociales de la religiones, las reflexiones de los economistas, y, por supuesto, la expresión de los artistas.

Entre el arte del siglo XVII y el del XVIII no hay una diferencia tan estridente como la que hay entre el del XVIII y el del XIX. Entre el barroco y el rococó no hay tanta diferencia como entre el neoclasicismo y el romanticismo. Ni en las artes plásticas, ni en las literarias ni en las escénicas y musicales. Más aún, es llamativo el contraste entre la grandeza de las figuras artísticas del siglo XVII y las del XVIII. Casi siempre sobresalen los hombres del barroco.

Los pintores del barroco son Miguel Angel, Caravaggio, Velázquez, Rubens, Renbrandt, Vermeer. Los literatos Shakespeare y Cervantes, Moliere, Racine, y Corneille. Entre los músicos del barroco tardío, los de la generación nacida en torno a 1685 son: Vivaldi, Händel, Johann Sebastian Bach, Telemann, Jean Philippe Rameau y Domenico Scarlatti .

Por su parte, los pintores del neoclasicismo son Watteau (1684-1721), Boucher (1703-70) y Fragonard (1732-1806) en Francia, y la gran escuela

[14] Cfr. GALBRAITH, J.K.: *Historia de la economía*. Barcelona: Ariel, 2011, cap. XI.

inglesa de Hogarth, Gainsborough y Reynolds. Los hombres de letras más destacados son los filósofos: Diderot, D'Alembert, Montesquieu, Voltaire y Rousseau, y junto a ellos Schiller, y John Milton. Y los músicos Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Christian Bach y los grandes maestros de la primera escuela de Viena: Mozart, Haydn, y Beethoven, y si acaso también Schubert.

El siglo XVIII mantiene los mismos temas artísticos que el XVII. Los mismos personajes: santos, aristócratas, nobles y héroes. Las mismas técnicas: perspectiva, paleta, luz y encuadres. Y los mismos recursos: formas musicales, ritmos, instrumentos y tonos. El siglo XVIII innova en poca medida y consolida en gran medida los hallazgos y creaciones del Renacimiento y el Barroco.

En el siglo XIX cambia todo en todas las artes. Los temas, los personajes, las técnicas pictóricas y los recursos musicales. Y también los artistas del siglo XIX, en todas las artes, alcanzan y superan la grandeza que tenían los del barroco.

En el siglo XIX desaparecen del arte, casi por completo, los santos, los aristócratas, los nobles, los reyes y los héroes, y los envases de las artes dejan de tener el aspecto de hornacinas, peanas y retablos. Como en una gigantesca generalización de los temas de la pintura flamenca y de la pintura española del barroco, los protagonistas son ahora, más que los buenos burgueses, el pueblo, la gente corriente, los miserables. Periodistas, empleados, obreros, campesinos, soldados sin graduación, criadas y costureras, gente corriente, pero también mendigos, gitanos, borrachos, delincuentes, jugadores, prostitutas y tuberculosos, los marginados. Esos son los que pueblan las páginas de Victor Hugo, Dickens, Balzac, Galdós y Dostoievski; los lienzos de Goya, Delacroix, Renoir, Toulouse-Lautrec, van Gogh y Cézanne; las melodías y ritmos de Glinka, Berlioz, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms y Tchaikovski, y los que pueblan los escenarios de Rossini, Verdi, Mascagni y Puccini, o los de Meyerbeer, Gounod, Bizet, Massenet, y Debussy.

Esos personajes no son las élites que fomentan y compran el arte. Las élites que lo compran y fomentan aparecen en toda esa producción artística como personajes secundarios que representan a una buena burguesía compuesta de ciudadanos que ahora son frecuentemente altaneros, insensibles, estafadores, injustos, cínicos y a veces depravados. Y si en esos burgueses brilla en ocasiones la grandeza de los valores humanos, con más frecuencia y fuerza brilla en la gente corriente y en los miserables. Al mostrar eso, el arte del siglo XIX pone a la sociedad frente a su verdad, lleva a cabo una genuina educación de la humanidad, al

menos a escala de su propia cultura, y le señala un trayecto que, en la segunda mitad del siglo xx, dará como fruto una libertad, una igualdad y una fraternidad, que contrasta intensamente con la que podía percibirse a lo largo de todo el siglo xix y primera mitad del xx.

Al asumir como tema la vida ordinaria y las personas corrientes, por una parte, y la existencia de los marginados, por otra, el arte del siglo xix lleva a cabo esa proclamación de la libertad, la igualdad y la fraternidad que habían realizado las revoluciones del finales del xviii, y la realizan de una manera no menos eficaz que la burocracia analizada por Weber, porque la realizan a nivel de autoconciencia y de comunicación entre todos los hombres, es decir, al nivel de la vinculación ética de orden público y a nivel de la vinculación moral de orden privado. Quien ha contemplado los personajes de Cézanne o Degas, ha leído *Los miserables* o *Crimen y castigo*, y ha vivido *La traviata* o *La bohème*, llega a saber mucho de la gente desconocida que puede vivir en los barrios menos importantes de las ciudades, llega a valorarlos, y llega a entender la universalidad de los ideales de la *humanitas* de la cultura occidental.

Pero las artes del siglo xix cumplen esa función porque ellas mismas, a lo largo de ese periodo, sufren una profunda transformación como artes, y consiguen operar como instrumentos de comunicación a los niveles de profundidad pública y privada que requería la compleja y densa sociedad de esa época. Esa profunda transformación de las artes en la época de la escritura y la comunicación industrial es lo que corresponde examinar todavía.

4. Arte emancipado de la literatura y de la idea. Autonomización de las artes.

§ 69. Abandono del relato.

El arte empieza a asumir la tarea de relatar a la humanidad su propia historia y de configurar el contenido de la memoria humana a comienzos del neolítico, cuando aparecen los templos, las ciudades y la escritura artesanal. Entonces los ritos paleolíticos ceden parte de su poder performativo de constitución de la comunidad a la política, el derecho, la economía, el arte y la ciencia, es decir, a las esferas de la cultura suficientemente diferenciadas (FC, §§ 43-55; FAC §§ 45-55).

Desde comienzos del neolítico las artes plásticas desplazan de su hegemonía cultural a las artes del movimiento, a las artes escénicas y musicales, quedando supeditadas todas a la arquitectura. A la arquitec-

tura del templo primero y a la del palacio después. Posteriormente, su-peditadas a la arquitectura de la ciudad, al ordenamiento urbano. Con el comienzo de la gran expansión urbanística moderna, el nacimiento de la escritura industrial, el segundo proceso de secularización, y los procedimientos de envasado, las artes se emancipan de los templos y palacios, se emancipan de la religión y de la política, y se desarrollan sustentadas por la sociedad civil y destinadas a ellas (FAC §§ 60, 64, 65), pero no se emancipan de la literatura. Hasta el siglo XIX las artes plásticas y las artes escénicas siguen siendo relatos de la historia humana, y configuración del contenido de la memoria humana.

Pero a partir del siglo XIX, a partir del momento en que la escritura y la comunicación industriales se consolidan como sistema de los media, que asume la tarea de tramitar la información y la comunicación social, las artes empiezan a emanciparse del relato. Las artes plásticas y las artes escénicas no necesitan seguir siendo literatura, historia, comunicación e información. La literatura misma también tiene que prescindir de esas tareas, en las que no puede competir con los media.

Si las artes quedan exoneradas de la tarea de contar la historia humana y de configurar la memoria humana, ¿cuál es la tarea que les queda? Obviamente esa tarea de siempre les queda, porque hay tantas modalidades de la historia y de la memoria humana, que las artes pueden seguir construyendola sin que haya repetición estéril o redundancia. Todo lo contrario, lo que hay es una mayor y mejor consolidación de esa memoria y de la autoconciencia humana misma.

Pero ya a lo largo de seis milenios de predominio de las artes plásticas y de cuatro milenios de ejercicio de técnicas pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, musicales, coreográficas y literarias, los artistas habían acumulado bastante reflexión, bastante teoría y bastante práctica para poder concebir cada una de las artes desde el punto de vista de sus técnicas y materias específicas. Desde el punto de vista del espacio, el volumen, la luz y el color, el ritmo, la melodía, el sonido, el relato y las diferentes maneras de articular las palabras. Y emprendieron también el camino de buscar y cantar cada uno al elemento de su arte, a saber, el espacio, el volumen, la luz, etc.

Ese camino era para las artes el abandono de la historia y la literatura como temas propios para explorar caminos nunca directamente recorridos, o que si lo habían sido, fue antes de iniciarse el neolítico.

§ 70. *De la percepción a la sensación.*

A lo largo del siglo xx, el arte abandona el confortable y familiar territorio de lo perceptible y se sumerge de lleno en el infinito e inexplorado mundo de la sensación, que es donde con más frecuencia se mueve en la primera década del siglo xxi.

Los sentidos perciben las realidades que ya conocen. Vemos, oímos, olfateamos, degustamos y palpamos las cosas ya conocidas, y las nombramos con los nombres aprendidos para ellas, los que nos enseñaron al empezar a hablar. Aprender a hablar es aprender a nombrar un universo familiar, y en esos nombres utilizados van implícitos los valores y sentidos de todas las cosas (FC §§ 19-20 ; FAC §§ 29-32).

Cuando tenemos noticias de realidades que no sabemos lo que son, entonces no percibimos. Entonces no tenemos un concepto, una idea o un nombre para aplicar a lo que impresiona nuestros sentidos, y entonces decimos que vemos u oímos algo que «no sabemos lo que es». Percibir es re-conocer algo como ya conocido, como sabido desde mucho tiempo atrás o desde siempre.

Si fuéramos capaces de mirar o escuchar el mundo prescindiendo por completo de los conceptos y palabras que tenemos para cada grupo de sensaciones, entonces no estaríamos en presencia del mundo, del cosmos, de ninguna manera, sino en presencia del caos. Porque el caos es justamente lo carente de forma, de organización, de formalización.

Formar y formalizar quiere decir organizar elementos que aislados carecen de sentido y de significado, de manera que adquieran sentido y significado: un conjunto de ramas se puede formalizar constituyendo un arco y unas flechas, una techumbre que proporcione sombra, un bastón o un taburete. Una rama sola, identificada como tal, es decir, conocida según la forma y la organización de sus partes, puede descomponerse en sus elementos, para los cuales no tendríamos quizá nombres ni conceptos.

Las palabras y los conceptos se formaron tomando como punto de partida elementos como las ramas, las piedras o los ciervos, y no como los átomos, las bacterias o las galaxias. Y una vez que estuvieron formados, o incluso al formarse, se utilizaron para narrar los procesos mediante los cuales los hombres habían logrado formar esas palabras y esos conceptos, que fueron a la vez los procesos mediante los cuales lograban sobrevivir. Es decir, repetían los procesos gracias a los cuales sobrevivían, se los aprendían repitiéndolos, y los nombraban repitiéndolos.

Así formaron las palabras y los conceptos de rama, lanza y flecha, los de piedra, hacha y maza, y los de ciervo, sangre y vida. Y además

formaron las imágenes que correspondían a esas palabras y conceptos y los pintaron en paredes, y reproducían ante las imágenes de las paredes los saltos y carreras (danzas) que realizaban ante los ciervos reales para cazarlos. Así inventaron las palabras y los conceptos de mujer, vulva y pechos, los de hombre, falo y semen, los de parto, niño y niña, y así con casi todas las palabras.

Como todas esas palabras y conceptos hacían posible la vida y permitían escapar de la muerte, las cosas designadas con esas palabras y conceptos eran veneradas y adoradas como sagradas, como divinas, o como divinidades, y representadas con reverencia y veneración.

Cuando pasaron tres decenas de miles de años y los hombres habían formado muchos relatos de cómo aprendieron a hablar y de cómo consiguieron sobrevivir, entonces aprendieron a escribir y escribieron esos relatos. Y cuando tuvieron escritos muchos relatos de cómo habían empezado muchas cosas, empezaron a estudiar esos relatos por separado, y empezaron a decir que unos conjuntos de procesos y relatos (que ahora llamamos ritos y mitos), eran religión, otros política, otros derecho, otros economía, otros arte, otros ciencia, otros técnica y otros sabiduría, cada uno bien separado y diferenciado del otro.

A su vez, dentro del conjunto de actividades y teorías designado como arte, se llegaron a formar las palabras y conceptos de arquitectura, pintura, escultura, música, danza, poesía, tragedia, comedia y novela, bien separados también entre sí. Y una vez formado este universo de palabras y conceptos bien separados, se adquirió la costumbre de relatar el proceso de aprendizaje y supervivencia de los seres humanos como historia, a la que según los diferentes puntos de vista se le llamaba historia de la religión, historia de la política, del derecho, de la economía, del arte, de la ciencia, de la técnica y de la sabiduría.

Por su parte, la historia del arte se formó o se formalizó como historia de las artes plásticas, como historia de las representaciones de las esculturas, las pinturas, los relieves, los adornos de las cerámicas, y cosas así.

La pintura, la escultura, los relieves, decían lo que había pasado. Relatos de los dioses y los hombres, historias, literatura. Es decir, iniciado el periodo histórico, ya solo se miraban, y los que miraban esas representaciones ya no las tomaban como parte de sus ritos, como se hacía con las primeras pinturas. Ni siquiera creían que estaban allí para que se repitiera lo que representaban, porque en realidad no estaban allí para eso. ¿Para qué estaban allí?

Se interpretó que estaban allí porque expresaban el poder y la belleza y para expresarlos. El poder y la belleza eran la forma en que lo divino

se representaba sin oprimir ni atemorizar, sin mandar ni imponer, sino subyugando y seduciendo, alegrando y aligerando, poniendo alas y entusiasmando, es decir, enamorando. La belleza era la forma en que Dios, el poder supremo, se presentaba como aquello que despierta el amor, el gozo, la alegría. Eso es lo que los escultores y pintores griegos decían que hacían. Y cuando mil años más tarde los habitantes del occidente europeo empezaron a imitarlos, nació lo que esos occidentales llamaron el sistema de las artes, el conjunto de las bellas artes.

Con el sistema de las artes la pintura y la escultura se especializaron en la representación de lo divino, por una parte, y de la autoridad civil y eclesiástica, por otra, es decir, en la formación y formalización del poder sagrado y del poder profano, y en la veneración de ambos poderes, como ya había ocurrido en las cavernas, en la antigua Persia y el antiguo Egipto, en Grecia y Roma, y en los monasterios y castillos del medievo feudal. La música y las artes escénicas también fueron desde el principio música sacra y ceremonias litúrgicas, después autos sacramentales, y a la vez odas y óperas que ensalzaban la ejemplaridad de los dioses de las antiguas mitologías. Y la literatura, como la historia, estaba constituida desde el principio por relatos de santos y héroes, fundadores de iglesias y ciudades.

Este es el proceso de génesis y desarrollo de las artes y las bellas artes desde el comienzo de la especie humana. Pero en el siglo XIX las artes empiezan a acusar un agotamiento producido por esa obligación casi insoslayable de formar y formalizar lo divino y lo humano ejemplar, de relatar lo que pasa siempre, lo que debe pasar siempre, lo que ha pasado una sola vez y es modelo para lo que pase otras veces.

Las artes plásticas se sienten agotadas ante las formas figurativas de lo excelso, las artes escénicas y musicales ante la melodía y la armonía, y las artes literarias ante el concepto y el orden cósmico y civil. Las formas de lo excelso no aparecen más como formas de lo divino, sino como formas hechas por los hombres para los hombres, como formas humanas, demasiado humanas.

Entonces es cuando los artistas presienten que hay mucha divinidad, mucha humanidad y mucha realidad fuera de lo ejemplar, fuera de la forma, fuera de las esencias. En efecto, hay mucho principio y muchas cumbres excelsas fuera de los principios y de las cumbres ya descubiertas y contadas. Hay mucha más energía creativa en las bullentes y numerosas generaciones humanas que la que el orden establecido o el cosmos conocido permiten alumbrar. Hay mucha más potencia e ilusión en la imaginación humana que la que puede ser satisfecha y colmada por los mundos existentes.

Toda la investigación, la técnica, el oficio y el saber, acumulados en los siglos XVI, XVII y XVIII sobre la óptica, la perspectiva, la luz, los colores, el movimiento, los fondos, las sombras, la composición, las figuras geométricas regulares e irregulares y las formas naturales, ponían en manos de los hombres tantos recursos creativos, ofrecían tantos modos de construcción, tantas potencialidades, que no podían ser mantenidas dentro de los cauces de las figuras naturales y los modos hipertransitados del relato literario, y que tampoco podían ser contenidas por los envases inventados para los productos del sistema de las artes, a saber, el marco, la peana y la hornacina fijas, el escenario encerrado en un local exclusivo para él, o el libro impreso, encuadernado y cosido para el estudio o el deleite.

Hay mucho comienzo antes de la percepción, la palabra y el concepto, porque la percepción, la palabra y el concepto también han tenido comienzo y tienen sus principios, sus elementos. Hay mucha realidad y mucha vida en la nada, en el caos, en el mal, en el ser, en la libertad, en el misterio. Hay mucha realidad en lo nunca formalizado y en lo informalizable. Ahí también hay principio y también hay lo excelso inalcanzable.

Así se experimenta y se siente la vida y lo real iniciado ya el siglo XIX. Por eso desde entonces los artistas sintieron el impulso incontenible de romper los que se sentían ya estrechos márgenes de la figura y la melodía, los envases internos de las artes, o sus envases externos, como el marco, la peana, el escenario y el libro.

§ 71. *Autonomización de las artes en la segunda mitad del siglo XIX.*

El proceso de autonomización de las artes, el trayecto desde la percepción y la idea hasta la sensación y lo ignoto, hasta la entrada en el nuevo territorio de lo desconocido, misterioso e inexplorado, se inicia en la segunda mitad del siglo XIX con el arte que desempeñaba la hegemonía en la modernidad, la pintura.

En 1872 Claude Monet, expone su *Impression, soleil levant*, en el salón de los pintores independientes de París, siguiendo las técnicas de Goya, Delacroix y Turner. En realidad, esas técnicas son en primer lugar las del último Velázquez, redescubiertas y relanzadas por Edouard Manet que ya se examinaron (FAC § 62)¹⁵.

[15] Cfr. MURCIA SERRANO, Inmaculada: "La obra pictórica de Velázquez", en *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*. Bern: Peter Lang, 2011.

Prescindir del dibujo y la figura y convertir la distancia y el espacio en color y luz, que es lo más característico de *Las hilanderas* y *Las meninas*, es llevado un paso más adelante en el cuadro de Monet de 1872, y en todos sus cuadros, entrando casi en la abstracción en los de última época. Lo mismo ocurre en los óleos de Pissarro, Renoir y Sisley. Algo parecido en los de los post-impresionistas como Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Toulouse-Lautrec. La figura y el dibujo se ha abandonado a beneficio de la consistencia de la forma, del color y la luz, del movimiento o de la expresión del ambiente.

A la vez que en la pintura, en la escultura se considera también un paso hacia la abstracción la obra de Auguste Rodin, por el a veces inacabado de sus superficies o de sus composiciones.

En la música el camino hacia la abstracción, hacia la superación de las figuras y formas de la melodía, se inicia contemporáneamente también en Francia con la obra de Debussy y Ravel, y también con la de Erik Satie. Frecuentemente con composiciones difíciles de retener y repetir con la voz por un no profesional, porque no tienen su eje en la melodía, sino en el timbre, el ritmo, la armonía y la forma libre, especialmente nocturnos, preludios, arabesques o poemas sinfónicos.

En literatura, por último, también los procedimientos de abandono de la percepción, de la idea completa y de la figura acabada, para primar el valor de unos puntos fundamentales, se manifiestan en el Simbolismo, que agrupa la obra de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, y Verlaine en Francia, y, ya en pleno siglo xx, la de Virginia Woolf, D.H. Lawrence, y Joseph Conrad en Inglaterra. Los tres describen, más que interpretar, las impresiones, sensaciones y emociones que constituyen el carácter de la vida espiritual¹⁶.

En todas esas obras de arte los protagonistas son la gente corriente y los marginados, pero además las técnicas artísticas se han renovado por completo, y eso hace posible una cantidad de recursos expresivos de los que antes no se disponía. Además el repertorio de los envases del arte se amplía también, y eso hace posible que su difusión sea mayor.

Goya comenzó a romper las figuras reales y a poblar el mundo de figuras irreales e imposibles. Beethoven comenzó a romper las melodías y ritmos familiares, y a poblar la ciudad de disonancias novedosas y desconcertantes. Un poco más tarde Baudelaire comenzó a romper las flores, trinos y suspiros apasionados o devotos y sacó a los escaparates los subsuelos del mal y del *tedium vitae*. Algo más tarde aún Toulouse-Lautrec traspasó la

[16] <http://en.wikipedia.org/wiki/Impressionism>

creación artística a los carteles de circo, de cabarets y de teatros, y en medio de todo eso, junto con la pintura, la poesía y la literatura se escapa de los libros a los panfletos, pancartas, coleccionables, periódicos y revistas.

Cuando comienza el siglo xx las fuerzas y recursos expresivos desencadenados a comienzos del xix se han multiplicado y se desbocan hacia el arte puro en la búsqueda de otros principios y otras cumbres. También las ciudades y sus habitantes se han multiplicado, se han hecho más cultos y más libres. Hay medios de comunicación que multiplican las creaciones artísticas, y el arte desembarca en la industria y en el comercio bajo las modalidades de diseño, moda y publicidad.

§ 72. *El arte puro en la primera mitad del siglo xx. Arquitectura, escultura y pintura.*

La lucha contra toda percepción y todo concepto, en busca de los nuevos principios, de los comienzos más arcanos, no se inicia reflexiva y deliberadamente hasta los comienzos del siglo xx, y entonces se inicia en todos los frentes artísticos y culturales simultáneamente

En 1900 se publica *La interpretación de los sueños* de Freud, que revoluciona todas las ciencias humanas y sociales, se publica *Las investigaciones lógicas* de Husserl, que desencadena todo el movimiento fenomenológico, existencialista y hermenéutico en Filosofía, en 1905 publica Einstein su teoría de la relatividad, y entre 1910 y 1913 se publica los *Principia Mathematica*, de Russell y Whitehead, basado en *Los fundamentos de la aritmética* de Gottlob Frege, que se había publicado en 1884.

Hasta qué punto esas obras expresan una transformación de la infraestructura del pensamiento se ha tratado ya en su lugar propio (FC §§ 72-73)¹⁷. Ahora corresponde examinar esas transformaciones y sus efectos en el ámbito de las artes.

1. La arquitectura es el arte en el que se proclama con más fuerza, más reflexividad y mayor repercusión el programa de retorno del arte a su principio más absoluto. El abandono de las servidumbres religiosas, políticas y literarias. El modo en que intuitivamente se puede captar mejor eso es en la comparación de la Ópera de París, construida en 1875 por Charles Garnier y la Ópera de Sidney, diseñada por el danés Jørn Utzon e inaugurada en 1973, casi cien años después¹⁸.

[17] La exposición más detallada de esa transformación se encuentra en CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002

[18] http://en.wikipedia.org/wiki/Sydney_Opera_House



La Ópera de París



Ópera de Sidney

La Ópera de París es una obra cargada de conceptos, religión, historia y literatura. Dioses antiguos, figuras mitológicas, héroes, musas, y artistas famosos abarrotan la fachada, techumbres, columnas, ventanas, frisos y dinteles. La estructura y los recursos técnicos son todavía como los del Partenón de Atenas, y los materiales básicamente también, aunque con innovaciones. Es como una sinfonía de Bruck, un cuadro de Delacroix, una escultura de Rodin o una novela de Proust.

La Ópera de Sidney no tiene ninguna carga de ideas. A primera vista no se sabe lo que es. No es algo que se pueda reconocer para clasificarlo en una categoría ya establecida, no es algo que se pueda percibir. Es pura sensación, pura novedad, pero una novedad atractiva, intrigante, bella y misteriosa. También los materiales y las técnicas son nuevas. En 1973 ya hay mucha experiencia con el hormigón armado, con el hierro y con los aceros especiales. Es como un ballet de Stravinsky, un cuadro de Miró, una escultura de Chillida o una novela de García Marquez.

La estructura de la Ópera de Sidney no deriva de ningún edificio sagrado antiguo, sino de la funcionalidad de una construcción realizada específicamente para obtener las mejores condiciones acústicas posibles, con lo que la arquitectura se identifica plenamente con el diseño, situando la actividad artística en un nuevo comienzo absoluto, a saber, en el punto cero de la distinción entre arte y naturaleza.

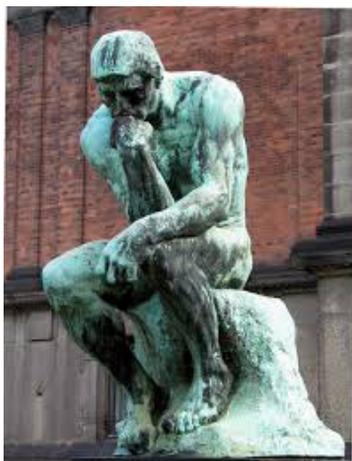
El comienzo de toda esa profunda renovación en arquitectura es el ensayo/manifiesto del austriaco-eslovaco Adolf Loos, *Ornamento y delito*, de 1910¹⁹, que da lugar al Movimiento Moderno en la arquitectura en el que sobresalen las figuras del suizo Le Corbusier en Francia, Frank Lloyd Wright en Estados Unidos, Walter Gropius y la Bauhaus en el mundo germánico, Alvar Aalto en Finlandia y Ludwig Mies van

[19] Loos, A.: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos

der Rohe en Holanda. Todos ellos son diseñadores en la misma línea en que lo es Utzon y todos ellos llevan las artes plásticas a su principio cero. Con el Movimiento Moderno, la arquitectura toma conciencia plena de su elemento, el espacio, y de su finalidad, la organización funcional del espacio habitable en la naturaleza

Esa instalación del arte en su principalidad viene posibilitada también por el desarrollo de nuevas técnicas y el descubrimiento de nuevos materiales en la segunda mitad del siglo xx, como la fibra de carbono o el titanio, que hacen posible la convertibilidad de arquitectura, escultura y diseño, como aparece en la obra de Gehry, Calatrava o Kolhaas.

2. La Escultura, muy vinculada desde siempre a la arquitectura, es otra de las artes plásticas en que se abandona la figuración, es decir, la idea, la historia, la religión y la política, para volverse hacia el elemento que le es propio. Si el elemento de la arquitectura es el espacio, la organización funcional del espacio habitable en la naturaleza, el de la escultura es la masa, el volumen y el peso, y su finalidad la articulación armónica de esos elementos en la naturaleza habitada. Eso es lo que se percibe en las esculturas de Chillida y Oteiza, como puede percibirse también en *El pensador* de Rodin, que señala el crepúsculo del xix y la aurora del arte del xx.



RODIN, *El pensador*, 1902



CHILLIDA, *El peine de los vientos*, 1976

En *El pensador* de Rodín, la concentración del pensamiento, la preocupación sosegada, la profundidad incógnita, no solamente tiene peso sino que es peso, volumen, gravedad, en una palabra es cuerpo. Nunca ha sido la corporeidad tan corpórea, densa, sólida e impenetrable como en este cuerpo. En *El peine de los vientos* el hierro es fuerza indomable concentrada, forma que domestica y peina la fluidez del mar y el viento salvajes, incluso a la tierra misma, que resulta fluida bajo los hierros de los arados. En la obra de Chillida y Oteiza aflora la esencia del hierro, del granito y del hormigón, con todas sus cualidades estéticas.

Cuando a comienzos de los 60 Chillida y Heidegger se encuentran, sienten que, desde diferentes enfoques, han llegado a la misma comprensión del espacio. «Las cosas no pertenecen a un lugar sino que son, ellas mismas, lugares», escribe Heidegger, mientras Chillida sostiene que «la escultura es la corporalización de los lugares»²⁰.

A lo largo del siglo xx la naturaleza se ha convertido por completo en zona urbanizable, y, por tanto en zona necesitada de mobiliario. El mobiliario puede ser funcional u ornamental, o para decirlo con Loos, legítimo o delictivo. Pero también puede pensarse, pasada la furia iconoclasta del Movimiento Moderno, que la ornamentación es comprensión de la naturaleza y del hombre.

Así, junto a los volúmenes, la gravedad, y las texturas de Chillida y de Jorge Oteiza, también las imágenes de la fluidez y el aerodinamismo de Constantin Brancusi, o la estilización del movimiento y el desafío a la gravedad de Diego Giacometti son humanización del cosmos, intelectualización de la física.

3. En tercer lugar, aunque cronológicamente es el primero, la pintura inicia el movimiento hacia su elemento propio, la línea y las figuras en el dibujo y la estructuración de las formas, y la luz y el color en la visión de la realidad, y toma también conciencia plena de su finalidad, la visión, la sabiduría de la visión, como habían dicho Aristóteles y Leonardo (FAC §§ 61-62). Y ese trayecto lo lleva a cabo también abandonando la percepción para instalarse en la sensación pura. Se puede ilustrar mediante el contraste entre la obra de Monet *Impresión* de 1872, y la de Miró, *Mujer y pájaro en la noche*, de 1945.

[20] HEIDEGGER, M.: *Construir, habitar, pensar*, en *Hitos*, Madrid: Alianza, 2000. <http://en.wikipedia.org/wiki/Chillida>



MONET, *Impression*, 1872



MIRÓ, *Mujer y pájaro en la noche*, 1945

En 1902 Kandinsky expone por primera vez con la *Secession* de Berlín y empieza sus análisis de la abstracción y la geometría pura junto con Mondrian en Holanda, Malevitch en Rusia y Pollock en Estados Unidos. El expresionismo se estrena con *Die Brücke* (El Puente) en 1905 en Alemania. El impacto de *Las señoritas de Avignon* de Picasso de 1907 tiene un significado de tantas repercusiones como las pinturas negras y los aguafuertes de Goya en lo que se refiere a abrir horizontes más amplios.

En los oleos y las acuarelas de Kandinsky resulta difícil describir lo que se percibe, porque no se perciben figuras reconocibles²¹. En los de los expresionistas y cubistas es posible la percepción, pero se perciben formas tan «deformadas», tan pertenecientes a realidades heterogéneas, que resultan precisamente *monstruosas*. El efecto de destrucción completa de la forma y de la percepción por el procedimiento de descontextualizar absolutamente un objeto lo alcanza Duchamp cuando expone su *Urinario* en 1913.

El abandono completo de toda figura, forma, concepto o esencia y la búsqueda de los principios en territorios de lo informalizable es proclamado de modo consciente y beligerante en el periodo de entre guerras. Tristan Tzara despliega las proclamas Dada en el café Voltaire de Zurich entre 1916 y 1922 y publica su manifiesto en 1918. El suprematismo de Malevitch, que busca la pura sensibilidad a través de la abstracción geométrica, se desarrolla entre los años 1915 y 1923, y en 1924 Breton escribe el primer *Manifiesto Surrealista*²².

[21] Cfr. KANDINSKY, V.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1983; *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1981.

[22] Cfr. TZARA, Tristan: *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets, 1999; NADEAU, Maurice: *Historia del surrealismo*. La Plata: Terramar ediciones, 2007

La segunda guerra mundial abre un hiato y da lugar a un nuevo comienzo que emerge de sus ruinas. Entonces es cuando la lucha contra la percepción, la forma y el concepto triunfa del todo. Entonces aparecen los estudios y análisis de las presencias reales. Ya no hay relato de ningún acontecimiento, ni siquiera formas geométricas, que pertenecen de suyo al mundo ideal. El azul de Miró no relata nada y no figura nada. No quiere ser más que azul. Si acaso, quiere probar cómo vibra un punto negro en el azul, o un punto rojo. Las texturas de Tapies, la «pintura matérica» de sus composiciones, de su llamado informalismo, tampoco relatan nada ni figuran nada. Una cuerda no es un útil, y una caja de tablas tampoco, y si entran en la composición no es para exhibir su forma de cuerda o de tabla, sino para exhibir cualidades rugosas o carbonizadas, que no quieren ser otra cosa.

Una cucharada de miel cayendo al vacío, o una pincelada de óleo sobre lienzo son solo eso, miel y óleo. Y el artista es el que percibe una cualidad visual, una belleza nunca contemplada en eso y la muestra. El artista es alguien que pone un segmento de realidad en un portaobjetos y lo sitúa bajo las lentes de un microscopio. Como decía Oscar Wilde, la niebla no existía hasta que la inventaron los impresionistas franceses²³. A partir del momento en que ellos la descubren todos los demás la ven y la encuentran hermosa.

También un *ready made* resulta de una descontextualización tan radical que la percepción queda cancelada y queda una pura sensación de algo desconocido. Eso es lo que sucede con el urinario de Duchamp, algo que ya está hecho, y que basta colocarlo bajo una perspectiva completamente inusitada para que su forma se torne imperceptible como tal, para que cese la percepción y haya solamente sensación.

Se trata de formas completamente descontextualizadas. Las imágenes microscópicas y telescópicas reproducidas a escala doméstica o urbana resultan, por definición, imperceptibles como formas. Una forma que corresponde a algo ya hecho, si se la saca de su contexto y se la lleva a otro tan heterogéneo como un portaobjetos, que es realmente el carácter que tiene un museo, deja de poder percibirse como tal realidad conocida y familiar. La forma se rompe y la percepción también.

El siglo xx es el tiempo de las presencias reales en el arte. Los elementos de las artes dejan de usarse para contar historias, divinas o humanas, dejan de usarse para sostener o contener otras cosas y aparecen mostrándose ellos mismos en sí mismos: colores, líneas, sombras, luces, distancias, claridades, brumas, rugosidades, texturas.

[23] WILDE, Oscar: *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela, 2000.

Esto no quiere decir que no haya novedad ni valor artístico en las creaciones del siglo xx que mantienen las formas como sus temas básicos. Modigliani, Matisse y Picasso nunca abandonaron lo figurativo. Hay mucha calidad artística y mucha fuerza creativa en la música de Joaquín Rodrigo o Leonard Bernstein y en la Pintura de Antonio López o en los lienzos de Hooper. Ellos también expresan su época con recursos de su época, y lo hacen tomando las formas clásicas e interpretándolas en claves del siglo xx. Por eso son reconocidos como contemporáneos. Nunca abandonaron la forma, pero siempre la utilizaron en clave de lenguaje evocativo, es decir, hicieron poesía con ella, y poesía nunca dicha. La necesidad de crear procedimientos de expresión nuevos y de explorar lo ignoto no reduce a cero el valor estético de los procedimientos anteriores ni la posibilidad de seguir creando belleza con ellos. Es ridículo criticar a Borodin o a Rusiñol porque utilicen vocabularios creados por otros. La creatividad no es el único valor estético, y quizá ni siquiera es el más importante.

§ 73. *El arte puro en la primera mitad del siglo xx. Música, danza, literatura y cine.*

A la vez que la renovación completa de la filosofía, las ciencias y las artes plásticas a comienzos del siglo xx, se produce también la de las artes escénicas y musicales.

1. En primer lugar la Música, que desde las primeras composiciones de Monteverdi y los iniciadores del barroco ha consolidado el instrumental, ha desarrollado la gran orquesta, la notación y la tonalidad, desde los atisbos de los últimos cuartetos de Beethoven y de la música de cámara de Brahms desemboca en apertura de las nuevas tonalidades y ritmos de la música de Stravinsky y Schönberg.

También aquí se produce un tránsito de la percepción y de la figura melódica a la pura sensación del elemento acústico, del timbre, que puede ilustrarse mediante el contraste entre la *Marcha fúnebre* de Chopin de 1837 y la *Elegía* del *Concierto para orquesta* de Bartok de 1943.

La *Marcha fúnebre* de Chopin²⁴ se puede cantar y silbar, tiene melodía. Y está tan vinculada a la liturgia funeraria de la cultura occidental, que es difícil no le resulte familiar a quien la escuche por primera vez en lecciones escolares. Por otra parte, es una obra de tanta profundidad,

[24] Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=ziDKbgCP1lk>, interpretación de Vladimir Ashkenazy; [http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_\(Chopin\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_(Chopin))

tanta «heterodoxia» musical, tanta grandeza y reconocimiento y respeto por el luto y los sentimientos humanos ante la muerte, que desde Robert Schumann hasta Horowitz ha sido reconocida como una composición completamente insuperable. Si alguien ha escuchado esa sonata mientras vivía el luto, o para acompañar la liturgia de un Viernes Santo, ha vivido la muerte con más profundidad, respeto y nobleza que si la hubiera vivido en soledad.

Hay en la *Marcha fúnebre* de Chopin muchas de las cualidades que se han señalado para *El pensador* de Rodin, y no solo en lo que se refiere al contenido, sino también en lo que se refiere a la forma y a la innovación.

La *Elegía* del *Concierto de orquesta* de Bartok²⁵ no es una pieza tan conocida e importante como el *Requiem* de Ligeti, usada como parte de la banda sonora de la película *La lista de Schindler*, pero por su fácil acceso, su brevedad proporcionada a la marcha de Chopin y su valor paradigmático, es una buena ilustración para el contraste que se pretende mostrar.

La *Elegía* de Bartok es un lamento estridente sin descanso y sin consuelo, un desgarrón chirriante en el alma. Quienes conocen la Semana Santa de Sevilla saben bien que los pasos de Cristo van acompañados de bandas de tambores, trompetas y cornetas. Alguna trompeta solista está desafinada, de manera que suena a un desgarrón chirriante que produce un escalofrío de dolor desconsolado. Es la expresión acústica adecuada a la pasión que se contempla. En una de las ocasiones en que Igor Stravinsky asistió a la Semana Santa de Sevilla, al escuchar esa trompeta junto al paso de Cristo comentó «oigo lo que veo»²⁶. La *Elegía* del *Concierto de orquesta* de Bartok es como esa expresión estridente y desgarrada pero mantenida durante nueve minutos, como la marcha de Chopin.

En este caso la música se ha convertido en un puro grito de dolor. Sin historia, sin futuro, sin consuelo, sin acompañantes, sin funeral. El elemento de la música sí que es el sonido, el sonido en el tiempo, su continuidad y su discontinuidad, y por lo tanto el ritmo, y la armonía, y la melodía. La función y la finalidad de la música podría ser llenar de humanidad las infinitas modalidades del tiempo, acompañar en sus ritmos a todas las criaturas del cosmos, y poblar los espacios infinitos con milenios de nuestro sentir, como decía Rilke. La música siempre ha

[25] Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=40ucj42ngMk>, Sinfónica Juvenil «Teresa Carreño» de Venezuela; http://en.wikipedia.org/wiki/Bela_bartok, cfr. también la versión española.

[26] Debo la anécdota a mi colega, pariente y amigo el musicólogo José Armenta.

tenido conciencia de sí misma en esos términos, pero desde comienzos del siglo xx volvió a su principio elemental y desplegó un repertorio de recursos para hacerlo posible de un modo más amplio.

Y eso es la tarea de un buen grupo de compositores, entre los que se cuentan los de la segunda escuela de Viena, Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, y otros grandes de la primera mitad del siglo xx no asociados a ella como Gershwin, Stravinsky, Britten, o Hindemith

Más perceptible aún resulta la diferencia en el plano de la música popular, si se compara la canción ligera de los diferentes países (el bolero, la habanera, la siciliana, etc.) con las figuras iniciales del jazz o de la rumba, o con la música ligera británica desarrollada a partir de la década de los sesenta (Beatles, Rolling Stones, etc.). El predominio de la forma melódica cede su puesto a la variedad de ritmos, timbres, armonías y disonancias.

2. En la Danza se manifiesta también, con la misma intensidad que en la arquitectura y en la pintura, el reencuentro del arte con su elemento y su posicionamiento en el punto de partida absoluto. Y también puede ilustrarse este acontecimiento meridianamente mediante el contraste entre un ballet clásico como *El lago de los cisnes*, y las primeras formas de la Danza Moderna que arrancan de Isadora Duncan.

El lago de los cisnes de Tchaikovsky, ballet basado en un cuento popular ruso, se estrena en 1877 con coreografía de Marius Petipa, y en cierto modo queda establecido como un canon del ballet clásico, según los principios que estableciera Lully en el siglo xvii. Cinco posiciones canónicas de los pies, elegancia en lo movimientos, flexiones, tipos de saltos, formas del solo, de la pareja y del tutti, etc., en paralelo con el bel canto²⁷. Hay numerosas versiones cinematográficas de los ballet clásicos más difundidos.

La Danza Moderna significa a comienzos del siglo xx la contestación contra el ballet clásico. Se inicia en Estados Unidos con Isadora Duncan y Martha Graham y se desarrolla en Europa con Mary Wigman, Francois Delsarte, y Rudolf von Laban²⁸. Duncan y Graham no son simplemente bailarinas. Son intelectuales, poetas, coreógrafas y empresarias, con una determinación y una conciencia histórica de lo que hacen equiparables a las de Gropius y Le Corbusier.

[27] http://www.youtube.com/watch?v=A_A5KTEC6Zg http://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa

[28] Cfr. GARAUDY, R.: *Danser savie*, cit., http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_dance

La Danza Moderna no es la exposición bailada de un relato literario. Su lugar propio no es necesariamente el escenario teatral, no tiene una indumentaria definida, y, sobre todo, no tiene una axiomática de posiciones y movimientos como el ballet clásico. Con Duncan y Graham la danza se vuelve hacia su elemento, o sea, hacia el cuerpo con su infinita capacidad expresiva, y apunta a su propia finalidad, a saber, el despliegue de lo comunicable mediante esa infinita capacidad expresiva del cuerpo²⁹.

La carga literaria y las limitaciones expresivas del ballet clásico se perciben mejor en el contraste con la libertad de la danza moderna, de la que hay muestras en el cine, en películas como *West Side Story*, de 1961, con música de Leonard Bernstein y coreografía de Jerome Robbins, y en los repertorios de videos de Internet.

Entre el ballet clásico y la danza moderna hay una transición operada entre otros, y muy destacadamente, por Sergei Diaghilev, creador y empresario de los Ballet Rusos en el primer cuarto del siglo xx. Diaghilev tabajó con una compañía que integraba a los mejores bailarines rusos de ballet clásico (Anna Pavlova, Adolph Bolm, Vaslav Nijinsky y Tamara Karsavina), con la que puso en escena composiciones de Debussy, Ravel, Falla y, especialmente, de Stravinsky, con coreografía de Fokine, Nijinsky, Massine y George Balanchine y escenografía de Braque, Gontcharova, Picasso, Matisse, Derain, Miró, de Chirico, Dalí, Utrillo y Rouault³⁰.

Es decir, los ballets rusos hicieron perceptible en el primer tercio del siglo xx la unidad de las artes plásticas y escénicas y la revolución proclamada en todas las artes, y transmitieron del modo más inequívoco el mensaje a las élites europeas. Provocaron también, como ya había ocurrido con los impresionistas y post-impresionistas, los escándalos más sonoros en la sociedad burguesa, y en cierto modo operaron como un escaparate de las vanguardias en el corazón de la burguesía y de las corrientes restauradoras.

3. Por su parte la Literatura, exonerada por la prensa, la radio, la fotografía, el cine y la televisión, de cualquier tarea informativa sobre asuntos de actualidad, se ocupa de narrar lo sucedido, de contar la historia, de un modo en que los medios de comunicación no pueden hacerlo. Y así surgen en el siglo XIX «Guerra y paz», «David Copperfield», «La comedia humana» o los «Episodios nacionales», visiones del acontecer que

[29] Cfr. VALERY, P.: *Eupalinos o el arquitecto; El alma y la danza*. Madrid: Antonio Machado, 2001; «Degas, Danza, Dibujo» en *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.

[30] http://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_russes

son filosofías y vivencias de la historia, comprensiones del mundo y del alma humana en tanto que afectada por ese acontecer.

En el siglo xx la literatura se sitúa en su elemento, el lenguaje, y asume la tarea propia del humanismo de todos los tiempos, la realización del hombre en el lenguaje. Pero aquí también, como en las demás artes, se produce una completa revolución. El hombre no se concibe ya a sí mismo como el protagonista de la historia, y ni si quiera como el protagonista de su propia historia, que es la conciencia que David Coperfield tiene de sí mismo, sino más bien como una subjetividad en disolución y perdida entre los acontecimientos que le superan.

Este contraste entre la subjetividad moderna, incluso romántica e impresionista del siglo xix, y la subjetividad perpleja o perdida del siglo xx se aprecia claramente también en el contraste entre la autoconciencia del poeta de Baudelaire y la de Pessoa.

En su poema *El albatros*, de *Las flores del mal*, de 1857, describe así al poeta

El albatros.

Por distraerse, a veces, suelen los marineros
Dar caza a los albatros, grandes aves del mar,
Que siguen, indolentes compañeros de viaje,
Al navío surcando los amargos abismos.

Apenas los arrojan sobre las tablas húmedas,
Estos reyes celestes, torpes y avergonzados,
Dejan penosamente arrastrando las alas,
Sus grandes alas blancas semejantes a remos.

Este alado viajero, ¡qué inútil y qué débil!
Él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!
¡Éste quema su pico, sádico, con la pipa,
Aqué, mimando cojeando al planeador inválido!

El Poeta es igual a este señor del nublo,
Que habita la tormenta y ríe del ballestero.
Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,
Sus alas de gigante le impiden caminar.

(Versión de Antonio Martínez Sarrión)

Por su parte, Pessoa, en el poema *Tabaquería*, de 1928, se describe en estos términos

«No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Aparte de eso, tengo en mí todos los sueños del mundo.
(...)
Fallé en todo.
Como no tuve propósito alguno tal vez todo fue nada.
Lo que me enseñaron
Lo eché por la ventana del traspatio.
Ayer fui al campo con grandes propósitos.
Encontré sólo hierbas y árboles
y la gente que iba era igual a la otra.
(...)
Qué puedo saber de lo que seré, yo que no se lo que soy?
Ser lo que pienso? Pienso ser tantas cosas!
Y hay tantos que piensan ser esas mismas cosas
que no podemos ser tantos».

De forma parecida a como lo hacen Kafka, Rilke, Cesar Vallejo o Juan Ramón Jiménez, Pessoa, en este fragmento como a lo largo de todo el extenso poema, se centra en el lenguaje y en la gente que lo usa de modo normal y corriente para describir quien es y quienes somos. La literatura y la filosofía del siglo xx se centran en el lenguaje y en la cultura, para entender sus juegos y figuras, y para entender desde ellos a cualquier ser humano, a todos los seres humanos.

4. El Cine es un arte que nace en el siglo xx, que ejerce durante toda la centuria una hegemonía absoluta, y que en el siglo xxi ocupa una situación más modesta en el conjunto de las artes visuales. Por una parte es un arte total, como la escenografía de los ballet rusos, que engloba las artes plásticas, las escénicas y musicales y las literarias.

Por otra parte a lo largo de la centuria hace un recorrido análogo al descrito por las demás artes desde su nacimiento en Grecia y su constitución en sistema en el Renacimiento, hasta su reflexión completa y su disolución en el conjunto de las artes visuales. En la primera mitad del siglo el cine es más bien épico, dramático y lírico, y después de la década

de los 60, después de la quiebra de los ideales revolucionarios, es más reflexivo, crítico, escéptico y nostálgico³¹.

Y por otra parte, y en la medida en que además de un arte el cine es también una industria, y mucho más de lo que lo fue la pintura en la Holanda del siglo xvii, su nacimiento, apogeo y decadencia coincide con el de un país y un centro de producción, los Estados Unidos y Hollywood. No es que no haya cine fuera de los Estados Unidos, o fuera de Hollywood, que lo hay, y de calidad excepcional. Es que el influjo ejercido por ambos no es comparable con el de cualquier otra producción cinematográfica.

Debido a esa circunstancia, el cine es el arte que contribuye de modo más rápido y contundente a la unificación del imaginario humano, y a la formación de una autoconciencia humana planetaria. Por una parte a la formación de una conciencia ética unitaria, en cuanto que el Holocausto pasa a ser una llaga en el corazón de todos los humanos mediante la producción de Hollywood. Pero además el cine, y posteriormente la televisión, pasan a formar la conciencia humana planetaria en cuanto que presentan la humanidad global a ella misma.

En el siglo xx las artes se emancipan de la historia y la literatura, de la religión y la política, con ello se hacen autónomas y quedan completamente libres para buscar su elemento, y lo hacen transitando de la percepción, que es siempre una idea y pertenece en general a todos y cada uno de los sentidos, hacia la sensación, que es privativa de cada uno de ellos y diferente en cada caso. Entonces el arte se hace puro y reflexivo, es decir, se sitúa en su elemento como punto de partida y encuentra ahí su tarea y su sentido.

5. Descomposición del sistema de las artes y retorno a lo sagrado.

§ 74. *Descomposición del sistema de las artes. Disolución de los envases y géneros.*

Conforme el arte por una parte se hace puro y se centra en la reflexión sobre sí mismo, por otra parte se escapa de sus envases, y con ello se disuelve el sistema de las artes y la frontera entre los géneros artísticos.

[31] Cfr. COLÓN, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

Aquellos elementos que se usaron para contar historias y se colocaron en sus envases propios, como marcos, retablos y hornacinas, escenarios y libros, con la ayuda de la tercera revolución industrial y el advenimiento de la sociedad de consumo, abandonaron sus envases y, como recién liberados, saltaron a las paredes y puertas, manteles y cortinas, toallas y servilletas, platos y vasos, camisas y faldas, carteras y bolsos, hasta producirse una completa pictorización de la vida cotidiana, y también una musicalización, dramatización, coreograficación y aromatización, es decir, una artificación de la vida diaria (y no solamente una artificialización).

Los elementos del arte pasan a la vida cotidiana y los de la vida cotidiana pasan al arte, en un trasvase continuo, tal que los llamados *ready made* y *reality show* designan trozos de realidad tomados como obras de arte, mientras que muchas obras de arte, de todas las artes, pasan a componer y a hacer posible la vida cotidiana de los seres humanos en las ciudades y en la naturaleza.

El diseño en las casas, mobiliarios, ciudades, jardines y paisajes, medios y sistemas de transporte y comunicaciones, la moda en todas las formas de indumentarias y complementos y la publicidad instruyendo a todos sobre el valor y los procedimientos de utilización de todo lo producido. Hasta tal punto que un antropólogo como Clifford Geertz puede comprobar que la realidad es ficción y la ficción es realidad, que arte y naturaleza son indiscernibles en el concepto de cultura y en la realidad de la cultura.

A lo largo del siglo xx el sistema de las artes queda deconstruido, y el conjunto de todas las artes vuelve a servir, al igual que había sido desde el principio, como medio de comunicación. Pero no para contar lo que había pasado, no para ser literatura ni historia, pues para eso ya se habían inventado los periódicos y los medios de comunicación social, y se habían convertido ellos mismos en medio ambiente en el que transcurría la vida. El conjunto de las artes era otra vez el medio de comunicar que había un principio arcano, misterioso, más allá de lo cotidiano y familiar. Era un nuevo medio de comunicación porque era el modo en que cada realidad, cada actividad y cada proceso interpelaba a los seres humanos en clave de atracción, de provocación, de seducción, de encantamiento y de misterio. ¿Estaría ahí, en lo elemental, lo natural, lo misterioso?, ¿estaría ahí, en lo informalizable, lo más radical y fundamental?

El sistema de las artes no había desaparecido por completo. Los artistas se habían construido sus propios cenáculos y se habían encerrado en sus laboratorios explorando cada uno un territorio de lo elemental y, por tanto, ensayando lenguajes privados, alfabetos privados, con la

paradójica pretensión de comunicarse a través de ellos públicamente con los demás humanos. Intentándolo una y otra vez.

En el siglo XXI, el arte no puede reducirse a unidad precisamente porque continúa en territorio de lo informalizable, en territorio de la sensación, de lo imperceptible. La nada, el mal, el caos, el ser, la libertad, el misterio, cuentan entre los temas predilectos del arte, de la filosofía y de la ciencia del siglo XXI. Pero además lo son como es propio del siglo XXI, dándole a cada individuo un protagonismo, un reconocimiento y una paridad al nivel del creador, del investigador, del fabricante, del informador. Como corresponde a un reconocimiento de la dignidad de la persona humana extendido ya de hecho a la casi la totalidad del género humano, que ha multiplicado el número de ciudades y de individuos, de museos y de edificios más allá de lo nunca pensado.

El arte, como la industria y la información, también puede y quiere ser interactivo, y ahí es donde se sitúa la presente exposición³². Es un arte cooperativo, una producción de lo originario como obra de arte en la que puede actuar todo el que lo desee, como puede actuar en política o en religión, una artificación de la vida.

1. La arquitectura y la ingeniería, además de los edificios y las ciudades, asumen como materia propia las ciudades, la ordenación del territorio, el paisajismo, los parques naturales, los parques industriales, las industrias de recuperación de la naturaleza, los sistemas de autopistas y ferrocarriles, etc.

2. La escultura, fuera de las peanas y hornacinas, asume como asunto propio el mobiliario urbano, los muebles domésticos, automóviles, cubertería, electrodomésticos, y todo tipo de utensilios.

3. La pintura, más allá de los marcos y las paredes, asume la decoración de exteriores y de interiores, estadios, aeropuertos, estaciones, mercados, vestidos, menajes de cocina, etc.

4. La música, más allá de los palacios de óperas y salas de concierto, y más allá de las iglesias, asume la tarea de ambientar ceremonias civiles de todo tipo, espacios de trabajo, supermercados, centros comerciales, cafeterías, salones recreativos, peluquerías, oficinas, etc.

5. La danza, más allá también de los escenarios, asume las coreografías de las liturgias religiosas, políticas, militares, deportivas, académicas, comerciales y festivas de todo tipo.

[32] A eso es a lo que aspira ese enfoque creativo al que el pintor José Manuel Fernández Melero denomina *mutadismo*. Cfr. MELERO, J.M. y CHOZA, J.: *Mutadismo, pintura viva*. Cartagena: Edición del Ayuntamiento de Cartagena, 2011.

6. La literatura, más allá de los libros, asume la interacción dramática en la publicidad, en todos los procesos de convocatorias, en todos los lemas de marcas e identificación de productos, captación de atención, etc.

Por eso... ¿hay algo que quede al margen del arte, del arte que es formación de la comunidad y comunicación entre sus integrantes? No. No hay espacio ni ámbito que escape a la creación y producción artística.

La comunicación se establece de todo con todo a través de la transformación de elementos y factores físicos en elementos y factores lingüísticos, o sea, significativos, y a través del medio físico de las ondas y de su gestión técnica.

En esta situación, no solamente queda disuelto el sistema de las artes de la modernidad, sino que quedan disueltos también los géneros artísticos modernos.

§ 75. *El arte como lenguaje privado. Arte y mística.*

Una impresión frecuente de los espectadores ante la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza, y ciertas formas de la novela, el teatro y la poesía modernas es que no se entiende. No es extraño que a veces el artista tampoco entienda lo que obtiene. Sabe lo que le gusta porque el gusto es la reflexión de la sensibilidad en la que se constata el ajuste o la adecuación entre lo gustado y la unidad psicósomática y espiritual del sujeto, pero no lo termina de entender porque ese gusto no es una reflexión que comprenda un concepto, no es una reflexión intelectual sino precisamente una reflexión del organismo y le la psique³³. A veces los críticos tampoco ayudan, porque como no es fácil la comprensión de lo que no encaja en categorías ni su comunicación, utilizan un lenguaje evocativo y aproximativo, o sea, también poético o artístico, que reduplica verbalmente la obra de arte pero no la explica.

Ese arte inexplicable no necesita explicación cuando, fuera de sus envases, se expresa a través de los productos industriales y comerciales. No se necesita explicar estéticamente por qué gusta más un producto que otro. Pero ese arte, además de ser medio y elemento de la comunicación en la comunidad humana, es también el resultado del trabajo de artistas profesionales que siguen cultivando las artes en sus talleres y estudios como en el Renacimiento y la modernidad, y ellos sí necesitan entender y explicar lo que hacen. Y también los críticos y los teóricos de las artes.

[33] Cfr. ARREGUI, Jorge V.: "Sobre el gusto y la verdad práctica", *Anuario Filosófico* 23/1 (1990) 163-176.

No pocas veces los cuadros de pintores del siglo xx son, según sus autores, expresión o representación de fenómenos de contenido ético, religioso o místico, como algunos de Chagal, Rouault, Miró, Dalí, Rothko, y especialmente Tapiés. No pocas composiciones musicales del siglo xx llevan títulos referentes a fenómenos religiosos o místicos, como las de Mahler (*Sinfonía n.º 2 «Resurrección»; Sinfonía n.º 8*, parte I: «Veni creator spiritus»), de Oliver Messiaen (*Natividad, Crucifixión, Resurrección, Ascensión, Transfiguración, Apocalipsis y Más allá*), o de Arvo Part (*Te déum para coro, Berlin Mass, Letanía, Como cierva sedienta*, y otros). Lo mismo ocurre en la danza, especialmente con las realizaciones de Isadora Duncan, Graham y Pina Bausch (por ejemplo en sus versiones de danzas griegas o de *La consagración de la primavera* de Stravinsky). Y también la literatura entra en los temas religiosos y místicos en obras que no son fáciles de entender como algunas de Rilke (*Elegías de Duino*), T.S. Elliot (*Miércoles de ceniza, Cuatro Cuartetos*) o Samuel Becket (*Esperando a Godot*).

A veces puede resultar difícil entender, siguiendo a Nietzsche, que la música de *El holandés errante* de Wagner, sea una música pagana y la del *Parsifal* sea insoportablemente cristiana, pero es más difícil entender por qué toda la de Messiaen es un canto a la Santísima Trinidad o toda la pintura de Tapiés o la de Rothko es una proclamación del supremo bien, según declaración de los propios autores. Con todo, que sea muy difícil no quiere decir que esas declaraciones sean ridículas o absurdas.

Los estudios de Clifford Geertz sobre el valor artístico y religioso de formas y colores entre los yoruba de Nigeria o los abelan de Nueva Guinea se concentran en señalar, siguiendo a Matisse, que «los medios de expresión de un arte y la concepción de la vida que lo anima son inseparables, y no podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma, del mismo modo que no podemos comprender el habla como un desfile de variaciones sintácticas o el mito como una serie de variaciones estructurales»³⁴. El sentido y el significado de una obra de arte viene dado por el ajuste de la forma y el contenido de ella, con la vida de quien realiza la obra y de quienes la asumen significativamente.

Los abelan de Nueva Guinea utilizan como adornos con valor litúrgico las páginas de revistas de los occidentales que tienen los colores más vistosos (y que generalmente coinciden con los anuncios de alimentos), sin tener la menor idea del contenido y significado que tienen para los occidentales, porque para ellos los colores primarios más brillantes tienen de suyo un significado sagrado.

[34] GEERTZ, C.: *El arte como sistema cultural*, en *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 121.

Ese punto de vista de los abelán, además de ser compartido por Matisse, tiene sus analogía con la veneración de Mondrian por las formaciones de líneas cruzadas en ángulos rectos, por las preferencias de Malevitch, Rothko y Miró por colores puros, por la predilección de Bartok y de Walter Gropius por la proporción áurea y la secuencia de Fibonacci (FAC § 35) para sus composiciones.

Obviamente ninguno de estos artistas pertenece a grupos culturales que puedan estudiar los antropólogos, pero ellos pueden explicar el carácter natural y el carácter religioso de sus producciones. Esas explicaciones pueden hacer comprensible sus producciones a posteriori como lenguajes, pero precisamente como lenguajes privados, que es como los calificaba Manuel Fontán³⁵.

El arte del siglo xx tiene esas dos dimensiones. Por una parte, es arte de cenáculo, de ghetto, es lenguaje privado de profesionales un tanto excéntricos, que a veces obtienen inmensas fortunas cuando se hacen comprender por los demás. Por otra parte, es diseño, moda o publicidad, o todo ello, sobre la totalidad de los productos consumidos en la sociedad de bienestar. El contenido estético de las cuadrículas de Mondrian o de los garabatos de Miró no pierden valor ni sentido artístico porque, además de encontrarse en los museos, se encuentren en los envases de leches y zumos o en los baberos de los niños.

§ 76. Reflexión artística y reflexión teórica sobre el arte.

La trayectoria del arte en su autonomización y retorno a su origen, elemento y principio es la reflexión artística completada por el arte sobre sí mismo en los siglos xix y xx que se acaba de describir. Durante ese tiempo, y un poco antes, se desarrolla también la reflexión teórica, filosófica, sobre el arte, es decir, lo que se denomina *Estética* o teoría de la bello sensible. Se inicia en la Ilustración escocesa, alcanza su madurez con la *Crítica del Juicio* de Kant y las obras de los románticos alemanes, y culmina en el siglo xx con las historias sociales del arte y de la estética.

En esas reflexiones hay dos planteamientos que han respondido a la pregunta sobre qué es la belleza y qué es lo bello, cómo se percibe y cómo se produce, desde el punto de vista de la sensibilidad intelectual en general, desde el punto de vista del sujeto trascendental o desde el punto de

[35] Cfr. FONTÁN, Manuel: "El fin de la entropía", en *Revista de Occidente*, N° 243, 2001, pp. 21-34. *El lugar del artista en la sociedad contemporánea*, en ANDRÉS RUIZ, Enrique (coord): *El oficio de artista*. Junta de Castilla y León, 1996.

vista de la realidad bella en general, natural o sobrenatural, o sea desde un punto de vista que podría llamarse realista u objetivo.

Los planteamientos más amplios y difundidos son los realizados por los filósofos desde el punto de vista de la subjetividad, ya sea la subjetividad trascendental, ya sea el sujeto social.

Los planteamientos realizados desde el punto de vista de la realidad son los de algunos filósofos románticos y los arquitectos-diseñadores, desde Gropius y Le Corbusier en adelante, aunque esta segunda perspectiva no es muy tenida en cuenta en la filosofía del arte moderno.

Generalmente se apunta a la crisis del arte y de la estética, y se enfoca el problema de su horizonte cerrado, desde la concepción trascendental de la belleza, del arte y de la estética propias de la modernidad como si debiera ser resuelto, y apenas se da cabida a planteamientos que apuntan a la superación de esas concepciones modernas³⁶, a planteamientos más objetivos en que la belleza, el arte y la estética se encuadren en el contexto más amplio de la relación entre cultura y naturaleza.

El arte del siglo XXI no tiene por qué rechazar, y no rechaza, los análisis kantianos sobre la belleza y el gusto. «Bello es lo que agrada universalmente sin concepto» (KU, 134), y también «Bello es lo que se reconoce sin concepto como un objeto de agrado necesario» (KU 160). «La belleza no es por consiguiente una propiedad objetivamente perceptible que le corresponda a un objeto, [...] sino que es el resultado de un juego recíproco entre un individuo percipiente y un objeto que es capaz de desatar en el individuo el sentimiento de agrado sin que con ello se despierten intereses determinados»³⁷.

Pero es posible interpretar los análisis kantianos en otro sentido que legitime la realidad, o al menos la objetividad. Kant señala que para apreciar los objetos bellos es suficiente el gusto, pero para las bellas artes, para la producción de objetos bellos, hace falta el genio. «Una belleza natural es una cosa bella; la belleza artística es una representación bella de una cosa» (UK, 246). «Esta sutil diferenciación nunca se puede valorar lo suficiente»³⁸. En la naturaleza y en la vida puede haber cosas bellas y feas. «Las bellas artes muestran su preferencia justamente en que describen bellamente cosas que en la naturaleza serían feas o desagradable» (KU, 247).

[36] Es el caso del excelente libro de Konrad Paul LIESSMANN: *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

[37] *Ibidem*, p. 25.

[38] *Ibidem*, p. 32.

«Por mediación del artista, la naturaleza se vuelve a crear a sí misma en la obra de arte, pero no como reproducción de sí misma ni según las mismas reglas, sino, en cierta manera, conforme a su idea. No la naturaleza en sí misma, sino la belleza natural puede constituirse así en paradigma de lo bello artístico, en una forma que justamente no pretende ser imitación de lo bello natural. [...] Según esto, la idea de arte no sería imitar a la naturaleza, sino, por medio de una construcción altamente artificiosa, manifestarse como naturaleza: de tal modo que la obra de arte se manifieste como unidad completa de libertad y necesidad»³⁹.

Obviamente este planteamiento es tributario de la concepción kantiana de naturaleza y de «verdadera realidad», del que ya se ha tratado (FC § 75), como aquella existencia que es constatada empíricamente pero cuya sustancialidad es incognoscible. Pero si este planteamiento se articula con la concepción hegeliana de «verdadera realidad» como coincidencia de la existencia empírica con la idea, entonces el arte y la belleza artística sí sería imitación y corrección de la naturaleza a beneficio de su propia perfección, liberación de la naturaleza de todo aquello que le impide llegar a su idea, a su verdadera realidad, que es la función del genio⁴⁰. Y lo logrado sí sería la síntesis de necesidad y libertad, de naturaleza y libertad.

La comprensión del arte y su tarea en el siglo XXI requiere modificar la noción kantiana de «verdadera realidad» en sentido hegeliano, por una parte, pero, por otra requiere también modificar la noción hegeliana de «belleza» en sentido kantiano.

Hace falta tener en cuenta también, junto a la noción hegeliana de belleza como «manifestación de lo infinito en lo finito», la definición kantiana como «lo que agrada universalmente sin concepto» (sin intelección de idea), y «lo que se reconoce sin concepto como un objeto de agrado necesario» (lo que gusta sin poder explicar por qué). Se requiere retener, a través de Kant y Hegel, las dos definiciones medievales de belleza (*pulchrum*), a saber, «lo que visto agrada» (*quod visum placet*), y «el esplendor de la verdad» (*splendor veri*). Pero también hace falta recuperar una noción de belleza más «pequeña, contenida, humana» como decía Rilke, que es la concepción griega de belleza como armonía y proporción, porque eso es lo que permite asumir en la estética la teoría del diseño como

[39] *Ibidem*, p. 35.

[40] HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: “La emergencia de la reflexión. Sobre la idea romántica de naturaleza”, en RODRÍGUEZ VALLS, F. (Ed.): *La inteligencia en la naturaleza. Del relojero ciego al ajuste fino del universo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012

adecuación y ajuste, y proporcionar un sustituto adecuado de la vieja noción de naturaleza como referencia reguladora.

De este modo también se mitiga en cierto modo la tesis hegeliana sobre el fin del arte. «El arte es y sigue siendo para nosotros en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación»⁴¹.

Es decir, el arte ya no dispensa vida, no tiene el valor performativo por el que ocupa el lugar superior en la realidad en el paleolítico y en el neolítico. El hombre del siglo XXI puede rezar en las catedrales góticas, contemplando las pinturas de Giotto o escuchando el *Magnificat* de Bach, o puede quedar sobrecogido ante el *Requiem* de Ligeti o las corales de Arvo Part, pero en todos los casos se trata de representaciones artístico-religiosas. No obstante, a través de esas representaciones, es posible que en el hombre se despierte el afán de engendrar según el cuerpo y según el alma, es posible que la belleza del arte despierte el *eros* y ponga en marcha la creatividad humana. Es posible que la vinculación establecida por Platón entre belleza y *eros*, opere también como vinculación entre la representación de la belleza y el *eros*.

§ 77. Fase terminal del sistema de las artes en el siglo XX.

La contestación al sistema de las artes con su ideal de contemplación y representación de la belleza empieza ya en el siglo XVIII con las pinturas negras de Goya y su atención a lo feo, lo grotesco, y lo satánico. Se despliega a lo largo de todo el siglo XIX, cuando se pacta con el diablo en busca de lo absolutamente otro, y Mefistófeles se convierte en protagonista. Primero en el *Fausto* de Goethe, luego en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, y llega hasta el siglo XX en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann

La belleza deja de ser tema y motivo de las artes y se busca a través del mal, la novedad, la trascendencia, el nuevo camino del arte, o bien a través de lo sublime invertido, o sea, lo cómico⁴².

A comienzos del siglo XX, el Dadaísmo inaugura un nuevo modo de pensar. Lucha contra todo lo preestablecido, y por eso sus manifestacio-

[41] HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 14.

[42] CARCHIA, Giani: *Retórica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994.

nes se denominen antiartísticas. Hugo Ball y su mujer Emmy Hennings inauguran en 1916 el Cabaret Voltaire en Zurich, donde se llevan a cabo actuaciones con piano y declamaciones. Muy pronto se les unen el poeta Tristán Tzara. Tzara pretendía provocar al público con afrentas de diverso tipo. Se leían poemas y simultáneamente se hacían ruidos con raras percusiones, y así, efectivamente, se provocaba al público.

Tzara escribió *Siete Manifiestos Dadá*. La palabra «dadá» la encuentra al abrir al azar un diccionario, y según sus propias declaraciones, no posee ningún significado. Afirma que el dadaísmo nunca estuvo fundado en teoría alguna y que siempre fue una protesta, de ahí que también se le conozca bajo el nombre de arte de repulsa. En la fundación del dadaísmo confluyen la decepción ante la situación mundial, el desencanto de pintores escasamente reconocidos y el deseo de llevar la pintura a la destrucción que por entonces asolaba Europa, según el lema de Bakunin: «La destrucción también es creación».

Desde el punto de vista del arte y de la crítica del arte, el dadaísmo es visto justamente así. Es la proclamación del primado del azar, aunque éste dé como resultado obras incomprensibles y faltas de un orden aparente. El objetivo era escandalizar a la burguesía.

La difusión de las ideas se debió a la publicación de la revista *Dadá*, gracias a ella, el movimiento se fue extendiendo por Alemania, París, Nueva York. En Berlín, trabajan los pintores Raoul Hausmann y Hannah Höch, que introducen en Alemania la técnica del «collage». En Hannover, destaca Kurt Schwitters. En Colonia, Max Ernst.

En Nueva York, el Dadaísmo adopta trayectorias diversas, como la de Francis Picabia, y sus máquinas en que se burla de la ciencia, la de Man Ray, y sus fotomontajes divulgados en la revista *Camera Work*, y la de Marcel Duchamp, y sus *ready-made*. Se puede sacar un objeto de su contexto habitual y situarlo en un contexto artístico para convertirlo en obra de arte. El *ready-made* de Duchamp supone una gran transformación del concepto de arte, como si los cimientos en los que se había fundamentado el arte empezaran a resquebrajarse.

En París, el Dadaísmo se extiende entre los poetas, que más tarde forman el grupo surrealista. En la pintura, el Dadaísmo incorpora materiales de desecho, y de ese modo se elevan a la categoría artística todos esos elementos para insertarlos en composiciones que se distinguían por su sentido estético. Pasada la guerra el movimiento se disuelve y da lugar a otras corrientes⁴³.

[43] <http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>

En 2004 la Tate Gallery, realizó una encuesta entre 500 expertos de arte para promocionar el Turner Prize, el más importante y controvertido premio de arte moderno en Inglaterra. *La Fuente*, de Marcel Duchamp, fue elegida como la obra de arte moderno más influyente de todos los tiempos. Más conocida como *El Urinario*, la obra quedó en primer lugar.

Las Señoritas de Aviñón (1907), de Pablo Picasso, quedó en segundo lugar, mientras que el tercero lo ocupó el díptico *Marilyn*, de Andy Warhol. El cuadro *Guernica* de Picasso quedó en cuarto lugar y el *Estudio Rojo* de Matisse en el quinto. La obra de Duchamp causó conmoción en 1917, cuando la envió con el seudónimo de R. Mutt a una exhibición de artistas independientes de la galería Grand Central de Nueva York. Casi 90 años después, sigue siendo algo polémica.

«La elección de la *Fuente* de Duchamp como la obra de arte moderno más influyente, por encima de trabajos de Picasso y Matisse, es un poco sorprendente –dijo el experto de arte Simon Wilson–. Sin embargo, la obra refleja la naturaleza dinámica del arte de hoy y la idea de que el proceso creativo que antecede a la obra es lo más importante»⁴⁴.

A partir de Marcel Duchamp y su presentación del urinario, y el posterior desarrollo del arte conceptual parece como si los críticos y los filósofos asumieran completamente la tesis kantiana del arte, la belleza y la estética como actitud subjetiva. Si la estética, el arte y la belleza, consisten en un ver cómo, en una actitud por la que se contempla cualquier realidad desde cierto punto de vista, desinteresado, basta adoptar ese punto de vista respecto de cualquier objeto para que cualquier objeto se convierta en objeto de la contemplación estética, es decir, en obra de arte. Basta ponerlo en un museo ¿Pero, es eso cierto? ¿Qué cantidad de muebles de baño, menaje de cocina y utensilios de jardinería admiten el MOMA de Nueva York y el Guggenheim de Bilbao para convertirlos en obras de arte, antes de que sus edificios se conviertan en almacenes de objetos usados? ¿Por qué no vale disponer los recortes y trozos de elementos de cualquier manera para que salga un collage? ¿Cómo hay que disponer los colores más sucios para que salgan cuadros como los de Veronés?

Los críticos y filósofos del arte moderno, desde Kant y Hegel hasta Boris Groys, pasando por Lukács, Benjamin y Adorno, y pasando por Seldmayr, Ortega, Danto y Groys, concuerdan en que el arte describe un proceso de autonomización y se hace puro, y que en ese proceso se deshumaniza, se precipita en el caos y en la nada, abandona la realidad y la be-

[44] http://newsvote.bbc.co.uk/hi/spanish/international/newsid_4060000/4060193.stm,
<http://www.bbc.co.uk/landguage>

lleza, grita desesperadamente de nostalgia de lo totalmente otro, se toma por objeto a sí mismo, se hace banal, se refugia en los ghettos esteticistas del capitalismo burgués, sobrevive en el seno de complejas teorías propias de ciertas clases cultas y económicamente poderosas, y produce en ellas una estetización del mundo de la vida⁴⁵. Este es el punto de vista de los críticos y filósofos, que toman como referencia principalmente la pintura.

Si se toma como punto de referencia la producción poética el panorama es otro.

«Friedrich Heer considera como “una cifra del siglo XIX” la temeraria y heroica, trágica y grandiosa, peligrosa y necesaria «tentación de los poetas de anunciar de nuevo, con nombres intactos, después y a pesar del fracaso de los teólogos de profesión, Dios, el hombre y la naturaleza». En la función de mediadores, advertida sólo por íntima vocación, no confirmada por ninguna ordenación consecratoria externa ni por ninguna autoridad del viejo mundo europeo, en este hacer vicariamente las veces de profetas, de teólogos, de sacerdotes, de liturgistas, residen el esplendor y la miseria de los poetas neo-europeos, desde William Blake, Hölderlin y Leopardi, pasando por Rimbaud y Verlaine, hasta Rilke, Valéry, Eliot y Benn»⁴⁶.

Todavía, los filólogos, los antropólogos y los arquitectos diseñadores, aun tomando como referencia también la artes plásticas y la pintura, describen un panorama diferente, al que ya se ha aludido (FAC §§ 73-75).

No se trata solamente de que, como decía el propio Duchamp, «El arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas.» Tampoco se trata de que la antropología, la arquitectura y el diseño, al enfocar los fenómenos desde el punto de vista de la cultura, de las necesidades urbanas y de los problemas de adecuación y ajuste de los objetos, tiendan a verlos más en conexión con la vida y la realidad, con la realidad de la vida. Porque en ambos casos se trata de hechos.

De lo que se trata es de que, por mucho que el bien y la verdad se fundamenten en la subjetividad, no pueden prescindir de una referencia a la realidad, y se trata de que por mucho que la belleza se fundamente en la subjetividad, no se puede prescindir de la realidad a la que se refiere. Y esto ya es una explicación, y no un hecho.

Las artes plásticas y la estética desarrollada para ellas han sufrido desde el siglo XVIII un proceso de difamación por parte de algunos filó-

[45] Cfr. LIESSMANN, Konrad Paul: *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 1999.

[46] HEER, Friedrich: *Europäische Geistesgeschichte*. Stuttgart, 1953, p. 605, citado por APEL, K.O.: *Die Idee der Sprache in der tradition des humanismus von Dante bis Vico*. Bonn: H. Bouvier, 1963, nota 104, cap. XII.

sofos, en cuya línea han seguido no demasiado reflexivamente algunos críticos y filósofos del siglo xx

Es un abuso interpretar la estética kantiana en sentido exclusivamente subjetivista, como lo es interpretar su epistemología y su ética en sentido exclusivamente subjetivista, por muy ambigua que sea la noción kantiana de cosa en sí, porque Kant no es un nihilista.

Es un abuso interpretar la noción de Kierkegaard de 'estadio estético de la existencia' como frivolidad y banalidad, como si no hubiera nada más, porque Kierkegaard tampoco es un nihilista.

Es un abuso interpretar las artes plásticas como mentira y mero disfraz de la nada, y las artes escénicas y musicales como grito desesperado ante la nada, en el sentido de Nietzsche, porque Schopenhauer ofrece otra posibilidad a la voluntad por vía mística.

Pero además, es un abuso interpretar las artes y la belleza en sentido nihilista, como si la negación de la racionalidad moderna y de la idea sólo dejara esa alternativa, porque lo otro que la idea y lo inteligible no tiene por qué ser necesariamente la nada. Lo otro que la idea y lo otro que el ente puede ser la nada, pero puede ser la vida como afirmaron Fichte y Dilthey, y también lo otro que la idea y el ente puede ser el ser, como sostiene Heidegger.

El arte del siglo xx ha sido acusado de nihilismo tantas veces como la filosofía de Heidegger y de Wittgenstein, y hay que adentrarse bastante más todavía en el siglo xxi para que se acepten los descargos que Heidegger hacía ante sus acusaciones de nihilista⁴⁷. También en el ámbito del arte y la belleza opera la astucia de la razón, y no sólo en el de la ciencia y la verdad o en el del derecho y la libertad y el bien. El espíritu siempre marcha hacia sí mismo y lo hace en todas sus esferas a la vez.

El análisis del arte como proceso de constitución de la comunidad humana, de los medios y el contenido de la comunicación, a comienzos del paleolítico, a comienzos del neolítico, a comienzos del periodo histórico, a comienzos de la modernidad y a comienzos del post-neolítico, siempre en función de los factores y procesos lingüístico-culturales, y el análisis del proceso de esos 50.000 años como un trayecto de la sensación a la percepción y vuelta, una y otra vez, permite tener más frecuentemente a la vista las presencias reales más o menos formalizadas. El arte moderno y contemporáneo presenta en diferentes casos los rasgos de deshumanización que algunos de los filósofos y críticos señalan. Pero

[47] Cfr. CHOZA, J.: "Lectura de la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger", en *Thémata. Revista de Filosofía*, 32, 2004.

en otros, y más generalmente, el arte moderno y contemporáneo llegan hasta el fondo y principio de la vida, y al límite de la realidad no formalizada, y exploran desde cero los procesos de formalización, las orillas de la diferencia ontológica y del surgimiento de la vida.

Eso se percibe en los estudios sobre el arte de algunos antropólogos, de algunos críticos literarios, de algunos teólogos, y en los de algunos diseñadores arquitectos. Desde ellos sí se percibe que el arte del siglo XXI se despliega en la constitución de la nueva comunidad global y se expande por todo el ámbito de la producción y la comunicación técnico-industrial, como en el comienzo de los grandes periodos anteriores⁴⁸.

El sistema de las artes, por su parte, lejos de sufrir la muerte anunciada, se mantiene en los talleres de los profesionales, en los museos, galerías, escenarios y espacios urbanos que lo fomentan y protegen, en el sistema administrativo del mundo académico y en los sistemas de clasificación de las bibliotecas y librerías. Es decir, se mantiene en los espacios más adecuados y con más cultivadores y público que ha tenido nunca, con mayor o menor comprensión de lo que significa.

[48] Cfr. ALLAND, Alexander: *The Artistic Animal. An Inquiry into the Biological Roots of Art*. Garden City, N.Y.: Anchor Press 1977; GEERTZ, C.: *El arte como sistema cultural*, en *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994; LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*. México: F.C.E., 1970; URS VON BALTHASAR, Hans: *Gloria. Una estética teológica*, 7 vols. Madrid: Encuentro, 1985-1988; BERGER, P. y LUCKMANN, Th.: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979; STEINER, G.: *Presencias reales*. Barcelona: Editorial Destino, 1992.

UNIDAD DE ARTE Y NATURALEZA: EL DISEÑO.

1. Cuarta sistemática del arte-comunicación, El diseño y el arte del siglo XXI.
 - § 78. *El diseño y el arte del siglo XXI.*
 - § 79. *Gropius y Le Corbusier. La solución de problemas y sus patologías.*
 - § 80. *Atenas 1933. Designio, plan y diseño.*
2. Unificación artística del planeta. Arte global y diseño de la geografía.
 - § 81. *Diseño del medio. Territorios de cultivo, parques naturales y áreas metropolitanas.*
 - § 82. *Artes plásticas globales. Nudos de distribución y nudos de concentración.*
3. Unificación artística de la especie humana. Diseño de la comunidad global.
 - § 83 *Artes escénicas globales. Recibimiento de héroes, competiciones y exposiciones universales.*
 - § 84. *Diseño doméstico, urbano y global*
 - § 85. *Sistema de las necesidades y sistema de la libertad . Mercados y foros globales.*
4. Temas y materiales del diseño y las artes.
 - § 86. *La comunicación técnico-industrial. Manufacturas.*
 - § 87. *La comunicación interhumana. Servicios.*
 - § 88. *Los elementos del arte. Cuerpos materiales, colores, sonidos y significados.*
5. Filosofía del diseño. La unidad de arte y naturaleza
 - § 89. *Las nociones de naturaleza y finalidad. Razón práctica versus razón teórica.*
 - § 90. *Objetividad de la belleza y el arte. Proporción, armonía, adecuación y ajuste.*
 - § 91. *Belleza y Libertad. Niveles del diseño.*
 - § 92. *Heidegger, Flusser y las vasijas de alfarero.*

1. Cuarta sistemática del arte-comunicación. El diseño y el arte del siglo XXI.

§ 78. *El diseño y el arte del siglo XXI.*

LA PRIMERA SISTEMÁTICA del arte-comunicación es el rito (cap. 1), la segunda el templo (cap. 3), la tercera la ciudad, donde nace el sistema de las artes (cap. 5), y la cuarta el planeta tierra, donde junto al antiguo sistema de las artes se instaura otro nuevo, el sistema diseño-moda-publicidad (caps. 7-10).

El lenguaje de la primera sistemática es icónico y performativo (cap. 2), el de la segunda es alfabético artesanal y descriptivo-informativo (cap. 4), el de la tercera es alfabético industrial y se desarrolla como conjunto de lenguajes privados (cap. 6), y el de la cuarta es audiovisual y nuevamente performativo (cap. 10).

Como quedó señalado, (FAC §2), en la sociedad urbana supra-estatal, o sea, en la sociedad global, el poder político y el económico se institucionalizan como atomizados en una cantidad inabarcable de centros e individuos, y el poder religioso-eclesiástico, que se resiste a alterar sus institucionalizaciones anteriores, se escinde entre poder institucional y religiosidades autónomas. El tipo de comunicación de estas sociedades, propiciado por las tecnologías de la información y comunicación, se compone de un lenguaje a la vez informativo y performativo global, que fluye en todas direcciones. El sistema de las artes es el que viene dado por el trinomio diseño, moda y publicidad, que son los tres momentos diferenciables en esa nueva obra de arte total que es la gran conversación en que consiste el ser humano a finales del siglo xx¹. Los temas de este arte, siguen siendo los que tienen y ejercen el poder, que ahora son todos los hombres en relación con todos los hombres. Cualquier tipo de relación entre cualesquiera tipo de personas.

La fusión de todas las artes en el nuevo sistema de diseño, moda y publicidad viene posibilitada por los siguientes factores:

- 1) la disolución de los géneros artísticos ya mencionada,
- 2) la disolución de las fronteras entre las ciencias, las artes y la tecnología, que es lo mismo que la disolución de la frontera entre naturaleza y arte o entre naturaleza y ciencia-tecnología.
- 3) la emergencia y desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación.

Esta disolución de fronteras puede percibirse de modo particularmente claro en el caso del diseño. Así el diseño aerodinámico es a la vez biónica, ergonomía, mecánica de flúidos y análisis de resistencia de materiales entre otras cosas. El diseño aerodinámico es el modo en que a través del genio se genera artificialmente un diseño natural, como decía Kant, y también es el modo mediante el cual se puede dotar a un ente artificial de un principio activo propio ajustado a la finalidad de ese ente, que es como se elabora la la noción aristotélica de naturaleza.

[1] La expresión es de Hans Georg Gadamer y está explicitada en CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid, Thémata/ Plaza y Valdés, 2009, cap. 5

Así, se puede decir que el diseño es la configuración artística-tecnológica de cualquier ente artificial dotándolo de principio activo y finalidad intrínseca. En el límite, el diseño es la superación de la diferencia entre naturaleza y artificio, la creación artificial de lo natural y la creación natural de lo artificial, o, lo que es lo mismo, el acceso reflexivo y consciente a los denominados procesos de cuádruple causalidad aristotélicos, y la intervención en ellos. La tarea de las artes en el siglo XXI sigue siendo, como en épocas anteriores, mostrar el verdadero y adecuado concepto de naturaleza.

Dicho de otra manera, el diseño es la reflexión completa de la naturaleza sobre sí misma para llevarla mucho más allá de ella misma en tanto que dada hacia los fines no dados del espíritu, según la concepción hegeliana del trabajo y del espíritu.

Esta reflexión en que consiste el diseño viene posibilitada y reforzada por la moda, que es el ritmo de renovación creativa de lo diseñado y de su apariencia para captar y mantener la atención, y por la publicidad, que es la permanente interpelación y comunicación dramática entre todo lo diseñado y la sociedad civil.

Las bellas artes desarrollan en el siglo XXI unas funciones dentro del antiguo sistema de las artes, y otras fuera.

1) Dentro del sistema de las artes, asumen dos funciones:

a) *La búsqueda de presencias reales* en el elemento originario que constituyen el objeto formal propio de cada arte, la búsqueda de verdadera realidad, de belleza, de ser y quizá de absoluto.

b) *La creación de prototipos* en los *ghetos de experimentación*, los *cenáculos de lenguajes privados*, y los *espacios de culto artístico*, para los *devotos de museos y colecciones*, para el *refugio de inversiones económicas*.

Este arte referido a estas dos funciones es el que parece como problemático y del que se ocupan los teóricos y críticos del arte².

2) Las bellas artes, *fuera del sistema de las artes*, se convierten en *medios y procedimientos de comunicación*, y se produce una *fusión y combinación* entre todas ellas.

Sin ánimo de obtener una clasificación completa, sino solamente una agrupación aproximada e indicativa, se puede decir que el diseño reúne en sí lo que eran las técnicas, artesanías y artes poéticas o constructivas. La moda, las artes plásticas o artes visuales, y la publicidad, las artes dramáticas, del movimiento y la acción. Como la relación

[2] Cfr. LIESSMANN, K. P.: *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

entre ellas es sistémica, no cabe una separación neta entre cada una y las demás. Sus relaciones podrían visualizarse de acuerdo con el siguiente cuadro esquemático.

Diseño- Artes poéticas. Determinación del ser y de la función (<i>poiesis</i>).	Moda- Artes plásticas. Determinación de la apariciencia (<i>aisthesis</i>).	Publicidad- Artes escénicas. Interpelación y comunicación. Captar la atención y mantenerla (drama).
Construcción y descubrimiento de elementos y productos. Apertura y multiplicación de los escenarios.	Ritmo de innovación. Mantenimiento de variación, delectación y gratuidad. Educación del gusto Universalización del gusto.	Habitación. Creación y comunicación de utilidades. Establecimiento de fines.
Construcción de escenarios naturales, agrarios, marítimos, urbanos, domésticos. Construcción de elementos instrumentales: laborales, profesionales, urbanos, domésticos.	Apariciencia de ámbitos rurales, urbanos, domésticos, civiles, religiosos, etc. Apariciencia de elementos instrumentales: laborales, profesionales, urbanos, domésticos.	Retórica y dramática de propuestas y fines. Persuasión y consenso sobre propuestas y fines.

Después de esta breve sistematización de las artes en el siglo XXI y de su función en la sociedad global, es preciso ahora desgranar con cierto pormenor su historia para comprender la continuidad con el arte anterior y el modo en que llevan a cabo las funciones tradicionales del arte en periodos previos.

§ 79. *Gropius y Le Corbusier. La solución de problemas y sus patologías.*

Aunque se han señalado obras suficientemente innovadoras en las artes plásticas, escénicas, musicales y literarias a lo largo del siglo XIX y a principio del siglo XX, hay que decir que el nuevo sistema de las artes del siglo XXI empieza a comienzos del siglo XX y empieza con la arquitectura. Además, empieza con

propuestas tan escandalosas o más que las manifestadas en los demás ámbitos artísticos, como son el despliegue de las nuevas concepciones de la arquitectura a partir de la obra *Ornamento y Delito* de Adolf Loos en 1908, su Sastrería Goldman & Salatsch, construida en 1910 frente al palacio Imperial de Honfburg y haciendo contraste con él, la creación de la Bauhaus por Walter Gropius en 1919, y la concepción de la Máquina de habitar tal como es desarrollada por Le Corbusier a partir de 1920 en su revista *L'Esprit nouveau*³.



ADOLF LOOS, Sastrería Goldman&Salatsch, 1910



Palacio Imperial de Honfburg en 1900

Las bellas artes pueden autodefinirse como artes puras y desentenderse de los problemas prácticos de los hombres para centrarse en los problemas teóricos de las artes. La arquitectura, en cambio, es la única de las bellas artes que no puede desentenderse durante mucho tiempo de los problemas demográficos, industriales, comerciales, sociales y políticos, que acucian a los países europeos a comienzos del siglo xx, y que en buena medida resultan de la segunda revolución industrial. Como ocurre desde la aparición de la especie humana, el arte está para resolver los problemas de la vida en primer lugar, y para vivir bien en segundo lugar.

Los arquitectos son esos profesionales a quienes los políticos encomiendan resolver los problemas de alojamiento de la población, de instalación de fábricas, de distribuciones comerciales, de transportes e higiene pública, de espacio de ocio y recreo, y otros muchos. La arquitectura es el único arte que no puede desprenderse ni separarse lo más mínimo de la

[3] GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos, teoría y obras*. Madrid: Nerea, 1988; LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1965; LE CORBUSIER: *Principios de urbanismo: (la Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel, 1973. GROPIUS, Walter: *La nueva arquitectura y La Bauhaus*. Barcelona: Editorial Lumen, 1966; KANDINSKY, Vasili: *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2003; KLEE, Paul: *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

vida real de los humanos. El neolítico empieza como desarrollo de la arquitectura, la historia del arte es un proceso de independización de todas las artes respecto de la arquitectura, y los siglos XX y XXI son los siglos en los que la arquitectura se reinventa a sí misma e inicia un nuevo periodo de reconstrucción de la comunidad humana más allá del neolítico.

Cuando la arquitectura describe el proceso de reflexión junto con todas las demás artes que forman el sistema del renacimiento, y vuelve a situarse en su elemento, descubre que su elemento no es el color, ni el volumen, ni el sonido, ni el movimiento, sino el vivir de los hombres en el espacio, y descubre que el vivir es la resolución o el intento de resolución de un conjunto de problemas. Gran parte de esos problemas ya los habían resuelto los antiguos, como canalizar agua, regar campos, saltar ríos, unir ciudades, agrupar casas, diseñar templos, etc., pero otros muchos no.

Algunos arquitectos se convencieron de que la arquitectura se había traicionado a sí misma y a los hombres, en la medida en que se habían dedicado a ornamentar palacios y templos, lo que no es ninguna resolución de ningún problema, en vez de conseguir ubicar a 5.000 familias en 50.000 metros cuadrados de suelo urbano, lo que es un problema que hay que resolver. Los famosos edificios de «La Viena roja» son un buen ejemplo de ello⁴. Por eso, desde cierto punto de vista radical, el ornamento puede considerarse como un delito. Con todo, no era ese el punto de vista de Loos, ni tampoco el de Walter Gropius. Ni el de Le Corbusier.



Kennington Road, London, 1920s



La Viena roja, 1920.

Demolición para nuevas construcciones.

[4] BLAU, Eve, *The Architecture of Red Vienna. 1919-1934*. Boston: MIT press, 1999. La autora describe detalladamente ese momento de unión entre política y arquitectura.

La Bauhaus no solamente quería recuperar y actualizar talleres como el de Verrocchio donde se formó Leonardo. Quería unir la artesanía y las bellas artes a la vez que unía a los arquitectos y artesanos, o sea, los antiguos gremios y las profesiones liberales, pero de un modo nuevo y diferente. Porque ahora entre el artesano y el comprador mediaban la industria y el mercado por una parte, y las organizaciones sindicales por otra. Gropius no comulgaba con las ideas políticas de Maiakowski y Malevitch, los triunfadores de la revolución soviética, declaraba que no las compartía, y mantenía una idea una tanto neutra y apolítica de lo que era la función de la arquitectura y del arte. Ese espacio neutro y apolítico era el espacio para algo que no era entonces y no fue después una ideología política, a saber, el diseño en general y, sobre todo, el diseño industrial.

Gropius tuvo la idea de unificar las escuelas de bellas artes con las escuelas de artes y oficios para llevar nuevamente a una unidad la artesanía y las bellas artes. De ese modo creó la primera escuela de diseño y fundó la disciplina misma del diseño. Una vez que las bellas artes habían abandonado la tarea de la decoración y del ornato y la de relatar lo acontecido, todas ellas, sin límites ni fronteras, sin envases exclusivos suyos, pasaban al campo del diseño pero, eso sí, desde el punto de vista de la funcionalidad. Mobiliario, menaje, jardinería, cubertería, estampado, etc., pasaban al dominio del diseño, y la Bauhaus se ocupó profusamente de su producción.

Quería unir la artesanía y las bellas artes porque concebía que la tarea de la arquitectura era resolver problemas de tal manera que el resultado fuera llevar al hombre a habitar en la belleza. Ese era el ideario de Loos, de Aalto, de Mies van der Rohe que le sucedió en la dirección de la Bauhaus y, por supuesto, de Le Corbusier.



Walter GROPIUS



LE CORBUSIER

El principio de que en la arquitectura la prioridad corresponde a la función y no a la forma, tiene como corolario que el resultado de tal prin-

cipio es una belleza de la forma no buscada por sí misma ni en primer lugar. Ya se ha señalado antes como máximo ejemplo de este principio la Ópera de Sidney. La función de un palacio de la ópera es un edificio con las mejores condiciones acústicas posibles, y todo lo demás, la forma que el edificio deba y pueda tener por fuera, debe quedar supeditada a la perfección funcional y se dará por añadidura.

Por eso la revolución de la arquitectura moderna también se describe como una inversión del principio de la prioridad de la forma, del exterior, a beneficio de la prioridad de la función, del interior. Hasta el siglo xx los edificios se construyen de fuera hacia adentro (por ejemplo, la Ópera de París). A partir del siglo xx se construyen de dentro hacia afuera. Pero hay más. La funcionalidad tiene su vinculación con la sinceridad.

La reflexión del arte sobre sí mismo y el rechazo de la literatura lleva a los arquitectos y diseñadores al descubrimiento de la belleza de los materiales en y por sí mismos. El vidrio, el acero, el ladrillo, la piedra, la madera tienen en sí mismos una belleza no descubierta, no explotada, no celebrada, porque siempre estaban camufladas en la forma de un rostro, una hoja de acanto, una voluta o una gárgola. Ahora toda esa belleza de las materias primas sale a primer plano y puede empezar a admirarse en una columna, una silla, una fachada o un tenedor. Es lo mismo que habían hecho Malevich y Miró en la pintura con el azul o con el negro, y lo que habían hecho en escultura Chillida y Oteiza con el hierro y la caliza.

Junto a los recursos proporcionados por unas ideas, los arquitectos de comienzos del siglo xx cuentan con unos materiales inéditos, y especialmente con el hormigón armado. El hormigón permite unas alturas, unas luces y unos arcos por encima del alcance y la fatiga de cualesquiera otros materiales conocidos hasta la fecha. Y presenta el aspecto de una piedra, una piedra artificial, cuya pura desnudez también tiene su valor estético.

La gran aportación de Le Corbusier a los interiores fue su Modulor, sistema de medidas basado en las proporciones humanas, relacionadas entre sí según el Número Áureo, para establecer la escala humana de las construcciones arquitectónicas. Tomó como escala la medida del francés medio de la época, 1,75 m de estatura; y más adelante añadió la del policía británico, 1,8288 m, lo que dio el Modulor II. Durante los años 20 es cuando se establece también el Deutsche Institut für Normung, que crearía el estándar DIN, para unificación de los productos de la industria europea, desde los tamaños de cuartilla y folios hasta el espaciado y grosor de los tornillos y tuercas⁵.

[5] http://en.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Institut_für_Normung

El Modulor de Le Corbusier inspira los catálogos y muestrarios de instalaciones actualmente en uso, donde se señala desde el ancho y el alto mínimo que debe tener un ascensor al que debe tener un retrete y una ducha o la profundidad que debe tener un escalón.

La nueva arquitectura y el nuevo proceso urbanístico exigieron, por razones demográficas, un volumen de producción entre la que se encontraba abundancia de obras estéticamente deficientes que se legitimaban bajo el expediente de la novedad. Y al igual que Picasso y Kandinsky, Schönberg y Berg, Valéry y Neruda fueron objeto de las críticas y burlas más ácidas, también lo fueron los arquitectos y diseñadores.

A comienzos del siglo xx, había muchas menos defensas que a lo largo del siglo xx. Ahora un crítico podía tener sus motivos para no comprender por qué esa mancha azul o ese canto rodado era tan elemental y por lo tanto tan sublime, y por qué esa pared de hormigón visto era tan sincera y original, y por tanto tan maravillosa. La sinceridad y la originalidad fueron el expediente para el esnobismo y la extravagancia en el diseño y la arquitectura, y produjeron una amplísima epidemia que entra de lleno en el siglo xxi.

Con todo, el triunfo del diseño y del arte como resolución de problemas ganó terreno y se consolidó definitivamente a todos los niveles a lo largo del siglo xx. Una buena ilustración de este hecho puede experimentarse con una visita a cualquiera de los grandes almacenes que la multinacional sueca IKEA tiene instalados en las grandes capitales del mundo.

IKEA es, por una parte, el estilo de los diseñadores nórdicos, empujando por Alvar Aalto y Gropius, pero, sobre todo, IKEA es el triunfo del diseño como solución de problemas, y de un problema fundamental en el siglo xxi, la escasez del espacio. A la vez, IKEA es el triunfo de la racionalidad y el orden como belleza, es decir, el sueño de Le Corbusier realizado.

Hay mucha racionalidad, mucha belleza, mucho orden y muchas soluciones de problemas es una vivienda de 25 metros cuadrados que incluye baño, cocina, comedor, salón, oficina y dormitorio. Y además, todas esas soluciones se ponen al alcance de casi todas las economías, al alcance del conjunto de lo que se puede llamar la gente.

Con todo, la aportación más importante de la nueva arquitectura no se centra en el interior de la vivienda, ni siquiera en la vivienda misma, sino en el conjunto de la ciudad y en el conjunto de las ciudades.

§ 80. Atenas, 1933: *Designio, plan y diseño.*

El número 71 de la *Carta de Atenas*, documento programático del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), de 1933, hace el siguiente diagnóstico de las ciudades.

«La mayoría de las ciudades estudiadas presentan hoy una imagen caótica. Estas ciudades no responden en modo alguno a su destino, que debiera consistir en satisfacer las necesidades primordiales, biológicas y psicológicas, de su población.

Las ciudades analizadas con ocasión del congreso de Atenas por los grupos nacionales de los «Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna» han sido treinta y tres: Amsterdam, Atenas, Bruselas, Baltimore, Bandung, Budapest, Berlín, Barcelona, Charleroi, Colonia, Como, Dalat, Detroit, Dessau, Estocolmo, Frankfurt, Ginebra, Génova, La Haya, Los Angeles, Littoria, Londres, Madrid, Oslo, París, Praga, Roma, Rotterdam, Utrecht, Verona, Varsovia, Zagreb y Zurich. Estas ciudades ilustran la historia de la raza blanca en los más diversos climas y latitudes. Y todas dan prueba del mismo fenómeno: el desorden que ha introducido el maquinismo en un estado que hasta entonces implicaba una relativa armonía, y también la falta de todo esfuerzo serio de adaptación. En todas estas ciudades se molesta al hombre. Cuanto le rodea le ahoga y le aplasta. No se ha salvaguardado ni construido nada de lo necesario para su salud física y moral. En las grandes ciudades reina una crisis de humanidad, que repercute en toda la extensión de los territorios. La ciudad ya no responde a su función, que consiste en dar albergue a los hombres, y en albergarles bien»⁶.

Nada parecido al tono de desolación de la Carta de Atenas se encuentra en la documentación sobre la construcción de ciudades de Hipodamo de Mileto, Aristóteles, Ciceron, Felipe II o Haussmann, ya mencionada (FAC § 44), ni las ciudades antiguas, medievales y modernas llegan a presentar la imagen de la degradación. Si hay degradación en una ciudad es por los pecados de sus habitantes, como Sodoma y Gomorra, o como la Babilonia bíblica, o por las epidemias de peste en el medievo, pero no por la ciudad misma, que en sí, desde el principio, desde la primitiva Uruk sumeria, es un trasunto celestial.

Aristóteles había dicho que la *polis* es algo natural, y a nadie se le había ocurrido que pudiese convertirse en lo contrario. De todas formas, el redactor de la Carta de Atenas (probablemente el propio Le Corbusier), no dice que se han convertido en algo contrario a su naturaleza, sino contrario a «su destino».

[6] http://es.wikipedia.org/wiki/Congreso_Internacional_de_Arquitectura_Moderna

La *Carta de Atenas* es el gran aldabonazo que marca el fin del neolítico y de la modernidad y el despertar sobresaltado de la conciencia ecológica. El comienzo del siglo xx registra unos profundos cambios en las ciencias, en las letras y en las artes, pero también en la actividad económica y en las relaciones políticas y militares. No hay esfera de la cultura en la que no se produzca una fuerte conmoción. El furor iconoclasta de las vanguardias tenía su mejor aliado precisamente en la degradación de las ciudades y en el aspecto decadente e inhumano de algunas estéticas y, especialmente, del esteticismo.

La amplitud e intensidad de estos cambios del siglo xx es lo que lleva a algunos autores a hablar del fin del neolítico, de un nuevo paleolítico, o del comienzo de una nueva era geológica denominada el antropoceno (FC, cap. 1)

Todos esos cambios se pueden pensar como liquidación de los parámetros de la revolución neolítica señalados por Gordon Childe, la aparición de la economía de producción, los asentamientos urbanos y la escritura, o lo que es lo mismo como desaparición de la economía de producción y aparición de la economía de consumo, la desaparición de las ciudades y aparición de la ordenación del territorio, y la desaparición de la escritura y emergencia de la comunicación audiovisual. Como si las condiciones de vida que se suponían permanentes hubieran empezado en el milenio 3 a. C. y hubieran terminado en el milenio 3 d. C. bruscamente, en la segunda mitad del siglo xx⁷.

Se ha examinado también el modo en que todos esos cambios alteraron la infraestructura del pensamiento a lo largo del siglo xx (FC cap. 8) y ahora es el momento de analizar el modo en que la acción artística que lleva consigo el diseño transforma la ciudad, las artes plásticas y las artes escénicas a lo largo del siglo xx.

El nacimiento de la nueva sistemática de las artes se produce en el contexto de los datos demográficos que se transcriben⁸, y a tenor de la tesis de Massimo Livi-Bacci de que es imposible que el progreso demográfico sea solamente demográfico⁹:

[7]Cfr. CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, cap. VII; cfr. *Historia cultural del humanismo*, Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009, passim.

[8] http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_urban_community_sizes

[9]LIVI BACCI, Massimo: *Historia mínima de la población mundial*. Barcelona: Ariel, 2002, cap. 1.

Ciudad	año 1900	año 1950	año 2000
Buenos Aires	950,891	4,618,255	11,460,575
Chicago	1,698,575	4,900,000	8,300,000
Estambul	942,9	983,041	10,018,735
Londres	6,506,954	8,196,978	8,250,000
Madrid	575,675	1,553,338	5,285,242
Mexico City	400	2,883,000	19,400,000
New York City	4,200,000	12,300,000	17,800,000
Osaka	6,177,000 (1920)	9,000,000	18,643,915
Paris	3,750,000	6,150,000	9,700,000
São Paulo	239,82	2,700,000	18,500,000
Shanghai	1,000,000	5,406,000	16,738,000
Viena	1,769,137	1,616,125	1,550,000

En 1928, cuando se funda el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna y se crea el diseño, se pretende una revolución en las artes plásticas y nace también el urbanismo, el arte de la organización de las ciudades. Por esas fechas nacen también la moda y la publicidad en el sentido contemporáneo del término, en el sentido en que son estudiados en los últimos capítulos de esta filosofía del arte.

La palabra *Design* es un término inglés, tomado del término latino *designare* y utilizado en las enseñanzas de la Bauhaus para significar *Diseño*, pero a lo largo del siglo xx el término *Diseño* y la actividad de *Diseñar* ha pasado a significar diseños arquitectónicos, plásticos, industriales, de ingeniería, gráficos, informáticos, administrativos, pedagógicos, y, en general diseño de cualquier tipo de procesos y productos.

De este modo, la palabra, en su sentido más amplio, significa voluntad de realización según un plan, o voluntad de un plan de realización, y entra de lleno en el ámbito de la filosofía del arte, del artificio o de la cultura. En último término, en el ámbito de la metafísica¹⁰. El diseño

[10] Cfr. FLUSSER, Vilém: *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2022, cap. 1.

triumfa entre las artes al mismo tiempo que los mas influyentes filósofos del siglo xx (Husserl, Heidegger, Wittgenstein) establecen que el primer sentido del ser de entre los que Aristóteles describiera, no es el del ser según la sustancia y el acto sino el del ser según la potencia y la acción¹¹.

En el periodo de entreguerras, que es cuando se redacta la *Carta de Atenas*, las ciudades se describen como lugares degradados en general, y más en concreto las 33 ciudades examinadas. Pero el congreso es la gran proclamación revolucionaria de la regeneración, y en el nº 77 del documento se dan claves para llevarla a cabo.

«Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular». Son las funciones de la ciudad y los objetivos que tiene que cumplir una vez construida, como los objetivos del automóvil o del avión son transportar mercancías y personas.

El automóvil y el avión eran los artefactos que fascinaban a Le Corbusier y los que tomaba como referencia para pensar la ciudad, lo mismo que Aristóteles tomaba como punto de referencia la flecha, su trayecto y su blanco para pensar la existencia del hombre¹². Así es como piensa Le Corbusier la casa, las barriadas ciudad-jardín, las ciudades (como por ejemplo, París y Brasilia), y las conexiones entre ellas.

Las casas tienen que estar construidas sobre pilares, de manera que la planta baja se utilice para transporte. La segunda es la planta de la vivienda, que se asoma a los jardines y a las demás viviendas. Estos principios son los que había establecido Leonardo en su *Cuaderno de Notas*¹³, de manera que estuvieran separadas, y a la vez unidas, las zonas de trabajo, vivienda y descanso y ocio, y es lo que pretende Le Corbusier, según una idea que de una manera u otra se ha llevado a cabo cada vez en más ciudades del mundo.

Leonardo, de la misma manera que pensó el cuerpo humano como una máquina, también pensó así la casa y la ciudad, y es también lo que hizo Le Corbusier, pero concibiéndolas más explícitamente como máquinas, es decir, como lo que en el siglo XXI se llama domótica, edificios inteligentes y ciudades inteligentes.

[11] ARISTÓTELES: *Metafísica*, V, 7, 1017 a6- 1017 a9. CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, cit., cap. IX.

[12] ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, I, 2, 1094 a 23-24.

[13] DA VINCI, Leonardo: *Cuaderno de notas, "Planificación arquitectónica"*. Barcelona: Planeta, 1995, pp. 107 y ss.



Ville Savoie, “La máquina de vivir” Le Corbusier, 1929

Por su parte, las casas están articuladas en varias alturas y relacionadas entre sí por vías, parques y jardines. Así es como diseña Le Corbusier la *Ville Contemporaine*, una remodelación del centro de París con capacidad para albergar a tres millones de personas en unas fechas en que la ciudad escasamente alcanzaba los 5 millones.

La Remodelación de París de Le Corbusier era más amplia y ambiciosa que la que había hecho Haussmann entre 1853 y 1869, que solamente abarcaba la ciudad.



Ville Contemporaine, Le Corbusier, 1922

Le Corbusier tenía una mente más parecida a la de Napoleón Bonaparte y abarcaba, desde París, a toda Francia, como si la urbanística se convirtiera en un trasunto espacial del derecho administrativo. Aunque algunas ideas de Le Corbusier parecieron en su momento un tanto totalitarias

y megalómanas, sin embargo, de un modo u otro, al cabo del tiempo no dejaron de quedar realizadas en casi todas las ciudades y países.

En los años 20, cuando Le Corbusier está pensando en un urbanismo nacional, Stalin ha empezado sus planes económicos quinquenales y Keynes está escribiendo su concepción del Estado como protagonista de las economías nacionales. Dicho de otra manera, la concepción de la «Obra de arte total», de tomar un continente entero como materia para una única obra de arte, no es asunto solamente de Stalin¹⁴.

De la misma manera que las reformas de Hausmann en los años 50 y 60 en París llevaron a la remodelación urbanística de las principales ciudades europeas en los años 60 y 70, los años 30 y, sobre todo, los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, llevaron a reformas en las mayores ciudades del mundo en la línea de las concepciones de Le Corbusier.

A finales del siglo xx, se introducen debajo de las ciudades los sistemas de transporte subterráneos en las líneas de metro y en los túneles urbanos, según las propuestas de Leonardo. En las superficies de las ciudades se establece el «sistema verde» y entre unas ciudades y otra los «corredores verdes»¹⁵.

Los cuatro principios del urbanismo de la Carta de Atenas, habitar, trabajar, recrearse y circular, presiden los desarrollos urbanísticos de los años 60 y 70, hasta que los posteriores desarrollos demográficos, económicos y de las tecnologías de la información y la comunicación llevan a convertir las ciudades casi en Parques Temáticos especializados, como la Ciudad del Transporte, de la Justicia o de la Ciencia.

Independientemente de las críticas que desde el punto de vista teórico sufrió Le Corbusier¹⁶, las circunstancias de la vida real y los cambios socio-demográficos impulsaron con más intensidad la reforma de los principios de la Carta de Atenas.

Pero el periodo que va de los años 20 a los años 60, el periodo de vigencia de la Bauhaus y del CIAM, pone de manifiesto que el conjunto de las ciudades, de la geografía y del planeta entero, es materia para el arte y, sobre todo, para la voluntad artística, es decir, para el diseño.

[14] GROYS, Boris: *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

[15] SALVADOR PALOMO, P. J.: *La planificación verde en las ciudades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

[16] Cfr. SAINZ, Victoriano: *La cultura urbana de la posmodernidad. Aldo Rossi y su contexto*. Sevilla: Alfar, 199; ROSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: G. Gili, 1981

2. Unificación artística del planeta. Arte global y diseño de la geografía.

§ 81. *Diseño del medio. Territorios de cultivo, parques naturales y áreas metropolitanas.*

La cuarta sistemática del arte-comunicación es el diseño, que abarca todo el arte del siglo XXI, y que se desglosa en dos grandes ámbitos, el diseño del medio espacial de la comunidad humana (de lo que los romanos llamaban *urbe*) que corresponde a las artes plásticas en los periodos anteriores, y el diseño de la vida en común y de la comunidad misma (de lo que los romanos llamaban *civitas*), y que corresponde a las artes que moldean los sistemas de comunicación.

A su vez, el diseño del medio es, a partir de Gropius y Le Corbusier, por una parte, diseño del medio y de la geografía, de las tierras de cultivo, de los parques naturales y de las áreas metropolitanas, y, por otra, diseño de los nudos de distribución y los nudos de concentración de los grupos y comunidades de diversos tamaños.

El diseño de la geografía se inicia en el neolítico como diseño de las tierras de cultivo, sistemas de canalización y regadío y se mantiene según esos criterios, aunque con muchas innovaciones técnicas hasta los comienzos del siglo XXI.



Vista aérea de campos de olivos en Andalucía, España.

Junto al diseño de los territorios de cultivo, se ubican los parques naturales, que son los territorios de «naturaleza salvaje» o «naturaleza virgen», que se han acotado y vallado para evitar su invasión por parte

de la industria y los procesos de urbanización. Son, además, las grandes reservas de «naturaleza» que la cultura y el arte han podido acotar en el siglo xx, una cultura y un arte conscientes y responsables de su poder, y de lo que es el patrimonio originario de la especie humana.

La naturaleza, desde este punto de vista, es uno de los máximos bienes culturales y artísticos, en el sentido de que es un valor ético, un ideal y una misión política, y un sacramento religioso, una expresión del misterio sagrado



Parque natural de Amboseli, en Kenya, con el Kilimanjaro al fondo.

En tercer lugar, y junto a las tierras de cultivo y los parques naturales, el diseño configura también el medio urbano, que ahora no es propiamente una ciudad solamente, sino un área metropolitana e incluso un país entero, como había pensado Le Corbusier.

Durante los años que duró el CIAM se celebraron los siguientes congresos con los siguientes temas:

1928, CIAM I, La Sarraz, Francia. Fundación del CIAM

1929, CIAM II, Fráncfort del Meno, Alemania. Enfocada en el trabajo de vivienda de Ernst May y la vivienda mínima (existenzminimum).

1930, CIAM III, Bruselas, Bélgica. Sobre el desarrollo racional del espacio.

1933, CIAM IV, Atenas, Grecia. Publicación de la Carta de Atenas.

1937, CIAM V, París, Francia. Sobre la vivienda y el ocio.

1947, CIAM VI, Bridgwater, Inglaterra. Sobre la reconstrucción de las

ciudades devastadas por la II Guerra Mundial.

1949, CIAM VII, Bérghamo, Italia. Sobre la arquitectura como arte.

1951, CIAM VIII, Hoddesdon, Inglaterra. Sobre el corazón de la ciudad.

1954, CIAM IX, Aix-en-Provence, Francia. Publicación de la Carta de habitación.

1956, CIAM X, Dubrovnik, Yugoslavia. Sobre el hábitat. Primera presencia de los Team X.

1959, CIAM XI, Otterlo, Holanda. Disolución del CIAM.

Después de esos años y todos los siguientes de esfuerzo, Amsterdam, la primera de las 33 ciudades estudiadas y mencionadas en la Carta de Atenas, es a comienzos del siglo XXI una obra de arte. Una obra de arte que ha triunfado sobre la degradación que padecía en los años 20, y que figura entre los más atractivos destinos turísticos del mundo.

Ello significa que en una época de gran densidad de comunicación y de altos niveles de transportes, la antigua rivalidad moderna entre belleza natural y belleza artística se mantiene como rivalidad entre el turismo que tiene como objeto la naturaleza y el que tiene como objeto la cultura, es decir, la belleza artística, y especialmente las ciudades.

Hay parques naturales en los que la belleza no es tan perceptible como en otros, y hay áreas metropolitanas en las que la degradación y la miseria humana se exhiben junto a su propia grandeza histórica y artística. Pero eso no menoscaba su atractivo desde el punto de vista artístico, y, por otra parte, frecuentemente despierta en el visitante un esfuerzo y una ayuda para la superación de esas perceptibles lacras.



Área metropolitana de Amsterdam

El diseño de un área metropolitana no pocas veces lleva consigo el diseño del país completo, como es patente en el caso de Holanda, dada la escasa amplitud de su territorio y de su población. Pero otras veces el diseño se extiende a lo largo y ancho de territorios que multiplican ampliamente la extensión y la población de Holanda, como es el caso de Italia.

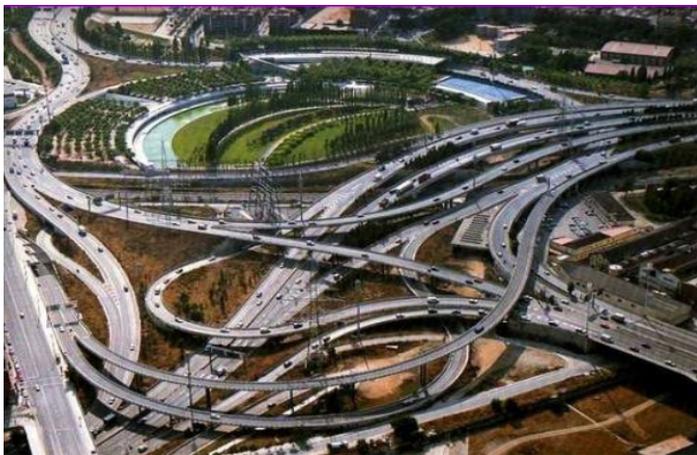


Vista nocturna de Italia

§ 82. Artes plásticas globales. Nudos de distribución y nudos de concentración.

El diseño del medio, es, en segundo lugar, y después del de las tierras de cultivo, los parques naturales y las áreas metropolitanas, diseño de los nudos de distribución y los nudos de concentración de los grupos y comunidades de diversos tamaños.

Las tierras de cultivo son los espacios que cumplen una mínima parte de la función de *trabajar* señalada en la *Carta de Atenas* (menos de un 5% de la población de los países desarrollados trabaja en la agricultura). Los parques naturales son los que cumplen una parte de la función de *recrearse*, y las áreas metropolitanas son los que cumplen la función señalada como *habitar*. La función de *circular* ha adquirido la primacía a comienzos del siglo XXI en la medida en que casi cien años después de Le Corbusier el aumento de la población y su movilidad, tanto para habitar, como para trabajar y para recrearse, ha obligado a la creación de las construcciones más espectaculares y típicas del siglo XXI, a saber, los nudos de distribución, como los nudos de autopistas, ferrocarriles y aeropuertos, y los nudos de concentración, como las ferias, exposiciones, estadios y, en general, construcciones deportivas.



Parque Nudo de la Trinidad, Batlle i Roig, Barcelona 1992.



Aeropuerto internacional de Hong Kong, 1998, Norman Foster.



Estadio Olímpico de Pekin, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, 2008.

Nada hay más representativo de la construcción de finales del siglo xx y comienzos del XXI que los nudos de autopistas, los aeropuertos y los estadios deportivos, porque nada había más necesario y perentorio que esas construcciones para las actividades de seis mil millones de personas en una constante y creciente interacción entre ellos.

Pero de la misma manera que las artes plásticas tienen que construir los nuevos escenarios y facilitar la conexión y el transporte entre ellos, como hicieron los constructores egipcios en el tercer milenio con la construcción de ciudades sagradas, templos, palacios reales y tumbas, las artes escénicas y musicales tienen también que traducir la vida de la comunidad de las fiestas locales y nacionales, a las fiestas y celebraciones globales, como también los escribas y sacerdotes egipcios tradujeron los ritos paleolíticos a las fiestas urbanas, religiosas y civiles, del neolítico.

3. Unificación artística de la especie humana. Diseño de la comunidad global (*Civitas*).

§ 83. Artes escénicas globales. Recibimiento de héroes, competiciones y exposiciones universales.

Después de la construcción de los palacios de óperas, congresos, exposiciones y estadios deportivos, los siglos xx y XXI no disponen de construcciones específicas para fiestas de carácter global, en las cuales celebrar comunitariamente los grandes acontecimientos civiles y religiosos.

Pero como pocas actividades son más espontáneas en la especie humana que las litúrgicas y rituales (FC §§ 6-10 y FAC caps. 1 y 2), cuando en

1969 Neil Armstrong volvió del primer viaje a la luna, y desfiló por Broadway Avenue de New York para recibir las felicitaciones de sus compatriotas, la calle estaba repleta de gente, desde los primeros hasta los últimos pisos de los rascacielos, que se asomaban a las ventanas de las oficinas lanzando confetis, fichas perforadas de ordenadores, rollos de papel de maquinas de contabilidad, serpentinas, y cualquier tipo de material destinado normalmente a las papeleras y trituradoras. El efecto era el de una gigantesca navidad entre los rascacielos, celebrada por cientos de miles de personas compartiendo una misma emoción de gozo, de triunfo, de satisfacción, de solidaridad, de esperanza y de ilusiones. Y celebrada también por varios millones de personas, que desde sus televisores compartían en todo el mundo, con horarios muy diversos, la misma fiesta: un hombre había puesto el pie en la luna por primera vez.



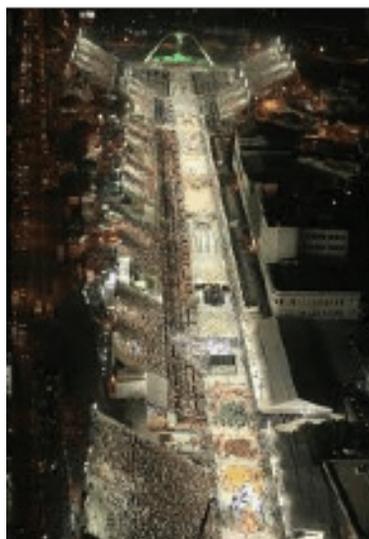
Neil Armstrong recibido en Broadway, Ney York, en 1969

Eso por lo que se refiere a una fiesta civil. Por lo que se refiere a una fiesta religiosa, diez años más tarde el Papa Juan Pablo II, en su visita a los Estados Unidos, al comienzo de su pontificado, pronunció un discurso en la sede de las Naciones Unidas proclamando los derechos humanos y la unidad de todos los hombres en el proyecto de un mundo nuevo y más justo.



Misa de Juan Pablo II en el Shea Stadium. New York, 1979.

Celebró varias misas en el país, en estadios deportivos o en explanadas públicas, para más de medio millón de personas, a las que asistieron simultáneamente mediante la televisión unos cuantos millones más. Con la excepción del Sambódromo da Marquês de Sapucaí, construido en Rio de Janeiro en 1984, cincuenta años después de la llegada del hombre a la luna, la especie humana, que es convocada al menos cada dos años para acontecimientos deportivos, no dispone de otro tipo de edificios e instalaciones para las «grandes fiestas de la humanidad», esas que podían haber soñado Rousseau y Comte, que las construcciones deportivas.



Sambódromo da Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro 1984.

A comienzos del siglo XXI, en el momento de expresar todos juntos la comunidad de emociones, esperanzas y alegrías, los *sapiens* continúan con la misma práctica paleolítica de salir al centro del poblado y danzar y cantar juntos.

Además de los grandes acontecimientos deportivos, que quizá siguen teniendo el mismo poder de convocatoria del paleolítico y del neolítico, y tal vez también algo de su antiguo significado político y religioso, una humanidad integrada por más de seis mil millones de personas se reúne en las instalaciones deportivas y en las pantallas de los televisores para asistir a las bodas de los reyes, a las catástrofes y holocaustos provocados por causas naturales o humanas, a los funerales de los grandes hombres, y a los rescates y salvación de seres amenazados y queridos.

A través de 50.000 años de guerras, conquistas, fusiones, anexionas, comercio, intercambio y comunicación, la comunidad humana se ha ido constituyendo como una, como cada vez más unitaria, manteniendo las diferencias de muchas comunidades particulares, más o menos hegemónicas en distintos periodos, compartiendo entre todos y de un modo cada vez más unánime los mejores productos del arte, de la ciencia y de la técnica de cada grupo. Y a lo largo de esos 50.000 años ha aprendido a construir la unidad de una comunidad que mantiene las diferencias de comunidades particulares.

Eso es lo que aparece en las exposiciones universales que periódica y sucesivamente se celebran en ciudades de los diversos continentes, y en donde se exhiben los últimos y mejores logros del diseño en todos los campos desde los que se concurre a la construcción de una comunidad humana global, nacional, urbana y doméstica. Porque también, como ocurría con las conferencias del CIAM desde 1928 a 1959, las exposiciones universales tienen también un tema marco, que se presenta como el desafío de un problema y el proyecto de realización de una gran esperanza, como el uso del vidrio en la construcción, el transporte urbano o la circulación del agua. Por otra parte, las exposiciones universales, en las propuestas de innovación, suelen ser ocasión de remodelar una ciudad y modernizarla según los diseños más funcionales.



Exposición Universal de Corea, 2012.

Pero el diseño llevado a cabo por las artes escénicas de las liturgias y ceremoniales para las grandes celebraciones en el seno de las áreas metropolitanas, se completa en el siglo XXI, como en los periodos anteriores, con el diseño de las prácticas necesarias para la vida cotidiana, es decir, con el diseño de los ámbitos y tareas domésticas, por una parte, y de los ámbitos y tareas de la sociedad civil, por otra.

§ 84. *Diseño doméstico, urbano y global*

La dimensión espacial, geográfica o urbana de los grupos humanos está en correlación con la dimensión familiar y política, con la dimensión comunitaria y jurídica de esos mismos grupos, en los cuales los filósofos suelen distinguir tres instituciones naturales: la familia, la sociedad civil y el Estado.

El correlato espacial de la familia es la vivienda doméstica, la casa. El de la sociedad civil la ciudad junto con los espacios de trabajo y de recreo. El del Estado el país o la nación, junto con los espacios de circulación. La casa, la vivienda y el país son lo primero que toman como objeto de las artes plásticas los movimientos artísticos que nacen con el diseño, como se acaba de ver.

Simultáneamente, el diseño asume también la construcción de la dimensión comunitaria de la ciudad, de la *civitas*, en la medida en que asume el diseño del correlato espacial del sistema de las necesidades como mercados, supermercados, zonas de almacenamiento, bancos e instituciones financieras de diverso tipo, que encuentra en

la arquitectura la expresión más o menos adecuada de su identidad funcional.

Al mismo tiempo, el diseño asume también la construcción de los espacios propios del sistema de la libertad, como juzgados, ayuntamientos, prisiones, parlamentos y en general edificios de la administración, que también encuentran en la arquitectura su modo de presencia urbana visible a tenor de sus funciones.

Como es obvio, las peculiaridades de la familia, la sociedad civil y el estado, que pertenecen esencialmente al orden de la ética y el derecho, tienen su reflejo en la arquitectura y el diseño. Se supone que hacia la mitad del siglo XXI el 50% de las viviendas serán unipersonales, y que buena parte de las funciones desempeñadas actualmente por la familia nuclear biparental serán desempeñadas por la agrupación de individuos moradores de viviendas unipersonales. El incremento de la vivienda unipersonal ha sido asumido desde hace años por el diseño, así como el incremento de los servicios unipersonales de diverso tipo.

Dado que desde los comienzos de la humanidad hasta ahora el número de personas ha ido creciendo, y también su expectativa media de vida, y ha ido mejorando su atención educativa, sanitaria y sus posibilidades laborales, asociativas y expresivas, no hay por el momento motivo para pensar que no vaya a seguir siendo así.¹⁷

§ 85. Sistema de las necesidades y sistema de la libertad . Medios de comunicación, mercados y foros globales.

Así como se puede diseñar una casa y una ciudad que tienden al incremento de las viviendas unipersonales, igualmente se puede diseñar, y la dinámica de la vida quizá obliga a ello, un tipo de vida humana en la cual lo sustantivo no sean la vivienda y la ciudad estables, como ocurre desde comienzos del neolítico, sino las vías de comunicación y el movimiento, como ocurría en la vida de los cazadores recolectores del paleolítico.

Koolhaas ha diseñado ciudades móviles que, como los mercados ambulantes y las ferias, se instalan y se desmontan según ciertas circunstancias y necesidades¹⁸, e igualmente, mercados, foros e industrias. Es posible que el incremento de la facilidad de movimientos a

[17] CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*, Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009,

[18] Cfr. KOLHAAS, Rem: *Mutaciones*. Barcelona: Editorial Actar, 2000.

la vez que el de la facilidad de comunicación sin cambiar de lugar vayan señalando sus caminos a los diseñadores según que las actividades tengan un mayor requerimiento de movilidad y de estabilidad.

Como es patente, el conjunto de estas cambiantes circunstancias rigen y corrigen también el diseño de automóviles, aviones, trenes, cafeterías, hoteles y esos cada vez más útiles y eficaces foros de reunión que son las pantallas.



4. Temas y materiales del diseño y las artes.

§ 86. La comunicación técnico-industrial. Manufacturas.

Hasta el siglo xx el zumo de naranja venía envasado en unos volúmenes esféricos de unos 10 cm de diámetro, de color anaranjado y superficie porosa, que colgaban de unos árboles de entre dos y tres metros de altura conocidos como naranjos. En el siglo xxi ese zumo viene envasado en unos paralelepípedos de unas dimensiones de 20x10x7 cm, de color frecuentemente anaranjado, de superficie impermeable, con indicaciones del modo en que ha sido elaborado y con advertencia sobre su valor nutritivo y fecha de caducidad.

Igualmente hasta el siglo xx la leche venía envasada en las ubres de unos animales hembra de especie vacuna, de las que se extraía mediante el trabajo de tracción animal denominado ordeñar. Se ordeñaban vacas, ovejas y cabras y se obtenía y distribuía la leche y el queso mediante procedimientos manuales. En el siglo xxi la leche viene envasada en unos paralelepípedos de unas dimensiones de 20x10x7 cm, de color variable, de superficie impermeable, con indicaciones del modo en que ha sido elaborado y con advertencia sobre su valor nutritivo y fecha de caducidad.

Hasta el siglo xx no existía propiamente la industria de los envases (aunque ya se ha hablado del nacimiento de los envases de las artes en el Renacimiento), y de todos ellos se ocupaba la naturaleza, o Dios, o

la evolución, según los diversos repertorios de creencias. A partir del siglo xx esa función es desempeñada por el derecho administrativo y el diseño.

El derecho administrativo impone las condiciones de salubridad, veracidad de la información, facilidades de transporte y algunas otras que debe tener el envase. El diseñador elige las condiciones de concordancia y ajuste entre el producto y el envase, la visibilidad del envase, su comodidad de transporte, etc.

Evidentemente, no es fácil ser Dios, ni la naturaleza, ni la evolución. Pero, como decía Leonardo, el artista-ingeniero, el diseñador, es el que más imita a Dios y más se parece a él en los procesos de creación. Como decía Kant, el genio es el procedimiento por el que, a través del hombre, la naturaleza se da leyes a sí misma e incluso puede mejorarse a sí misma. Y como dicen los evolucionistas, si la evolución tiene cientos de miles de años por delante... no hay motivo para pensar que, con el visto bueno de Dios y el apoyo de los diseñadores, no pueda lograr resultados tan magníficos como los alcanzados hasta ahora.

El siglo xxi marca el umbral demográfico traspasado el cual la naturaleza y su dinámica quedan acogidas en el arte y encomendada a él, y, en concreto, al diseño. El siglo xx puso de manifiesto cómo era posible la degradación de la naturaleza y la de algo no menos natural que la naturaleza misma como es la ciudad, y a su vez, cómo era posible la regeneración del medio ambiente, de la naturaleza, y de la ciudad, precisamente mediante el diseño.

El arte del siglo xx aprende a regenerar la naturaleza y la ciudad mediante un diseño tal de las manufacturas que su producción y sus deshechos no incrementen la degradación sino todo lo contrario, la regeneración. Un diseño de ese tipo de las manufacturas, de las viviendas y las ciudades tiene que ver con la noción de sostenibilidad, que es un débil refuerzo o una débil reposición de la noción de naturaleza

§87. La comunicación interhumana. Servicios.

El diseño y el intercambio de manufacturas es el segundo momento de la construcción de la comunidad humana, tras el diseño de los territorios de cultivo, de recreo, de habitación y de circulación. Lo que se elabora en el trabajo, se transporta a través de las vías de comunicación, se utiliza en las viviendas y ciudades y se disfruta en los lugares de recreo son manufacturas. El tercer momento de la

construcción de la comunidad humana es el intercambio de mensajes o la comunicación propiamente dicha.

Como ya se dijo, no se trata de momentos cronológicos, aunque probablemente el lenguaje predicativo sea la última fase del proceso de desarrollo del lenguaje hasta la aparición de la escritura.

La comunicación interhumana postneolítica trae consigo la aparición de otros lenguajes nuevos, por una parte los lenguajes formalizados, y por otra parte los lenguajes publicitarios. Los lenguajes artificiales o formalizados son lenguajes de diseño, que fue lo que hicieron Mendeleiev con la química, Boole con el álgebra y Frege con la lógica, por ejemplo, aunque a estos lenguajes no se les suele poner en relación con el arte o con el diseño como arte.

Los lenguajes publicitarios sí entran de lleno en el ámbito del diseño como arte, y a ellos se dedica el noveno capítulo de este volumen.

§ 88. *Los elementos del arte. Cuerpos materiales, colores, sonidos y significados.*

El Diseño es la configuración artística de cualquier realidad, la moda es la renovación constante de la apariencia para evitar la obsolescencia de los objetos diseñados y la publicidad es la interpelación dramática de cada realidad diseñada a los hombres. Desde esta perspectiva se advierte con claridad la interconexión de diseño, moda y publicidad y el punto de partida de la sistemática de las artes del siglo XXI.

El punto cero de la sistemática de las artes es también en el punto cero del diseño, y viene dado por el conjunto de los elementos del rito que en el los §1-§4 se señalaron como elementos de cada una de las artes. Elementos de la vista, el oído, el olfato, el gusto el tacto en sus modalidades cenestésicas y cinestésicas.

A comienzos del siglo XXI los *sapiens* disponen de una versión bastante elemental de los elementos de la naturaleza y de los elementos del conocimiento y de la acción humanos, y disponen de un conocimiento amplio de compuestos de esos elementos. Esos conocimientos les permiten iniciar desde puntos bastante originarios los procesos de construcción de realidades que por una parte son artificiales, pero por otra parte se basan y se fundan en la naturaleza de los elementos y los compuestos naturales. Esas realidades que en parte son artificiales y en parte son naturales las denominamos objetos de diseño.

5. Filosofía del diseño. La unidad de arte y naturaleza.

§ 89. *Las nociones de naturaleza y finalidad. Razón práctica versus razón teórica.*

Un objeto de diseño es tal si cumple unas cuantas reglas: 1) ser necesario, 2) resolver un problema, 3) estar por encima de las veleidades de la moda y 4) estar al margen de los símbolos de estatus¹⁹.

Las grandes polémicas en torno a las nociones metafísicas de naturaleza y sustancia durante el siglo xx se relacionaban con el hecho de que esas nociones se consideraban el fundamento de los principios y normas de la ética, del derecho y de la política que daban solidez y consistencia al orden establecido y las conciencias que lo habitaban.

Pero si se considera que aquel orden establecido pertenece justamente al pasado y se toman como prototipo de realidades naturales la ciudad y el lenguaje, entonces el horizonte para la indagación de qué es lo que quiere decir que algo sea natural se vuelve dilatado y prometedor.

Por una parte, tanto la ciudad como el lenguaje cumplen los requisitos mencionados para ser considerados objetos de diseño. Por otra parte, y a tenor de las más consolidadas tradiciones filosóficas, tanto la ciudad como el lenguaje son consideradas realidades naturales.

«La comunidad perfecta de varias aldeas es la ciudad, que tiene, por así decirlo, el extremo de toda suficiencia, y que surgió por causas de la naturaleza de la vida, pero existe ahora para vivir bien. De modo que toda ciudad es por naturaleza, si lo son las comunidades primeras: porque la ciudad es el fin de ellas, y la naturaleza es el fin. En efecto, llamamos naturaleza de cada cosa a lo que cada una es, una vez acabada su generación, ya hablemos del hombre, del caballo o de la casa. Además, aquello para lo cual existe algo y el fin es lo mejor, y la suficiencia es el fin y lo mejor»²⁰.

A continuación de este pasaje del capítulo 2 del libro I de la política, Aristóteles, desarrolla su universalmente aceptada tesis sobre el hombre como animal político porque es el único animal que, además de tener voz, tiene lenguaje, que sirve para ponerse de acuerdo sobre lo conveniente para la ciudad.

La naturaleza es el fin, y el fin es lo mejor, cuando es el caso que el fin está dado, como ocurre con el proceso de generación del caballo y del

[19] MUNARI, Bruno: *¿Como nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 111. Cfr. POTTER, Norman: *Qué es un diseñador: Objetos. Lugares. Mensajes.* Barcelona, Paidós, 1999, pp. 22 y ss.

[20] ARISTÓTELES: *Política*, I, 2, 1252 b 27-35. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970, p. 3.

hombre. Pero ¿Qué ocurre cuando el fin no está dado? Pues para eso está el lenguaje, para buscar los fines y ponerse de acuerdo a cerca de ellos. ¿Y qué ocurre si el lenguaje mismo no está dado?

Eso Aristóteles no se lo plantea, y los filósofos que se lo plantean piensan que eso no ocurre, que el lenguaje está siempre dado.

«Que los lenguajes (2) y (8) consten sólo de órdenes no debe perturbarte. Si quieres decir que no son por ello completos, pregúntate si nuestro lenguaje es completo, si lo era antes de incorporarle el simbolismo químico y la notación infinitesimal, pues estos son, por así decirlo, suburbios de nuestro lenguaje (¿Y con cuántas casa o calles comienza una ciudad a ser ciudad?) Nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos periodos; y esto rodeado de un conjunto de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes»²¹.

Antes se ha dicho que la noción de sostenibilidad es un débil refuerzo o una débil reposición de la noción de naturaleza. Ahora se puede añadir que lo es porque alude al mantenimiento de un estado de cosas sin que se pueda saber qué cosas son las que se pueden y deben mantener y las que no. Dicho de otra manera, la noción de sostenibilidad, aplicada a la ciudad y al lenguaje tal como los conocía Aristóteles, quizá no habría permitido llegar a una ciudad y unos lenguajes como los que conoce Wittgenstein, o si lo hubiera permitido habría en esa noción mucho más contenido que lo que actualmente puede entenderse por sostenibilidad. Es preferible la noción de propuesta de fines y la de resolución de problemas.

Si se encuentran fines sobre los que se llega a acuerdos y esos fines resuelven los problemas planteados, esos fines son naturales, son objeto de diseño y son éticos. Y si no lo son, la única manera de rectificarlos son nuevas propuestas, nuevos diseños y nuevos consensos. No hay ninguna instancia liberadora del lenguaje que esté por encima del lenguaje mismo, según la crítica de Gadamer a las tesis de Habermas²².

§ 90. *Objetividad de la belleza y el arte. Proporción, armonía, adecuación y ajuste.*

La resolución de problemas y la finalidad, aluden al ajuste entre partes, a la adecuación entre las partes y el todo, a la armonía y a la proporción, nociones que ya han sido examinadas y perfiladas a propósito

[21] WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: UNAM-Crítica, 1988, p. 31.

[22] GADAMER, H. G.: *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme, 2000, cap. 18 y 19.

de la belleza y el arte en Mesopotamia, Egipto y Grecia (FC §§ 58-64, FAC §§ 35-40). Entonces se aludió también a la dimensión subjetiva de la motivación del artista y a la actitud teórica como claves para su desarrollo.

Los diseñadores del siglo xx vuelven a las mismas nociones y a las mismas armonías y proporciones clásicas, que quizá nunca fueron abandonadas. Gropius, Le Cobusier y Bartok, por ejemplo, vuelven a la Proporción Áurea y a la secuencia de Fibonacci, pero eso mismo habían hecho Chopin y Leonardo.

Por otra parte, los diseñadores del siglo xx y los del siglo xxi, insisten en resaltar la dimensión objetiva de la motivación del artista y la actitud práctica como claves para el diseño. El diseño significa una rehabilitación de la razón práctica en el arte y, consiguientemente, una rehabilitación de la dimensión objetiva de la belleza.

En las alusiones al extremo subjetivismo artístico de Duchamp se indicó que tal extremismo resultaba insostenible. Pues bien, mientras Duchamp presentaba sus propuestas Gropius y Le Corbusier aportaban las suyas de recuperación de la dimensión objetiva de la belleza.

Ni Duchamp por una parte ni Gropius y Le Corbusier, por otra, sobrevivieron a sus épocas, que aparecen como pasadas tanto desde el punto de vista objetivo como desde el punto de vista subjetivo. Lo que no aparece como pasado en ningún caso es la legitimidad de la dimensión teórica y subjetiva de la belleza y el arte como la de su dimensión práctica y objetiva. Se reconozca de un modo más o menos consciente, en el arte siempre hay una actitud teórica y siempre hay un predominio de la mejor forma, siempre están presente la contemplación y la *gestalt*.

§ 91. Belleza y Libertad. Niveles del diseño.

Cuando a mediados de 2012 se confirmó parcialmente la teoría física sobre el boson de Higgs²³, la partícula mediante la cual el conjunto de las demás partículas que son cargas de energía adquieren masa y forman cuerpos «materiales», se recordaba la historia de su formulación y aceptación hipotética con enorme asombro. Se recordaba con enorme asombro porque se propusieron varias teoría alternativas para explicar la génesis de la masa (de la «materia»), y de todas ellas se aceptó la de

[23] «CERN Press Release: CERN experiments observe particle consistent with long-sought Higgs boson» (04-06-2012), http://en.wikipedia.org/wiki/Higgs_boson

Higgs porque era la más sencilla, las más simple, la más bella, y sin ningún motivo más.

Los cálculos de Higgs, al parecer, eran los que mejor cumplían las normas de un buen diseño. Para los diseñadores, el diseño es una actividad creadora que consiste en determinar las propiedades formales de los objetos que se desea producir industrialmente, entendiendo por propiedades formales de los objetos, no solo las características exteriores, sino en especial las relaciones estructurales. Vilém Flusser sostiene en su *Filosofía del diseño*, desde un punto de vista kantiano, que la naturaleza como cosa en sí es inaccesible para la inteligencia humana, y en muchos casos inexistente, y que es el método de búsqueda, de invención o de construcción, que es la forma que imponemos a la naturaleza cuando indagamos sobre ella, lo que hace emerger la entidad real en cuestión.

En efecto, los concepto de «democracia», «delito», «propiedad» o «matrimonio» ¿son la forma abstraída y extraída de algo real o el diseño de un molde que se rellena con elementos que podrían adoptar muchas otras formas? Análogamente, las fórmulas $2 + 2 = 4$, «la aceleración es igual a la masa por el cuadrado de la velocidad» o «el calor dilata los cuerpos», ¿son la estructura de una realidad o una red que se lanza a los fondos del caos para tomarlo parte a parte e ir formando el cosmos? Y, todavía más ¿expresan relaciones y fenómenos reales, que ocurren siempre de esa manera, o expresan relaciones ideales que podrían darse alguna vez en la realidad pero que normalmente no se dan porque las condiciones de temperatura, o presión atmosférica, o campos eléctricos distorsionan la realidad ideal?²⁴

¿Y no puede hacerse la misma pregunta respecto de la fórmula «Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social?» (Art. 14 de la *Constitución Española*)

Si puede definirse el derecho como el reconocimiento y la expresión de la verdad de la vida, también pueden definirse así la historia y la filosofía, la biología y la física. Si en unos casos se puede hablar de verdadero homicidio o de verdadero matrimonio, y en otros no, de modo semejante en algunos casos se puede hablar de verdadera dilatación de los cuerpos, de verdadera fuerza gravitatoria o de verdadero boson de Higgs, y en otros cabría hablar más ajustadamente de alteración de las

[24] FLUSSER, Vilém: *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2002, cap. 2.

dimensiones del espacio, de fuerzas electromagnéticas o de otros tipo de factores que generan masa.

Ya se ha dicho, al hablar de los conceptos kantiano y hegeliano de «verdadera realidad» (FC § 75), de la diferente aplicación de ambas concepciones según los casos, y ahora se ha vuelto a aludir al mismo asunto a propósito de la noción de naturaleza y del equilibrio entre el punto de vista subjetivo y objetivo al definir la belleza y el arte. Con eso se neutraliza la omnipotencia demiúrgica del ser humano y el subjetivismo extremo de Duchamp, por una parte, y el mimetismo servil de algunas concepciones platónicas del arte y algunas concepciones pictóricas del lenguaje.

Neutralizados ambos extremos, se puede decir que el mundo, a todos los niveles, ha sido siempre el resultado de un diseño, de un diseño cultural, o lingüístico, pero que como el diseño no se ejecutaba con la suficiente autoconciencia y reflexión, se le llamaba de otras maneras.

Lo que actualmente llamamos diseño es, como se ha señalado, la convergencia de técnica, ciencia y arte en una sola actividad que se designó inicialmente con la palabra inglesa *design*, que se traduce al español indistintamente como diseño o dibujo y como designio o voluntad, y a resultas de la cual construimos el universo con la misma libertad con que lo nombramos, a saber, conscientes de que los nombres son voces significativas convencionales²⁵. Al construir el universo así, somos conscientes de que «diseñar» es también «designar», con toda la carga de «convención», de «querer decir», «querer significar» o «querer referirse a», con toda la carga de arbitrariedad y arbitrio que hay en las designaciones.

Diseño del universo ha existido desde que el lenguaje empezó a nombrarlo. Diseño de los lugares geográficos, desde que se inventaron rutas, canales, puentes, etc. Diseño de plantas, desde que se inició la agricultura, diseño de animales desde que empezó su domesticación y se difundieron las técnicas de selección artificial. Diseño del cuerpo humano desde que se inventaron los cosméticos, adornos, ejercicios gimnásticos, danzas y técnicas marciales. Diseño de la mente humana, desde que se iniciaron las prácticas educativas. Diseño de los grupos humanos, de los poblados y ciudades, de las instituciones religiosas, políticas, jurídicas y económicas, desde que se inician y despliegan las diversas formas de sociedad empezando por las más elementales. Diseño del cielo, del in-

[25] AQUINO, Tomás: *Summa Theologica*, I, q. 13 a 9 ad 2 ; q 45 a 2 ad 2.

fierno y del más allá, desde que las religiones integran en su contexto la totalidad de la geografía, y desde que la geografía acoge en sus repliegues los saberes y las prácticas sagradas.

Pero mientras todo eso sucedía no había una conciencia tan marcada de que ese margen de convencionalidad y discrecionalidad fuera tan universal y tan amplio. Mas bien se creía que las palabras nombraban las esencias o las naturalezas de las cosas, que las plantas y los animales eran domesticados con la ayuda de los dioses y que lo hacían los dioses mismos, pues Hércules, el gran héroe civilizador en todas las culturas era él mismo un dios.

Los seres humanos y las ciudades con sus instituciones descendían también directamente de los dioses, y cuando «los dioses se marcharon», cuando se cayó en la cuenta de que «los dioses habían huido», permaneció el hombre con su ciencia para desentrañar y sacar a la luz las verdaderas leyes y estructuras de lo real.

Sólo más tarde, cuando se cayó en la cuenta de que las ciencias eran formas muy específicas de lenguajes, y que los lenguajes no pintaban la realidad como era, sino que la interpretaban según la posición que adoptaba el observador, ya fuera una actitud científica o teórica, ya fuera una actitud práctica, o una actitud técnica, ya fuera espontánea y natural o metódica, entonces se llegó a comprender que la verdad del agua no queda recogida solamente en la fórmula H_2O , ni solamente en su uso técnico para la navegación o la producción de electricidad, ni únicamente en su contemplación estética, ni exclusivamente en sus funciones terapéuticas, ni primordialmente en sus virtualidades para la purificación religiosa.

Sólo más tarde, sólo entonces, se llegó a percibir que se había producido una universalización del diseño en extensión, en cuanto que afectaba a la totalidad de las cosas (o incluso que el diseño adquiriría carácter trascendental y se convertía en condición de posibilidad de cualquier realidad), y una universalización del diseño en intensidad, en cuanto que el diseño afectaba a la más íntima esencia de las realidades.

Desde esta perspectiva histórica cabe hablar de que hay tantos niveles de diseño como niveles de lenguajes artísticos: performativo, alfabético artesanal, alfabético industrial, y performativo post-neolítico.

1) El primer nivel es el diseño practicado desde el comienzo de la cultura humana mediante los ritos.

2) El segundo es el practicado mediante el lenguaje enunciativo en relación con los diferentes ámbitos de la vida humana: geografía,

agricultura, ganadería, organización social y configuración cultural, determinación religiosa de la vida y el más allá humanos.

3) El tercer nivel es el que empieza a practicarse a partir del Renacimiento, con conciencia del margen de discrecionalidad proporcionado por la convergencia de técnica, ciencia y arte en la actividad productiva humana.

4) El cuarto nivel es el que se practica mediante el diseño mismo de los planos de realidad en que las entidades diseñadas se sitúan, y que afectan también a lo diseñado. (A lo cual es preferible llamarle cuarto nivel del diseño, o simplemente diseño, y no quinto nivel de diseño, metadiseño, ni diseño de segundo orden, porque son expresiones menos claras).

En el cuarto nivel no son diseñadas solamente las cosas o los acontecimientos, sino los espacios y los tiempos donde acontecen. Esto también se había hecho siempre pero sin tanta conciencia de ello. Siempre se habían establecido diferencias entre lo presunto y lo probado, lo oficioso y lo oficial, lo público y lo privado, etc. Pero estas divisiones y sus ámbitos resultantes se jerarquizaban y articulaban en dependencias y sometimientos de unos a otros, de manera que la verdad y la naturaleza de las cosas podía resultar clara la mayoría de las veces.

No ocurre así con otras divisiones que generan ámbitos nuevos, y que generan espacios y tiempos no jerarquizables: así un acontecimiento, puede ser actual o diferido, real o virtual, o acontecer en tiempo real o en tiempo convencional según determinada elección. En esta perspectiva es en la que se pueden producir confusiones que requieran de nuevos diseños de los espacios y los tiempos.

La perspectiva según la cual el mundo no resulta simplemente de la expresión que el hombre da a lo que vive y conoce, la perspectiva en que la mediación «silenciosa» del propio organismo y de los lenguajes naturales (silenciosa en el sentido en que lo era la mediación de los conceptos para la escolástica medieval), es sustituida por la perspectiva en la que el diseño genera el cosmos, en la que la mediación «escandalosa» de la tecnología informática y mediática además de generar el mundo lo multiplican en muchos sentidos. Una mediación «escandalosa» de ese tipo multiplica los órdenes de la «realidad empírica», es decir, de lo dado en el espacio y en el tiempo, porque multiplica los espacios y los tiempos.

Un mundo configurado según esas mediaciones escandalosas es un mundo en el que abundan las *habladurías* y *afán de novedades*, tal como los describe Heidegger en *Ser y tiempo*, o, como lo describe Innerarity²⁶. Ese conjunto de mediaciones escandalosas constituye un orden establecido de signos, de información espesa y de comunicación opaca, un orden establecido en el que la crítica, deseada y celebrada, se integra en el sistema al mismo nivel que las habladurías.

En una situación así la filosofía tiende a modularse como la filosofía social, y la filosofía social como la filosofía crítica. Entonces la ontología se manifiesta también como onto-sociología. A partir del momento en que el mundo no emerge ya por la mediación silenciosa del organismo y el lenguaje naturales o «inmediatos» (si se me permite la expresión), sino a través de unas mediaciones escandalosas de tipo tecnológico, lo que las cosas son, las claves valorativas de lo real/irreal, verdadero/falso, bueno/malo, viene determinado sobre todo por esas mediaciones escandalosas, que generan justamente lo que Karl Mannheim llama la interpretación pública de la realidad.

En esta ontología, el primer sentido del ser no es la sustancia y el acto, como se ha dicho, sino el poder y el hacer, y el primer sentido de la esencia no es la *physis* ni la *entelécheia*, sino la forma, y, en concreto, la forma que la tecnología informática y mediática permite darle a las cosas y acontecimientos. Esta es justamente la perspectiva del diseño, en la cual se anula la diferencia entre lo físico y lo cultural, entre lo descriptivo y lo normativo. Este punto de vista del diseño se puede interpretar desde la declaración bíblica. «Y dijo el Señor: 'Haré añicos a los pueblos como a las vasijas de un alfarero'»²⁷.

Flusser entiende que Dios hace añicos, como vasijas de alfareros, todas las ideas eternas que los hombres han fraguado sobre el mundo físico y sobre el mundo moral, porque no hay ninguna que verdaderamente corresponda al fondo formal de realidad alguna. Pero no solamente es posible una interpretación judaico-iconoclasta de esa máxima bíblica. También cabe entender que «hay que destruir los conceptos clásicos».

[26] HEIDEGGER, M.: *El Ser y el tiempo*, § 6. México: FCE, 1967, pp. 30 y ss. INNERARITY, D.: *La Sociedad Invisible*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

[27] Ezequiel 6, 4, «Despedazaré sus altares, haré añicos sus quemadores de incienso, y haré también que sus muertos caigan frente a sus ídolos malolientes». FLUSSER, Vilem: *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 119.

sicos de la ontología», en el sentido judeo-cristiano de que hay un fondo de la realidad, pero que ese fondo está al otro lado de la diferencia, de la diferencia ontológica, y que es el ser, un ser siempre otorgador y que siempre, en concurso con la libertad humana y el decir artístico, poético, da eternamente más de sí.

La máxima bíblica también señala a:

«la convicción judía de que es necesario cambiar el mundo para cambiarse a sí mismo. En el fondo, la ciencia es un método para descubrir al Dios judeo-cristiano 'detrás de los fenómenos', y la técnica es un método para traer a la Tierra, fabricándolo, ese reino de Dios»²⁸.

El diseño, como la filosofía, es aquella actividad que, partiendo desde el otro lado de la diferencia, dice lo que no ha sido dicho, lo que entraña en un decir verdaderamente poético, quizá lo que no se puede decir.

¿Por qué la realidad del mundo y de la vida, el ser y la esencia de lo humano se alcanzan precisamente mediante un decir nuevo? Porque lo dicho y establecido en el mundo interpretado, por muy esencial que sea, no es todo lo esencial, y además se reifica, se lexicaliza, y entra de lleno en orden de las habladurías. Abrir permanentemente las posibilidades del ser y de la libertad requiere tomar otro nuevo comienzo, nuevo comienzo que para ser tal debe tener su punto de partida en el otro lado de la diferencia, o, si se quiere, en la trascendencia de los márgenes del discurso o de la poesía, o de lo absolutamente otro.

Al conocimiento que descubre y describe problemas nuevos y que obtiene consenso sobre el problema y sus soluciones, Vico, como ya se ha dicho, le dio el nombre de tópica, en oposición al nombre de crítica que Descartes le había dado a su filosofía, y si el método propio de la crítica era la reflexión, el de la tópica, continuaba Vico, es el de la *inventio*, que es el método del diseño. Un mundo configurado según mediaciones escandalosas, según las habladurías y el afán de novedades, tampoco es de suyo un mundo en cuyo seno no haya una dimensión positiva, incluso en el seno de las habladurías y el afán de novedades.

Hay reservas positivas, y desde ellas también se produce la apertura y el advenimiento del ser al lenguaje. Esas dimensiones positivas del afán de novedades y de las habladurías son, precisamente, la moda y la publicidad respectivamente.

[28] *Ibidem*, p. 86.

LOS RITMOS DE LA INNOVACIÓN ARTÍSTICA. LA MODA.

1. La nueva era axial.
 - § 93. *La nueva era axial.*
 - § 94. *Coco Chanel y la democratización de la libertad.*
 - § 95. *La universalización de la estética. De Coco Chanel a Zara.*
2. Universalización de la moda. Identidad, apariencia y comunicación.
 - § 96. *Funciones de la moda. Integración diferenciada, comunicación e identidad.*
 - § 97. *La mujer y la moda como agentes transformadores. Fenomenología del encantamiento.*
3. Teoría de la apariencia.
 - § 98. *Apariencia y realidad. Feminización de la cultura.*
 - § 99. *La profundidad del vestido. «El hábito sí hace al monje».*
 - § 100. *Comunicación repetida y comunicación renovada. Filosofía de lo superficial.*
 - § 101. *Intensificación del presente y de la apariencia. Razón poética versus razón crítica.*
 - § 102. *Nueva transmutación de los valores. Los humanos como valor supremo.*
4. Los niveles de la moda y el diseño.
 - § 103. *Niveles de la moda y del diseño.*
 - § 104. *Interacción entre los niveles de la moda y conciencia de la dignidad humana.*

1. La nueva era axial.

§ 93. *La nueva era axial.*

LA EXPRESIÓN «ERA AXIAL», con el significado de «eje de la historia» fue propuesta por Karl Jaspers, en su obra *Origen y meta de la historia*¹, para designar la línea temporal cuyo comienzo se sitúa en el siglo VI a. C. y llega hasta el siglo XX.

[1] JASPER, Karl: *Origen y meta de la historia*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.

Jaspers considera que el siglo vi es el momento del despertar del logos y de la interioridad humana, que son las claves mediante las cuales el hombre se ha entendido a sí mismo desde entonces.

El siglo vi a. C. es el momento de la reforma religiosa de Zarathustra en Irán, de la caída de Jerusalén (587 a. C.), de la cautividad de Babilonia y del culto desligado del templo y de la tierra prometida y apoyado en la predicación de los profetas, del nacimiento de Buddha (circa 563 a. C.) en la India, de la predicación de Confucio (551-479 a. C.) y Lao-Tse (s. vi a. C.) en China, y del descubrimiento del logos por parte de Heráclito (c. 535 - c. 475 a. C.) y Pitágoras (570-495 a. C.) en Grecia.

La tesis de Jaspers ha tenido una aceptación bastante generalizada en las ciencias sociales y humanas y en la filosofía, y si se puede decir que el siglo xx es el comienzo de una nueva era geológica, el Antropoceno o el Postneolítico, también que es el comienzo de una nueva era axial, o un punto de inflexión en el eje de la historia del ser humano y de la conciencia que tiene de sí mismo.

Puede decirse que ese punto de inflexión coincide con una serie de personalidades que cambian el rumbo de las ciencias, las letras y las artes, y que abren nuevos caminos para la humanidad. Entre ellas se cuentan Einstein (1879-1955), Churchill (1874-1965), Le Corbusier (1887-1965), Gropius (1883-1969), Stravinsky (1882-1971), Marta Graham (1894-1991), Picasso (1881-1973), Heidegger (1889-1976), y otras figuras que se han mencionado en las páginas anteriores. El rasgo común a los autores señalados es, como puede advertirse, que, además de ser todos grandes innovadores y transformadores de nuestro mundo, nacen en las décadas de los 70 y 80 del siglo xix y mueren en la décadas de los 60 y 70 del siglo xx, con una vida media de unos 80 años. Se trata de personas que no solamente son contemporáneas cronológicamente, sino también cultural y espiritualmente, y que, como en el siglo vi a. C. no tienen relación entre ellos en la mayoría de los casos. Por la simultaneidad y el impacto creador de estas figuras en su época es por lo que se puede llamar al siglo xx el nacimiento de una segunda era axial, o un punto de inflexión en el eje de la historia.

§ 94. Coco Chanel y la democratización de la libertad.

Dentro de esa panoplia de figuras del siglo xx hay que incluir a Coco Chanel (1883- 1971), no sólo por ser rigurosa y estrictamente contemporánea de Stravinsky y Heidegger, no sólo por haber tenido relaciones

personales con bastantes de ellos, sino sobre todo, por haber realizado una tarea comparable a la de todos ellos. Para lo cual, en los medios académicos no basta con decir que la revista *Time* en su número recopilatorio de todo el siglo xx sitúa a Coco Chanel entre las 100 figuras más importantes del siglo xx², junto a Einstein, sino que es preciso mostrar el alcance y el calado de la revolución producida en el ámbito de la moda en el siglo xx.

Si se pudiera observar en el mundo islámico, desde la llamada primavera árabe de 2012 hasta el 2050, una transformación tal de la mujer que desaparecieran por completo los velos, faldas hasta los pies y discriminaciones legales respecto de los hombres, y esa indumentaria fuera sustituida por vaqueros, camisetas estampadas y mini-shorts, y se pudiera identificar que la causa de ese cambio se debiera en gran medida a una persona, entonces no dudaríamos en afirmar que esa persona tiene un poder de transformación social comparable al de Einstein o Stravinsky. Pues bien, ese es el caso de Coco Chanel.

Desde 1919 en que abrió en París, en el número 31 de la Rue Cambon, la primera Casa Chanel, hasta los años 60 en que aparece la minifalda como icono de la revolución sexual, Coco Chanel tiene ese tipo de influjo transformador sobre una sociedad de más de 1000 millones de personas, que es el volumen estimado de la población de los países islámicos a comienzos del siglo xxi.

En esos 40 años, Coco Chanel alcanza más amplia y más profundamente los objetivos revolucionarios que se habían propuesto Mary Wollstonecraft y Rosa Luxemburgo en el siglo xix, y desde luego, con menos violencia. No es ella solamente quien alcanza esos objetivos, pero ella es un factor de primer orden que interactúa con los factores científicos y jurídicos que desembocan en la sociedad posterior a la revolución sexual de los 60³.

Para comprender hasta qué punto la moda promovida y universalizada por Coco Chanel produce una democratización de la libertad, hay que partir de la moda y el estilo de vida femenino desde el comienzo de la historia.

Desde los inicios del periodo histórico en Grecia y Roma, en China e India, la mujer viste con una túnica larga que le llega hasta los pies.

[2] http://en.wikipedia.org/wiki/Time_100:The_Most_Important_People_of_the-Century

[3] Para la relación entre los diversos factores de la revolución sexual, cfr. CHOZA, J.: *Historia de los sentimientos*. Sevilla: Thémata, 2011, cap. 2 «Historia del sexo y el amor, el matrimonio y la familia».

La primera vez, en la historia de occidente y en la historia humana, que la falda de la mujer sube por encima de los tobillos y por tanto los torna visibles, y también la pantorrilla, es a partir de los años 20. Es la primera guerra mundial el detonante que lleva a pensar y a creer que algunos cambios son posibles y convenientes.

Desde los tiempos de Heráclito en el siglo VI a. C. hasta los de Vermeer en el siglo XVII, la mujer viste completamente cubierta, en los términos en que aparece en todos los cuadros del holandés, que reproduce la indumentaria de la vida cotidiana de su ciudad.



VERMEER, *The love letter*, 1669

En cuanto al rasgo de cobertura total, la moda de 1650 no difiere de la moda de la Belle Époque, que se suele ubicar entre 1890-1914⁴.



[4] http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Western_fashion

El contraste entre la moda de la Belle Épóque y la moda de los años 20, posterior a la entrada en escena de los diseños de Coco Chanel, puede advertirse por referencia a los diseños de los «alegres años 20».

El efecto Chanel produce este tipo de mujer liberada de los años 20⁵.



Después de la Segunda Guerra Mundial, hacia los años 50, el desenfado en el vestir y la soltura en los ademanes femeninos se expresa también en estos modelos Chanel.



G. BEURLING firmando autógrafos, 1943.



Chanel, 1953

[5] <http://pradosexto2012.wikispaces.com/Evolución+de+la+moda>

También en los años 50, Coco Chanel despliega un tipo de publicidad que entra de lleno en el ámbito de lo que para la época se considera picante, y en no pocos ambientes intolerablemente obsceno, con la colaboración de Marilyn Monroe.



La sucesión de estas imágenes muestra algo del trayecto cubierto desde 1919 hasta 1960, pero no todo. Esa elegancia e innovación constante en el diseño va acompañada de una actividad que favorece la penetración de esa moda como una inyección intravenosa en el torrente circulatorio de la sociedad y la difusión de la libertad que lleva consigo de un modo capilar hasta los últimos y más marginados reductos de los grupos sociales, hasta las mujeres.

Chanel opera simultáneamente en los niveles clave. Mantiene una buena relación con la aristocracia británica (con Churchill, entre otros) y francesa, y entre la aristocracia europea exiliada en París, que exhiben sus modelos en todas las reuniones diplomáticas recogidas por los medios de comunicación. Diseña los vestuarios de los ballets rusos de Diaghilev, y entra en contacto con todos sus colaboradores, desde Stravinsky y Nijinsky hasta Picasso. Invitada a Hollywood, trabaja para algunas productoras y algunas películas, y quedan ya como clientes privadas de ellas, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Katharine Hepburn, Grace Kelly, Elizabeth Taylor y Gloria Swanson, entre otras. En 1924 en colaboración con los empresarios de Galerías Lafayette (judíos), lanza el perfume Cha-

nel nº 5. Las clases poderosas, los medios de comunicación, los artistas e intelectuales, y los grandes almacenes, son los canales por donde circula esa savia de democratización de la libertad que alcanza las individualidades más aisladas de ese grupo social más marginado, el de las mujeres.

El tipo de relaciones y de vida de Coco junto a todas esas élites y personas ha dado lugar a muchas biografías, novelas y películas, que airean desde su infancia en un orfanato de monjas y su antisemitismo hasta el número de sus amantes y sus actividades como posible agente nazi, pero esos episodios son ajenos a este estudio⁶.

A través de esos canales, Coco Chanel difundió una moda que sus críticos censuraban como masculinizante, sobre todo cuando diseñó el peinado a lo *garçon*, el traje de chaqueta y una variación mínima entre los modelos que le valió ser atacada como la negación de la moda. Pero esos diseños también tenían su sentido liberador.

El modelo de libertad al que aspiraba la mujer era el de los hombres, y eso había que traducirlo también en la forma de vestir y de peinarse, pero sin perder la feminidad sino, al contrario, realizándola. Y eso nadie mejor para lograrlo que una mujer que triunfó gracias a su habilidad para gustar a los hombres ella misma como mujer. Si durante millones de años las hembras han triunfado gracias a su habilidad para gustar a los machos y atraerlos, Coco Chanel asumió en su intuición, en su sensibilidad y en su inteligencia esa sabiduría y la puso en práctica.

La puso en práctica mediante la masculinización de la que se le acusó. El pelo a lo *garçon*, y el traje de chaqueta, como se ha dicho. Se le acusó de que propugnaba la anulación de la moda porque introducía pequeñas modificaciones en los modelos de una temporada a otra, y de que podía basar la moda más en los complementos que en el vestido mismo. En realidad, Coco es la gran difusora de los complementos a partir de la invención y el lanzamiento del bolso de 2.55" en febrero de 1955.

El bolso y, en general, los complementos, significan la universalización de la elegancia, la democratización del buen gusto. El complemento tiene un precio inferior al vestido y puede vestir a una mujer, a una mesa, un mueble e incluso una pared, y vestirla bien.

Dentro del género de la elegancia económica, Coco alcanza su máximo logro con el «*little black dress*». Si una mujer tiene un vestido negro, el problema de vestirse formalmente está resuelto y bien resuelto. No necesita más para ir bien vestida a una ceremonia cualquiera por

[6] Cfr., PICARDIE, Justine: *Coco Chanel: The Legend and the Life*. HarperCollins, 2010.
Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Coco_Chanel

solemne que sea. El «*little black dress*» pone la elegancia al alcance de todas las fortunas.

Si a eso se añade la sencillez de los diseños, se puede entender mejor el principio máximo de Coco Chanel: la pieza clave de la indumentaria es la personalidad de la mujer que la lleva. Todo lo demás, desde el vestido hasta el perfume, pasando por el bolso, el pañuelo y los guantes, son complementos. La moda es la manera de resaltar la personalidad de cada mujer, la autenticidad de su belleza y de su feminidad. No deja de ser chocante que Chanel proclamase este principio mientras Heidegger proclamaba la primacía de la autenticidad como la única ética posible.

Coco Chanel despliega su imaginación y su inteligencia en los años en que la explosión demográfica atiborra de individuos las calles de París y las grandes ciudades, y dirige, junto con innumerables artistas, el gran proceso de transformación de la masa en «la gente». La colaboración de los grandes almacenes, del *Prêt-à-Porter*, y la exhibición cinematográfica de los nuevos diseños, la universalización de la enseñanza, la ornamentación de las calles y las plazas hace de la educación informal un inestimable aliado de la educación formal y de los ideales democráticos.

Son refuerzos importantes en la tendencia iniciada por Chanel, los grandes episodios que van desde el diseño del Bikini en 1946 por el francés Louis Réard y su popularización por Brigitte Bardot (película *Manina*, 1952) y por Ursula Andress (*James Bond y el Dr. No*, 1962)⁷, hasta el diseño y difusión de la minifalda por la británica Mary Quant en 1965⁸.

A partir del bikini y la minifalda, a partir de la década de los 60, el sexo y el cuerpo de la mujer son de la mujer. Se rompe el monopolio estatal que imperaba desde comienzos de la edad moderna, se despenaliza el adulterio femenino primero, el aborto después, y, sobre todo, se anula la diferencia entre sexo aceptable y sexo inaceptable, es decir, entre hijos legítimos e hijos ilegítimos derivada de la tradición romana.

La revolución sexual y la revolución feminista trasladan la máxima de las revoluciones del XVIII «todos los hombres son iguales», a las sociedades del siglo XX implantando la fórmula «todos los hijos son iguales»⁹.

La democratización de la elegancia que promueve y capitanea Coco Chanel, tiene como uno de sus efectos esa igualación de los hombres, no ya ante Dios o ante la muerte, sino ante algo que empieza a ser más apremiante, inmediato e influyente, a saber, el Registro

[7] Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Bikini>

[8] Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Miniskirt>

[9] Cfr. CHOZA, J.: *Historia de los sentimientos*. op. cit., cap. 2.

Civil. Todos los hombres son iguales ante el Registro Civil, es algo más concreto, más práctico, más... femenino.

§ 95. *La universalización de la estética. De Coco Chanel a Zara.*

Actualmente una creación Chanel es algo que no se lo pueden permitir la mayoría de las mujeres, la mayoría de la gente, pero después de la muerte de Coco la bandera de la democratización de la moda la tomó el español Amancio Ortega, que en 1975 empezó con su primer establecimiento de modas, Zara, en la coruña, y en 2012 tenía 1671 repartidos entre 73 países de Europa, Asia, África, América y Oceanía, aparte de las otras marcas del mismo grupo como Massimo Dutti, Pull and Bear, Oysho, Uterqüe, Stradivarius y Bershka.

Zara, con un presupuesto cero para publicidad, en contraste con sus competidores Uniqlo y United Colors of Benetton, produce unos 11.000 modelos nuevos por año, en contraste también con los 2.000 a 4.000 de esos competidores. Como Henry Ford a comienzos de siglo xx con el automóvil y como Bill Gate a finales de siglo con el ordenador personal, Amancio Ortega se propuso vestir a la moda a la mujer hasta el último rincón del mundo, e igualmente a un precio asequible.

Una semana después de cualquier boda real europea, los establecimientos de Zara en China, Qatar y Estados Unidos o en Marruecos, Nepal y Guatemala han puesto a la venta los modelos de las damas participantes en la ceremonia. Con una velocidad de 4 semanas desde la producción hasta el consumo del producto, Zara ha sido descrita como una «historia del éxito español» por la CNN y como «la más innovadora y devastadora cadena de ventas del mundo» por Daniel Piette, director de moda de Louis Vuitton¹⁰.

Sus características más distintivas son, junto con las ya señaladas, la concentración de la producción y el diseño en equipos y no en individuos, ubicados en su mayor parte en el noroeste de la península Ibérica, y la organización logística basada en las tecnologías de la información¹¹.

De las características de los diseños de Zara, y sus precios, puede decirse que Amancio Ortega, en la misma línea que Coco Chanel, consciente o no de ello, ha llevado a cada mujer del planeta la posibilidad y la

[10] FERDOWS, K. M.A. LEWIS, J.A.D. MACHUCA: «Rapid-fire fulfillment». *Harvard Business Review*, 82(11), 2004. Cfr. [http://en.wikipedia.org/wiki/Zara_\(retailer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Zara_(retailer))

[11] Cfr. [http://en.wikipedia.org/wiki/Zara_\(retailer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Zara_(retailer))

facilidad para desplegar su apariencia, bella y variada, según los rasgos de su propia edad y personalidad.

2. Universalización de la moda. Identidad, apariencia y comunicación.

§ 96. *Funciones de la moda. Integración diferenciada, comunicación e identidad.*

Cuando se dice que la universalización de la moda lleva a la mujer la posibilidad y la facilidad para ser ella misma de un modo elegante y femenino, se quiere decir que lleva a la mujer a la integración diferenciada en el grupo en el que puede y quiere estar, a la comunicación hacia los demás de eso que ella es, vive y siente, y a la afirmación de sí misma según eso que ella es, vive y siente según la edad y según los momentos del año o del día. Esas son las tres grandes funciones de la moda.

Podría decirse que la moda en el Postneolítico cumple las funciones de establecer las diferencias tribales que en el Paleolítico marcaban la indumentaria, los ritos y las lenguas, si no fuera porque en el Paleolítico la personalidad individual no podía estar tan diferenciada ni tan marcadamente afirmada.

Moda e integración diferenciada en la comunidad. Moda y comunicación: ostentación, recato, desafío, compañía discreta. Moda e identidad: ingenuidad, debilidad, autoafirmación¹². ¿Cuántas y cuáles son las pasiones y las necesidades que se expresan a través de la moda? ¿Quién inventa las formas del ser y de la apariencia?

Si fuera una única mujer la que en cada caso tiene que suministrar tanta coreografía y tanta escenografía para el gran teatro del mundo, habría que suponerle varias veces las mentes de Shakespeare y Goethe, pero habitualmente se trata de muchos grupos, determinados por la posición social, la actividad profesional, la edad, la época del año, y otras variables. Los lenguajes los inventa siempre el grupo social, y no el individuo, aunque sean los estilos individuales sobresalientes los que le dan su personalidad y genio a la lengua. La elaboración en grupo hace llevadero el trabajo, e incluso puede suprimir su dimensión onerosa para dejar paso a su dimensión lúdica o estética. Incluso una vez elaboradas las líneas maestras y los tipos patrones de la apariencia, el trabajo se puede reducir a pequeñas variaciones sobre temas establecidos, e incluso a la mera adopción de formas públicamente disponibles.

[12] Cfr. DE LA PUENTE-HERRERA, Inmaculada: *El imperio de la moda*. Córdoba: Arcopress, 2011.

De este modo la moda no solo delimita las clases sociales y las subclases, los grupos y subgrupos y las actividades de los momentos. No solo distingue entre rentas muy altas y clases medias (si es que se puede), entre jóvenes y adultos, entre valencianos y vascos, entre estudiantes y trabajadores, sino que dentro de cada uno de esos grupos distingue entre *góticos* y *canis*, entre hinchas del Betis y del Atlético de Madrid.

Las alumnas y alumnos de la facultad de Filosofía de Sevilla operan con variaciones de unos pocos elementos que son básicamente, en cuanto a formas, vaqueros, pantalones, faldas hasta el suelo, camisetas, sudaderas, jerséis, cazadoras, bufandas y pañuelos de cuello, y en cuanto a colores, negro, gris, burdeos, siena y albero, en una combinación de tonos como la que aparece con efectos tan sorprendentes en los excrementos de paloma o en los cuadros de Tapies.

Es el uniforme universitario del intelectual de izquierdas, que contrasta con el de los alumnos y alumnas de la facultad de Económicas, con chaqueta gris, camisa celeste y corbata amarilla, como la que han llevado una temporada Bill Clinton o el príncipe de Asturias, con esa combinación de colores con que visten los personajes de Rubens y Van Dick, y que marcan también de un modo muy preciso el estilo político de la derecha o de los partidarios del orden.

De ese modo se genera una semiótica de las actitudes políticas, de las edades, de los sexos, de las clases sociales, de las estaciones del año, de las profesiones, del duelo, de la frivolidad, que es la semiótica del vestir y de la moda¹³.

La producción de la apariencia, ni siquiera en el caso de Coco Chanel, gravita sobre una sola persona, sobre una sola mujer, como tampoco la producción de todos los argumentos dramáticos, personajes, decorados y coreografías depende de un único actor. Actualmente hay numerosas industrias de la apariencia que, desde luego, se pueden inspirar en personalidades singulares, como los dramaturgos y compositores se inspiran a veces en actores o en intérpretes de talento excepcional, pero desarrollan su actividad con autonomía y dan lugar a ámbitos de profesiones que llamamos el universo de la moda.

Cuando se logra una adecuada integración diferenciada, el propio estar y el vestir es un comunicar y decir de sí mismo. Como señala Bar-

[13] Sobre la moda como factor de integración diferenciada, Cfr. BORDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006; FLÜGEL, J.C.: *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós, 1964; SIMMEL, G.: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988; VEBLEN, T.: *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: F.C.E., 2002. Cfr. DE LA PUENTE-HERRERA, I.: *El imperio de la moda*. Córdoba: Arcopress, 2011, cap 2.

thes, la integración viene dada por unas constantes de *vestuario*, análogas a las constantes de la lengua que señalara De Saussure, y por unas constantes de *indumentaria*, análogas a las variables del habla de De Saussure. Mediante esta dualidad se despliega la tensión dialéctica entre el miedo a la desnudez y deseo de ella, del vestido como anuncio y como máscara del inconsciente, y en esta tensión acontece el juego entre la veracidad y el disimulo del individuo¹⁴.

El tercer gran grupo de funciones de la moda son las referentes a la configuración de la identidad. A través de la moda se afirma la propia situación económica, social y profesional por una parte, y el estilo personal, por otra. Se afirma la autonomía personal y la actitud propia ante diversas situaciones de la vida. Con ello la moda aparece como fenómeno total, según la tesis de René König¹⁵.

El despliegue histórico de la moda y su polifacético sentido social y personal necesita ser completado con el análisis desde el punto de vista de la subjetividad que la protagoniza y con la intersubjetividad que comparece en la relación mediada por la moda.

§ 97. *La mujer y la moda como agentes transformadores. Fenomenología del encantamiento.*

Es más fácil ponerse una minifalda o un bikini que levantar una barricada en la Avenida de los Campos Elíseos, y además tiene más eficacia revolucionaria. Es llevarle la contraria todos los días al orden establecido en las playas y en todas partes, mostrar su impotencia ante la osadía de la libertad. Es provocarle con el intento de romper el monopolio del estado sobre el sexo de la mujer, monopolio que en efecto se rompe cuando el adulterio femenino deja de estar tipificado como delito en el código penal. Pocas cosas agudizan tanto la conciencia del poder del voto individual, de la acción pacífica personal, como el atractivo

[14] Cfr. BARTHES, R.: *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003; Sobre la moda como forma de comunicación, Cfr. CALEFATO, Patrizia.: *El sentido del vestir*. Valencia: Engloba, 2002; ECO, Umberto: « El hábito hace al monje », en AA VV., *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, 1976. Cfr. DE LA PUENTE-HERRERA, I.: *El imperio de la moda*. Córdoba: Arcopress, 2011, cap 3.

[15] Cfr. KÖNIG, René: *La moda en el proceso de civilización*. Valencia: Engloba, 2002. Sobre la moda como configuración de la identidad, Cfr. BAUDRILLARD, Jean: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI. 2009; DORFLES, Gillo: *Moda y modos*. Valencia: Engloba, 2002; LIPOVETSKY, Giles: *El imperio de lo efímero La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990; DE LA PUENTE-HERRERA, I.: *El imperio de la moda*. Córdoba: Arcopress, 2011, cap 4.

erótico y estético de una minifalda y un bikini. Precisamente el término «bikini» está tomado del nombre del atolón del Pacífico en el que los Estados Unidos hacían sus pruebas con armamento nuclear el año que se lanzó la prenda, 1946, para indicar comparativamente el tipo de efecto que el traje de baño tendría sobre la sociedad occidental.

En el siglo XXI el bikini es el traje de baño femenino más popular en el mundo globalizado, según el historiador francés de la moda Olivier Saillard, debido «al poder de la mujer y no al poder de la moda». En efecto, «la emancipación del traje de baño ha estado siempre ligada a la emancipación de la mujer», y eso tiene también su reflejo en el mundo mercantil, donde el bikini ha llegado a ser a en la década del 2000 un negocio de 811 \$ millones¹⁶.

Como se acaba de decir, la comprensión de la moda no se alcanza solo mediante la descripción de los hechos históricos, los episodios de actualidad mediática y las repercusiones económicas de esos fenómenos. Es preciso entrar en la fenomenología del vestir, de la identidad que el vestido refuerza o debilita, y en la fenomenología de la intersubjetividad, del atractivo erótico-estético que la moda produce.

La moda se refiere a aspectos externos de las personas y las cosas, es ornato, disposición de la apariencia. Pertenece al mismo ámbito que la belleza, y en la medida en que opera también con la belleza juega, como ella, una función similar de conexión entre lo superficial y lo profundo.

El vestido es algo superficial, y ponerse un vestido nuevo así como cambiarse frecuentemente de vestido es vivir en las formas superficiales. Con el cuerpo el proceso es muy similar: uno puede ponerse un cuerpo nuevo, lo que significa alterar sus formas, su apariencia, especialmente el volumen y el peso, y también su agilidad. El cuerpo se puede adelgazar y broncear en unas pocas semanas cuando se acerca la temporada estival, se puede agilizar para aumentar algunas facilidades deportivas, y con ello se le suprimen algunas arrugas en las que uno quizá estaba cómodo. Cuando uno se pone nuevo el cuerpo, el esmero en cuidar las formas y en componer la figura es todavía más intenso que cuando se pone un vestido nuevo, y tener el mismo cuerpo nuevo requiere una atención análoga a la de cambiarse de vestido diariamente o aun mayor, como si el cuerpo fuera una especie de hábito al que hay que quitarle las arrugas por anticipado.

El cambiarse de vestido produce retroactivamente una cierta corrección del comportamiento, pero el ponerse un cuerpo nuevo y mantener-

[16] <http://en.wikipedia.org/wiki/Bikini>

lo nuevo, todavía más, en la medida en que requiere más esfuerzo y más disciplina. En este segundo caso se trata no solo de ver la ropa con que se va a vestir uno durante el día en el momento de empezarlo, o de comprobar el estado del pelo o de los zapatos en algunos otros momentos, sino de ver cuándo se va a hacer ejercicio, qué se va a desayunar, comer y cenar y qué se va a beber, todo lo cual repercute todavía más sobre el comportamiento e incluso sobre el carácter.

La emulación de los cuerpos de moda tiene la suficiente fuerza para dictar toda una ascética de la apariencia, que queda bien recogida en expresiones coloquiales del tipo «presumir es sufrir», o bien «todo lo bueno o es pecado o engorda», etc., y que en último término remite a la belleza como un deber moral tal como fue formulado por Aristóteles: «Y no son solo los vicios del alma los que son voluntarios, sino en algunas personas también los del cuerpo, y por eso las censuramos. Nadie censura, en efecto, a los que son feos por naturaleza, pero sí a los que lo son por falta de ejercicio y abandono»¹⁷.

Al ponerse vestidos y cuerpos nuevos, hay también un efecto de resonancia o de simpatía por el que se renueva el carácter. No es que se adopte un carácter nuevo artificialmente por puro mimetismo (lo que ciertamente puede suceder y sucede), también ocurre que el vestido y el cuerpo nuevos facilitan la actualización de rasgos del carácter que no estaban activados. Desde este punto de vista la moda puede propiciar un aparecer personalizador, y para esto también tienen su valor los caracteres de moda.

Decía La Rochefoucauld que «hay personas que nunca se habrían enamorado si no hubiesen oído hablar del amor»¹⁸, y, en efecto, las formas de declarar el amor y de expresarlo dependen de las formas disponibles en el mercado musical, cinematográfico, televisivo y literario, pero, al igual que ocurre con los cuerpos y los caracteres, la cantidad y variedad de modelos son tales que el mercado de la apariencia favorece más la singularidad que la uniformidad, o, como querían Coco Chanel y Heidegger, favorece la autenticidad.

En primer lugar, la belleza del cuerpo puede ser muy singular, e igualmente la del rostro y la del carácter. Con todo, la gama de cuerpos femeninos que van desde la venus de Milo a la venus del espejo, o desde los desnudos de Rubens a los de Rodin, no es tan variada como la de rostros y caracteres. En este punto la creación plástica y la literaria des-

[17] ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, 1114 a 25-30.

[18] LA ROCHEFOUCAULD, *Máximas*, n. 147, Akal, Madrid, 1984.

pliegan sus posibilidades generando unos cauces para el encantamiento que luego se multiplican hasta el infinito en función de cada individualidad. Aquí también las factorías de lo aparente abren espacio para que acontezca lo real según unas claves numerables.

Las modalidades de la apariencia, de la belleza, sea ornamental, personal o doméstica, sea somática o temperamental, son las que provocan la emergencia del sí mismo profundo, del amor apasionado y del compromiso permanente. Después de todo, así es como Platón había definido el *eros*, afán de «engendrar en la belleza según el cuerpo y según el alma»¹⁹. Pero la belleza no es el único factor desencadenante del eros ni el único que la moda pulsa. Hay otros factores que tienen la misma eficacia que la belleza y que la moda misma coloca alternativamente en los primeros puestos de la escala de valoración, y que son los diversos modos en que la superficialidad de la apariencia rige sobre la profundidad oculta, la convoca a manifestarse y la temple precisamente en los modales. Así rige la moda sobre los ritmos y motivos del eros y de cualesquiera otros intereses.

Entre las cualidades femeninas que operan como fuente de atracción, y que pueden hacerse extensivas mediante la publicidad a numerosos productos naturales y artísticos, pueden enumerarse, junto a otras muchas, el *ser* 1) guapa, 2) femenina, 3) interesante, y 4) graciosa; el *tener* 5) corazón, 6) clase, 7) algo, y 8) carácter; y el *estar* 9) arrebatadora, «de infarto» o con un intenso atractivo físico que se expresa con variadas expresiones coloquiales²⁰.

Cada una de estas claves es suficiente para que una mujer encante a un hombre y lo retenga, sin necesidad de que se dé ninguna otra más, siendo, por otra parte, casi imposible encontrarlas todas reunidas. Aquí se ha usado la palabra «encantamiento» y no el término «seducción» porque este último tiene una connotación de engaño, de falsedad y de maldad que ha sido acentuada por el ensayo de Baudrillard sobre el tema, mientras el término «encantamiento» tiene desde Max Weber un sentido

[19] PLATÓN: *Banquete*, 206 d.

[20] En sesiones completamente informales (sesiones de cafés) entre algunos profesores de la facultad de Filosofía de Sevilla, estas 9 claves de la atracción femenina quedaban confirmadas mediante algunos ejemplos universales y oponible frente a terceros, que se adjudicaban a conocidos prototipos aceptados por la comunidad científica, más o menos contemporáneos de Cócó Chanel: 1) guapa, Marilyn Monroe, 2) femenina, Andy Macdowell, 3) interesante, Katherine Deneuve, 4) graciosa, Winona Ryder, 5) con corazón, Shirley Maclenne, 6) con clase, Ingrid Bergman, 7) que tiene algo, Jessica Lange, 8) con carácter, Katharine Herpurn, 9) «de infarto», Ursula Andress.

de otorgar a algo la gracia del misterio, sin descartar la dimensión de engaño, y este segundo punto de vista cuadra mejor con la mujer y la moda en general²¹.

Pues bien, si la experiencia común corrobora y acepta esta y otras clasificaciones análogas de factores de encantamiento, entonces la moda amplía su campo mucho más allá de la belleza y lo extiende a todo aquello susceptible de apariencia, o lo que es lo mismo, la moda es coextensiva con la estética, entendida ésta como ámbito de lo perceptible. El territorio de la moda es, pues, el de todo aquello que puede aparecer, el de todo lo perceptible, lo que puede tener una superficie, una fachada, un rostro, un automóvil o incluso un yogurt, como el carácter, el corazón, la piedad, la gracia, la ternura, la alegría, la intimidad honda, la feminidad. Todo eso es lo que aparece en la apariencia, o si se quiere, esos son los temas de la belleza, lo que se muestra en ella, y lo que, precisamente por quedar expuesto en la superficie y con cierta autonomía respecto de su fondo o de su fundamento, puede incurrir en superficialidad, frivolidad, insustancialidad, engaño y otras cualidades análogas que son inherentes a la moda y a veces también a la belleza.

La moda, la belleza, la mujer, no se manifiestan solamente en lo aparente, lo superficial, lo momentáneo, porque en eso manifiestan también lo sustantivo, lo profundo y lo permanente, y además lo recogen y lo hacen valer, lo ensalzan o lo descomponen. Pero como lo específico y genuino de la moda es la transitoriedad, desde ese punto de vista sí aparece como lo superficial y frívolo.

Las formas de la moda son primordialmente las del vestido, el tocado y los complementos, y en general, de todo lo que es elaborado con productos textiles, ya que los tejidos son precisamente lo que recubre las superficies, lo que viste la desnudez de personas, muros, mesas, techos y suelos, interiores y exteriores. Pero en la medida en que la desnudez tiene también una apariencia, ésta es igualmente susceptible de elaboración, y por eso son asimismo objeto y temas de la moda los cuerpos en su desnudez y los caracteres, ya que los caracteres son la forma en que se produce la aparición del alma.

Naomi Campbell puso de moda los labios de la raza negra, prominentes, carnosos, con un reborde marcado, sensual y terso, y las dependencias de cirugía facial reciben altas demandas de prótesis labiales a imitación de la modelo americana. Por su parte, Winona Ryder puso de moda una

[21] BAUDRILLARD, J.: *De la seducción*. Madrid: Cátedra, Madrid, 1987; WEBER, M.: *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 1980.

inocencia desenfadada, emprendedora, infantil y alegre, y aunque no hay prótesis para la edad, la ingenuidad y la audacia, hay procesos de emulación de los ídolos y de imitación de sus modales que pueden resultar igual de eficaces.

Pero el proceso de invención de la apariencia no tiene un único protagonista, pues se requiere una multiplicidad de factores para que la innovación y el innovador triunfen y surja un canon. La Venus de Milo no pasaría las fases locales de nuestras pruebas de Miss España o Miss Europa. Su cintura es excesivamente ancha, no marca bien la diferencia entre el tórax y el abdomen y la articulación del uno en el otro; los huesos de las caderas resultan demasiado difusos; los glúteos están poco perfilados; los pechos no quedan suficientemente destacados y el cuello no es todo lo esbelto que debería. Pero la Venus de Milo fue canon de belleza y moda durante centurias. Más aún, Giorgione y Tiziano siguieron esa misma pauta presentando unas venus un poco más carnosas y Rubens llevaría hasta el paroxismo la exuberancia adiposa a la vez que entronizaba también como canónico un color de piel blanco, nacarado y transparente, que dejaba ver a su través el verdoso latido de las venas. Ese canon de desnudo no se extingue con el barroco, sino que se continúa hasta nuestros días a través de pintores como Renoir, Gauguin y Solana, y de actrices como Raquel Well y Sofía Loren.

Por lo que respecta al canon de mayor aceptación a comienzos del siglo XXI, para encontrar en la tradición de la cultura occidental cuerpos que correspondan al tipo de Claudia Shiffer y de la propia Naomi Campbell hay que ir hasta la Venus Capitolina, posterior en unos cuantos siglos a la de Milo, continuar luego con Simonetta Vespucci, y en particular con el modo en que Boticelli la reprodujo en su cuadro «El nacimiento de venus», hasta llegar por fin a Velázquez y su venus del espejo. Ahí es donde por primera vez encontramos un cuello lo bastante esbelto y un tórax suficientemente delicado y quebradizo, que entronca con el abdomen mediante una cintura fina como un suspiro (FC §§ 60, 75; FAC §§ 51-52). Posteriormente ese tipo lo desarrollan Otto Mueller, Modigliani, Rodín, y Matisse como guionistas y lo encarnan como actrices una serie de mujeres como Marlene Dietrich, como Daryl Hannah o como Audrey Hepburn, que es el cuerpo tipo para desfile en las pasarelas del siglo XXI. Con esos factores tenemos ya la gama de forma y color del cuerpo femenino de moda.

Hace falta el talento de unos creadores, la maestría de unos técnicos, el estilo de unas actrices y modelos, el oportunismo de unas aristócratas, cortesanas y famosas, la sintonización de un público

creciente y cambiante, y la continuidad en la propuesta y recepción del modelo para que una apariencia inventada llegue a cuajar en un modelo aceptado, en lo cual interviene también la alternancia entre la preferencia por un tipo u otro de cuerpo en periodos de guerra o de paz, en climas fríos y cálidos, en culturas occidentales y orientales, en regímenes democráticos o totalitarios, en países ricos y pobres, etc., según la incidencia que las variables de diverso carácter tienen sobre la estética.

Las pasarelas y los certámenes nacionales e internacionales de belleza son ahora las olimpiadas de la feminidad. Las olimpiadas eran el momento y el lugar en que algunos bien dotados alcanzaban las cotas supremas de lo humano e ingresaban en el mundo de lo divino, precisamente en virtud de cualidades y habilidades físicas. Los vencedores pasaban a ser más que hombres, héroes, seres semi-divinos, porque su esplendor, aunque solamente hubiera durado los escasos segundos de la victoria, merecía ser recordado, glosado, cantado e imitado para siempre, merecía una eternidad, y así lo recogía Píndaro en sus versos (FAC §§ 23-25).

Los griegos no celebraban como nosotros el esplendor de algunas mujeres, ni tampoco entre sus mujeres alimentar el esplendor propio era una tarea tan habitual y cotidiana como en nuestras sociedades, ni era entonces la moda algo tan universal, pero sí enseñaron a todo el occidente el culto al cuerpo y a la belleza y destreza físicas, cosa que precisamente nosotros continuamos haciendo no solamente en nuestras olimpiadas, sino justamente también en nuestras pasarelas y certámenes, y aunque desde luego nuestros poetas no tienen entre sus cometidos cantar las excelencias de quienes triunfan, nuestras revistas y pantallas multiplican hasta los últimos rincones del planeta las bellezas galardonadas.

La moda inicia un enorme despliegue a partir de la segunda revolución industrial, alcanza hasta el último nicho social y hasta el último rincón de la subjetividad y la intersubjetividad, y revierte a la superficie otra vez en una continua interacción transformadora de fuera adentro y de dentro afuera.

3. Teoría de la apariencia.

§ 98. *Apariencia y realidad. Feminización de la cultura.*

La moda es considerada a veces como el aspecto más frívolo y superficial del arte, como la forma más débil de interés por la belleza. En efecto, es así, o al menos los creadores de la moda no han dejado su huella en el pasado como lo han hecho otros artistas en el campo de la arquitectura, la pintura o la música, porque sus creaciones no están elaboradas para durar siempre sino solo una temporada o incluso unos momentos.

La moda es el arte de lo momentáneo, y en ese sentido es el capítulo más superficial de la estética, que arrastra a esa reputación de superficialidad al comportamiento femenino referido al ornato. En efecto, donde aparece con más frecuencia el término estética es en los establecimientos dedicados al embellecimiento femenino, peluquería, cosmética, masajes, dietética.

Con todo, lo superficial tiene tanta relevancia como lo profundo en la vida del hombre, o incluso más, en cuanto que lo profundo es conocido, apreciado y moldeado mediante lo superficial. El comportamiento, los ademanes y la educación se inducen desde el vestido y el adorno, el hombre se educa en todos esos aspectos desde y gracias a la mujer. Por otra parte, la emergencia con máxima fuerza de la moda en la historia coincide con el momento en que el arte se desentiende de la belleza²²

La sociedad del siglo xx ha vinculado como ninguna otra lo exterior y lo interior mediante la publicidad, y ha expandido a la totalidad de la producción y difusión de bienes y servicios los principios que rigen la alta costura, a saber, la independencia del fabricante en la elaboración de los artículos, la variación regular y rápida de las formas, y la proliferación de modelos y series.

A la vez que producía la emancipación de la mujer a gran escala, el siglo xx ha provocado también una feminización de la cultura misma, por el procedimiento de encantar el mundo transfiriéndole mediante la publicidad numerosas cualidades femeninas. No solamente las nueve anteriormente señaladas como susceptibles de producir encantamiento, sino una cantidad innumerable de ellas, que han ido y van iluminando la totalidad de los productos que el diseño ha puesto en circulación, y con los cuales se compone el universo cultural de la especie humana.

[22] Debo esta observación a Emilio Rosales.

§ 99. *La profundidad del vestido. «El hábito sí hace al monje».*

Como ya se ha indicado, el vestido nuevo despliega el imperio de su forma sobre el cuerpo y sobre la conciencia del que lo estrena. El traje viejo apenas se nota, completamente amoldado al cuerpo, resulta tan cómodo y familiar como las piernas y nuestros brazos, es parte de la propia anatomía, y lo mismo sucede, solo que quizá de un modo más acusado, con los zapatos o las gafas.

Tal como se está describiendo quizá se trata de una vivencia más bien masculina, pues se da preferentemente entre los hombres la resistencia a cambiar de atuendo y la tendencia a usar siempre las mismas prendas, aunque la experiencia de la prenda nueva tiene características más comunes a ambos sexos. El traje nuevo obliga a salir de la forma habitual de la corporalidad e impele a vivir en otra nueva, justamente la del traje, de manera que el sujeto es llevado a habitar en un nuevo look, es decir, en una nueva apariencia.

Con el vestido de siempre no se habita en la apariencia, pues ese atuendo no pertenece al aparecer sino que es ya el propio ser, pero el vestido nuevo obliga a concentrar la atención en la nueva forma externa en tanto que externa, en tanto que distinta de lo que se es, precisamente porque es nueva. Quizá esa forma expresa bien, o mejor que otras antiguas, lo que se es o algunas dimensiones de la propia personalidad, pero como no había sido adoptada aún, para el sujeto resulta nueva y externa, y se trata justamente de una nueva figura propia.

La apariencia propia no es solo ni principalmente para los demás, es sobre todo para uno mismo. El traje nuevo lo coloca a uno en el centro del escaparate, pero ciertamente del escaparate de la propia conciencia. Cuando se estrena traje no es posible dejar de tenerlo presente, hasta tal punto que su forma ejerce la hegemonía sobre la del cuerpo. No es principalmente el cuerpo el que impone sus ademanes y gestos, generando el sistema de arrugas y deformaciones con las que se personaliza la vestimenta, eso es lo que ocurriría con la vestimenta vieja que precisamente por eso es vieja, sino más bien al revés, es la nueva prenda y su forma lo que obliga al cuerpo a componer la figura y a mantenerla compuesta.

La tendencia dominante no es la de personalizar el vestido sino más bien la contraria, la de re-vestir, re-formar o re-configurar a la persona, como sostienen König y Simmel. Por eso la persona que estrena unas veces parece afectada y otras uniformada junto a las que siguen la misma moda, y por eso también otras veces en lugar de afectación lo que hay es esmero en la cortesía, en la elegancia de los ademanes y gestos, en la

amenidad de la conversación, en el cuidado y ornato de la vivienda, de la salud, del orden personal y hasta una cierta corrección moral. Es ese influjo efectivo de la forma exterior sobre la interior que nos lleva a constatar como una experiencia que, como sostiene Eco, en alguna medida el hábito sí hace al monje.

Pues bien, la experiencia del vestido nuevo presenta todavía en las mujeres peculiaridades diferenciales. Por una parte, ellas tienden a cambiar de vestimenta o a ponerse vestidos nuevos con mayor frecuencia que los hombres, a veces a diario, y, por otra, tienden a ponerse vestidos a la moda también en mayor medida, y ambos extremos ponen todavía de manifiesto nuevos rasgos esenciales de la moda y la mujer.

Una de las primeras preocupaciones de una mujer en el momento de hacer un viaje, es «qué voy a ponerme», cuestión a cuyo conjuro las maletas, los vestidos y los complementos se despliegan en agrupaciones inciertas hasta el momento en que se cierra el equipaje al abandonar el domicilio familiar.

En efecto, la mujer tiende a cambiar de indumentaria con más frecuencia que el hombre, y si se tiene en cuenta que ella no tiende a hacer de ninguna de sus prendas un elemento de su anatomía, como ocurre en el varón, se comprende que la vivencia del vestido nuevo se reproduzca también con cada modelo o cada conjunto que reponga. Como ninguno de ellos llegó a personalizarlo hasta dejarlo integrado en su ser y en su dotación habitual, todos conservan aunque sea aminoradamente la virtualidad del vestido nuevo: todos se guardaron como una forma de apariencia que se puede repetir, como una manera de componer la figura, como un rasgo de carácter que puede volverse a traer a primer plano, como un episodio de la vida que se puede reeditar. De esa manera la mujer acumula en sus dependencias sus formas de aparentar y de aparecer, lo que para ella constituye en gran medida sus formas de ser.

En efecto, el hombre tiende a centrarse más en el ser y en lo habitual mientras que la mujer lo hace más sobre el aparecer y sobre lo actual. Cuando una mujer no se preocupa de su apariencia y no está en ella, no por eso está en su ser. Puede estar en bata, en rulos, en delantal de cocina, en vaqueros de limpiar la casa, etc., pero eso no significa que entonces está en su ser, porque esa no es para ella una indumentaria tan habitual como lo es para el hombre aquella en la que se siente tan a gusto. En cierto modo, hasta que no se ha arreglado para salir (para aparecer) está desarreglada, pero no en su ser, sino que más bien no está en sí misma. Estar en sí misma es estar en su apariencia, ejerciéndola, controlándola y siendo controlada por ella, de modo que para la mujer estar en su ser

es estar en su apariencia, y cuando no está en su apariencia no está en sí misma, está en cierto modo alienada.

Pero su modo de componer la figura y amoldarse a las formas no se basa únicamente en el vestido. El vestido rige el modo de estar de pie y sentada, el modo de andar, de mover los brazos, de girar la cabeza, de sacudir el pelo, quizá de sonreír, del apresuramiento y la parsimonia, quizá el modo de entrar y salir del coche, acaso también el modo de sentarse a la mesa, pero no rige el modo de utilizar los cubiertos, de servir el agua, de preferir unos manteles a otros, unas toallas, unas colchas, unas cortinas, unos cubiertos, cuadros, macetas, vasos, etc., a otros. Todas esas formas no son tanto los vestidos del cuerpo como los del comportamiento, que es, sobre todo, comportamiento social y una parte muy relevante de lo que llamamos educación. Un conjunto de detalles que desde el punto de vista del varón pueden parecer inconexos pero que constituyen el estilo personal con que la mujer asume y transmite la cultura del medio en que vive, y que encierra en compendio el sistema de prácticas que da a los niños su formación en cuidado personal y trato social, y, en general, en casi todo lo que es apariencia, composición de la figura y corrección de los ademanes. Todo eso lo transmiten frecuentemente las madres, las mujeres, y, en menor medida, los hombres.

Pues bien, la decoración de una casa, la corrección en los modales de mesa, de trato social, etc., son el vestido del comportamiento, son apariencia y figura, pero no son el vestido nuevo que obliga al cuerpo a debutar continuamente, a mantenerse en permanente estreno. La decoración y la corrección en los modales son lo constante, aquello por referencia a lo cual diríamos que una mujer está en su ser permanente, en su hogar, en su nido, y aquello que, por supuesto, nos dice algo esencial de lo que ella misma es y de cómo lo es.

El otro aspecto esencial de lo que es y de cómo es nos lo dice no su modo de permanecer constante en unas formas, sino su modo de variar constantemente de unas formas a otras, es decir, su modo de vestirse. Decíamos que hay en la mujer dos rasgos diferenciales respecto del varón en lo que se refiere al atuendo, la tendencia a cambiar de vestido con más frecuencia y la mayor tendencia a vestir a la moda.

Pues bien, la tendencia a cambiar de vestido con más frecuencia es la tendencia a sacar a la luz, es decir, a la apariencia, nuevos y nuevos aspectos de la realidad, de su realidad, y en concreto, aspectos positivos, favorables, hermosos. Si se quiere expresar con una terminología un tanto masculina, es la tendencia al más alto rendimiento en la producción de belleza, siendo la belleza esa cualidad cuya realidad se agota plenamente en su apariencia.

Quizá para el hombre su modo de ser masculino es asumir más responsabilidades económicas, o políticas, quizá para la mujer emancipada su modo de ser sí misma en una dirección no sexista es obtener mejores rendimientos en esos mismos campos económicos y políticos, pero la afirmación de la femineidad, tanto si la protagoniza la mujer tradicional como la emancipada, en nuestra cultura occidental se lleva a cabo sacando a la luz, a la apariencia, esos aspectos positivos, favorables y hermosos que en ella se consideraban como las señas de identidad de lo femenino. Podrían no sacarse, y podrían prohibirse, considerándolas formas degeneradas de la existencia burguesa, provocaciones lascivas de la personalidad inmoral (provocaciones antiislámicas, por ejemplo), o subsumiéndolas en cualquier otra categorización de lo prescindible o de lo censurable, pero se habría perdido mucho arte, mucha belleza, mucha imaginación, y, en definitiva, mucha realidad: la realidad de lo femenino tal como ha sido elaborado en nuestra cultura.

No hace falta, pues, apelar a unas dimensiones metafísicas de la femineidad, a esencias eternas sostenidas por la voluntad divina con su terrible áurea. Se puede apelar a un tiempo más corto como son los 200 millones de años en que la evolución ha ido seleccionando a las hembras de los mamíferos de mejor apariencia, no solo visual cinética, sino sobre todo olfativa y auditiva, para obtener los mejores compañeros de apareamiento y las mejores crías.

Lo determinante en la mujer sigue siendo «la perennidad de los cuidados de belleza, del maquillaje y de la coquetería femenina: el paréntesis hiperfeminista que denunciaba la sumisión del segundo sexo a las trampas de la moda no tuvo sino efectos de superficie, no logró quebrantar las estrategias milenarias de la seducción femenina», pues aunque la mujer a partir de los años sesenta usa el pantalón generalmente, eso no ha significado una disminución del vestuario específicamente femenino, sino todo lo contrario. En concreto, en 1975 se vendieron en Francia 13 millones de pantalones femeninos y 25 millones de vestidos y faldas, y en 1985, 19'5 millones de pantalones y 37 millones de vestidos y faldas. Por otra parte, las ventas de cosméticos masculinos (colonias para hombres y lociones para antes y después del afeitado) en 1982 alcanzaban en Francia los mil millones de francos mientras las de perfumería, belleza y tocador (incluyendo productos para uñas, labios y ojos) llegaban a los once mil millones de francos²³.

[23] G. LIPOVETSKY: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1990, pp. 149-152. «Entre 1958 y 1968 la cifra de ventas global de la perfumería francesa se multiplicó, en francos constantes, por 2'5. Siempre en francos constantes, los gastos en producto de perfumería, por año y por persona, se elevan a 284 F en 1970, a 365 F en 1978 y a 465 F en 1985» p. 151.

Los vestidos y el maquillaje, al igual que los pantalones, expresan formas muy personales de ser solemne, atrevida, coqueta, compasiva, festiva, desenfada, seria, ingenua, traviesa, madura, infantil; modos personales de ser reflexiva, nostálgica, dulce, tierna, agresiva, desconsiderada, hiriente; maneras de hacerse cargo de un acontecimiento y de rimir con él, ya se trate de un invierno crudo, de una declaración de guerra, de un juicio, un cumpleaños, una muerte, un homenaje. Los vestidos y los pantalones son así coreografía y escenografía del drama de la existencia. Por eso los vestidos hablan de su sensibilidad y perspicacia, de su simpatía y su talento, y por eso los vestidos descubren a la mujer mucho más de lo que la cubren. Si el vestido significara para los hombres algo parecido a lo que significa para las mujeres, también se plantearían ellos frecuentemente antes de iniciar un viaje la cuestión «qué me voy a poner». Pero en nuestra cultura la puesta en escena de la masculinidad está exonerada de una tarea tan gigantesca.

La tarea es verdaderamente ciclópea porque hace falta mucho talento, mucha imaginación, mucho esfuerzo, mucha paciencia, mucho tacto y mucha sensibilidad para inventar tanta apariencia. Porque la apariencia no es menos ardua de producir que la realidad, si es que esas dos categorías pueden seguir usándose todavía como opuestas con cierto sentido y cierta corrección.

§ 100. Comunicación repetida y comunicación renovada. Filosofía de lo superficial.

La moda es, pues, el paradigma de lo insustancial, la frivolidad hecha sistema, lo superficial por antonomasia. Por eso resulta chocante asociarle nombres como el de filosofía, que evocan inmediatamente lo riguroso, lo trascendente y lo profundo. Sin embargo, la reflexión intelectual sobre la moda ya evoca desde tiempo atrás los nombres de Baudelaire, Kroeber, Ortega, Veblen, Simmel y Barthes, y dese hace pocos años los nombres de Baudrillard y Lipovetski. Solo por eso la moda cobra un halo de respetabilidad, que se ve acrecentado por el hecho de que los otros nombres que inmediatamente se le asocian, como Chanel, Dior, Balenciaga, Amancio Ortega, entre otros, aluden al gran mercado, al volumen de facturación de las mayores multinacionales, a lo lujoso, a lo atractivo y seductor, a la primera división en calidad de vida.

Hacer filosofía sobre la moda realza la dignidad de la filosofía por una parte, y, por otra, contribuye a darle a la moda un calado y una solemnidad que inicialmente no cabía esperar pudiera atribuirse a lo frívolo. Pero Ortega ya había advertido que el ser humano tiene vocación

de superficie, y que en las profundidades trascendentes y excesivas no puede vivir porque se ahoga.

Pues bien, volver a hacer una filosofía de la moda tiene ahora sentido porque no basta repetir la que se hizo antaño para comprender la moda actual: las formas y los ritmos de la apariencia han cambiado lo suficiente como para que no resulte posible comprenderla por el procedimiento de aplicarle los parámetros acuñados antiguamente, hace 50 años o más. Es preciso volver a definirla retocando los cuadros que le hicieron los filósofos, y contrastar el nuevo retrato con sus rasgos distintivos más novedosos, lo cual, tras el análisis de la moda en cuanto rasgo peculiar del ser femenino, puede abordarse ahora como rasgo peculiar de nuestra cultura, cuya característica más acusada resulta ser, desde este punto de vista, la feminización.

Ortega definió la moda como *lo que pasa de moda* para señalar que lo esencial del fenómeno es la peculiaridad de su ritmo temporal. Así lo había señalado también Hegel: «la racionalidad de la moda consiste en ejercer sobre lo temporal el derecho a alterarlo siempre de nuevo»²⁴. Solamente es moda aquello que pasa, aquello que puede ponerse de moda o lo que ya ha dejado de estarlo. Es susceptible de moda, por lo tanto, la accidentalidad del aspecto externo o de las formas superficiales, que puede afectar de modo más o menos directo e inmediato lo sustancial del mundo y de la vida.

La moda es el ademán de la apariencia; no el aspecto de lo transitorio sino lo transitorio del aspecto, es la floración momentánea que acompaña al fruto o que proporciona ilusión de vida cuando el fruto es constante. La moda de primavera es la apariencia que le damos a la temporada, una apariencia transitoria, que no afecta a lo verdaderamente importante de la estación del año como podrían ser las cosechas, la acumulación de agua en los embalses, la alteración de los circuitos comerciales de productos agrícolas, los procesos de producción industrial, los tiempos de fiesta y alegría, de ocio y vacaciones, etc., es una cubierta o un maquillaje que anuncia lo que está pasando en otros órdenes, o que nos entretiene y alegra si lo de otros órdenes es constante y no registra novedad.

La moda es pura superficialidad, pura frivolidad, y sin embargo, es también un plano en el que los hombres respiran y viven, precisamente en tanto que humanos. La moda, como decía Simmel, satisface la necesidad de los individuos de estar integrados en un contexto, de seguir

[24] G.W.F. HEGEL: *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989, p. 547.

unas pautas generales que les acojan y les brinden identidad y arraigo, y a la vez les permite satisfacer la necesidad de distinguirse, de contrastar y de destacar. Sobre todo eso, además, la moda satisface la necesidad de novedad y de agrado. *Variatio delectat*, lo variado agrada, decían los medievales.

La moda comienza y sigue teniendo su ámbito supremo en el mundo de la alta costura, más aún, la alta costura surge como expresión de la moda, que queda referida con vinculaciones particularmente fuertes a la mujer y a la belleza, pero que se difunde en seguida a muchos otros ámbitos de la vida humana.

Ciertamente ya no resulta tan fácil creer, como Simmel pensaba, que la moda es básicamente un fenómeno de clase, que es sobre todo el procedimiento mediante el que la clase alta se diferencia de las inferiores, porque la diferenciación de clases en el siglo XXI ya no es jerárquica ni unidireccional. Sí resulta posible mantener que *la moda es el procedimiento por el que se afirma la identidad y la diferencia de cada individuo y de cada grupo*, mantener la propia identidad y mejorarla a través de la renovación constante. Aparece como el mecanismo social que, junto a otros, contribuye a perfilar, a reforzar o incluso a constituir lo que en realidad es cada ser humano, ya que los seres humanos, y en general cualquier realidad, se constituye como una entidad al confirmar su identidad mediante su diferenciación respecto de todo lo demás, y su renovación en el tiempo.

Hablar de la verdadera realidad del ser humano como algo posibilitado o incluso causado por la moda, parece un tanto excesivo porque equivale a atribuirle un protagonismo de primer rango metafísico, lo que puede parecer de entrada como un ejercicio de prestidigitación intelectual. Pues bien, antes de asignarle adjetivos filosóficos al sustantivo moda hay que ver en qué medida su rango metafísico tiene que ver precisamente con su frivolidad. Quizá la moda reproduce en un nivel meramente simbólico y externo, es decir, «frívolamente», los momentos de la constitución ontológica de los entes reales.

Simmel observó que con demasiada frecuencia, casi por sistema, las configuraciones de la moda no vienen dadas por motivos materiales, funcionales, y ni siquiera estéticos, sino exclusivamente por el motivo psicológico y social de que los hombres necesitan afirmar su identidad diferenciándose de los demás.

«Mientras que por lo general nuestra vestimenta, por ejemplo, responde materialmente a nuestras necesidades, ni el menor rastro de obediencia a criterios de adecuación a alguna finalidad interviene a la hora de determinar la moda que ha de imponerse: chaquetas anchas o

entalladas, peinados amplios o en punta, corbatas multicolores o negras. A veces se llevan cosas tan feas y horrosas que parece como si la moda no se propusiera sino mostrar su poder haciendo que aceptemos, en aras de ella, lo más horrible; precisamente la arbitrariedad con que unas veces impone lo útil, otras lo absurdo y aun otras lo práctica y estéticamente por completo indiferente, indica su desvinculación de las normas prácticas de la vida»²⁵.

En la medida en que la moda procede arbitrariamente y no tiene en cuenta criterios de adecuación a ninguna finalidad, resulta abstracta, desvinculada de los demás procesos sociales, autónoma, absoluta, olímpica y frívola, y por eso los imperativos de la moda resultan más escandalosos e intolerables en el orden de lo máximamente sustantivo y esencial para la vida humana como la ciencia, la religión, el derecho, la moral y la política.

La moda se asimila al arte y, en general, a la estética, que queda así asociada al reino de la frivolidad, de lo irrelevante, de la mera apariencia y el mero agrado, mientras que lo demás, lo importante y serio, se pone a cubierto de ese plano tan erosionable de lo puramente aparente. Tal vez en 1911, cuando Simmel publicó su reflexión sobre la moda, su ensayo *Cultura filosófica*, la disociación entre el plano de la apariencia (la estética) y el de la realidad (ética, política, ciencia y religión), era practicable en unos términos en que ahora no resulta posible, porque 100 años después la distancia y la articulación entre apariencia y realidad es diferente. A comienzos del siglo XXI las sociedades son más democráticas, más mediáticas, más productoras y consumidoras, y a mucha más velocidad. Por eso la moda en ellas presenta rasgos novedosos respecto de la Europa de 1911.

Simmel considera como un rasgo distintivo y esencial de la moda, en su arbitrariedad y frivolidad, el hecho de que su producción sea un oficio retribuido y autónomo, encaminado a poner de moda con una periodicidad estudiada determinados productos, independientemente de las necesidades materiales y funcionales de las mujeres, de los hombres, y de cualquier grupo social en general, pero lo que él no podía prever es que los tres principios que rigen los procesos de la moda en la alta costura, a saber, el de la obsolescencia, el de la seducción y el de la diversificación, como los denomina Lipovetsky en 1987, pudieran llegar a erigirse en principios rectores de los procesos productivos en la sociedad de consumo.

[25] SIMMEL, G.: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988, p. 30.

En efecto, estos tres principios «1) iniciativa e independencia del fabricante en la elaboración de los artículos, 2) variación regular y rápida de las formas, y 3) proliferación de modelos y series»²⁶, no solamente rigen la producción de la alta costura, sino también la de automóviles, alimentos, ordenadores, fármacos y espectáculos, e incluso en alguna medida esos tres principios alcanzan también a la producción de infraestructuras, programas políticos, materias primas, energía y, en general, a todo el diseño de bienes y servicios.

La filosofía de lo superficial pone de manifiesto que la caracterización de la moda como forma que afecta a los factores insustanciales, pero no a los sustanciales como los que constituyen el espíritu de una época, resulta ahora inadecuada e inexacta. Desde el punto de vista de las sociedades del siglo XXI, la moda parece afectar también a los factores que constituyen el espíritu de las distintas épocas, lo cual significa asimismo que para el siglo XXI la distancia entre apariencia y realidad se ha modificado, y se ha modificado también la relación entre estética por una parte, y ética, ciencia, política y religión. Pero todos esos fenómenos, hay que decirlo en su honor, Simmel los entrevió con bastante claridad.

§ 101. Intensificación del presente y de la apariencia. Razón poética versus razón crítica.

La enorme primacía que tiene la moda en nuestra cultura, escribía Simmel, manifiesta un rasgo psicológico de la época, a saber, un interés más acusado en la aparición y extinción de los elementos clave de la cultura que en su permanencia, más en su tránsito que en su sustancia, es decir, un interés mayor en la crisis del socialismo, de la piedad religiosa, o de la razón científica, en su liquidación y en el advenimiento de sus nuevas formas, que en lo que cada uno de esos elementos de la cultura representa en sí y vale por sí. El interés por la caducidad de algo y por la novedad de lo siguiente, más que por la sustancia de eso que es reemplazado, la atención preferente al proceso de cambio más que a la cosa cambiada, es lo que permite hablar de la época como caracterizada por el actualismo del presente. «Por eso, una de las causas por las que la moda domina hoy tan intensamente la conciencia es también que las grandes convicciones, permanentes e incuestionables, pierden cada vez más fuerza»²⁷.

[26] G. LIPOVETSKY: *El imperio de efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 179.

[27] Cfr. SIMMEL, G.: op. cit., p. 37.

En efecto, en una época en la que la conciencia del cambio es muy viva la moda tiene especial relevancia, como también lo tiene la información de lo que pasa, las noticias, las novedades. Lo que más importa es estar al día, que tiene que ver con tener unos conocimientos actuales, actualizados, con estar a la moda en materia de conocimiento, y eso produce un gozo y una satisfacción específica, un «sentimiento de intensificación del presente» y de valoración máxima de lo presente que se refleja bien en la expresión «anticuado» con la que a veces se descalifica un vestido, un modo de trabajar, una teoría o una apreciación política ¿Significa eso que se trata de una época muy superficial, o que vive tan solo en el presente, en lo fugaz, en lo transitorio? Significa, por lo pronto, una época en que los procesos temporales se han alterado en el sentido de que el *tempo* de la moda, el ritmo de auge y decadencia de los elementos superficiales, ha pasado también a ser el ritmo y el tempo de los elementos más sustantivos de la cultura, el de la ciencia y la ética, el de la religión y la política.

La cultura ilustrada y romántica tienden a asimilar lo que dura poco con lo aparente e insustancial y lo que dura mucho con lo real y verdadero, pero en la medida en que por la alteración de su *tempo* lo sustancial de una cultura se acompasa al ritmo de lo superficial de ella, puede decirse que la distancia y la articulación entre apariencia y realidad se ha modificado. A su vez, en la medida en que lo que aparece, lo que se percibe, es del reino de la estética, y en la medida en que los elementos sustantivos de la cultura resultan más transitorios y se consideran por eso más aparentes, puede decirse también que hay una alteración de las relaciones entre la estética, por una parte, y la ética y la ciencia, la religión y la política, por otra.

Recurriendo a la terminología de los trascendentales, cabe decir que una cultura articulada según los principios de la moda, es una cultura en la que la relación entre la belleza, el bien, la verdad, la realidad y la unidad se rige por la hegemonía de la belleza, lo cual contrasta con una cultura en la que la relación de sus elementos se rige por la hegemonía de la verdad, como han sido la cultura medieval y moderna, que se articulaban según los principios de la ciencia y de la religión. La sacralización de la apariencia y del presente lleva consigo una sacralización de la frivolidad, o bien una frivolidización de lo sacro, de lo sustantivo, una «superficialización» o trivialización de lo profundo.

Pero, ¿es que la duración tiene tanta hegemonía y tanto poder como para determinar los valores de lo real e irreal, de lo verdadero y lo falso? ¿Es que el tiempo rige sobre el ser y el horizonte de toda comprensión

posible, como sostiene la hermenéutica del siglo xx, desde Husserl y Heidegger hasta Gadamer y Ricoeur?

Si así fuera lo verdadero no sería tal por ser verdadero sino por durar mucho, y algo no sería real por otro título más que por el de su larga duración. ¿No puede suceder que la frivolidad y la superficialidad resulten desvalorizadas porque son términos acuñados en una cultura donde el valor de máxima cotización es la duración indefinida?, y ¿no podría suceder que al alterarse la cotización de los valores se alterasen también las valencias de lo superficial y lo profundo, lo efímero y lo duradero, lo aparente y lo real?

En la cultura moderna el factor hegemónico ha sido la ciencia, que se apreciaba como lo verdadero, lo intemporal, lo profundo, lo real y lo permanente. Estos eran los valores más altos, y por eso los de cotización más baja quedaron depreciados como sus contrarios, y se agruparon en torno a la belleza en el reino de lo aparente, superficial, falso, efímero, es decir, de todo aquello que constituye esencialmente a la moda. Pero al alterarse el sistema de las cotizaciones, es decir, al pasar de moda la ciencia misma, que es lo que ha ocurrido en la crisis de la modernidad, se ha alterado por completo el mismo marco de referencia y el sentido de los términos de valor. En la modernidad la ciencia valía más que el hombre, que podía y debía sacrificarse por la verdad y la ciencia. En el siglo xx el hombre vale más que la ciencia y la verdad, porque la verdad es transitoria, provisional.

La ciencia ha pasado de moda en cuanto que ha perdido la indiscutida hegemonía cultural que detentaba desde el siglo xviii. Ya no es el lugar común privilegiado que investía de valor sacro a cuanto se acercaba a sus dominios, y los científicos ya no son quienes conceden el *nihil obstat*, imponen las manos, canonizan y consagran el resto de los productos de la inteligencia y la imaginación de los hombres, sino que ahora comparten ese privilegio con los novelistas, los diseñadores, los empresarios, y otros muchos generadores de productos culturales.

Todavía pertenece a nuestra memoria reciente el tiempo en que un champú y una butifarra eran excelentes si estaban hechos con todas las garantías científicas, pero hoy sabemos que un champú puede ser también excelente si es seductor, una butifarra si está hecha siguiendo las tradiciones de la abuela, un detergente si es ecológico, un refresco si es de locos, un chal si está hecho a mano y una calefacción si es segura e higiénica. Por supuesto, un batido sigue siendo máximamente dietético si es científico, pero junto a la ciencia ahora hay otras vías de acceso a la suprema cima de la excelencia. No obstante, que la razón científica haya sido

destronada no quiere decir que su destino sea el destierro ni la guillotina. Ha perdido la realeza, pero ocupa un digno escaño en la cámara de los comunes junto a otros representantes que ahora le están equiparados.

Uno de los rasgos de la crisis de la modernidad es el descenso de la ciencia de su Olimpo secular y su equiparación a otros agentes de la cultura, por eso no es la razón científica y crítica la que ahora asume con carácter de protagonista la tarea de definir lo real en general y lo humano en particular, sino también la razón práctica y creadora, la razón poiética, estética o lírica.

La razón científica lo estudia todo desde el punto de vista de la universalidad objetiva, recolecta hechos y fenómenos para ubicarlos en un marco teórico de carácter intemporal, los ordena según unas teorías y unas hipótesis, y confronta sus construcciones con otros hechos y fenómenos. La ciencia tiene un lenguaje común para todos los científicos, no importa de qué cultura sean, que constituyen una familia, un subsistema social, o, vale decir, una cultura particular, en la cual lo que se sabe es consistente, y se creía que era universal, demostrable, real y verdadero.

La razón práctica, creadora e inventora de solución de problemas, contempla los fenómenos desde otro punto de vista, recolecta eventos para ubicarlos en un nuevo conjunto, en una escena, una organización de personas, materiales o alimentos, los ordena según las claves de la versión que se pretenda elaborar, y confronta sus creaciones con las expectativas de los sujetos particulares que las acogen. Si efectivamente ellos las acogen es porque les sirven para asumir más aceptablemente sus vidas, porque les brinda un cauce y una interpretación plausible de su existencia (FAC §§ 77-79 y 88).

La razón práctica y creadora, la razón poiética tiene, pues, mucho que decir a la hora de declarar lo real y lo humano, tanto o más que la razón científica, pero sus métodos son precisamente el diseño, la evocación, el encantamiento, la hermenéutica y la praxis vital.

Declarar lo real y lo humano es algo que se puede hacer construyendo poiéticamente la existencia de las cosas y de los hombres. Quizá no hay otro modo más elevado de hacerlo, y así surge una pluralidad de modos de ser, de estar, de hacer, de decir, de narrar, que dan cuenta de un sin fin de dimensiones de las cosas y los hombres. Lo que el hombre produce son todos los entes artificiales que pueblan la superficie del planeta, que pueden ser considerados obras de arte en contraposición a los productos de la naturaleza, y que al ser expresión de lo que el hombre necesita, desea, sueña, venera, rechaza, conserva, o de

un simple juego desinteresado, son expresiones de lo que el hombre es, aunque no sea muy reflexivamente consciente de ello.

Pues bien, el hecho de que la moda esté más de moda que la ciencia, o al menos tan de moda como ella, es un índice de que la hegemonía de la razón científica ha dejado paso a la de la razón práctica, y esto es ya un cambio del tipo de los que nos permite advertir nuevos aspectos de la realidad, lo que significa una ganancia de saber al menos en la forma de comprender que lo que antes se consideraba absoluto, completo o total, no lo es, o de comprender incluso que los parámetros con los que valoramos no constituyen un marco inalterable.

Si el cambio epocal ha producido una transmutación de los valores de semejante calibre, entonces las cuestiones clave y, además, perentorias, son cuál es la ubicación, en el universo organizado según la razón práctica o según los tres principios de la moda, de los valores por referencia a los cuales los hombres organizan su vida, cuál es la relación entre apariencia y realidad, apariencia y verdad, apariencia y bien, apariencia y duración en un mundo cuyo centro de gravedad está en la apariencia, cómo emerge en el plano de la superficialidad y cómo se reconoce y se define en él lo profundo, lo trascendente, cómo se manifiesta en el ámbito de la frivolidad lo serio.

§ 102. Nueva transmutación de los valores. Los humanos como valor supremo.

Lo que marca la nueva distancia entre la apariencia y la realidad en nuestra cultura es la publicidad, pues la publicidad es la actividad que gestiona y tramita la apariencia, lo que despliega ante los humanos, ante su imaginación, sus deseos, su voluntad, sus recursos técnicos y su poder adquisitivo las profundidades ocultas del universo físico y del mundo social. La publicidad evoca inmediatamente los procesos económicos y especialmente mercantiles, y hace pensar en que si los elementos sustantivos de la cultura pueden estar regidos por ella están regidos en último término por el mercado, lo cual se puede vivenciar como la amenaza definitiva que induce a la desesperación suprema, a desesperar de todo posible sentido, de todo posible conocimiento, de toda posible verdad y de todo posible valor.

Pero una vez sobrepuestos a la desesperación se puede percibir el mercado, al igual que la calle, la política, la ciencia, el arte y la religión, como factores del ámbito en el que se confiere sentido a las cosas y a los hechos, lo cual es lo propio del modo de existir de los humanos.

Se podría pensar que las cosas y los hechos tienen su propia naturaleza, que en ella radica su verdad y su sentido, y que se trata de descubrirla y seguirla sin más para ponerse en paz con la realidad y con uno mismo. Pero ocurre que la vida de los hombres, de las ciudades y de los países es precisamente de tal naturaleza que si no se imagina, se proyecta, se sueña, se fabula, se inventa, se diseña y se da a conocer no se puede desarrollar. Es decir, el proceso de despliegue de la existencia humana tiene llamativas implicaciones y complicidades con los procesos de producción de bienes y servicios en el mercado, y con los procesos de emergencia y circulación de la moda, a saber, junto a un inapelable imperativo de satisfacer necesidades se encuentra un inapelable imperativo a satisfacerlas de modos variados y nuevos, e incluso a desplegar dimensiones de la vida, emergentes en mayor número a medida que las sociedades se hacen más complejas, no en el plano de lo necesario sino en el de lo estrictamente gratuito.

Si hubiera unas necesidades muy fijas en la especie y unos modos muy fijos de satisfacerlas, bastaría conocerlas y ejecutarlas, y no habría margen para la frivolidad, la superficialidad, lo gratuito y el lujo en la vida de los hombres, como no lo hay en la de los animales, pero no es ese el caso. La satisfacción de las necesidades no basta para dar suficiente sentido a la existencia. Por eso la demanda de sentido humano para esas vidas se abre generando unos espacios públicos en los que entra la oferta de formas de actuar y de ser que están disponibles en virtud de todo lo que se ha estado gestionando en las grandes factorías de realidad del cosmos y de la sociedad, y que son presentadas por esos gestores de la apariencia que son los publicistas.

Lo que es inevitable y necesario en la vida de los hombres marca una finalidad ineludible para ellos, y queda asimilado a lo natural, lo correcto, lo moral, lo cierto, lo serio, lo profundo y lo bueno, y el conocimiento de ello se puede llamar y puede ser científico y crítico. Pero lo que no es inevitable y no es necesario no marca finalidades ineludibles ni de ningún otro tipo, por eso es gratuito y libre y no se le puede asignar los valores de correcto, moral, cierto, serio, profundo y bueno. Ahora bien, ¿qué pasaría si la existencia humana tuviera cada vez más dimensiones gratuitas junto a las necesarias? Toleramos muy bien que no se le puedan asignar a la moda los valores mencionados, pero si no pueden asignársele tampoco a la existencia humana nuestra actitud, más que de tolerancia, es de perplejidad, prevención, retraimiento, miedo y quizá repulsión. La conciencia humana no soporta demasiada libertad

para su existencia, a no ser que sea cautivada por la belleza, encantada por la apariencia.

Pues bien, ese es el papel que Baudrillard atribuye a la seducción en nuestra cultura, proporcionar sentido en un contexto de gratuidad²⁸, y eso es lo que intenta la publicidad, que es precisamente «la apoteosis de la seducción». La publicidad se despliega libremente como una magia de artificios indiferente al principio de realidad, «cada vez más según lo lúdico, la teatralidad hollywoodiense y la gratuidad superlativa», seduciendo mediante «la originalidad, la espectacularidad y la fantasía», pues «la seducción procede de la suspensión de las leyes de lo real y lo racional, de la exclusión de lo serio de la vida, del festival de los artificios»²⁹.

Ciertamente establecer la fantasía creadora y libre como principal motor del despliegue social tiene sus patologías, que son las *habladurías* y el *afán de novedades*, como señaló Heidegger³⁰, pero ese es el riesgo de unas cotas más altas de libertad y del imperativo de tener que encontrar la naturaleza y la verdadera realidad de las cosas precisamente a través del diseño (FAC §§ 88-89)

En la medida en que la publicidad conforma profundamente nuestra cultura, puede decirse que nunca ha habido una sociedad tan determinada por la moda, una cultura tan femenina, tan libre y tan gratuita, y que nunca los programas de realización de lo humano se han acercado tanto a esa vida emancipada de toda necesidad, en la que el hombre «es para sí mismo y no para otro» y cuya «posesión podría con justicia ser considerada impropia del hombre» como Aristóteles apunta. Ciertamente «sólo un dios puede tener este privilegio, aunque es indigno de un varón no buscar la ciencia a él proporcionada»³¹.

El siglo XXI ha alcanzado unos niveles de realización de la libertad, la igualdad y la solidaridad humana tales que el hombre en sí mismo ha pasado a ser el valor supremo, por encima de todos los productos culturales, por encima de la religión, la política, el derecho, la economía, la técnica, el arte, la ciencia y la sabiduría. El hombre rige sobre ellos, dialoga sobre ellos y evita ser aplastado por ellos.

[28] Cfr. J. BAUDRILLARD: *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1987.

[29] G. LIPOVETSKY: *El imperio de lo efímero*, cit. pp.212-213.

[30] HEIDEGGER, M.: *El ser y el tiempo* §§ 35-36. México: F.C.E., 1974.

[31] ARISTÓTELES: *Metafísica*, 982 a 25-32.

4. Niveles de la moda y el diseño.

§ 103. Niveles de la moda y del diseño.

La moda tiene como ámbito primario y fundamental el de la indumentaria femenina, y secundariamente afecta a todos los ámbitos del diseño, es decir, a todo el universo cultural. El diseño asume en todos los ámbitos los tres principios de la forma moda, a pesar de que algunos de sus teóricos hayan formulado la oposición entre diseño y moda. Se quiera o no, aunque los diseños tienen como primera función resolver problemas también los modos de resolver problemas admiten modas. Una cafetera resuelve el problema de hacer un buen café y de ocupar un espacio determinado, pero eso puede hacerse con una gran variedad de diseños. Por supuesto, hay cafeteras que nunca pasan de moda y que se venden siempre, pero también en esas el estar de moda, su actualidad, se debilita o se intensifica.

El sistema moda impera en todos los ámbitos del diseño. En primer lugar en el doméstico y urbano, que es donde se despliega la indumentaria. En segundo lugar en las vías de comunicación, en la naturaleza, en la industria y en los lugares de ocio y recreo. En tercer lugar en los ámbitos políticos, jurídicos, científicos, artísticos y religiosos.

En el ámbito doméstico y urbano, además de la indumentaria humana se ven afectados por la moda el mobiliario urbano, la urbanística de la ciudad, de los jardines y parques, de los edificios públicos y los privados y las vías de comunicación intraurbanas, las calles. Todos esos elementos, que hasta el siglo xx reflejaban la moda de la época, en el siglo xxi reflejan la moda de la década, o incluso la de periodos de tiempo menores. Tales calles peatonalizadas, tantas casas con interiores diáfanos, tales instalaciones de metro, contrastan con las que se han quedado anticuadas.

En segundo lugar, en toda la infraestructura extraurbana, las autopistas, los parques naturales, los polígonos industriales y los lugares de ocio y recreo se expresa también la moda de cada década con su peculiar fisonomía, mostrando la altura de la técnica, la ciencia y el diseño en esa década en contraste con la alcanzada en décadas o en lustros posteriores. Hay años o lustros en los que, por motivos muy variados, está más de moda un parque natural, un balneario, unas playas, una autopista, unas instalaciones industriales u otras y unos cultivos u otros, aunque los hay que nunca pasan de moda.

En tercer lugar, en los niveles superestructurales, en los ámbitos políticos, jurídicos, científicos, artísticos y religiosos, se percibe tam-

bién la variación de la moda de un lustro a otro. Los partidos políticos se renuevan, los códigos penales se modernizan, los tratamientos médicos progresan de unos años a otros junto con los cuidados y acondicionamientos del cuerpo, las bellas artes presentan continuamente novedades y unas corrientes religiosas desplazan a otras que se adecuan menos a las necesidades espirituales de la población. La familia nuclear de matrimonio heterosexual con hijos propios cede su puesto a una pluralidad de modelos de familia.

La moda afecta al diseño de las infraestructuras, estructuras y superestructuras, tanto en el orden local urbano como en el nacional y en el continental porque a todos esos niveles y en todos esos órdenes se presentan continuamente problemas que resolver que son retos al diseño y retos a la moda. Retos a la resolución de problemas y demanda de soluciones agradables y hermosas.

Se diseñan y se ponen de moda los cuerpos, la infancia y la tercera edad, las barriadas, las ciudades, las costas, las fronteras, los países y las constituciones. Por eso existe la Constitución más moderna a la altura de 2012, o el último modelo de Constitución, a saber, la de la República Dominicana, promulgada el 26 de enero del 2010.

§ 104. Interacción entre los niveles de la moda y conciencia de la dignidad humana.

La intensificación del presente, la cantidad de cambios que se producen en periodos cada vez más cortos de tiempo, da lugar a un acercamiento entre la conciencia de la moda y la conciencia histórica. De momento la moda de la indumentaria cambia a mayor velocidad que el progreso y el cambio en las restantes esferas de la cultura, pero a veces no es siempre así y las velocidades de cambio se van acercando.

La velocidad de cambio de los elementos en los diferentes niveles de la cultura influye en la configuración de la imagen que el hombre tiene del mundo y de sí mismo, altera la autoconciencia del hombre y de la dignidad humana.

El valor de la persona y, más en concreto, el conjunto de valores que constituyen su dignidad, caen dentro del ámbito del diseño artístico e industrial y de las cotizaciones económicas que resultan de la conjunción de diseño, moda y publicidad, precisamente porque todos los elementos de la cultura pertenecen a ese ámbito. Por eso el diseño,

la moda y la publicidad pueden analizarse como una de las dimensiones más recientes de la historia del humanismo³².

En las últimas décadas del siglo xx tuvieron lugar la caída del muro de Berlín, la disolución de la Unión Soviética, la creación de la Organización Mundial del Comercio, la explosión de las telecomunicaciones, entre otros acontecimientos de amplia repercusión que dieron lugar a la globalización. En la actualidad alguien podría rechazar, por considerarlo razonablemente obsoleto, no solamente un sombrero de señora de comienzo de temporada, sino también un código penal y un mapa político de Europa, de África o de Asia de los años 80 y de los 90.

No hay ferias anuales de códigos penales ni de mapas europeos, pero sí congresos de derecho penal y de cartografía, y se celebran ferias de materiales de construcción, de técnicas quirúrgicas, de muebles, de nudos de comunicación, etc. No todos los europeos cambian de coche o de banco cada año, pero los productores sí tienen que ofertar cada año nuevas series, nuevos modelos y nuevos productos si no quieren perder sus cuotas de mercado ante competidores que se ocupan mejor de las necesidades de los problemas de los ciudadanos.

Esto afecta también al diseño de la dignidad de la persona y de la naturaleza humana, y a sus cotizaciones en el mercado, porque si desde cierto punto de vista lo que duraba poco se llamaba capricho y lo que duraba mucho naturaleza, cuando los tiempos se aceleran, hasta los parámetros más trascendentales resultan alterados. En este sentido, la generalización de las leyes de la moda al conjunto de los bienes y servicios pone de manifiesto una estructura temporal profunda común a las cosas y procesos, también al proceso de realización de los ideales del humanismo que, para la población mundial, desde 1948, se expresan en la declaración universal de Derechos Humanos.

Lo que se cree que es la persona no depende sólo de lo que piensan los filósofos, sino también de las prácticas económicas y políticas, de la vida cotidiana de cada grupo social, y por eso las proclamaciones de la excelencia no provienen solamente de lo que dicen los intelectuales y los políticos, sino también de lo que socialmente proporciona más prestigio, de lo que se cotiza a un precio más alto en el mercado, y del tiempo, el esfuerzo y el dinero que se invierte en ello.

Si se tiene en cuenta que el dinero no es la única medida del valor, sino que hay otras, que las manejamos todas, y que podemos conver-

[32] Estas tesis están tomadas de CHOZA, J.: *Diseño y cotización de la dignidad humana*, en «SITUACIÓN. BBVA», 2, 1996, pp. 49-61.

tir las valoraciones dinerarias con las no dinerarias, entonces podemos comprender que hay relaciones entre las prácticas económicas, políticas, sociales, e improductivas en general, y las concepciones del hombre y de la dignidad personal vigentes en una sociedad. Los hombres aprenden que tiene más valor aquello en lo que invierten más esfuerzo, más tiempo o más dinero, y menos aquello en lo que invierten menos, y por eso una política social es el diseño de una manera de concebir la dignidad humana y de cotizarla, que entra en concurrencia con otras actividades que ejercen también su eficacia diseñadora sobre el ser humano.

La relación entre política social y sentido de la dignidad humana se advierte mejor si se percibe que las concepciones de la dignidad humana son inevitablemente muchas, y que se diversifican en el momento de dar prioridad a unos valores o a otros, siendo todos ellos esenciales al hombre e incluso constitutivos de derechos humanos, y dan lugar a plantearse cuestiones como estas: ¿cómo hay que enseñar a los países menos desarrollados o en vías de desarrollo a valorar a los seres humanos?, ¿hay que decirles que la sanidad tiene prioridad sobre la seguridad en el trabajo?, ¿que la tiene sobre la alfabetización, o sobre la información y la vivienda?, ¿qué es lo que la dignidad de la persona humana exige que se les dé antes, las libertades políticas o las económicas?, ¿qué es lo primero para que no resulten gravemente heridas su dignidad, su balanza de pagos y sus sentimientos nacionales?, ¿cuánto hay que pagar por cada cosa en términos de presupuestos generales del Estado?, y ¿cuánto en términos de presupuesto familiar?, ¿cuántos servicios han de estar subvencionados por el Estado y cuántos no, para que se exprese y se comprenda el verdadero valor de la persona humana?

Desde esta perspectiva las cuestiones más candentes de ética y política entran de lleno en el campo del diseño y de la moda, es decir, forman parte de la filosofía del arte y la comunicación como una parte no prescindible de la filosofía de la cultura. En último término, la ontología se hace valer en ella.

DRAMÁTICA DE LA INTERACCIÓN COMUNICATIVA GLOBAL. LA PUBLICIDAD.

1. Información, comunicación y publicidad.
 - § 105. *Comunicación de la excelencia. Las funciones de la publicidad.*
 - § 106. *Fusión de lo público y lo privado y comunicación universal.*
 - § 107. *Filosofía del escaparate.*
2. La interpretación pública de la realidad. Publicidad y legitimación.
 - § 108. *La interpretación pública de la realidad. Tópica y publicidad.*
 - § 109. *Publicidad y legitimación.*
3. Interpelación universal y animismo universal
 - § 110. *Animismo absoluto y verdad de la publicidad.*
 - § 111. *El carácter dramático de la interpelación*
4. La sistemática de las artes en la comunicación global.
 - § 112. *La publicidad como arte total y como sistemática de las artes.*
 - § 113. *La integración de sociedad y naturaleza en la publicidad.*
 - § 114. *Integración de individuo y sociedad en la publicidad.*
 - § 115. *Sentido humanístico de la publicidad.*
5. El arte y el absoluto.
 - § 116. *Alta tecnología de los significados. La publicidad como retórica y como ética.*
 - § 117. *Fases y momentos del espíritu absoluto.*

1. Información, comunicación y publicidad.

§ 105. *Comunicación de la excelencia. Las funciones de la publicidad.*

LA PUBLICIDAD es la comunicación a un número amplio de personas de la excelencia de algo con objeto de que lo asuman, lo acepten o lo adquieran. La publicidad es propaganda, propagación o difusión de las cualidades positivas de algo y tiene como objetivo la persuasión.

Publicidad, propaganda y persuasión es la predicación religiosa, la oratoria política y la oferta económica comercial.

En un sentido estricto, publicidad es la difusión de la excelencia de un producto comercial, y aparece por primera vez en cilindros sumerios del 4º milenio a. C. La publicidad, en el sentido moderno, tiene como uno de sus puntos de partida la imprenta y la invención de hojas, folletos, calendarios y carteles, y como inicio sistemático y profesionalizado la revolución industrial a finales del siglo XVIII.

Los siglos XIX y XX son los periodos de gran diversificación de la publicidad en función del crecimiento demográfico, de la ruptura del sistema de las artes moderno, la emergencia de las nuevas formas artísticas y procedimientos expresivos y la diversidad de medios de comunicación que tienen lugar en esos 200 años¹. Esa diversificación es, por una parte, una reflexión de la publicidad sobre sí misma, y, por otra, una profundización en el alcance y los límites de los recursos persuasivos, mediante el acopio de aportaciones de las artes (visuales y escénicas), de las ciencias sociales (economía, derecho, sociología, antropología) y humanas (psicología, lingüística, semiótica, literatura).

A lo largo del siglo XX la publicidad desarrolla también sus patologías. Son los atentados a la libertad de los individuos mediante la seducción, la mentira, los mensajes subliminales, la insistencia desesperante, la violación de la intimidad e incluso en algunos casos el soborno y la violencia.

Frente a las formas degradadas del acoso comercial, los ciudadanos construyen sus defensas como son las normativas sobre el derecho a la intimidad, al descanso, a la tranquilidad, al silencio, a la veracidad de la información y se desarrolla todo el derecho de la publicidad.

Junto a esos sistemas de defensa se desarrollan también las interpretaciones apocalípticas de la publicidad como manipulación de las masas, destrucción de la democracia, vanguardia del consumismo, subrepticia aliada del capitalismo destructor y enemiga del equilibrio ecológico y el desarrollo sostenible.

Junto a esos efectos negativos y junto a los sistemas de defensa ante ellos, la publicidad mantiene su función primordial y directa de comunicar a los ciudadanos la excelencia de algo con objeto de que lo asuman, acepten o adquieran.

Pero junto a esa función propia y específica, la publicidad tiene una serie de funciones colaterales e indirectas que son las propias de las ar-

[1] EGUIZÁBAL, Raúl: *Historia de la Publicidad*. España: Celeste Ediciones, 1998 .

EGUIZÁBAL, Raúl: *Teoría general de la Publicidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

tes. Entre esas funciones están informar, entretener, divertir, instruir, en primera instancia o en un primer nivel. En un segundo nivel están otras funciones también propias de las artes, como son reforzar los vínculos sociales y la cohesión de la comunidad y suministrar claves sobre la concepción del mundo y de la vida de las sociedades en las que se despliegan esas formas publicitarias.

§ 106. Fusión de lo público y lo privado y comunicación universal.

El nivel medio de las cocinas y cuartos de baño españoles, de la ropa de cama y de mesa de las ciudades, del mobiliario de vestíbulo y de terraza de los barrios, ha sufrido una transformación profunda desde 1970, debida en buena parte a lo que la publicidad y los escaparates suministran.

Las amas de casa españolas ya no se parecen a las que Buñuel presentaba en sus películas. Las cocinas ya no son tan escandalosamente distantes de las que facturaba Hollywood en los 50 y en los 60, o de las que exhiben las teleseries de la actual California. El mobiliario y la decoración pueden tener estilo americano, o nórdico, o castellano, o incluso tercermundista, pero en ellos se reconoce algo así como un estilo, y no simplemente la carencia y la falta de vitalidad.

Los escaparates y la publicidad fueron, y continúan siendo, cátedras de ambiente urbano y de estilo doméstico, catedrales del gusto y foros del utillaje. Y modularon los hábitos domésticos de esos ciudadanos cuyos hábitos intelectuales y morales habían sido estimulados y fortalecidos por las universidades y el socialismo. La nueva constitución española tuvo en ellos sus mejores aliados, pero también en esos escaparates y esa publicidad. Porque los hábitos domésticos y los hábitos estéticos no tienen menos relevancia política que los hábitos intelectuales y los de moralidad pública. El bienestar y la felicidad, objetivos primordiales de la política, en buena medida se procesan y se degustan en el ámbito privado del hogar.

La publicidad ha moldeado por fuera a esos millones de personas a las que el sistema educativo y los medios de comunicación moldeaba por dentro. Hasta el punto de que ha contribuido, y no en menor medida que las otras instituciones, ha hacer de España y de los españoles lo que son.

Mediante la publicidad cada ciudadano ve lo necesario para satisfacer sus más peregrinos deseos, e incluso ve sus deseos desbordados. Pero no como el vulgo veía el lujo de las iglesias barrocas o como el

proletariado podía ver las riquezas de los zares, a saber, como algo inaccesible y que no les correspondía a ellos. Ve toda esa riqueza a su alcance, aunque sea a plazos largos, minuciosos y lentos, pero a su alcance de un modo u otro. La publicidad es, por eso, la realización de la utopía, la puerta hacia una felicidad que se puede contemplar, acariciar y medir con el propio trabajo y los propios ingresos.

Dentro de la función de informar e instruir la publicidad lleva a cabo una anulación de las fronteras entre lo público, lo privado y lo íntimo más allá de lo que podría lograrlo cualquier programa de información público o privado, y trae al ámbito de la tertulia familiar fenómenos que antes de la publicidad quedaban reclusos en el silencio.

Los anuncios de higiene íntima femenina en los programas de televisión que se ven en familia, acostumbran a los niños y a los adolescentes varones a asumir los procesos fisiológicos femeninos con una absoluta naturalidad. Tales procesos estaban reservados a una iniciación y protegidos por una especie de clandestinidad que durante mucho tiempo en muchas culturas estaba protegida por normas religiosas. Se trataba de fenómenos que producían impureza y a veces marginación social temporal.

Toda la higiene personal y doméstica, del hombre y la mujer, la vestimenta, la alimentación, el cuidado del cuerpo en la salud y en la enfermedad, constituyen sistemas complejos de numerosos rituales que son regidos principalmente desde la publicidad.

No hay dolencia, por vergonzosa que pueda resultar, desde la eyaculación precoz hasta las almorranas pasando por los gases intestinales o la inapetencia sexual sobre la cual la publicidad no informe y no instruya. No hay reducto por privado que sea como el de las técnicas de seducción, masculinas y femeninas, de las cuales la publicidad no informe a los potenciales seducidos. Pero además esa información se lleva a cabo con delicadeza, buen gusto y corrección, y a veces con sentido del humor, por lo cual esos momentos y fenómenos quedan rescatados del ámbito de lo oscuro, lo obscuro y lo grosero, y llevados al plano de lo natural, cotidiano, transparente y correcto.

Este tipo de información e instrucción tiene un carácter educativo más eficaz que cualesquiera otros porque el objetivo de la publicidad no es solo informar, sino también persuadir, y además hacerlo de manera que lo comunicado quede indeleblemente fijado en la mente del destinatario.

Así es como aparece en la publicidad de la publicidad, en la también llamada meta-publicidad, de la cual la agencia publicitaria de la empresa de ferrocarriles españoles es un excelente ejemplo.



Los ritos que los habitantes de las ciudades del siglo XXI realizan desde que se levantan, se asean, se visten, desayunan y llegan a los centros de trabajo o de estudio están regidos por una numerosa cantidad de objetos y usos que forman parte de la propia vida y de la propia identidad, y que han llegado hasta ellos mediante la publicidad.

Pero la publicidad no solo influye en los elementos de uso más cotidianos, íntimos y domésticos. También influye en los más altos ideales, en las iniciativas más audaces y en los sueños más descabellados.

Es lo que se proponen las campañas publicitarias del The Hongkong and Shanghai Banking Corporation (HSBC) desplegadas especialmente en aeropuertos y dirigidas a inversores².



In the future, there will be no difference
between waste and energy.

HSBC 

[2] <http://en.wikipedia.org/wiki/HSBC>

Se trata de formas de publicidad destinada a fomentar la audacia, la magnanimidad y la imaginación entre los promotores del desarrollo económico, potenciales clientes del banco.



**In the future, investors
will need to be explorers.**

HSBC 

Como señala Javier Rodríguez, los anuncios de HSBC ponen de manifiesto aquellos datos globales que no se publican en la prensa y que pueden orientar a los inversores y a muchos viajeros normales³. Difunden datos sobre Brasil, Rusia, India, China, Estados Unidos, Irán que constituyen un antídoto contra la inercia informativa oficial de las televisiones europeas y la miopía del Euro-centrismo, y que amplían horizontes para aquellos a los que les gusta reflexionar. Por ejemplo:

«Los equipos de fútbol de Brasil han ganado \$1 billón transfiriendo jugadores a equipos extranjeros.

Hay 5 veces más personas aprendiendo inglés en China que habitantes tiene Inglaterra.

Los tutores online en India ganan \$20 millones anuales enseñando inglés a estudiantes de Estados Unidos.

Más de 138 millones de personas trabajan fuera de sus países de nacimiento.

De media, los multimillonarios rusos son 19 años más jóvenes que los de Estados Unidos.

Sólo el 4% de las películas en Estados Unidos son dirigidas por mujeres. En Irán, el 25%.

[3] <http://javiering.com/>

La Industrial Halal genera \$3 trillones al año a nivel mundial.
Casi un tercio de los multimillonarios del planeta hicieron sus fortunas partiendo de 0.
Reciclar una lata da suficiente energía para encender una televisión durante 3 horas.
Cada día, 200.000 personas dejan el campo para vivir en la ciudad.
Tokyo tiene 3 veces más restaurantes con estrellas Michelin que París.
En Estados Unidos hay más lectores de periódicos en español que en toda América Latina.
En este momento, hay medio millón de personas volando en aviones.
El 0,3% de la energía solar del Sahara serviría para iluminar Europa.
Hay dos veces más rascacielos en Hong Kong que en la ciudad de Nueva York».

Aunque la publicidad va dirigida a sectores concretos, en función de los cuales se elige el medio y el momento en que va a difundirse la información, en principio, y por tratarse la mayor parte de las veces de una información en medios abiertos a la totalidad de los ciudadanos, no hay información dirigida a un sector que no pueda ser conocida por la totalidad de los ciudadanos.

Es verdad que no todos los ciudadanos van a los aeropuertos, pero todos ven los grandes carteles instalados en la ciudad y todos ven la televisión. Es verdad que no todos los ciudadanos ven los mismos canales de televisión ni a las mismas horas, pero en eso se guían por sus intereses o los de sus acompañantes, y no hay exclusiones o marginados de la información publicitaria. Por eso puede decirse que la publicidad es la forma más universal de la comunicación.

§ 107. *Filosofía del escaparate.*

Si la publicidad siempre es arte, arte visual, escénico, musical o conceptual, hay una forma específica de la publicidad en la que los productos adquieren el rango de piezas de museos. A su vez, esos museos, al contrario de lo usual, sitúan sus productos no en interiores cerrados sino en el centro de la vía pública. Esos museos son los escaparates y ese arte es el escaparatismo.

El escaparate va más allá de la fantasía común y, como el encantador de serpientes, lleva al paseante más allá de sus propios sueños, a unos niveles insospechados para él. Y además en todos los frentes. La fantasía individual es menos poderosa, tiene menos registros y menos alcance, que la de los artistas del escaparate. En el escaparate el espectador puede sentirse transportado a mundos mágicos, y mucho más si es un niño.

Por otra parte, el escaparate no muestra solo lo inaccesible, sino, sobre todo, lo accesible. El escaparate muestra joyas que muy pocos se pueden permitir, automóviles, alta costura de firmas, pero junto a eso muestra lo accesible. Juegos de toallas en combinaciones de colores maravillosos. Zapatos elegantes. Gafas. Cepillos de diente. Muebles. Lámparas. Colonias. Comidas exóticas y familiares. El escaparate muestra lo accesible y además lo necesario. Lo no muy necesario pero que viene bien. Lo útil y lo más útil. Para la Navidad, para la fiesta de primavera, para las playas, para el comienzo del curso, para el deporte, para la montaña.

El escaparate también es exotismo y creatividad desbordada. Es arte conceptual, enigma, sorpresa. En pocas creaciones los efectos especiales son tan especiales como en el escaparate. Es el cenit de la escenografía. La escenografía es la conjunción de todas las artes para crear los ambientes con las cualidades más intensas. Los ambientes más intensamente románticos, dramáticos, apacibles, violentos, trágicos, infantiles, sensuales, lúgubres, sagrados y lo que se quiera. Pues bien, el escaparatismo es el arte de poner en medio de la vía pública, y mientras más pública mejor, el ambiente con la cualidad más intensa posible para captar la atención del transeúnte, fijarlo ante el cristal y mantenerlo sorprendido y deleitado a la vez durante una larga contemplación de la escena representada. Como un niño pega la nariz en la parte de afuera del cristal de las tartas de chocolate, de los cachorros de perros o de la espada de Merlin.

Allí se muestra también el modo en que esa maravilla se puede realizar económicamente. El precio y las posibilidades de pago. Con uno o dos elementos de los que se ven en la escena, el espectador o la espectadora puede reproducir esa magia en su casa, en su figura, en su coche, o quizá en el despacho o la oficina.

También el escaparate tiene sus patologías. La escenografía puede ser demasiado snob, cursi, pretenciosamente intelectual, ininteligible, demasiado original, o relamida, grotesca, 'hortera' y vulgar.

El escaparate no es la modalidad más falsa, fraudulenta y mentirosa de la publicidad, del intercambio comercial. Un elemento de la escenografía, aunque sea el principal, no tiene suficiente poder para conferir al ambiente doméstico o a la figura personal toda la magia que se ve en el escaparate (excepto en el caso de que se adquiriera un Ferrari Testarosa, u otros productos por el estilo, que llevan consigo y son, de suyo, su propio ambiente). Pero tiene poder para hacer soñar, a quien adquiere el producto, que vive en un mundo encantado. Y esa es una de las misiones del escaparate, encantar el mundo, inundar de belleza lo cotidiano enlazándolo con las orillas del absoluto. La patología del encantamiento es el

fetichismo, pero el goce estético no tiene por qué degenerar en ninguna modalidad de la paranoia, aunque a veces ocurra⁴.

El escaparate es el pórtico de la gloria, la pista de despegue de los sueños, el punto donde el hombre puede extraviarse pero también donde puede encontrarse de verdad a sí mismo y donde puede encontrar el equilibrio entre lo dado y lo ideal. Donde ese sí mismo puede hacer esa gimnasia en que consiste el ser hombre y que es la tensión adecuada entre la aceptación de lo presente y la aspiración a lo más alto.

No hay más valor intelectual en el desprecio de lo superficial y en la apelación a las profundidades de la autenticidad que en la indagación de lo verdaderamente humano, en el descubrimiento de la rosa en la cruz del presente, como señalaba Hegel.

2. La interpretación pública de la realidad. Publicidad y legitimación.

§ 108. La interpretación pública de la realidad. Tópica y publicidad.

En su estudio *Ideología y utopía*, de 1929, Karl Mannheim introduce la noción de «interpretación pública de la realidad» para designar el conjunto de ideas y creencias aceptadas por las élites y por el gran público, en una determinada época, con mayor amplitud que la noción de Marx de ideología, que es el conjunto de ideas y creencias generado en un grupo social por sus condiciones socio-económicas de trabajo y de vida⁵.

En los desarrollos de la sociología del conocimiento del siglo XX, desde Simmel y Mannheim hasta Berger y Luckmann⁶, los enfoques analíticos dan lugar a la consideración del pensamiento de la sociedad en general y de los diversos grupos sociales desde muy variadas perspectivas.

Tomando como punto de referencia los valores culturales hegemónicos en diferentes épocas de la historia de occidente, se puede decir que la interpretación pública de la realidad se hace durante el medioevo

[4] Sobre el encantamiento de la escenografía y del escaparate, cfr. BREYER, Gaston: *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito, 2005; DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2000; GODOY, M^a Jesús y ROSALES, Emilio: *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*. Barcelona: Del Serbal 2009; MARIN, Dioní: *Diseño de escaparates*. Barcelona: IJB, 2004; MANCERA, Manuel F.: *Filosofía del escaparate*. Trabajo Fin de Master, Universidad de Sevilla, 2012.

[5] MANNHEIM, Karl: *Ideología y utopía. Una introducción a la sociología del conocimiento*. México: F.C.E., 1993; Cfr MANNHEIM, Karl: *El hombre y la sociedad en la época de crisis*. Buenos Aires: Leviatán, 1958.

[6] BERGER, P. y LUCKMANN, Th.: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

en clave religiosa, de manera que no solamente tiene que ser religiosa la religión para ser aceptable generalmente, sino que también debe serlo el arte, la ciencia, las letras, la política, etc. Es el único modo en que pueden tener asegurada su legitimidad. Por eso el *nihil obstat* lo extiende oficialmente la autoridad religiosa, y por eso el instinto del pueblo fiel rechaza o acepta modas, doctrinas y conductas si son religiosamente aceptables.

A lo largo de la edad moderna, y especialmente en sus momentos finales en los siglos XIX y XX, la religión como clave de la interpretación pública de la realidad, es desplazada por la ciencia. No solo debe ser científica la ciencia para ser socialmente aceptable, sino que también debe ser científica la moral (la ética debe ser *more geométrico demonstrata*, como enseñaba Spinoza), debe ser científica la religión (la religión debe estar *dentro de los límites de la razón*, según la enseñanza de Kant) y debe ser científica la política (el verdadero socialismo es solamente el *socialismo científico*, como Marx lo propone).

Tras la crisis de la modernidad y la razón científica en la segunda mitad del siglo XX y en el XXI no hay un valor hegemónico que opere como clave de la interpretación pública de la realidad, sino varios. Los valores legitimantes pueden seguir siendo en algunos casos la religión y la ciencia, pero en otros son la estética y el arte, la naturaleza o la tradición⁷.

Pues bien, la publicidad es el tipo de retórica y de arte que tiene como punto de partida una tópica, la que le permite captar los valores hegemónicos de una sociedad, el lugar común que aglutina del modo más intenso las conciencias y afectos sociales, y funda sobre él sus procedimientos persuasivos y su encantamiento.

La persuasión no se alcanza sólo por el despliegue de unos atractivos femeninos del mayor encanto o de la máxima gracia. Se alcanza, sobre todo porque el individuo es interpelado por el valor máximo de su sociedad y su cultura, es decir, de su mundo.

En el siglo XXI operan media docena de claves legitimadoras y la publicidad apela a todas ellas. Un dentífrico blanquea efectivamente la dentadura si está elaborado con todas las garantías científicas y lo avalan los odontólogos con su bata blanca. Un automóvil es perfecto en su género si está construido según el diseño más aerodinámico. Un zumo de frutas es el mejor si está obtenido por procedimientos absolutamente naturales, tanto la fruta como la obtención del zumo. Un licor es el más sabroso y añejo de todos si está elaborado con la receta empleada por los

[7] Este tema está tratado en CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza Valdés, 2009.

benedictinos franceses desde el siglo XII. Y una compañía de seguros es fiable si todo el mundo confía en ella.

Un producto como el dentífrico queda legitimado en sus pretensiones persuasivas y en su efectiva calidad si lo avala la ciencia. Un automóvil si lo avala la estética del diseño. Un zumo si lo avalan la naturalidad y la naturaleza. Un licor si procede de un monasterio. Unas tortas si las avala la tradición doméstica. Y una compañía de seguros si la avala la mayoría, si tiene respaldo democrático.

A comienzos del siglo XXI las instancias legitimadoras son, junto a la religión y la ciencia, el arte, la naturaleza, la tradición y la democracia. Esa es la tónica de la que parten los publicistas, y la publicidad es el procedimiento más seguro para obtener las claves de la interpretación pública de la realidad de una sociedad. No porque los publicistas sean los *gurus* de las ciencias humanas y sociales, sino porque son el tipo de artista, de retórico, que tiene el instinto de encontrar los lugares comunes de todos en relación con los diferentes asuntos, y de desplegar las expresiones más persuasivas.

§ 109. *Publicidad y legitimación.*

La publicidad, además de desempeñar las funciones de informar, instruir, entretener, divertir y educar, desempeña también las funciones de apertura de horizontes, de percepción de los cambios de la tónica vigente y de legitimación de la nueva.

La oferta antecede siempre a la demanda cuando la creatividad exhibe unos resultados que responden a una demanda potencial. Es decir, los primeros que se dan cuenta de la necesidad o la conveniencia de resolver un problema son quienes intuyen sus soluciones, a veces incluso antes de que se plantee. Esa demanda potencial no se refiere en primer lugar ni principalmente a productos del mercado. Se refiere, antes que nada, a modos de decir y describir la realidad, en relación con fenómenos nuevos que la sensibilidad común no capta pero la sensibilidad artística sí, y a veces la sensibilidad política, religiosa, científica o deportiva. Esos nuevos modos de decir son acogidos y celebrados jubilosamente porque enuncian necesidades oscuramente presentidas y no claramente formuladas. No es la manipulación de las mentes perversas lo que lleva a las masas a entregarse en manos de líderes desalmados. Es la sensibilidad de los líderes desalmados la que se adelanta a la formulación clara de esas necesidades y a su satisfacción.

En cualquier caso, la publicidad siempre actúa como factor determinante de la legitimación. Las inteligencias siempre se unen en la verdad, las voluntades siempre se unen en el bien, y las personas completas son congregadas por la belleza, que tiene más poder de convocatoria que ningún otro valor. El conocimiento público tiene por eso un cierto carácter salvador o redentor. Cuando un individuo o un grupo ha padecido una injusticia siente la necesidad de hacerlo saber a los demás, de compartirlo con la humanidad, de que «se sepa», y por eso se hacen sacrificios extremos para lograr que un manuscrito, unas fotografías o unas imágenes que testimonian la injusticia pasen al otro lado de la clandestinidad y del secreto, pasen al público. Se siente que si el daño llega al público y todo el mundo se entera, el daño de algún modo queda redimido y las víctimas quedan de algún modo «salvadas». El mal queda reconocido como tal y condenado solamente por el hecho de ser conocido. La evidencia del mal y de la falsedad genera de modo inmediato la repulsa unánime, y las víctimas son inmediatamente acogidas en la solidaridad y la fraternidad del género humano. Publicar es hacer justicia, legitimar.

Pero aun cuando no se trate de casos en que se requiera juicio, repulsa y redención, en las situaciones más ordinarias en las que se trata de elegir uno entre varios elementos similares e igualmente convenientes, la publicidad también legitima porque todo lo que se ofrece al público se ofrece como ética y políticamente correcto, como estéticamente atractivo, y como personal, familiar o localmente útil y bueno. Incluso aunque aparezca como indiferente desde el punto de vista de todos los valores, lo que no se rechaza queda aceptado y legitimado en términos de pacto social, como había señalado Hobbes en el *Leviatán*. Si un dictador no es rechazado violentamente, entonces es aceptado y el ser aceptado es inmediatamente legitimación⁸.

En otro sentido, la interpretación pública de la realidad queda permanentemente legitimada y esa legitimación queda profundamente enraizada en la vida, si la realidad se le muestra a la familia en sus momentos más íntimos de la vida doméstica, como la muestra la televisión durante las comidas, o como la muestra al público en los establecimientos de ocio (bares, hoteles, etc.) mientras descansa y se divierte.

La publicidad siempre es políticamente correcta y siempre es democrática, y si no lo es las instituciones y empresas responsables son demandas judicialmente. Si no es veraz, también. Si atenta contra otros

[8] HOBBS, T.: *Leviatán*, cap. XIV. Madrid: Editorial Nacional, 1980 pp. 227-240.

valores como la paz, la dignidad de la mujer, la integridad nacional, y en general el conjunto de los valores vigentes en la sociedad, recaen sanciones sobre ellas.

La publicidad es la más visible de todas las artes, la más comunicativa, la más persuasiva, y por eso, la más legitimadora. Tanto más legitimadora cuanto más subliminalmente lo hace, puesto que su objetivo y su función nunca es legitimar.

3. Interpelación universal y animismo universal.

§ 110. Animismo absoluto y verdad de la publicidad.

Con la publicidad tal como se configura en el mundo occidental a partir de los años 20, en cierto modo se actualiza el animismo universal que estuvo vigente en los primeros estadios del *sapiens* hace 100.000 años. No solamente habla el cielo con los truenos, sonrío con la aurora y condena y mata con los rayos. No solamente la tierra acoge o expulsa y las nubes juegan. No solamente la mesa es mala porque le ha dado un golpe a un niño en la cabeza. Los juguetes reproducen el universo, sufren y viven aventuras increíbles, los chocolates prometen un placer cien veces más intenso y mágico que el orgasmo sexual, los detergentes son más poderosos que el mago de la lámpara de Aladino, y los cepillos de diente, mucho más astutos y eficaces que los sagaces policías, persiguen a los gérmenes y acaban con ellos sin piedad.

Se le puede hablar a los peluches, ellos son expresivos. Nos hablan las cafeteras y los coches. El universo entero conspira para beneficio de los humanos, pero no en cuanto que conjunto de fuerzas ciegas, o de fuerzas inteligentes que mientan y pretenden sobre todo engañar, sino en cuanto sistema infinito de seres inteligentes cuyos primeros objetivos son vender y, precisamente para vender, proporcionar el bienestar y la felicidad de los niños y niñas, los jóvenes, las mujeres y los hombres, los ancianos y ancianas, los conductores, los cocineros y cocineras, los enfermos, los cansados y sedientos, etc., etc.

Lo más relevante de la publicidad, con todo, es que es verdadera. Está muy extendida la idea de que la publicidad y los publicistas tienen como objetivo fundamental engañar, pero no es cierto. Tienen como objetivo fundamental vender, y la experiencia les ha enseñado que venden más y durante más tiempo diciendo la verdad que engañando. Y la com-

probación repetida de la verdad de lo anunciado se llama, precisamente, prestigio de marca.

Las pantallas, las casas, las ciudades y las autopistas están llenas de unos productos y no de otros porque son los que más agradables y cómodos resultan dentro de las posibilidades económicas de cada uno, es decir, porque son los más agradables, cómodos y baratos.

El mercado no es de suyo perverso ni antihumano. Mucho más lo es su abolición. El mercado es perverso cuando las autoridades políticas y económicas distinguen con su favoritismo a la banca privada o a las empresas públicas, o a ambas instituciones a la vez, les apoyan para constituirse en régimen de monopolio, y fomentan el enriquecimiento desmesurado de unos a costa del empobrecimiento desmesurado de otros. Pero las patologías de la publicidad son otras ya señaladas, y no esas. Esas son las patologías del mercado, que también tienen sus correcciones en el ámbito de la política y la economía precisamente mediante la lucha contra todas las formas de monopolios y formación de oligarquías y oligopolios. Entonces se favorece la competencia, la disminución de los precios y el gran despliegue de la publicidad.

Precisamente donde la publicidad es más creativa y donde despliega más su ingenio es donde la competencia es mayor y resulta más necesaria, a saber, en los bienes de consumo, manufacturas y artículos de primera necesidad como fregonas, cafeteras, coches, alimentos y vestidos, donde el mercado es menos patológico, y no en la energía eléctrica, la gasolina o el agua, que es donde las patologías mercantiles alcanzan sus cotas más altas.

No hay elemento o residuo del universo donde no actúe el espíritu inteligente, no ya en el sentido científico de la presencia absoluta de la matemática y la geometría, sino en el sentido estrictamente animista o incluso hilozoísta de presencia absoluta del espíritu afectivo y volitivo, que desde cada elemento y cada residuo atrae, incita, provoca, seduce, enamora y encanta a los vivientes, incluidos los humanos, luciendo belleza, utilidad o comodidad. Todos esos valores se explicitan a través del diseño y se exponen persuasivamente a través de la publicidad.

§ 111. *El carácter dramático de la interpelación.*

La llamada de la realidad a los vivientes, y especialmente a los seres humanos, es una interpelación dramática desde los orígenes del *sapiens* sobre el planeta. Es dramática porque es siempre interactiva, y suele te-

ner como resultado el despliegue del hombre mediante el esfuerzo y el diálogo. A veces, y sólo a veces, es trágica porque sólo en ocasiones acaba con su destrucción.

La interpelación del caos a los primeros *sapiens* es altamente dramática hasta que consiguen construir una balsa o una isla de cosmos dentro de ese mismo caos, y después ampliarla hasta convertir en cosmos los continentes, los mares, los cielos, los espacios siderales y el caos completo.

A partir del post-neolítico se lleva a cabo la sustitución completa de los riesgos de caza, viajes y exploraciones por el riesgo de los cálculos de realización de los sueños vividos ante los escaparates. Miles de mundos interpelan dramáticamente a los *sapiens* desde el otro lado del cristal del escaparate, de las pantallas de cine, de televisión, del ordenador, del iPhone y del videojuego.

Los escenarios de la interpelación son todos aquellos en que aparece la publicidad, y todos aquellos que, interiorizados por los individuos, forman parte del imaginario personal. Es decir, los escenarios de la interpelación dramática en que la publicidad consiste, no son solamente las pantallas de los diferentes dispositivos electrónicos, las vallas y carteles publicitarios, o las páginas, folletos y viñetas donde se publicitan los productos, sino principalmente los ambientes en que el individuo se ve a sí mismo como dotado de determinadas cualidades, que son precisamente las que el producto en cuestión le puede conferir. Por eso la publicidad configura el imaginario individual y colectivo más que ningún otro arte.

La cualidad puede ser la seducción que produce el perfume x, o el automóvil y, la fuerza muscular que produce en el niño las galletas h, la ternura que vive la niña con la muñeca i, la seriedad y seguridad que irradia el ejecutivo con el traje a, la corbata b y los zapatos c, la comodidad y tranquilidad que tiene el ama de casa lavando los platos con el detergente w y los suelos con el friegasuelos z.

Hay un porcentaje de productos que no son elegidos con preferencias muy determinadas, y que se intercambian fácilmente por otros del mismo tipo, pero hay otro porcentaje de productos, una veces mayor y otras veces menor que los indiferentes, según el carácter de las personas, que sí constituyen preferencias muy marcadas y que difícilmente se intercambian por otros. Son los que se eligieron por motivos determinados, reproducibles, con los que se puede dar razón de la preferencia, aunque la razón sea caprichosa y no argumentable, como la preferencia por un color o un aroma.

En esos cálculos se pone en juego la realización o la frustración de la propia vida y la de cuantos dependen de la propia responsabilidad, aun-

que de todas formas el riesgo es menor que en el paleolítico. Al menos los *sapiens* viven mucho más tiempo y en mejores condiciones de salud que en épocas anteriores.

A través de esas pantallas lo que surge con más frecuencia es emulación, deleite, juego y posibilidades de ascender en cotas de belleza y bienestar sin riesgo. No siempre se asumen riegos de impago cuando se adquiere una vivienda o un coche, impulsados por la publicidad, y rara vez se asumen cuando la compra es de vestido, alimentos o adornos. En todos esos casos la publicidad ha estado ahí realmente presente. Ha ampliado los campos de la belleza, de lo deleitable y de lo gozoso, de lo útil y de lo conveniente, y con ello ha ampliado los campos de la imaginación, y por tanto los de la libertad.

Pero la publicidad no solamente informa e intenta persuadir de las excelencias de un detergente, un yogur, o un automóvil. También informa y persuade de las excelencias de una formación profesional y de unos centros adecuados para ella, de las excelencias de universidades y centros de investigación, de las excelencias de unas ciudades y unos países como destino turístico e incluso como destino estable, de las ventajas de unos programas de gestión y organización de las ciudades y de los países preconizados por un partido político u otro.

Y por último, en relación con las opciones más personales e incommunicables, como son las opciones sentimentales, morales y religiosas, la publicidad informa y persuade sobre las producciones literarias y cinematográficas en las que se relata y se analiza el fracaso y el triunfo amoroso, conyugal y familiar, las opciones morales más debatidas sobre el momento adecuado de morir, de iniciar la guerra, la guerrilla o la revolución, y los enigmas religiosos sobre la asistencia o la ausencia divina.

No hay escenarios de la vida humana y de la historia del universo que el arte no acerque a todos los individuos y de los cuales la publicidad no informe a los hombres, porque no hay realidad natural y artificial cuyo alcance no esté mediado por el esfuerzo humano, es decir, por la economía.

En todos esos escenarios se desarrollan las escenas en que consiste la existencia humana, y sus momentos más cruciales. Todos los ritos de paso están auxiliados por la publicidad y mediados por ella.

El nacimiento, los alimentos e indumentarias de las primeras semanas, los juegos y juguetes, los balbuceos, los primeros pasos y los primeros zapatitos.

La iniciación en la mayoría de edad. Los primeros zapatos de tacón y las primeras consolas, las primeras bicicletas, los primeros libros, los

primeros pintalabios, las primeras novelas, canciones y películas, la elección de colegios. La elección de formación y de profesión, la elección de pareja, las opciones políticas, morales y religiosas.

El inicio de la vida en pareja y la constitución de la familia. La elección de la vivienda, la hipoteca, el banco, los colegios, los sistemas de transporte. Todo eso está igualmente mediado por la publicidad.

Las celebraciones de la unidad de la familia y el grupo en los grandes momentos, la comunión de todos en las alegrías y triunfos de todos, se realizan del modo y en los lugares anunciados y conocidos como adecuados y excelentes.

E igualmente la elección de compañías de seguros médicos, de plan de pensiones y jubilación, empresas funerarias. Los momentos decisivos de la existencia humana, marcados por los grandes ritos del nacimiento, la iniciación, el matrimonio, la comunión, la reparación y purificación y los ritos de despedida, así como los ritos más triviales como lavarse los dientes, ponerse el pijama o utilizar el papel higiénico, están mediados y auxiliados por la publicidad.

En los ritos triviales el actor no se juega nada o casi nada de su auto-realización, pero en los grandes ritos, la imaginación y la creatividad publicitarias son las compañeras más constantes en la realización de uno mismo. Pueden desequilibrar, y los discursos habituales de las organizaciones políticas y religiosas pregonan constantemente que desequilibran, porque asumen implícitamente la ideología según la cual todo lo que está mediado por el dinero y la actividad económica-mercantil es malo o al menos sospechoso.

Pero esa ideología rousseauiana es tan ridícula como nociva. Induce a creer que el desarrollo de la especie humana, que también tiene un sentido religioso, el de «Creced y multiplicaos, poblad la tierra y sometedla, dominad sobre los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se mueven por la tierra» (Gén 1,26-28), es un desarrollo al servicio del mal y de la destrucción del hombre. Y no cambia un ápice el carácter ridículo y nocivo de la ideología de Rousseau el hecho de que Marx la matizara, señalando que no es la sociedad sino solo la mala distribución de la riqueza lo que produce el daño.

Si la sociedad tiene desajustes que han permitido un crecimiento y una multiplicación tan espectacular y un dominio tan creativo sobre el mar, la tierra y el aire, y ese crecimiento y creatividad permiten la corrección permanente de los desajustes existentes y de los que continuamente se generan, entonces esos desajustes, sociales y económicos, son una bendición porque producen bienes mucho mayores que el daño inicial, y por eso pueden ser

llamados, como los llamaba Rousseau usando una terminología cristiana, *felix culpa*, culpa feliz o daño bendito, porque ha generado mayores bienes.

La interacción dramática de cada individuo con la naturaleza y la sociedad en el trayecto de su auto-realización, mediada por la economía y la publicidad, tiene una dimensión de riesgo y de mal posible y efectivo, que no puede anular su potencial de creatividad intelectual y artística. Y si los discursos políticos y religiosos niegan oficialmente ese potencial y sus realizaciones, incurrir en la esquizofrenia maniquea de maldecir por un lado lo que utilizan y aplauden por otro.

4. La sistemática de las artes en la comunicación global.

§ 112. *La publicidad como arte total y como sistemática de las artes.*

En 1850 Richard Wagner escribe *La obra de arte del futuro*, dedicada a Ludwig Feuerbach, su filósofo más admirado por entonces⁹, y expone su concepción de la ópera como obra de arte total. Para Wagner, la obra de arte total no es solamente aquella en que queda unificada la poesía y la música, el pensamiento y el sentimiento, lo trágico y lo cómico, sino, sobre todo, aquella en la que el artista creador logra que todos los espectadores se conviertan en actores y reconozcan la obra de arte como la realización de sus vidas¹⁰. Es decir, aquella en que se logra que los espectadores se conviertan en actores y, por tanto, en los verdaderos artistas.

Wagner no solamente concibe el arte como el modo más excelso de la revolución, como la forma más bella de lucha, tal como podía concebirse por quienes habían leído y comulgaban con el *Manifiesto comunista* de Marx, publicado dos años antes, sino también como el modo más excelso de expresión del alma del pueblo, que es como Herder entendía la cultura nacional¹¹, y de la sustancia ética de la sociedad, que es como Hegel entendía el Estado¹². Para Herder y Hegel el alma del pueblo y el

[9] WAGNER, Richard: *La obra del arte del futuro*. Valencia: Ed. Universitat de Valencia, 2000. Cfr. especialmente la introducción de Joan B. Llinares y el *post-criptum* de Francisco López.

[10] WAGNER, Richard: *La obra de arte del futuro*, cit. cap. V.

[11] RODRÍGUEZ BARRAZA, Adriana: *Identidad lingüística y nación cultural en J.G. Herder*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp. 245 y ss.

[12] Cfr. HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: *Cristianismo y secularización. Reflexiones sobre unos textos de Hegel*, en CHOZA, J. y GARAY, J.: *Pluralismo y secularización*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009, pp. 113-117.

Estado son la autoconciencia que una sociedad tiene de su cultura, y la autoconciencia de la propia cultura es la forma más intensa de experimentar la propia identidad.

Todo eso, para Wagner, es la ópera. Por otra parte, la ópera asume a través de la escenografía el conjunto de las artes plásticas. La arquitectura, la escultura, la pintura, y todas las artes suntuarias menores de la indumentaria y la decoración. Pues bien. Esa misma totalidad de las artes del siglo XIX y las del XX las asume la publicidad y con un protagonismo mayor por parte de los espectadores. No ciertamente de los espectadores como constituyendo una unidad nacional, ya se conciba la nación como unidad política o como unidad cultural, sino de los espectadores constituyendo diferenciada y personalmente la totalidad de la especie humana.

El arte de la publicidad asume las artes plásticas en cuanto que todas ellas, desde la arquitectura, la escultura, la pintura, la fotografía y el cine, hasta las artes suntuarias de la indumentaria y la decoración son, por una parte, objetos de la actividad publicitaria, y por otra medios de la actividad publicitaria, para construir los ambientes en los cuales cobra pleno sentido el producto cuya información se ofrece.

Por otra parte, la publicidad asume todas las artes escénicas y musicales, desde la comedia, la tragedia y el drama, el mimo y la danza, el circo y las artes deportivas, hasta la música en sus formas más variadas desde la más popular hasta la más culta. Y quedan asumidas tales artes igualmente no solo como objeto de la acción informativa publicitaria, sino también como herramienta para la creación de los escenarios adecuados a la persuasión que se quiere lograr.

En tercer lugar, la publicidad asume todas las artes literarias, desde la poesía épica y la lírica hasta la novela, el cuento, el relato corto y la cuña publicitaria de 30 segundos. Esto por lo que se refiere a las artes clásicas. Junto a ellas la publicidad utiliza todas las modalidades de performances, instalaciones, montajes, juegos de sonidos y luces, movimientos, y todos los recursos naturales y artificiales que la imaginación puedan enlazar en un mensaje muy corto o muy largo.

§ 113. La integración de sociedad y naturaleza en la publicidad.

En esa asimilación de todas las artes, la publicidad asume también las cualidades naturales prácticamente en su totalidad. En primer lugar, todas las cualidades físicas del sol, de la luna, los astros, y las variedades

de fuegos, los vientos, las aguas superiores y las inferiores, las tierras, las montañas y los llanos. Todo lo que en las culturas de los cazadores recolectores del paleolítico han sido fuerzas sagradas, elementos totémicos de constitución de la identidad individual y colectiva, ahora son propiedades que broncean la piel, inspiran calma, favorecen el descanso, invitan a navegar a vela o lo desaconsejan, convocan a los paraguas, gabardinas e impermeables, generan playas transparentes, atraen a los balnearios de mayores poderes.

En segundo lugar, la publicidad asume las cualidades de los organismos vivientes, vegetales o animales, en los cuales estaba presente la vida y la fuerza que las generaba y las custodiaba. Esa fuerza aparecía en los vegetales y animales que se convertían en protectores o en enemigos de los humanos. De una manera análoga, en la publicidad se expresa la vegetación completa, desde las formas domésticas de los alimentos más comunes hasta las formas más exóticas de la vegetación selvática. Asimismo, los animales, que en el paleolítico también eran depositarios y vehículos de fuerzas mágicas, en la publicidad aparecen como depositarios y vehículos de vitaminas, minerales, y todos los nutrientes necesarios por los organismos humanos. O bien aparecen como vivientes que pueden acompañar, como cómplices para descubrimientos, como pareja en los deportes o simplemente como portadores de belleza.

Si se trata de integrar las cualidades humanas y sociales, todos los rasgos de la vida agrícola y la vida urbana, de la infancia, la adolescencia, la madurez y la senectud, aparecen en las manufacturas y en los bienes de equipo que constituyen los elementos del consumo humano en la vida doméstica y en la vida laboral ordinarias. La ternura y la ingenuidad de la infancia, la ilusión lúdica de la juventud, la responsabilidad y eficiencia de la madurez y la experiencia nostálgica de la senectud pueden aparecer en las secuencias publicitarias de las maneras más fugaces e insospechadas. Porque cada una de esas etapas de la vida tiene determinadas necesidades de consumo y genera diversas modalidades de la persuasión.

En cuarto lugar la publicidad integra la totalidad de las cualidades femeninas, y la totalidad de las necesidades femeninas en orden a la potenciación de esas cualidades. Todas ellas, como ya se ha señalado, pueden quedar y quedan transferidas a las manufacturas y bienes de equipo, donde extienden su imperio Venus y Apolo, los dioses de las bellas formas.

La belleza, y especialmente la belleza femenina, es persuasiva de suyo en la medida en que produce encantamiento, atracción, seducción, exaltación y también amparo, calma, refugio y seguridad.

En quinto lugar, finalmente, la publicidad asume también todas las cualidades masculinas. La seguridad convincente de la virilidad, la audacia y magnanimidad de los emprendedores, la valentía ante el riesgo. Todos esos rasgos se difunden como atributos de Zeus y Marte a todos los productos de consumo que apelan a esas disposiciones y fuerzas humanas.

Todos esos atributos divinos, cualidades naturales y cualidades humanas, rasgos de carácter y virtudes morales han sido y son analizados y expuestos por todas las artes, plásticas, escénicas y musicales y literarias, pero ninguna de esas artes ha tenido la oportunidad y la necesidad de buscar y encontrar esas cualidades y exhibirlas de un modo tan detallado, en momentos tan triviales y sencillos de la existencia, en rincones tan recónditos de la existencia, para ofrecer un complemento pertinente para ese recodo como la publicidad. La publicidad ha ennoblecido y humanizado momentos y dimensiones de la realidad y de la existencia que no habían sido ennoblecidas por ningún arte anteriormente, y por eso puede ser considerada como el arte total.

§ 114. Integración de individuo y sociedad en la publicidad.

La teoría y la práctica del arte total son de origen wagneriano y de desarrollo marxista, como se ha dicho, y se aplican principalmente a la ópera. Al aplicarla a la publicidad, tanto esa teoría como esa práctica alcanzan una realización mucho más cumplida, por una parte, y por otra se produce una desarticulación completa de la concepción wagneriana-marxista.

En primer lugar, la teoría y la práctica en cuestión se aplican a la ópera. La ópera de Wagner recoge la tradición mitológica de los pueblos germanos, la proyecta sobre la realidad de esos pueblos a mediados del siglo XIX, en un momento en que está en su punto álgido el proceso de formación de la nación-estado, y dota al pueblo de una misión sagrada y de un destino divino que es la salvación de la humanidad en su realización plena. El artista Wagner es el profeta que logra que el pueblo entero sea actor y que interprete la obra de arte de su propia realización, siguiendo también la voz de otros profetas como Feuerbach.

La obra de arte total wagneriana no se representa en las calles y plazas de las ciudades, ni en los campos cultivados o en barbecho. Se representa en el palacio de la ópera, pero a la ópera no va realmente el pueblo, sino más bien la nobleza, y, cada vez más, la alta burguesía, que es quien le esta disputando a la nobleza el liderazgo en la formación de la nación estado. El pueblo está al margen de esa obra de arte total.

Por eso cuando la revolución marxista triunfa en Rusia, uno de los índices y símbolos del triunfo es construir cada estación del metro de Moscú como un vestíbulo del palacio de la ópera: lamparas de cuarzo con cientos de cristales tallados, cornucopias, cariátides, guirnaldas, escayolas, alabastros y mármoles, para uso y disfrute de los obreros, del pueblo, cuando cada día cogen el metro para ir a la fábricas donde llevan a cabo la verdadera revolución y construyen la sociedad socialista.

Pero ese público que abarrota una estación de metro en Moscú en los años 1940 y 1950 no tiene nada que ver con el público que estira las piernas en los entreactos en el vestíbulo del palacio de la ópera de París o de Viena en 1860 o 1870. Quienes descansan un poco en los vestíbulos del palacio de la ópera son condesas o esposas de grandes empresarios, con abrigos de pieles, joyas, sombreros y vestidos propios para la ocasión. Quienes transitan o corren por las estaciones de metro de Moscú son obreros o empleados que se comprimen en los vagones en las horas puntas y que en las restantes horas dejan desiertos unos espacios en los que ciertamente no había publicidad.

En el caso de la publicidad como obra de arte total, también el medio es el mensaje. Las estaciones del metro de Montreal están concebidas como las plazas públicas de los pueblos mediterráneos, compuestas por multitud de establecimientos donde se puede desayunar y tomar el lunch, adquirir un bolso o unas camisas, ver una película o hacer la compra de la casa para unos días. Las estaciones se adjudican mediante concurso público entre arquitectos, y una de sus funciones es su utilización como lugares de ocio y recreo durante los largos y fríos inviernos canadienses, los cuales, por otra parte, no son demasiado diferentes de los inviernos rusos.

Lo que se puede vivir en las estaciones de metro de Montreal es diseño, moda y publicidad. Las últimas tendencias en las artes del siglo xx, según la época en que la estación se construyó o fue remodelada. El arte aquí, en general, y la publicidad, en particular, no habla a ningún pueblo, no propone ningún éxodo, no refuerza ninguna identidad común, y no señala hacia ninguna tierra prometida. No hay profetas enviados a la colectividad.

La publicidad habla a cada individuo, a sus necesidades concretas, cotidianas y pequeñas. Apunta a resolver problemas minúsculos, pero una cantidad ingente de ellos, a cada uno en su individualidad. Problemas de los jóvenes o de los adultos, de los hombres o las mujeres, de los nativos y los extranjeros, para el momento del trabajo o del descanso, para el traslado o la comida, para la higiene personal o la indumentaria de fiestas.

El medio es el mensaje porque el palacio de la ópera y la ópera misma hablan a las clases altas en tanto que representantes del pueblo con miras a

la realización del estado-nación como empresa colectiva. La estación de metro de Montreal habla a cada individuo, intenta resolver sus pequeños problemas, y también los grandes, señalándoles posibilidades de realización.

Pero no se trata de un mundo sin alma generado por las relaciones mercantiles en el que la muchedumbre solitaria pasea su desencanto por los espacios inhumanos llenos de mentiras publicitarias. Eso pudo suceder en los años 60 y 70 cuando los estados ya no son capaces de subvenir a las necesidades de la sociedad, cuando las sociedades aún no han tomado conciencia de sus capacidades, de la necesidad y la responsabilidad de construirse a sí mismas, y cuando esas sociedades no han iniciado la construcción de un mundo global pasando por encima de sus instituciones estatales-nacionales.

Cuando las sociedades civiles y los individuos toman conciencia de la superación de las comunidades estatales-nacionales los individuos, guiados por la publicidad y no por los profetas, crean Organizaciones No Gubernamentales y se unen en ellas para ayudar a resolver problemas en cualquier parte del mundo. Problemas de hambre, de falta de médicos, de medicamentos, de agua, de información. Problemas de enfermos de malaria, de inmigrantes en las propias ciudades, de aficionados a la música pop, a la filatelia, a las motos, etc. Y la publicidad que anuncia esas asociaciones y congrega a los interesados, señala también la cuenta corriente en la que se puede ingresar la cantidad que se pueda y se quiera con la periodicidad que se pueda y se quiera.

La publicidad genera enlaces para favorecer la realización individual, y para favorecer la integración global de la humanidad como especie, mediante relaciones informativas y de prestaciones, mediadas por el esfuerzo personal y por la economía.

Ahora la nueva sistemática de las artes, el diseño, la moda y la publicidad, constituye un lenguaje performativo, que pone a disposición del género humano la totalidad de recursos que los hombres pueden generar para uso de los hombres y para beneficio de los hombres.

A comienzos del siglo XXI hay todavía muchos seres humanos excluidos de todos esos beneficios de la información y de los intercambios comerciales, aunque son ya bastante menos de la mitad según los datos de los organismos internacionales. Con todo, el porcentaje de la humanidad que tiene acceso a la información publicitaria y a sus productos, es también abrumadoramente mayor que la que tenía acceso a los palacios de la ópera.

§ 115. Sentido humanístico de la publicidad.

Seis mil millones de personas, con una expectativa de vida media de más de 60 años, pueden llegar a existir y pueden subsistir mediante unos recursos, una riqueza, que les permite hacerlo, y esos recursos resultan de la comunicación, se mantienen y aumentan mediante la comunicación. Es el consumo humano lo que parece constituir el motor del despliegue humano, y es la creatividad humana la que a su vez parece constituir el motor de esa demanda¹³.

La historia del humanismo es la historia de la comunicación, y la historia de la comunicación, puede verse como la historia de la emergencia y constitución de las técnicas y las artes, de su autonomización, de su agrupación en las sistematizaciones de las artes, y de su descomposición y reagrupamiento en el diseño, la moda y la publicidad.

El diseño agrupa el conjunto de las artes productivas, la moda la mayoría de las artes plásticas, y la publicidad la mayoría de las artes escénicas. Mediante la publicidad la totalidad de los elementos y factores del mundo hablan entre sí, en una gigantesca prosopopeya, en la que el tema de conversación y de los debates es la realización de lo humano. Como en la antigüedad griega y romana, la esencia del hombre se establece y se juega en términos de lenguaje, pero en el siglo XXI el lenguaje se despliega según unos recursos científicos, técnicos y artísticos propios, que contrastan con sus modalidades anteriores.

La publicidad despierta en determinados sectores de la población la sospecha de que manipula y despoja de la libertad forzando al hombre al consumismo. No obstante, constituye la forma actual de la permanente apelación de la realidad a los seres humanos, apelación que, ciertamente, favorece el consumo y en ocasiones lo hace perentorio. La presión productiva y la presión publicitaria del mercado reduce, ciertamente, la llamada libertad de ejercicio (libertad de hacer o de no hacer), pero aumenta, y mucho, la libertad de especificación (libertad de hacer esto o lo otro). En cualquier caso, es un factor determinante de la realización del hombre en un diálogo de todos con todos, cuya condición de posibilidad parece ser la cooperación global, la comunicación global, que se configura a comienzos del siglo XXI en la forma de mercado global.

[13] CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009, cap. 3. También sigue habiendo mucha desigualdad, mucho aislamiento y mucha opresión en los comienzos del siglo XXI (observación de Emilio Rosales).

El valor de la persona y, más en concreto, el conjunto de valores que constituyen su dignidad, es afectado por el diseño artístico e industrial y por las cotizaciones económicas que resultan de la conjunción de diseño, moda y publicidad, como se ha señalado (FAC §§ 94 y 103), precisamente porque todos los elementos de la cultura constituyen un sistema interconectado. Por eso el diseño, la moda y la publicidad pertenecen a la historia del humanismo¹⁴.

Las palabras y las imágenes atractivas, el esplendor de la belleza, tienen la máxima capacidad de convocatoria, congregan a muchas personas. Pueden seducirlas y fallar posteriormente en el intento de darles estabilidad, pero también pueden ilusionarlas con proyectos comunes, y entonces puede surgir de modo permanente una lengua, unas costumbres, una cultura, una nación, etc.

Pero que una lengua, unas costumbres y una cultura existan de un modo permanente no significa que no necesiten renovar su imagen y abrir ámbitos para su existencia, pues si no lo hacen sus ciudadanos pueden emigrar a otras lenguas y trasladarse a habitar otras costumbres, lo que significa que han sido ganados para los ámbitos (y para los mercados) de otras existencias.

Pues bien, lo que la retórica es a las palabras se corresponde, en el mundo de las expresiones no verbales, con lo que el diseño es a las formas y, en el mundo de la economía, con lo que la publicidad es al comercio. El diseño y la publicidad de una lengua, unas costumbres y un país, y su comercialización posterior, forman parte del ancho proceso de colonización del imaginario.

Una lengua, unas costumbres y una cultura renuevan su imagen y amplían mercados para su existencia expresando su principio y su ser según diseños nuevos, moda nueva y publicidad nueva, y en eso consiste ser originales. No ser originales es perder la conexión adecuada entre fondo y apariencia, perder la capacidad de convocatoria, la habilidad y la fuerza para congregar según lo que es más propio de cada uno.

Por eso hacen falta siempre nuevos diseños de la dignidad humana, de la persona, de la propiedad, de la norma moral, de la religión, y nuevas formas de su publicidad, para que el fondo de lo humano aparezca en cada grupo social de tal manera que, cada uno con distinta sensibilidad, se «digan algo» entre sí que «tenga sentido» para ellos. Así es como los distintos grupos sociales, y los individuos concretos, pueden

[14] Parte de estas tesis se toman de CHOZA, J.: "Diseño y cotización de la dignidad humana", en *Situación*, 2, Madrid, BBVA, 1996, pp. 49-62

hacer propios los valores éticos universales y hacer universales los idiosincrásicos, y así es como el fondo de la humanidad, su ser, se alza por momentos en la apariencia. Ese es el significado de la antigua expresión *studia humanitatis*, el de la alta tecnología de la expresión.

5. El arte y el absoluto.

§ 116. *Alta tecnología de los significados. La publicidad como retórica y como ética.*

Actuar según principios propios se llama ser auténtico, y hacerlo según principios ajenos se llama actuar de modo formalista, mecánico, hipócrita, irresponsable, etc. Por muy universales que sean unos valores, si el individuo no los puede hacer suyos entonces las acciones mediante las cuales los realiza tampoco pueden ser muy personales, con lo cual dejan de ser morales y dejan de ser suyas. La autenticidad coincide con la originalidad entre los seres humanos, porque los valores se hacen universales cuando los hombres los universalizan, o sea cuando los hacen abstractos, y después se hacen propios de otros cuando ellos los asimilan originalmente para sí. Como enseña Higinio Marín, la autenticidad es a la moral lo que la originalidad a lo estético, lo cual significa que si no hay algo de personal, algo que brota de uno mismo, algo de diseño propio en la asimilación comprensiva y en la acción moral, entonces no hay una asimilación comprensiva ni una acción moral.

Los valores de humanidad se van universalizando mediante expresiones que captan la sensibilidad y la profundidad de los otros, es decir, mediante la publicidad, la retórica, y mantienen su fuerza original en la medida en que se reencarnan en los otros. A este proceso se le puede llamar traducción de los valores en el mismo sentido en que se habla de traducción de un libro, enculturación de unas creencias y comercialización de una nueva marca.

Ser personas, ser hombres y ser ciudadanos con soberanía quiere decir ser originales, ser propietarios de sus representaciones, o al menos de algunas, y eso implica algo de diseño exclusivo. En la medida en que lo diseñado o expresado les dice algo a los demás (no importa que sean muchos o pocos), los convoca, los interpela, les abre posibilidades, y eso es aparecer ante los demás como persona, porque ser persona significa irrumpir con una oferta que solamente es de uno mismo. Desde este punto de vista la multiplicación de diseños y de modas, incluso su multiplicación técnica e industrial, no significa de suyo despersonalización, porque se puede asumir personalmente lo diseñado por otros y puede

hacerse una selección muy personal. Frecuentemente es lo que ocurre. El hecho de que el consumo sea productivo, de que sea producción, además de tener el sentido que han comentado los economistas, significa que consumir diseño es también diseñar. Ya se ha dicho que la publicidad reduce la libertad de ejercicio, pero aumenta la de especificación.

La oferta, el diseño y la traducción, las palabras y las imágenes atractivas, no tienen todas la misma capacidad de convocatoria, ni la misma potencia de encantamiento y de ilusión. Lo que ilusiona y encanta puede generar un nuevo mundo, puede destruir los poderes que iban a generarlo, puede abrir un espacio muy amplio para algo inicialmente no muy significativo, y caben muchas otras posibilidades.

Los humanistas se propusieron un nuevo diseño y comercialización de los valores más sagrados, y esa fue la empresa que inició Cisneros en 1502 con la Biblia Políglota Complutense, la primera edición trilingüe de la biblia completa, cuya realización significaba ya una síntesis original de los *studia humanitatis* y los *studia divinitatis*. Ahora puede parecer una empresa de éxito obvio, natural, lógico y evidente, pero entonces la posibilidad, la necesidad y la originalidad de la empresa fue conflictiva. En concreto, la cuestión de si había que hacer una nueva versión latina o mantener la antigua de San Jerónimo (Vulgata), provocó el choque entre Cisneros y Nebrija¹⁵.

Los humanistas se propusieron un segundo trasvase de esos valores sagrados a universos simbólicos más dudosos que las lenguas hebreas, griega y latina, a saber, las lenguas vernáculas, y esa fue la empresa de Erasmo, Lutero, Moro, Vives y otros. También ahora nos pueden parecer empresas de éxito evidente, pero en su momento generaron unos conflictos de los que se conserva la más clara huella en la forma de la actual fragmentación de la cristiandad surgida del cisma de occidente.

A ese empeño de los humanistas se le puede llamar ahora imperialismo, visión comercial, evangelización, tarea civilizadora, y de otras maneras, lo cual es igualmente alta tecnología de la expresión. También se puede decir que la encarnación de los mismos valores en distintas sensibilidades y en distintos universos lingüísticos como son las actuales lenguas europeas, hizo posible que brillaran durante los últimos cinco siglos con apariencias muy diversas, poniendo así de manifiesto que el pluralismo no es simplemente un hecho, sino un valor, como Jorge Vicente insiste en declarar¹⁶.

[15] Cfr. RICO, Francisco: *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza, 1993.

[16] ARREGUI, Jorge V.: *La pluralidad de la razón*. Madrid: Síntesis, 2004. Mi colega de la Universidad de Sevilla, Emilio Rosales, por su parte, considera que la cultura occidental carece de legitimación moral y política para ejercer de heraldo de los derechos humanos.

Pertenece al debate intelectual si el conjunto de valores que han constituido el motor y la inspiración de las realizaciones culturales llevadas a cabo por occidente en los últimos cinco siglos, y que se compeñan en los derechos humanos y las sociedades democráticas, van a encarnarse en los universos simbólicos y lingüísticos no occidentales que han adquirido tanto protagonismo a finales del pasado siglo xx.

Si la traducción de esos valores será fiable, si serán después reconocibles, si no resultará dolorosamente vulnerada la sensibilidad europea, su concepción de la dignidad de la persona, su balanza de pagos y su política social. Esas son incógnitas por despejar. Si vale la pena trabajar y luchar por eso es una cuestión política, económica, y de alta tecnología de la expresión.

Se trata de un problema que tampoco era ajeno a los humanistas ni estaba al margen de sus debates. La decisión de hacer un nuevo diseño de la Biblia, primero según la versión más original y viva que entonces podía producirse, y segundo según unas lenguas que carecían por completo de solera cultural, de prestigio social y de perspectiva histórica, no tenía más punto de apoyo que la visión comercial: las lenguas vernáculas eran entonces el gran mercado del futuro, como ahora lo son el mundo asiático, y el mundo islámico.

Desde la posición de los humanistas del Renacimiento, una de las cuestiones inquietantes podía ser esta: ¿qué garantías hay de que las lenguas vernáculas tengan futuro? No se podía dar más respuesta que una: que empiecen a tener pasado, y entonces sabremos cuáles han adquirido solera cultural, prestigio social y perspectiva histórica.

Desde el punto de vista del humanismo y de la cultura contemporánea, las cuestiones inquietantes son estas otras: ¿cuál es el ritmo al que las otras culturas pueden asimilar los valores producidos por la occidental? ¿Cuál es el ritmo al que esos productos tienen que cambiar el diseño y diversificarse para no quedarse fuera de esa asimilación? Aquí producto significa tanto un champú como un registro de autorización sanitaria de productos alimenticios, tanto un laminado como un programa de política social, tanto un sistema de calefacción como una formulación de los derechos humanos.

¿Qué es lo más concorde con la sensibilidad de los destinatarios, con su capacidad adquisitiva?, ¿cuáles son los criterios de identificación que sirven mejor al producto y a los usuarios? Eso lo dirá el futuro. La relación entre el hombre y las cosas, el diálogo entre hombre y mundo, se ha acelerado por obra de las mediaciones técnicas y se ha convertido en la relación de todo con todo mediante el diseño, la moda y la publicidad. En esa relación acontece el perenne adaptarse al medio y ganarse la vida en él, la perenne tarea de ser hombres, pero ahora con unos recursos que todavía estamos aprendiendo a manejar.

§ 117. *Fases y momentos del espíritu absoluto.*

1. ¿Qué es el arte y qué es la filosofía del arte? Desde un punto de vista hegeliano, el arte es la configuración para la sensibilidad, o la recreación para la sensibilidad humana, del universo entero en cuanto manifestación de la realidad divina, para instrucción y educación ética del hombre, para engrandecimiento y deleite del hombre, para la comprensión por parte del hombre del espíritu tal como se muestra en la naturaleza, en el hombre y en él mismo¹⁷.

La filosofía del arte es la reflexión comprensiva de ese proceso de recreación humana del universo a través de expresiones figurativas, en las que queda comprendido el cosmos, el hombre y Dios. Ese es también el proceso en el cual el hombre se sirve del cosmos, y lo integra en el desarrollo del espíritu, desde un primer momento de autoconciencia máximamente confusa en la magia, pasando por un segundo momento de mayor claridad en el arte clásico, la artesanía y la técnica, hasta un momento de máxima claridad en la pintura moderna y en la tecnología contemporánea. En la tecnología y en el diseño las fuerzas naturales se comprenden, cada vez más, como *son*, se usan, cada vez más, según el *sentido* del que están dotadas por la creación, y son asumidas por la libertad humana según su propia naturaleza para referirlas a las metas de la libertad.

2. Las fases y momentos del espíritu absoluto son los episodios y los elementos en los que lo sagrado o absoluto se manifiesta como lo más perceptible y adorable, como lo más perceptiblemente adorable, que por orden cronológico han sido: El sol y los astros, los animales, los hombres poderosos-bellos, los hombres ricos y pudientes, los hombres pobres y marginales, los hombres corrientes, como reflexiones en círculos de círculos.

La primera forma sensible que el espíritu absoluto se da a sí mismo a través del hombre, y del hombre primitivo, ciertamente, es la de la fuerza. Las representaciones de lo divino son representaciones de las supremas fuerzas del sol, de la luna, del rayo, de la lluvia y de los animales.

Conforme el hombre va adquiriendo una conciencia más clara de su posición en el cosmos y de su relación con los demás hombres, las representaciones de lo divino empiezan a ser antropomórficas, de una belleza y perfección suprema. Entonces el hombre empieza a ser un dios para el hombre, porque comprende que la inteligencia y la belleza humanas

[17] HEGEL, G.W.F.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, §§ 556-563. Madrid: Alianza, 2005,

son el supremo poder, y que la mejor expresión del poder y la sabiduría divina es el hombre.

Pero en el momento en que el arte y el pensamiento griegos despliegan la perfección humana, y la conciencia de la propia inmortalidad y dignidad se esclarece, entonces las representaciones antropomórficas de la divinidad empiezan a experimentarse como inadecuadas y las religiones oficiales comienzan a debilitarse.

Los filósofos son acusados de ateísmo y las representaciones artísticas de la divinidad inspiran cada vez menos devoción, representan cada vez menos persuasivamente la excelencia divina.

A partir del desarrollo y expansión del cristianismo, y a partir del nacimiento y desarrollo de la ciencia moderna, nada queda en el cosmos que pueda considerarse sagrado. Nada queda vetado para el estudio y uso técnico por parte del hombre. La consecuencia de ello es lo que Weber llama el desencantamiento del mundo.

El arte cristiano, o arte romántico, como lo llama Hegel, puede representar todavía la divinidad como lo infinito trascendente e irrepresentable, pero la representación de lo santo está en la moral y el derecho. La santidad está en la ley y en la intención del hombre, no en la imagen. La clara conciencia de la dignidad humana que el evangelio anuncia se expresa y se reconoce en los derechos humanos. La santidad está en la ley y no en la fuerza. Ni siquiera está en la figura humana. La dignidad y la santidad aparecen en la figura humana, pero en la del pobre y el enfermo, en la del mendigo y el loco, porque en esas imágenes es donde aparece el respeto y la veneración auténtica por la dignidad del hombre y por los derechos humanos. Así es como la representan Velázquez y Vermeer, Cézanne, y Rouault, y así aparece en el arte de los siglos XIX y XX (FAC §§ 62, 67 y 74).

La muerte del arte significa que no hay más representaciones artísticas del espíritu absoluto ante las que inclinarse con veneración y que desentrañar con la reflexión y el análisis.

Los hombres ya saben que la fuerza está en la naturaleza y que es manejada por la tecnología, y que el misterio está en el corazón y la conciencia del individuo, ante el cual se rinde veneración, aunque se trate de un marginado. Especialmente si se trata de un marginado. El misterio no está en algo representable porque lo representable es manufacturable y asumible en la propia libertad, en el diseño. El misterio está en el corazón del hombre, y ahí es donde se despliega y mantiene sus raíces la religión.

Hegel estima que, por otra parte, la religión es cada vez más interior y menos positiva, menos externa y apoyada en elementos perceptibles, y estima también que el proceso de interiorización es, además de la muerte del arte, la muerte de la religión. No puede haber religiones si no son positivas, pero si son positivas esa dimensión externa es, de suyo, según Hegel, separable de la verdadera intención y del verdadero sentimiento.

No hay nada que objetar al análisis de Hegel. De todas formas el arte puede no entenderse como conjunto de las artes plásticas, y especialmente como pintura, que es como la modernidad tiende a entenderlo por los motivos señalados (FAC §§ 58-59). Es cierto que el arte religioso y la religión fundamentados en las representaciones, en las imágenes y en las prácticas oficiales y externas, entran en descomposición a lo largo del siglo XIX y XX. Pero entonces emergen precisamente formas de arte y de religión no vinculadas a la representación, sino a la abstracción y la interioridad auténtica. Emergen las formas de las artes como lenguaje privado (FAC § 74).

3. La nueva interpretación pública de la realidad encuentra en la nueva sistemática de las artes su forma de legitimación. El arte no se refiere al absoluto y lo representa solo a través de las imágenes. También lo hace a través del movimiento, la música, la acción y la palabra.

El arte representa siempre el poder, y el valor que en cada época legitima al poder y a la interpretación pública de la realidad. Representa lo admirable, venerable y reverenciable, mediante la plástica, el sonido y el movimiento y la acción en la escena. Al representarlo lo admira y lo reverencia, y de ese modo lo legitima constantemente.

El respeto y la veneración del poder no deja nunca de tener un sentido artístico y religioso como se ha indicado (FAC §§ 37-38). La veneración de las imágenes pertenece a un momento de los rituales civiles y religiosos, y el debilitamiento y la pérdida de esa veneración pertenece al momento en que el respeto y la adoración se expresa más persuasivamente a través de las dimensiones kinéticas y musicales de las liturgias civiles y religiosas, al momento en que la relación con lo sagrado transcurre por los cauces de la razón práctica más que por los de la razón teórica.

Las ceremonias solemnes de los juramentos y toma de posesión de los presidentes de las instituciones civiles, inauguraciones, clausuras, ferias y fiestas, y de las ceremonias religiosas de bautismos, matrimonios y funerales de los presidentes de las instituciones, generan unas emociones y unos sentimientos que para los hombres del siglo XXI pueden ser de

una intensidad religiosa como la de los sentimientos que levantaban las imágenes en los hombres de momentos anteriores.

Esos sentimientos son colectivos en la época de las imágenes y de los templos, en los que se hace visible la comunidad y se reza en comunidad. A partir del momento en que se reza en solitario, a partir de la *devotio moderna*, la vida religiosa es tanto individual como colectiva. Puede acentuar tanto la referencia del individuo en sí mismo al absoluto como la referencia del individuo al absoluto a través de y como miembro de la comunidad. Pero a partir del siglo xx, como intuye William James, la religión tiende a ser más individual, más interactiva, e incluso más democrática, tiene en cuenta los modos personales y diferenciados de referencia al absoluto, y el arte también manifiesta esas características.

4. La interpelación y la conversación de la naturaleza y la sociedad humana es personalista e individualizada. En cuanto que interactivos y democráticos, en cuanto que tienen en cuenta el modo personal de la referencia al absoluto, el arte y la religión son globales y pueden formar constelaciones de individuos muy heterogéneos.

El sistema del diseño, la moda y la publicidad, comunica a todos con todos en orden a la facilitación de todas las tareas posibles, desde las del más recóndito, privado y doméstico recoveco de la higiene femenina y familiar, hasta las tareas históricas y políticas de las grandes inversiones y apoyo económico a los estados. La conversación de todos con todos, tiene como temas las tareas de todos en todas partes.

En el orden religioso, los sentimientos de todos son puestos en relación con los de todos y se forman comunidades con muy diverso tipo de cohesión en orden a la veneración de los valores máximos. Si el poder y el valor absoluto está en todos y cada uno de los hombres, y en todas y cada una de las tareas, entonces cada uno de los hombres y cada una de las tareas tiene de suyo un valor artístico y un valor religioso.

La muerte del arte y de la religión, la secularización general, tienen como contrapartida una sacralización general de todas las tareas y personas particulares. Y eso es algo que también entrevió Hegel¹⁸.

5. El sistema de las artes constituido por el diseño, la moda y la publicidad, como en todos los periodos anteriores desde la aparición del *sapiens*, constituye la comunidad humana porque el arte es, también en el siglo XXI, la forma más inmediata y directa de comunicación.

[18] Cfr. HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: *Modernidad y Cristianismo. Ensayo Sobre el Ideal Revolucionario*. Madrid. Rialp. 1989.

Se pueden vivir el arte, la religión y la filosofía como referencia al absoluto, como un culto a Dios, y así se ha vivido desde comienzos del neolítico. En el post-neolítico, cualquier tarea particular puede ser vivida por cualquier ser humano, como arte y como religión, como un servicio de «obediencia» a la realidad, como un culto a lo más sagrado que cada uno encuentra en la parcela de cultura y de historia en la que coopera a la realización del hombre.

EL ARTE INTERACTIVO. FILOSOFÍA DEL INTERFAZ

1. Ontología del arte. La obtención del elemento.
§ 118. *Ontología del arte. La obtención del elemento.*
2. Transformación del arte y transformación del mundo.
§ 119. *Transformación del arte y transformación del mundo.*
3. La nueva comunicación. El interfaz.
§ 120. *La nueva comunicación. La cibernética, la teoría de la información, la comprensión de los medios.*
§ 121. *La tercera revolución industrial. El interfaz.*
4. El mandala interactivo. Filosofía del arte post-representativo.
§ 122. *El mandala interactivo. Filosofía del arte post-representativo.*
5. El alfabeto y el interfaz. Los nuevos sistemas categoriales.
§ 123. *El alfabeto y el interfaz. Los nuevos sistemas categoriales.*
6. El interfaz y la organización post-neolítica de la conciencia y la subjetividad.
§ 124. *El interfaz y la organización post-neolítica de la conciencia y la subjetividad.*

1. Ontología del arte. La obtención del elemento.

§118. *Ontología del arte. La obtención del elemento.*

EN ESTE RECORRIDO por la historia del arte como comunicación, que es en lo que consiste este estudio, se ha examinado el arte como medio de comunicación atendiendo a las formas tradicionales del arte, en el sentido más amplio del término. En la última etapa de ese recorrido, al examinar el arte como comunicación en la modernidad, la atención se ha centrado más en la representación artística que en la transformación del mundo mediante las artes, y más en la estabilidad de lo representado y lo creado que en los cambios en los modos de crear. Porque en la modernidad es cuando el arte se distancia más de la artesanía, cuando se produce la mayor

separación entre el arte y la técnica, y cuando se vuelve más representativo y contemplativo.

Durante el paleolítico, el neolítico y la edad antigua, el arte está mucho más referido a la transformación: así en la agricultura y la ganadería, la urbanización, la metalurgia y la navegación, la industria y la artesanía.

En la modernidad occidental el arte asume las funciones contemplativas teóricas que tenía la ciencia griega, y que en cierto modo desecha la ciencia moderna, más volcada a lo particular, experimental y hacia la técnica. En ese despliegue por la vía contemplativa teórica cada arte alcanza su elemento propio: la luz y el color para la pintura, el volumen para la escultura, etc., para detenerse en su examen y análisis, en su contemplación.

A partir de las vanguardias, a comienzos del siglo xx, como si el arte hubiera llegado en todas y cada una de las dimensiones de la realidad al principio simple de ella y de sí mismo, es decir, al átomo de realidad, al elemento de 'cosa', cualquier cosa, cualquier realidad, puede resolverse completamente en sus átomos y puede ser compuesta mediante ellos en lo que constituye una obra de arte. Esos elementos o átomos de la realidad son también los del arte, que puede combinarlos de múltiples modos para componer múltiples universos.

El sueño de los lógicos, matemáticos y alquimistas de tenerlo todo reducido a un conjunto de átomos o elementos simples, el sueño de la *mathesis universalis*, de algún modo se alcanza en ese alfabeto que recoge del modo más atómico y elemental posible todos los alfabetos, a saber, el álgebra de Bool. El álgebra de Bool, ese sistema digital de ceros y unos, permite una digitalización universal: mediante ella se pueden codificar y procesar números, cantidades de muy diverso tipo, dimensiones, imágenes, melodías, masas monetarias, etc., etc., y mediante ella todo resulta arte, artificio, dicción, creación.

En el momento de la historia humana en que se produce una universalización del artificio alfabético sin precedentes, y en el que el arte y la estética lo diseñan y embellecen todo, también la reflexión sobre el arte aparece como más necesaria, perentoria y, en algunos momentos, incluso angustiosa. ¿Qué es el arte?, ¿con qué se hace?, ¿qué dice?, ¿quién lo hace y cómo?, ¿para qué?, ¿cómo se ha hecho antes y cómo se está haciendo ahora?

El arte se hace como se hace el universo, que antes de su reelaboración artística por parte del hombre es caos inhóspito, y después de que el hombre lo ha organizado y nombrado en orden a su supervivencia, a la satisfacción de sus necesidades, es residencia, habitación, comunidad y

comunicación. Comunicación en muchos sentidos, en tantos como pueden ser las necesidades, intereses y sueños de los vivientes que comparten esa totalidad de lo real.

La respuesta a todas esas preguntas sobre el arte, el análisis del referente de cada una de ellas, es lo que clásicamente se ha denominado ontología de la obra de arte, descomposición de esa realidad que es el artificio en los principios o causas que le han dado origen, y que Aristóteles desglosó en cuatro grandes apartados: 1) causa material, átomo o elementos de los cuales se compone y con los cuales está hecha la obra de arte: madera, sonidos, movimientos, etc., 2) causa formal, lo que es la obra, la esencia de la cosa, la forma ontológica: martillo, casa, barco, etc., 3) causa eficiente o los agentes creadores de la obra de arte, sean personas, artistas o no, sean fuerzas naturales o sea el azar, y 4) causa final, el objetivo o la finalidad para la que ha sido hecha la obra: para golpear, navegar, narrar, etc.

Toda realidad natural se puede desglosar en esos cuatro factores, y saber de ella quiere decir desglosarla en ellos y conocerlos. Y lo mismo ocurre con toda realidad artificial. Los entes artificiales están hecho con elementos naturales aprovechando sus potencialidades para servir a las necesidades, intereses, expectativas y sueños humanos. Por eso el arte es la transformación de la naturaleza en cultura, la asunción de las realidades naturales en unos procesos en los cuales los hombres han superpuesto, a los fines propios de esas realidades, los fines propios de sus proyectos, necesidades y sueños.

De este modo la naturaleza adquiere en la cultura una serie de significados y de valores propios de la comunidad humana, humano-comunitarios, en virtud de los cuales resulta humanizada. Lo que las cosas son en sí mismas, que es lo que describe la ontología, queda alterado por lo que las cosas son para los hombres, para la comunidad humana, o como dice Hegel, para el espíritu. En este sentido el arte es la humanización o la espiritualización de la naturaleza

Los elementos de los que estaba compuesta la realidad quedan alterados por la nueva forma y el nuevo sentido que adquieren en el campo de fuerza de las relaciones humanas y los proyectos humanos. Aunque la ontología de las cosas naturales no es la misma que la ontología de los entes artificiales, los principios que generan o causan una realidad natural sí son los mismos que generan o causan un ente artificial. Los factores, principios, o causas que componen un ente natural se pueden individualizar o localizar en un ente artificial, en la obra de arte.

La obra de arte tiene un sentido o un significado, aquello para lo que está hecho. Por ejemplo, un martillo, para golpear, un mito para narrar lo que pasó, etc. La comprensión de una obra de arte requiere la comprensión de ella misma como artificio, como significante que se refiere a un significado, como un signo que tiene un sentido y cumple una función en un contexto de realidades naturales y artificiales. Una obra de arte es un signo, un significante, y su comprensión es la comprensión de su significado, su sentido, su fin, su utilidad, etc.

La ontología de la obra de arte, del signo significante y de la función y el efecto sobre la realidad a la que se refiere, se puede representar en las dos columnas de una tabla, ubicando en la de la izquierda los factores naturales anteriores a la obra y que se integran en el significante, y en la de la derecha el resultado de la confluencia de esos factores, o sea el sentido, la acción y el efecto de la obra misma ya hecha sobre la realidad y la vida.

La obra de arte como significante en sí mismo.	La obra de arte en relación a su significado.
<p>1.- Significante. Elementos materiales de la obra de arte (causa material).</p> <p>1.- Sabores 2.- Aromas 3.- Volúmenes 4.- Espacios 5.- Movimientos 6.- Sonidos. 7.- Luces, colores 8.- Palabras</p>	<p>1. Determinación material de la obra, según el sentido de sus elementos.</p> <p>1.- Alimentación, gastronomía 2.- Orientación, perfumería 3.- Utillaje, escultura 4.- Ubicación, arquitectura 5.- Traslación, danza 7.- Conocimiento, realidad, pintura 8.- Conocimiento, creación, literatura</p>
<p>2.- Forma. Significados y sentidos del significante (causa formal).</p> <p>2. 1.- Significado Inteligibilidad de la composición Comprensión de la composición</p> <p>2.- 2.- Sentido de la composición en el orden trascendental. Bien, utilidad, verdad, belleza en sí. Belleza en lo natural y en lo artificial. Lo sublime, lo numinoso.</p> <p>2.- 3.- Sentido de la composición en el orden predicamental. Grados de lo útil, bello, bueno, etc.,</p>	<p>2. Determinación formal, temática-cultural de la obra, según las esferas de la cultura.</p> <p>1. Arte religioso 2. Arte político, patriótico, militar 3. Arte civil, social, familiar 4. Arte socio-económico, socio-laboral 5. Arte industrial, técnico 6. Arte puro (referido a su elemento) 7. Arte y belleza científicos 8. Arte conceptual y sapiencial (análogo al arte religioso)</p>
<p>3.- Proceso creativo, actividad creativa (causa eficiente).</p> <p>Inspiración. Eros. Musas. Genio. Composición de los elementos. Teoría y práctica de la composición</p>	<p>3.- Efecto en los destinatarios. Valores. Determinación Afectiva.</p> <p>Épica, Lírica, Dramática. Deseo, Amor, Gozo Temor, Odio, Tristeza</p>
<p>4.- Destinatario de la obra de arte (causa final).</p> <p>Comunicación con lo divino Comunicación con otros individuos Comunicación con la comunidad Comunicación con el cosmos</p>	<p>4. 1.- Recepción objetiva. Acceso a lo divino Servicio al público, a la sociedad Servicio al orden físico-cósmico. Resolución de problemas</p> <p>4. 2.- Recepción subjetiva: Agrado, servicio, reparación, etc.</p>

El arte convierte la vida natural en vida cultural, espiritual, es decir, humana. La obra de arte casi siempre consiste en darle un significado «artístico», añadido, a lo natural.

El desarrollo especulativo y reflexivo del arte en la modernidad, y la obtención y contemplación del elemento por parte de las vanguardias, han llevado cada vez más al conocimiento del significado del elemento en sí, según su naturaleza, por ejemplo, el significado del amarillo, de la clave de re o del hierro como tales. A la vez esa reflexión y ese análisis han permitido asumir lo natural como tal en el espíritu humano, en lo cultural, de manera que esos procesos naturales asumidos por el espíritu, resultan también albergados en él y protegidos y cuidados en él. Así se puede comprender el sentido de suyo religioso, militar, fúnebre o jubiloso de elementos y acontecimientos de la naturaleza.

En esta línea han desarrollado la ontología de cada una de las artes diferentes artistas y filósofos. La de la pintura, Da Vinci en su *Tratado de la pintura* o Gilson en su estudio *Pintura y realidad*; la de la escultura Heidegger y Chillida en su diálogo personal y su correspondencia; la de la arquitectura grandes arquitectos desde Hipodamos de Mileto hasta Le Corbusier; la de la danza filósofos y artistas desde Luciano de Samosata hasta Paul Valery.

Quizá ha sido desarrollada con más frecuencia la ontología de la literatura y del lenguaje, y parece que apenas se han iniciado la ontología de la perfumería y la de la gastronomía. La posibilidad de transformarlo todo en arte, en cultura, y la conciencia de estar haciéndolo, quizá faculta a los hombres del siglo XXI para analizar más ajustadamente el significado propio de los elementos naturales y la ontología de las diferentes artes.

2. Transformación del arte y transformación del mundo.

§119. Transformación del arte y transformación del mundo.

La historia del arte y la comunicación del hombre con la naturaleza y con los demás hombres puede verse como un proceso de descomposición de las realidades del universo en sus partes más simples, en sus átomos y elementos más originarios, en el proceso de alfabetización de esos elementos, y en el de nueva composición de esas realidades, según su propia naturaleza, y según los proyectos del espíritu humano. En el siglo XXI esa descomposición y re-composición aparece con potencialidades de mayores horizontes que en ocasiones anteriores.

Desde que el hombre aparece sobre el planeta hace unos ciento cincuenta mil años, el conocimiento y la vida son acción, interacción, arte. Los efectos de esa acción, los resultados de esa interacción, durante los primeros 120.000 años, es decir, durante todo el paleolítico, apenas han dejado huella.

La actividad transformadora de entonces afectaba solamente al utillaje, a los alimentos y la indumentaria, y el arte era aprendizaje de la naturaleza, signación y designación de ella. La vida se ajustaba a los ritmos temporales del cosmos, día/noche y primavera, verano, otoño e invierno, con sus etapas de creación, de producción. No podían acelerarse los procesos diurnos ni los nocturnos, primaverales u otoñales de maduración de los animales ni vegetales, o los procesos de transporte de unos lugares a otros.

Con el neolítico empieza la acción transformadora de la naturaleza, y con el calcolítico y la metalurgia la aceleración de los tiempos y la conexión de los espacios.

Ciertamente el chamán paleolítico siempre había gozado de dominio del espacio y del tiempo. El viaje astral y la psicopompa eran precisamente la instalación en ámbitos y factores que tenían una dinámica diversa de la cotidiana, pero no eran lo cotidiano, eran el mundo de los poderes sagrados.

La agricultura y el regadío, los asentamientos y el urbanismo, empiezan a ser una transformación del espacio, la construcción de un cosmos artificial. El *axis mundi*, el árbol que comunicaba las entrañas de la madre tierra con la corona del firmamento, es sustituido por el mástil de la tienda y la columna del templo primero y por la planta del templo y la torre después.

La «manufactura» del espacio y el tiempo y la comunicación extraordinaria del viaje astral empiezan a tener en el neolítico otras formas. Los animales empiezan a utilizarse como medio de transporte y comunicación, y los signos abstractos empiezan multiplicarse junto a los símbolos antiguos.

Con el calcolítico se aceleran estas transformaciones y se multiplica su número. Como si cada nuevo periodo se iniciara con una especie de big bang cultural en el cual el espacio y el tiempo se hicieran cada vez más dúctiles y maleables.

En el calcolítico empiezan la navegación y las rutas comerciales regulares. Las diversas partes del mundo, antes alejadas entre sí, empiezan a unirse. La domesticación del caballo y la fabricación de carros acercan más los espacios terrestres antes muy alejados. Se crean los primeros im-

perios y se construyen y estabilizan para siempre las rutas por tierra y mar. Se generaliza la escritura, y empieza a utilizarse como medio de comunicación entre grupos humanos alejados en el espacio y alejados en el tiempo, pertenecientes a épocas distintas.

Todas esas actividades son arte, reducción de las realidades naturales a partes atómicas, elementales, utilización de todas ellas en nuevas aplicaciones, y son comunicación más estrecha con la naturaleza y de los hombres entre sí. Están inspiradas por divinidades y protegidas por ellas, porque son entrega al hombre de poderes que les permiten un dominio creciente sobre el espacio y el tiempo. La metalurgia es, como indica Mircea Eliade, el arte que en mayor medida permite concebir la plasticidad del tiempo y manejar procesos temporales acortándolos a escalas muy manejables para la actividad humana¹.

Por otra parte, la metalurgia permite concebir la transformación de todos los elementos en una forma suprema y máximamente divina, la forma del oro, y llevarlos hasta ella mediante un 'utensilio' que reúne el poder de la magia chamánica y del fuego de las fraguas, a saber, la piedra filosofal. La piedra filosofal es el elemento natural que a la vez funciona como utensilio de máxima transformación de la naturaleza. Permite la transformación de la forma más baja de realidad en la forma más alta. La metalurgia desemboca en la alquimia. La piedra filosofal es la figura y el tipo, en el orden de la naturaleza, de lo que será el redentor en el orden de la sociedad humana, el poder que transforma lo inferior en lo superior.

A partir del neolítico empieza también el arte como solamente contemplación, diferenciado de la religión y de la técnica, abriendo los horizontes del lujo, la gratuidad y la libertad máximas. Venus aparece en los panteones calcolíticos de numerosas culturas como diosa de la belleza, vinculada al erotismo y a los placeres del sexo. El éxtasis orgiástico, la síntesis de danza, embriaguez y sexo data al menos del quinto milenio a.C.

Pero la belleza no se venera solo en la mujer, se venera también en las murallas y los ladrillos vidriados de Ur, en los palacios y templos, en las ciudades, en la indumentaria, en las armas, en los paisajes, en los cielos y en las noches. En todo eso se experimenta y se vivencia también el lujo, la gratuidad y la libertad.

El incremento de recursos operativos y transformadores va acompañado de la emergencia de nuevas modalidades de éxtasis y contemplación, de la apertura de nuevos horizontes. El arte, referido preferentemente

[1] ELIADE, M.: *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 2004.

te a la belleza, y la técnica, referida a la práctica transformadora, empiezan a diferenciarse y a separarse mucho antes de que las lenguas romances europeas reserven la primera palabra, arte, solamente para la belleza y la contemplación y la segunda, técnica, para la acción transformadora.

Con el inicio de la época histórica todos esos utensilios y esas aspiraciones paleolíticas, neolíticas y calcolíticas, se encauzan a través de los signos y cálculos de la filosofía, la ciencia y la técnica. El espacio y el tiempo se perciben y se conciben como determinantes del ámbito insuperable del cosmos 'material', como el establecimiento de la distancia, de una distancia que no puede ser superada y anulada en ningún caso, ni por ningún actor por veloz que sea.

En el fin de la modernidad se señala un límite de velocidad insuperable, traspasado el cual los cuerpos dejan de ser cuerpos, el espacio deja de ser espacio y el tiempo deja de ser tiempo, como ocurría en el viaje astral y la psicopompa chamánicos.

No obstante, en el siglo xx la tecnología puede alcanzar velocidades tan altas como las del pensamiento y como las de la voluntad, y a veces más altas. La síntesis de procesos eléctricos con el álgebra de Boole da lugar a procesos electrónicos e informáticos más rápidos, y en diversos casos más capaces, que el cerebro humano y que la mente humana.

El chamán puede utilizar como organismo propio algunos organismos animales y algunas fuerzas cósmicas, e instalarse en ellas como en un segundo cuerpo propio, para actuar a través de él sobre el cosmos y sobre los espíritus. Pues bien, el desarrollo del arte y la técnica, desde comienzos del neolítico hasta el final del siglo xx, puede ser visto como un proceso por el cual el conjunto de recursos operativos y transformadores del cosmos, en constante incremento, se va organizando e integrando en torno a un ámbito espacialmente reducido y abarcable con comodidad. Tan abarcable y reducido como el conjunto de los recursos operativos y transformadores de un organismo animal aparecen disponibles en su conciencia.

En esta perspectiva la magia, la técnica, el arte y la comunicación son una misma actividad, a saber, conocimiento transformador y transformación del mundo. Acción y transformación.

La primera forma de unidad del conjunto de recursos operativos y transformadores en incremento constante es la corte del Faraón, o la del Sátrapa, es decir, el Estado, que lo controla todo y dispone de todo, y se ubica en un conjunto de habitaciones. Lo que se denomina 'historia', período histórico, se inicia con ese tipo de control sobre el mundo y la vida. Pero lo que puede llamarse el final del neolítico, el final de la forma de

civilización determinada por la economía de producción, la ciudad y la escritura alfabética, puede caracterizarse como un periodo en el que cada vez mayor número de individuos tiene acceso a mayor cantidad de recursos operativos y transformadores. Un periodo en el que cada vez mayor número de individuos tiene acceso a casi la totalidad de lo real, a través de un dispositivo o de un medio que lo pone a su alcance, como la conciencia pone al alcance del organismo animal sus recursos operativos.

Ese dispositivo o medio que pone el universo a disposición del individuo, como la conciencia pone a disposición del viviente los recursos operativos del organismo animal, es el interfaz.

3. La nueva comunicación. El interfaz.

§120. La nueva comunicación. La cibernética, la teoría de la información, la comprensión de los medios.

El interfaz es el medio de comunicación entre el hombre y la naturaleza y el hombre y los demás hombres más común y de mayor alcance en el siglo **xxi**. El interfaz es una pantalla. Es la parte visible de un utensilio informático a través del cual se recibe información de cualquier escenario o mundo, mediante el cual se intercambia información con cualquier escenario o mundo y con el cual se actúa sobre cualquier escenario o mundo.

Desde comienzos del siglo **xxi** la comunicación transcurre fundamentalmente a través de una pantalla y en interacción con ella, a través de tres tipos de pantalla: la pantalla de televisión, la pantalla del ordenador y la pantalla del teléfono móvil. Los niños, los jóvenes y los adultos pasan más de la mitad del tiempo de su actividad laboral mirando una de esas pantallas y también interactuando con ella. Y pasan así también un buen número de horas de su tiempo de ocio.

En esa interacción lo que se intercambia es información. Por eso puede decirse que la pantalla, o mejor dicho la pantalla con la que se interactúa, o sea, el interfaz, ha sustituido a la escritura alfabética, con la notable ventaja de que requiere un adiestramiento mucho más rápido y simple que la escritura alfabética. Lo que el interfaz permite es un intercambio de información entre potencialmente la totalidad de los seres humanos con un adiestramiento tan universal y tan sin coste como el de saber hablar.

Aquí la palabra «información» significa «realidad», y tiene el alcance ontológico trascendental que se le ha dado en el siglo **xx** en el ámbito de la física, la química, la biología, la informática y la teoría de la comu-

nicación, es decir, prácticamente en todos los ámbitos de las ciencias, que se suman así a la secular tradición filosófica en la que a toda realidad se le llama «forma». Si se tiene en cuenta este significado contemporáneo del término información, intercambiar información quiere decir hablar de tú a tú con la realidad, con una realidad reducida o descompuesta en partes atómicas elementales, para componerla de nuevo o no, según acuerdos y convenciones.

El interfaz aparece así como el utensilio mediante el cual el universo y la sociedad entera se convierten en materia de la interacción artística comunicativa. Semejante prodigio comunicativo se genera en la segunda mitad del siglo xx mediante la conjunción de realizaciones técnicas, desarrollos teóricos de nuevas ciencias y reflexiones especulativas de tipo filosófico, que han reducido y desglosado la totalidad de lo real en partes atómicas y elementales, y la han codificado a su vez en claves alfabéticas, de manera que resultan manejables por todos los seres humanos.

Estas técnicas, ciencias y reflexiones especulativas se alimentan de inspiraciones artístico-técnicas, y tienen unos logros que a su vez potencian esas inspiraciones. En la historia del interfaz, se pueden distinguir los siguientes momentos y episodios clave, en correspondencia con la génesis y desarrollo de las técnicas y ciencias en cuestión²:

1. El desarrollo de la cibernética y la reflexión sobre ella a partir de la obra de Norbert Wiener³ durante la segunda guerra mundial.

2. El desarrollo de la teoría matemática de la información y la comunicación a partir de la obra de Claude E. Shannon y Warren Weaver a finales de la década de los años 1940⁴.

3. El desarrollo de la teoría sobre los medios a partir de la obra de Marshal MacLuhan y la escuela de Toronto⁵ desde los años 60.

4. El desarrollo de las técnicas y las teorías sobre la relación hombre-máquina, llevado a cabo por investigadores, del mundo académico y del

[2] CONTRERAS, Fernando: *El arte de los medios*, Tesis doctoral en preparación, Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla.

[3] WIENER, Norbert: *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets, 1998 (orig.1948).

[4] SHANNON, Claude E.: *The Mathematical Theory of Communication*. Chicago: University of Illinois Press, 1949.

[5] MAC LUHAN, Marshal: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Gingko Press, 1964.

empresarial, en el campo de la informática y la psicología durante los años 70⁶.

5. El desarrollo de las técnicas y teorías del interfaz propiamente dicho, que también corre por cuenta de investigadores del mundo académico y empresarial. La trayectoria y los principios de estas investigaciones se recogen en el libro de Christopher Wickens y otros *An Introduction to Human Factors Engineering*⁷.

El desarrollo de la cibernética es la invención de los procedimientos para replicar en máquinas los procesos mediante los cuales los animales repiten una acción errónea sacando experiencia de ella para realizarla una segunda vez de modo certero. La primera modalidad de esta invención, realizada por Norbert Wiener, es la rectificación automática de la artillería antiaérea.

Si la artillería antiaérea no da en el blanco en el primer disparo, pero puede calcular la trayectoria y la velocidad del objetivo y suministrar esa información al sistema lanzador de proyectiles, el sistema puede utilizar esa información para rectificar el ajuste de su disparo al objetivo y alcanzarlo en un segundo intento. El procedimiento que Wiener utilizó para automatizar la artillería antiaérea es el mismo que utilizan la cobra y la mangosta en su combate mortal⁸. El animal que obtiene la victoria es el que realiza mejor los cálculos y tiene más resistencia. Wiener denominó «retro-alimentación» (*feed-back*) al proceso de uso de una acción pasada para mejorar una acción futura y de ese modo logra reproducir en las máquinas el proceso de aprendizaje de los vivientes. Es decir, reproduce en las máquinas el proceso que Aristóteles había descrito como formación de hábitos⁹, que son los recursos de los seres vivos para aprender y, en general, para perfeccionarse.

La cibernética se desarrolla en paralelo con los estudios biomédicos sobre la homeostasis, que es como Claude Bernard y W.B. Cannon definieron la capacidad de un organismo vivo de mantener su identidad y estabilidad en intercambio continuo con el medio. La homeostasis es

[6] El conjunto de investigadores y expertos en cuestión se describe en Stuart K. CARD, Thomas P. MORAN y Allen NEWELL: *The Psychology of Human-Computer Interaction*. New York: Taylor & Frances, 1983. Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Human-computer_interaction

[7] Wickens, Christopher et al. *An Introduction to Human Factors Engineering*, Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2004

[8] http://www.impactante.tv/lucha-entre-cobra-y-mangosta-video_fef427b55.html

[9] Esta relación entre Wiener y Aristóteles está descrita en CHOZA, J.: *Manual de Antropología filosófica*. Madrid: Rialp, 1989, cap 5.

el equilibrio dinámico gestionado por una red de sistemas de control, que son los mecanismos de autorregulación de los seres vivos, mediante procedimientos de retroalimentación o *feed-back*¹⁰.

Lo que la cobra, la mangosta y los cañones antiaéreos hacen es procesar información y utilizarla para lograr un mejor rendimiento de sus operaciones. La información se transmite codificada generalmente en paquetes de ondas, que son la forma más común y universal de transmitir algo y, desde luego, información.

La información que se transmite por el sistema nervioso de una cobra y una mangosta, o por el cableado de un sistema de artillería antiaérea, tiene unas determinadas características que Shannon estudió, y para la cual creó unos modelos matemáticos que constituyen lo que se conoce con el nombre de teoría de la información, teoría de la comunicación, o teoría de la información y la comunicación.

Cualquier evento informativo y comunicativo consta de un emisor, un receptor, un mensaje, un código y un decodificador. El receptor y el emisor pueden registrar transformaciones en su estructura y su funcionamiento a consecuencia de los mensajes. A su vez los mensajes pueden ser más confusos o más claros, estar mejor o peor codificados, desde un extremo máximo de confusión en que consiste lo que se denomina «ruido» y que no transmite ninguna información, hasta un punto máximo de claridad, en que lo transmitido es propiamente un «mensaje».

En el escenario de ruido máximo¹¹ la situación es de caos, desorden completo o «entropía», y en el escenario de ruido cero la situación es de máximo orden y máxima eficiencia. El término «escenario» proviene de otro desarrollo de la matemática a partir de la segunda guerra mundial, la teoría de juegos de Morgenstern y Von Neumann, y el término «entropía» proviene de los desarrollos de la termodinámica realizados por Boltzmann¹² a finales del siglo XIX.

La exactitud y corrección en la emisión y recepción de mensajes es lo que determina y garantiza la constitución del escenario en términos de cosmos, de mundo vivible y comprensible. Tal exactitud y corrección se asegura en función de las veces y los modos en que se repita el mismo mensaje, a lo cual se le denomina «redundancia».

[10] CANNON, W.B., *The Wisdom of the Body*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1932.

[11] Cfr. MORGENSTERN, Oskar y John von NEUMANN: *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

[12] Cfr. <http://plato.stanford.edu/entries/statphys-Boltzmann/#Bib>

Los principios de la teoría de la información y la comunicación rigen la información procesada en el sistema nervioso de los vivientes y en el dispositivo electrónico de la artillería antiaérea, pero rige igualmente la información recogida y transmitida en los códigos genéticos de los vivientes, en los procesos de desarrollo embriológico, en los inmunológicos, etc. Es decir, la teoría de la información permite comprender en clave lógico-matemática y reproducir mediante elementos mecánicos los procesos materiales, biológicos y lógicos que tienen lugar en el mundo físico, en el orgánico y en el mental. No es casualidad que la teoría de la información se desarrolle en paralelo con la cibernética y la fisiología contemporáneas, por una parte, y en paralelo con la lingüística evolutiva y la semiótica, por otra.

La teoría de la información y la comunicación permite comprender e interactuar con los procesos físicos, biológicos y mentales en términos precisamente de información y comunicación, porque descompone la totalidad de lo real en partes atómicas o elementales, las alfabetiza y las convierte en un conjunto de mensajes que forman a la vez un universal medio de comunicación. Estos mensajes y este medio de comunicación son gestionados por una infinidad de emisores y receptores, que a su vez resultan de la información comunicada. Esa es la comprensión que alcanza de los medios de comunicación en la década de los 60 Marshal MacLuhan, y que condensa en su famosa tesis «el medio es el mensaje».

Lo que Marshal MacLuhan se propone decir a sus contemporáneos es que el mensaje que hay que transmitir a los hombres de la segunda mitad del siglo xx es que todo es medio de comunicación, que vivimos en un medio de comunicación y que somos información comunicada, recibida y procesada. Todo es forma, todo es información, todo es comunicación, y si no es eso, es ruido.

Las técnicas desarrolladas por la especie humana desde la más remota prehistoria son, por una parte, proyecciones de sus extremidades, autonomización de sus capacidades operativas en artefactos materiales autónomos, como el martillo, las tijeras o el lápiz. Las técnicas son, por otra parte, autonomización de fuerzas naturales y descomposición de esas fuerzas en partes de magnitudes diversas para usos específicos, como la rueda, la polea, las velas de los barcos, las fraguas, etc.

A partir de un determinado momento, quizá a partir de la llamada tercera revolución industrial, de la segunda mitad del siglo xx, las técnicas pasan a ser una síntesis de extremidades y capacidades humanas autonomizadas, con fuerzas naturales autonomizadas, de manera que las fuerzas naturales y las capacidades del organismo humano dan

lugar a recursos operativos como el teléfono, el automóvil, la fotografía, la televisión o las aeronaves y los satélites.

En la tercera revolución industrial la energía utilizada no son elementos naturales en su estado espontáneo, como el viento, el agua, el fuego, la gravedad, etc., utilizados en la primera, ni elementos extraídos de la naturaleza y transformados como los combustibles fósiles, que son los utilizados en la segunda. La energía utilizada en la tercera revolución es la electricidad, una energía elaborada convertible con otras formas de energía, y presente en los procesos orgánicos.

Cuando MacLuhan reflexiona sobre los medios, sobre el escenario de la información y la comunicación en la segunda mitad del siglo xx, lo que percibe es que la tecnología de su época, más que una proyección externa y una autonomización de fuerzas físicas y orgánicas, separadas o articuladas en modalidades sinérgicas, parece una proyección y autonomización del sistema nervioso central humano, su externalización y desarrollo autónomo. Lo que MacLuhan percibe puede describirse en el siglo xxi como una externalización y una réplica de toda la realidad, codificada en clave de información, de saber sobre ella, que puede ser emitido y recibido por cualquier receptor, donde el puesto de receptor puede ser ocupado indistintamente por máquinas o por seres humanos. Lo que permite a los seres humanos ocupar esa posición es el interfaz.

La cibernética y la nueva fisiología, junto con la teoría de la información, la termodinámica, la genética, la nueva lingüística y la semiótica, hacen posible que el hombre se instale, como emisor o como receptor, en el corazón de los procesos naturales, inorgánicos, orgánicos y superorgánicos, y los controle ejerciendo de piloto (en griego clásico, *kybernetes*)¹³.

Estas nuevas capacidades del hombre son capacidades de algunos hombres muy singulares, de muy pocos hombres. De algunos técnicos, algunos científicos y algunos filósofos. Norbert Wiener es un ingeniero, Claude E. Shannon un matemático y Marshal MacLuhan un filósofo. Pero no todos los ingenieros, ni todos los matemáticos ni todos los filósofos tienen acceso a todo ese control sobre todo ese universo tan amplio, y mucho menos el conjunto de los individuos que forman la especie humana, con sus diferencias culturales y económicas. ¿Hay alguna posibilidad de poner ese nuevo universo en manos de todo el mundo? Algunos sabios han descifrado el nuevo universo y han compuesto el nuevo alfabeto para la nueva época de la especie humana. ¿Es posible

[13] La articulación unitaria de todas estas disciplinas desde el punto de vista de la Antropología filosófica que aquí se adopta, se expone en CHOZA, J.: *op. cit.*, 1988, caps. 2 a 6.

alfabetizar a toda la especie con arreglo al nuevo alfabeto? La respuesta a esa pregunta es afirmativa y el artefacto mediante el que se consigue tal objetivo es el interfaz.

§121. *La tercera revolución industrial. El interfaz.*

Desde los trabajos de Lewis Mumford en 1934 hasta los de Jeremy Rifkin a comienzos del siglo XXI se han desarrollado mucho los estudios sobre tecnología, ciencia y sociedad, se han propuesto diferentes periodizaciones de la revolución industrial, y se han distinguido tres grandes fases en ella¹⁴.

No se han desarrollado tanto los estudios sobre la transformación del cuerpo, el alma y la mente humanos que resultan de esa revolución. Una de las formas en que se produce la transformación del hombre es mediante la transformación de su mente, una de las formas en que se produce la transformación de su mente es la enseñanza y el aprendizaje, y una de las formas en que la enseñanza y el aprendizaje transforma las mentes es suministrando las herramientas básicas para el desarrollo de las actividades mentales.

La herramienta básica para el aprendizaje y desarrollo de la mente humana a partir del neolítico es el alfabeto, que se genera durante los milenios del calcolítico (5000 a 1000 a. C.). La herramienta básica para el aprendizaje y desarrollo de la mente humana que emerge en la superación del neolítico es el interfaz, que se genera entre las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI mediante un proceso reflexivo, programado y ejecutado con arreglo a un plan y unas metas.

El alfabeto se inventa mediante pequeñas creaciones prácticas y cómodas llevadas a cabo por diferentes grupos para desarrollar la vida cotidiana. El interfaz se inventa por unos cuantos profesionales, decididos a encontrar unos procedimientos prácticos y cómodos para poner a disposición de todo el mundo todo el conocimiento acumulado, y para comunicar a todos los hombres con todos los hombres, cuando la especie humana cuenta con más de seis mil millones de individuos. La motivación para alcanzar ese objetivo es, a la vez, pedagógica, formativa, económica y humanitaria en general, como quizá fuera la motivación para la creación del alfabeto. Si la motivación fundamental hubiera sido

[14] Cfr. MUMFORD, L.: *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 1971, orig. 1934; RIFKIN, Jeremy: *La tercera revolución industrial: cómo el poder lateral está transformando la energía, la economía y el mundo*. Barcelona: Paidós, 2011; cfr., http://en.wikipedia.org/wiki/Industrial_Revolution

la económica, podría decirse que nunca una motivación económica de tan pocos ha beneficiado tanto a tantos individuos de la especie humana.

Como se ha dicho, un interfaz es una pantalla. Pero una pantalla en la que un individuo sin especial formación, especialmente un niño, aprende a disponer de la totalidad de lo que se conoce, se aproxima a la totalidad de lo real cada vez más, aprende a comunicarse potencialmente con todo el mundo y a actuar con ellos y sobre ellos. El proceso reflexivo y conscientemente proyectado que lleva a la creación del interfaz, sus partes y las características de cada una y del conjunto, se puede examinar también consciente y reflexivamente.

El interfaz, es el medio para la interacción hombre-computadora (Human-Computer Interaction, HCI). Implica el estudio, el proyecto, el diseño y el uso de una pantalla que hace posible la comunicación entre una persona y un ordenador, y resulta de la conjunción de la ingeniería informática, las ciencias del comportamiento, el diseño, el estudio de los medios de comunicación, y otras áreas de investigación.

La interacción entre el hombre y el ordenador requiere la elaboración y configuración de diversos elementos y factores en los siguientes órdenes:

1. *El contexto y el medio del usuario*, sus necesidades y objetivos.
2. *El contexto y el medio del interfaz*. El interfaz puede ser un ordenador portátil en una residencia de estudiantes, una caja de registro de ventas de una farmacia, etc.
3. *Áreas del interfaz*: Áreas del ordenador y del usuario no conectadas entre sí que no pertenecen a la interacción entre ambos. Áreas del ordenador y del usuario conectadas entre sí y que pertenecen a la interacción entre ambos.
4. *Flujo de entrada*: El flujo de información que se genera en el usuario según las tareas que va a realizar.
5. *Flujo de salida*: El flujo de información que se genera en el ordenador.
6. *Retrealimentación (Feedback)*: Bucle informático (Loops), o sea, conjunto de instrucciones que a través del interfaz evalúa, modera y confirma lo procesado conforme pasa del usuario del interfaz al ordenador y vuelve del ordenador al usuario
7. *Ajuste (Fit)*: La concordancia entre el diseño del ordenador y las tareas a realizar por el usuario, de manera que las capacidades humanas requeridas para realizar la tarea resulten optimizadas¹⁵.

[15] Cfr. Stuart K. CARD, Thomas P. MORAN y Allen NEWELL, *The Psychology of Human-Computer Interaction*, op. cit.

En la realización de un interfaz, el diseño de los elementos de estos siete órdenes se lleva a cabo teniendo en cuenta los principios que rigen la percepción humana y el procesamiento de información por parte del hombre, según los entienden los equipos de ingenieros, psicólogos, etc. Tales equipos realizan su proyecto reflexivo y consciente referido a unas metas bien determinadas.

Estos principios y metas para la realización del interfaz, que se pueden condensar en 13 reglas, se pueden agrupar desde el punto de vista de la ingeniería informática en las siguientes fases o niveles:

A. Principios referentes a la percepción.

1. *Diseño de pantallas legibles (o audibles)*. El diseño de una pantalla claramente legible es fundamental y necesario para una presentación útil. Si los elementos mostrados en la pantalla no son suficientemente discernibles, entonces el usuario no puede operar con ellos efectivamente.

2. *Eliminación de opciones unívocas absolutas*. No resulta conveniente forzar al usuario a que identifique un elemento sobre la base de una sola variable sensorial (por ejemplo, color, tamaño, volumen). Las variables sensoriales pueden contener muchos niveles posibles.

3. *Organización de los procesos de arriba abajo (de primero a después)*. Las señales son normalmente percibidas e interpretadas de acuerdo con lo que se espera en base a la experiencia pasada de un usuario. Si una señal se presenta de modo discordante con las expectativas del usuario, hace falta acumular más señales análogas para asegurar que se entiende correctamente.

4. *Beneficio de la redundancia*. Si una señal se presenta más de una vez, es más probable que se entienda correctamente. La repetición de la señal se puede realizar mediante su presentación en modos alternativos (por ejemplo, modalidad de color, de forma, de voz, de impresión, etc.). Como la redundancia implica repetición del significado pero no del significante, permite garantizar la comprensión de la señal. Un ejemplo muy familiar de redundancia es, en los semáforos, el color verde y la posición superior encendida que indican de dos maneras distintas lo mismo: que se puede pasar.

5. *Uso de elementos bien discernibles* (la similitud causa confusión). Las señales que parecen ser similares probablemente serán confundidas. Mientras en mayor proporción superen los elementos similares a los diferentes, más fácil es la confusión. Por ejemplo, A423B9 es más similar a A423B8 que 92 a 93. Los elementos similares innecesarios deben ser eliminados, y seleccionados los de características disímiles.

B) Principios referentes al modelo mental.

6. *Principio del realismo pictórico.* En una pantalla debe haber similitud entre las figuras representantes y las realidades representadas (por ejemplo, la temperatura elevada en un termómetro se muestra en la parte superior de una columna vertical). Si hay múltiples elementos, éstos se deben componer de manera que resulte lo más análoga posible con el entorno representado.

7. *Principio del elemento móvil.* En una pantalla, los elementos móviles deben moverse según un ritmo y dirección concordante con el modelo mental que tiene el usuario del movimiento de esos elementos en la realidad. Por ejemplo, el elemento móvil en un altímetro debe moverse hacia arriba con el aumento de altitud.

C) Principios referentes a la atención.

8. *Reducción del costo de acceso a la información.* Cuando el usuario traslada la atención de un campo a otro para acceder a la información necesaria, hay un coste asociado al tiempo y al esfuerzo implicado en dicho cambio. Un diseño de pantalla debe reducir al mínimo este coste ubicando lo más próximamente posible las fuentes de información más necesitadas y utilizadas. Sin embargo, la legibilidad de las pantallas no se debe sacrificar a la reducción de este costo.

9. *Principio de compatibilidad de lo próximo.* A veces, para realizar una tarea, es necesario dividir la atención entre dos fuentes de información. Estas dos fuentes deben estar mentalmente integradas y tener una cercanía mental. El costo del acceso a la información repartida en varias fuentes debe ser bajo, lo cual se puede lograr de muchos modos (por ejemplo, diseñando las fuentes diferentes con colores análogos, con formas semejantes, con una organización similar de los contenidos, etc.) Pero una excesiva proximidad de las diversas fuentes puede causar confusión.

10. *Principio de múltiples recursos.* Un usuario puede procesar la información con mayor facilidad si utiliza diferentes recursos. Por ejemplo, la información puede presentarse de forma visual y auditiva simultáneamente, en lugar de presentarla toda de forma visual o de forma auditiva.

D) Principios referentes a la memoria.

11. *Sustitución de lo acumulado en la memoria por información visual, por el conocimiento actualmente dado.* El usuario no debe ser obligado a retener información importante ni a recurrir con frecuencia a la memoria. Un menú, una lista de control u otra pantalla pueden descargar al usuario del recurso a su memoria y facilitar el uso de lo que necesita retener. El

recurso a la memoria propia evita la necesidad de referirse al conocimiento dado en el campo al que actualmente se atiende (por ejemplo, un usuario experto en informática puede preferir procedimientos que ya conoce antes que buscar procedimientos en un menú o en un manual de usuario). Un buen diseño de pantalla debe buscar el equilibrio entre el conocimiento acumulado en la memoria del usuario y el conocimiento que se brinda como disponible en la pantalla.

12. *Principio de ayuda anticipada.* Las acciones bien encauzadas a su meta suelen ser más eficaces que las reacciones ante el error. Una pantalla debe cambiar las tareas de ensayo-error, que tienen un alto costo de energía, por señales directivas que suministren información pertinente para las tareas a realizar. Eso permite al usuario concentrar más la atención en la tarea que realiza, e incluso en el despliegue de otras tareas futuras. Un ejemplo de ayuda anticipada es una señal de tráfico que indica la distancia a un determinado destino.

13. *Principio de concordancia.* Los hábitos adquiridos durante el uso de unas pantallas pueden transferirse fácilmente al uso de otras nuevas si las nuevas están diseñadas teniendo esto en cuenta y en concordancia con las pantallas en uso anteriormente. La memoria de un usuario puede generar acciones apropiadas en una nueva pantalla si la nueva está diseñada según el principio de la concordancia¹⁶.

Este es, pues, el contenido y la estructura de un interfaz, y el proceso y los principios que han llevado a su construcción. Probablemente la superficie del planeta tierra y el universo entero no han sido configurados para dar al hombre tantas facilidades de aprendizaje y uso de sus contenidos. Desde luego, el alfabeto y la escritura alfabética no han sido diseñados para facilitarles a los hombres ese tipo de tareas, sino solamente las de codificación y expresión.

La creación del interfaz, examinada en una perspectiva filosófica, resulta ser la mimetización informática de los procesos de percepción, aprendizaje teórico y aprendizaje práctico del ser humano, descritos por Aristóteles en su tratado *Sobre el alma* y en sus tratados de lógica y de ética, o por Kant en su *Crítica de la razón pura; Crítica de la razón práctica y Crítica del juicio*.

Naturalmente, se trata de una mimetización que no tiene una concepción tan completa, ni un conocimiento tal radical y reflexivo, del aparato cognoscitivo y operativo humano, porque no pretende un conoci-

[16] Cfr. Christopher WICKENS et al.: *An Introduction to Human Factors Engineering*, op. cit.

miento teórico de esos procesos, sino facilitar al máximo el conocimiento relativo a tareas determinadas y a una acción efectiva en relación con esas tareas. Pero en ambos casos lo que se conoce y se brinda es ese aparato cognoscitivo-operativo. Aristóteles y Kant solamente pretendieron describir su funcionamiento mientras que los ingenieros de IBM, Microsoft, Apel, etc., pretenden facilitarlo y mejorarlo con vistas a tareas determinadas.

Los principios utilizados en la ingeniería de la interacción hombre-computadora pueden ser y han sido criticados como no siempre compatibles entre sí, y como no siempre aplicables. Pero los principios que utilizan los seres humanos en el desarrollo de su vida práctica, tampoco. La formulación teórica de los principios con los que los seres humanos regulan sus vidas, es decir, los conocimientos técnicos y las doctrina *éticas*, *tienden a buscar la congruencia de esos principios en el orden teórico*. Pero en su vida cotidiana, los seres humanos no suelen utilizar unos principios técnicos y una doctrina ética para regular su comportamiento, sino varios, y de modo asistemático, según el sentido común y, además, no son conscientes de que usan unos u otros. Por otra parte, en su vida cotidiana los hombres lo que necesitan es, en un sentido, resolver sus problemas operativos, y en otro, simplemente ser buenos, y para ninguna de las dos cosas es necesario conocer la congruencia teórica de los principios que usan alternativamente.

Se puede pensar que los utensilios que posibilitan la interacción hombre-ordenador, los interfaces, encauzarán el funcionamiento de la mente en un sentido muy determinado y que eso tiene sus inconvenientes e incluso sus riesgos y peligros. Efectivamente así es. También el alfabeto y la escritura han encauzado el funcionamiento de la mente humana según un sentido específico durante unos siete mil años, y durante ellos los hombres han logrado mucho saber y mucha libertad, dialogando y consensuando muchas cosas magníficas entre ellos. Ese encauzamiento alfabético-literario les ha permitido a los hombres alcanzar gran conocimiento y dominio de la naturaleza y de la sociedad, les ha ganado un reconocimiento de libertades y un derecho creciente a lo largo de siglos y milenios, y no una libertad decreciente. Cada hombre talla su propio cerebro, decía Ramón y Cajal, y por eso mismo se puede añadir que cada cultura y cada época también talla su propio cerebro, genera su propio mundo y despliega su propia libertad. El interfaz significa un nuevo comienzo que abre un futuro con posibilidades muy novedosas.

Los utensilios para la interacción hombre-ordenador evolucionan con rapidez y se multiplican en nuevas modalidades y aplicaciones, y

las tendencias que se perciben en esos procesos esbozan una panorámica amplia e interesante de nuevas formas en la relación hombre-mundo.

Esas tendencias son la disminución de los costos de hardware, el incremento de la memoria y la rapidez de los ordenadores, la miniaturización del hardware y la creación de ordenadores cada vez más portátiles, la reducción de las necesidades de energía y el incremento de la autonomía, la visualización cada vez más versátil y con más facilidades para los usuarios, el desarrollo de la comunicación en red, la innovación en las técnicas de entrada/salida (por ejemplo, voz, gesto, etc.), la informatización de personas previamente al margen de la revolución digital, el uso de computadoras por parte de personas sin ninguna preparación informática, personas impedidas, etc.

Más en concreto, el futuro de la interacción hombre-computadora, desde el punto de vista de los ingenieros, presenta los muy probables logros siguientes:

Comunicación ubicua, presente al mismo tiempo en todas partes. Ordenadores y teléfonos móviles con mayor velocidad y movilidad. Servicios de información y computación accesibles para todo usuario en cualquier lugar que se encuentre.

Sistemas de alta funcionalidad. Sistemas cada vez con mayor número de funciones asociadas a ellos, y cada vez más fáciles de manejar por más usuarios.

Disponibilidad masiva de servicios gráficos. Procesamiento de imágenes, transformaciones gráficas, animación interactiva e interpretación-traducción a formas expresivas diversas a bajo coste, aplicables a ordenadores y móviles, de modo generalizado.

Expansión de las técnicas mixtas. Sistemas informáticos con utilización de imágenes, voz, sonidos, vídeos, texto, datos formateados, etc., y capacidad de transformación de unos formatos en otros. Comunicación y fusión de los diversos mundos de la electrónica de consumo (por ejemplo, los conjuntos de estéreo, reproductores de video, televisores, ordenadores, etc.) con los de la informática profesional (mundos informáticos y mundo de la impresión).

Interacción mediante el ancho de banda alto. Aumento sustancial de la velocidad de interacción entre personas y máquinas, nuevos dispositivos de entrada/salida y nuevos medios. Nuevos interfaces cualitativamente diferentes, como la realidad virtual o el vídeo computacional.

Generalización de pantallas finas, flexibles y de todos los tamaños. Pantallas grandes, delgadas, ligeras y de bajo consumo de energía. Sistemas de

interacción similares al del lápiz y el papel, pero con notables diferencias respecto de los escritorios tradicionales.

Servicios públicos de información. Nuevos interfaces con información para el usuario, dondequiera que se encuentre, sobre servicios de cualquier tipo: profesional, familiar o personal, información financiera, meteorológica, de tráfico, de diversión, etc.

Este tipo de comunicación, bastante novedoso en 2015, da lugar a comportamientos igualmente nuevos, generadores de hábitos inéditos hasta ahora en los individuos de la especie humana, como lo fueron en su momento los hábitos generados por la escritura, la contabilidad del tiempo lineal, el cambio de la vida nómada por la sedentaria, etc.

La tercera revolución industrial, que desde el punto de vista de la tecnología ha sido ya ampliamente descrita en relación con la utilización de nuevas fuentes y nuevas modalidades de energía, y desde el punto de vista de la organización y dinámica social se ha descrito también en relación con las transformaciones económicas, jurídicas y políticas, en función de este elemento clave de la nueva comunicación y el nuevo aprendizaje que es el interfaz, puede describirse en perspectiva filosófica como una transformación en el modo de ser humano y en el modo de configurarse y operar la autoconciencia humana, tanto individual como social e histórica.

4. El mandala interactivo. Filosofía del arte post-representativo.

§122. El mandala interactivo. Filosofía del arte post-representativo.

En la segunda década del siglo **xxi** hay tres tipos de interfaz fundamentales: La pantalla de televisión, la pantalla de ordenador y la pantalla de teléfono móvil. Un niño, un adolescente, un estudiante y un profesional adulto tienden a pasar frente a un interfaz, operando de una manera o de otra, la mitad de su tiempo de vigilia, sea de trabajo o de ocio.

La operación con el interfaz consiste en actuar sobre la pantalla mediante un toque directo sobre ella, mediante un teclado o mediante la voz, es decir, mediante acciones táctiles, ortográfico-visuales y verbales que, en principio, no requieren una gran inversión de energía física, ni animal ni mecánica.

La relación con el interfaz es como la relación del poderoso con los súbditos. Basta una orden y lo pretendido aparece y contesta. La orden puede ser verbal o táctil. El antecedente histórico más parecido a este tipo de actividad es la magia, pero tiene algunas diferencias respecto de ella.

La magia requiere esfuerzo, preparación, concentración, técnicas, ritos, etc. El interfaz se despliega, abre mundos y responde a lo requerido, de manera que cada vez lo pueden usar más personas con cada vez menos tiempo de aprendizaje y con una iniciación cada vez más simple. Se usa como se usa el cuerpo, e incluso como se usa la mente, que tras el adiestramiento propio de la socialización primaria, obedecen dócilmente a los dictados de la voluntad. Además el interfaz se desarrolla de modo que cada vez permite la comunicación y la acción del individuo con la totalidad de lo real, presente y pasada, actual y posible, y la acción sobre ella. Permite tanto la acción del individuo en solitario como la acción del individuo en conjunción y diálogo con otros.

El antecedente histórico artístico de una representación de la totalidad de lo real eran los blasones heráldicos, los rosetones, los retablos y los mandalas, y posteriormente, en otro sentido, las enciclopedias, las bibliotecas y los museos.

Un escudo heráldico y un retablo recogen en signos, símbolos y figuras el pasado de una stirpe y el de una comunidad en relación con sus antepasados y sus divinidades protectoras y creadoras. Con los retablos se puede interactuar de alguna manera. Se puede invocar a los santos y a los poderes sagrados, y se puede conjurar su poder en relación con determinadas situaciones especialmente importantes para la vida. Pero se trata de una interacción compleja, ritualizada y que requiere mucha preparación, espacio adecuado y tiempo adecuado.

En las religiones occidentales, un retablo permite unas representaciones más amplia que los blasones y escudos heráldicos. Aunque hay escudos especialmente densos de contenido, como el escudo de Aquiles, los retablos cristianos pueden contener la creación entera, el orden celestial, el terrenal y el infernal, y además la historia de la redención con sus diferentes episodios y protagonistas. En la cristiandad europea y americana los hombres interactúan con esos protagonistas representados en los retablos en todos los ámbitos.

En las religiones orientales un mandala ofrece más recursos para el conocimiento y la interacción que un retablo. Ubica de un modo preciso al espectador o al fiel (al usuario) en el universo representado y le da indicaciones sobre las actividades a realizar en los determinados ámbitos.

Las enciclopedias, bibliotecas y museos de la modernidad contienen una representación de la totalidad de lo real en todas las claves y sistemas de codificación: religiosos, artísticos, científicos, alfabéticos, numéricos, gráficos, etc., aunque se trata de representaciones con las que generalmente no se interactúa.

Un interfaz presenta notables ventajas sobre el blasón heráldico, el retablo, el mandala, la enciclopedia, la biblioteca y el museo. Recoge toda la experiencia de representación del mundo y de la vida contenida en esas figuraciones religiosas, la contenida en el desarrollo de las artes en la modernidad occidental, la construida por las ciencias, y la desarrollada en las artes de los medios en el siglo xx.

El interfaz recoge la experiencia acumulada sobre la representación del mundo y de la vida en la pintura, en la escultura, en la música, en el mimo, la danza y demás artes del movimiento, en la poesía y en las formas de representación científica del mundo. El interfaz es a la vez un lienzo, una peana, un escenario y un texto configurable de muchas maneras en que comparecen todas las ciencias.

El interfaz recoge la experiencia acumulada sobre la representación del mundo y de la vida en la fotografía, el cine, la radio, la televisión, el ordenador, el videoclip, el videojuego, los ordenadores y los móviles.

El interfaz se abre desplegando las formas más novedosas, prácticas y atractivas del diseño, mostrando los elementos más elocuentes para el momento anual, o estacional, o histórico y para la situación social, es decir, mostrando los elementos según la moda, e interpelando al usuario del modo más conveniente, divertido, sorprendente o útil, es decir, según la publicidad.

El interfaz aparece así como un compendio y síntesis de todas las artes de todos los tiempos, en donde todos los elementos de todas las artes y todas las ciencias aparecen del modo más adecuado para que el usuario realice a su vez su obra de arte, su tarea, o bien la más gratuita de todas las obras de arte, a saber, jugar.

El interfaz es el artificio total, la obra de arte para realizar cualquier obra de arte y cualquier artificio. En las formas de arte anteriores se puede representar la totalidad del acontecer cósmico e histórico en clave cromática, sonora, poética, de danza, etc. Mediante el interfaz se pueden reproducir, y además actuando el usuario como protagonista y de manera muy personalizada, los tres primeros minutos del universo, la aparición del sistema solar, la emergencia del código genético y la radiación de los mamíferos, la construcción de las pirámides de Egipto, las guerras púnicas o el crack de 1929 en la bolsa de Nueva York.

Reproducir todo eso como protagonista y de manera personalizada significa que el usuario puede dotar de unos recursos operativos distintos a las galaxias primitivas o a los agujeros negros, a los aminoácidos o a los océanos, que puede desplegar la causa material, la causa formal, la causa eficiente y la causa final del sistema solar, de la vía láctea o de la

escala de la vida según los parámetros conocidos o según otros parámetros nuevos elegidos por él mismo.

Protagonismo y personalización por parte del usuario significa también elegir una posición u otra en los procesos históricos, actuar como Aníbal o como Escipion, como Henry Ford o como presidente de la Reserva Federal de los Estados Unidos, elegir otra actuación diferente y conducir los procesos a otros resultados. Y todo eso, trabajando con elementos que son réplicas muy semejantes de los reales, y en algunos casos quizá incluso en tiempo real.

No se trata solamente de que el interfaz abre la vía de un arte completamente interactivo. Abre la vía del arte como absoluto, como mimesis de la acción divina creadora, acción que además puede desarrollarse también, en virtud precisamente del interfaz, mediante la palabra, el gesto o el tacto.

El interfaz le da acceso al usuario a sistemas que hacen posible la recreación del universo y de la historia desde el punto de vista del arte y de la acción práctica, que le permiten el conocimiento teórico positivo de esa creación en el orden de la ciencia, y la contemplación teórica de esa creación en el orden filosófico, es decir, desde el punto de vista especulativo. El interfaz abre el acceso a un saber absoluto de la realidad acerca de sí misma, el acceso a lo que Hegel llama el concepto, que si bien no es saber perteneciente a ningún sujeto singular, pertenece a la pluralidad de los seres humanos vivientes, que pueden disfrutarlo, glosarlo y proseguirlo.

El interfaz es una obra de arte como lo es un cuadro al óleo o una acuarela, como lo es un escudo heráldico o un retablo, como lo es un escenario y una película, es decir, como algo que se puede contemplar en sí y resulta agradable, atractivo o incluso bello.

Pero además y sobre todo, más allá de obra de arte como objeto de contemplación, como un fin en sí, es una obra de arte que tiene el sentido rotundamente medial que tenían la artesanía, los blasones y los retablos. Es mucho más un medio que un fin. Mejor dicho, el carácter de objeto de arte como fin en sí es completamente prescindible en el interfaz, porque el interfaz es un medio para desarrollar cualquier tipo de arte.

Desde el punto de vista de su carácter medial, y de mediación universal, el interfaz es tanto mejor obra de arte mientras menos obstaculice la tarea del usuario, es decir, mientras menos atención atraiga sobre sí mismo y más atención dirija a las metas y los medios para la tarea. El ideal de interfaz es así lo que constituía el ideal del arte y el conocimiento representativo, a saber, la mediación silenciosa de la imagen y del concepto, tan silenciosa que ponían (o pretendían poner) directamente al

espectador (usuario) ante la realidad misma para que la contemplara en su completa perfección real.

El interfaz también pone al usuario directamente ante la tarea real, para que la lleve a cabo del modo más cómodo y gozoso posible. La mediación silenciosa del interfaz es la mediación silenciosa del súbdito o del instrumento perfecto, sin ningún tipo de rozamiento, la referencia directa de la voluntad a su meta. Esa obra de arte que consiste en ser utensilio o súbdito perfecto, es la referencia directa y cada vez más inmediata de la libertad a sus posibles metas, es una reduplicación o multiplicación de los campos de libertad, y por eso mismo es una multiplicación del poder en tanto que poder puro. En este sentido el interfaz es una mimesis del poder perfecto en sí mismo y en cierto modo una mimesis del poder absoluto, el poder creador o el poder del creador.

5. El alfabeto y el interfaz. Los nuevos sistemas categoriales.

§123. El alfabeto y el interfaz. Los nuevos sistemas categoriales.

El arte neolítico, pre-digital, es un arte que se basa en signos elementales, como el alfabeto, que genera universos y eventos representados en el mundo eidético. El arte generado desde el interfaz, el arte digital, aunque puede generar representaciones en el mundo eidético, tiene más posibilidades. Puede generar representaciones igual que las del neolítico, pero sobre todo genera también artificios que a su vez son operativos: artificios que conducen aviones, despiertan a una hora determinada, psicoanalizan a soldados o encienden la calefacción de la casa.

El alfabeto desglosa la totalidad de lo real en signos fonéticos de carácter gráfico, en elementos simples que se suceden linealmente en un tiempo en principio infinito. Ese es el esquema del funcionamiento mental que empieza con el ladrillo y culmina con los elementos del sistema periódico y los aminoácidos del código genético.

El ladrillo, el alfabeto, los elementos del sistema periódico y la serie de los aminoácidos no cuentan inicialmente entre las obras de arte, pero sí entre las herramientas para construir obras de arte. Y desde luego cuentan como elementos para la comunicación. ¿Qué arte y qué comunicación pueden conseguirse con ellos?

El ladrillo y el alfabeto permiten construir arte representativo. La arquitectura es el arte en que se representan y se comunican las moradas del cielo y de la tierra, y la literatura el arte en el que se representan y se

cuentan acontecimientos reales o ficticios. Son artes que comunican lo que las cosas son y lo que los hombres viven.

La combinación de elementos del sistema periódico permite reproducir minerales y materiales que existen en la naturaleza, como la pirita o la pizarra, y crear otros que no existen, como el hormigón o la fibra de carbono. La combinación de aminoácidos permite reproducir, reparar y contar lo que hay, pero también, y más que eso, permiten crear nuevas plantas y nuevos animales, nuevos alimentos y nuevos agentes terapéuticos, microorganismos devoradores de basuras y limpiadores del mar. Y eso se puede hacer con los aminoácidos a través de un interfaz. También conducir aviones, despertar a una hora determinada, psicoanalizar a soldados o encender la calefacción de una casa se realiza mediante un interfaz.

Lo que se realiza mediante un interfaz, igual que lo que se realiza mediante el alfabeto, se realiza componiendo y dividiendo formas, procesando información. Pero el interfaz, además de procesar formas representativas, información del mundo ideal, procesa también, y en mayor medida, formas activas, información del mundo real. Procesa realidad, actividad, vida y ser, y puede hacerlo como se ha procesado siempre la realidad, o de modos nuevos y distintos. Esos nuevos modos dan lugar a nuevas formas de pensar (nuevas lógicas), de actuar (nuevas éticas), de constituir la realidad (nuevas ontologías), etc., tal como lo describe Heidegger en la *Carta sobre el humanismo*, y que hubiera descrito mejor y más ampliamente si no le hubiera tenido tanta antipatía a la técnica¹⁷.

El arte y el pensamiento que trabajan con formas activas, con información activa, a través del interfaz, no operan con las categorías neolíticas de sustancia, causalidad eficiente lineal y secuencia lineal y unidireccional del tiempo. En lugar de la categoría de sustancia utiliza la de sistema, relación de un conjunto de formas interactivas; en lugar de la categoría de causalidad eficiente lineal y sucesiva utiliza la de sinergia y la de simultaneidad¹⁸.

El interfaz es un artificio, un medio de relación con el mundo, que cambia notablemente la manera de relacionarse el hombre con él y de actuar sobre él, la manera de organizarlo y de procesarlo. Por eso transforma el mundo profundamente, porque transforma los modos de

[17] El sentido de la aportación de la *Carta sobre el humanismo* en este contexto puede percibirse en CHOZA, J.: “Lectura de la *Carta sobre el humanismo* de Heidegger” en *Thémata. Revista de Filosofía* (Universidad de Sevilla), nº 32 (año 2004) pp. 37-82.

[18] Sobre las diferencias entre los sistemas categoriales paleolíticos, neolíticos y postneolíticos, cfr. CHOZA, J.: *Filosofía de la cultura*. Sevilla: Thémata, 2ª edición, 2013.

transformación del mundo conocidos anteriormente. En cierto sentido, pone al alcance de todos los humanos la eficacia de la magia paleolítica ejercida sobre la totalidad de lo real tal como es descrita por la ciencia neolítica.

6. El interfaz y la organización post-neolítica de la conciencia y la subjetividad.

§123. El interfaz y la organización post-neolítica de la conciencia y la subjetividad.

Las tres claves de la revolución neolítica señaladas por Gordon Childe en 1939, a saber, la aparición de la escritura, la ciudad y la economía de producción, han sido superadas y disueltas a lo largo del siglo xx.

La economía de producción ha sido subsumida en la economía de bienestar, la ciudad ha sido subsumida en el área metropolitana y en el concepto más amplio aún de ordenación del territorio, y la escritura alfabética ha sido subsumida en el interfaz.

Los geólogos empiezan a llamar «antropoceno» a una nueva era geológica determinada por el impacto del hombre en la tierra¹⁹, los historiadores hablan de una tercera revolución industrial con la electricidad como energía básica e internet como medio de comunicación básico²⁰. Es probable que el término antropoceno se consolide y los geólogos lleguen a un acuerdo sobre su comienzo. Y es probable que los historiadores lleguen a un acuerdo sobre el periodo cultural que se inicia cuando se disuelven las claves señaladas para el neolítico por el historiador australiano, ya sea post-neolítico, era industrial, era electrónica, era digital, o como sea.

La ONU y los economistas hablan de los objetivos del milenio en términos de urbanización, reducción de la pobreza e incluso erradicación de ella²¹, y el interfaz pone todo el saber a disposición de todo el mundo para una comunicación universal.

Eso por lo que se refiere a una consideración de la especie humana desde el punto de vista de su ubicación, su distribución en el planeta

[19] Cfr. <http://www.anthropocene.info/en/home> ; <http://www.eoearth.org/view/article/150125/>

[20] Cfr. RIFKIN, J.: *La tercera revolución industrial*, op. cit.

[21] <http://www.un.org/es/millenniumgoals/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Millennium_Development_Goals
http://www.who.int/topics/millennium_development_goals/es/

y su calidad de vida, ya que resulta prematuro hablar de su ubicación, distribución y calidad de vida en el universo.

Por lo que se refiere a una consideración de la especie humana desde el punto de vista de su transformación y configuración interna, desde el punto de vista de su autoconciencia, la superación de las tres claves neolíticas y especialmente la subsunción de la escritura alfabética en el interfaz, abre un amplio y nuevo horizonte de cambios y de auto-comprensión.

Estos cambios y la nueva auto-comprensión pueden agruparse en tres niveles u órdenes: 1) el orden de la configuración de la conciencia y de la organización de sus contenidos, 2) el orden de la estructura de la subjetividad trascendental y 3) el orden de la estructura y la dinámica de la intersubjetividad trascendental.

1) *Configuración de la conciencia y organización de sus contenidos.*

La escritura organiza la conciencia de una determinada manera, las bibliotecas y los calendarios también. Ayudan a recordar, a retener y a tener. También a tenerse uno a sí mismo, a disponer de sí mismo y del universo, de lo actual y del pasado.

El interfaz lo hace de otra manera. Organiza y hace disponible los diferentes campos y niveles de conciencia, y permite dividir la atención entre varios focos.

Ese proceder marca la superación definitiva del alfabeto y del neolítico, y configura la conciencia humana de un modo muy diferente a como la ha configurado la escritura, según el tiempo lineal, el orden numérico, etc.

En primer lugar el interfaz permite externalizar la conciencia, sus campos de atención, sus niveles de acto-hábito, etc. Los iconos establecidos en un interfaz señalan los campos de atención, la cantidad de tiempo y de esfuerzo que el usuario va a dedicar al mundo exterior, y los ámbitos del mundo exterior desde los que el usuario permite y desea ser interpelado.

La vida del usuario puede estar referida a un conjunto de interfaces, según abran los campos de las actividades domésticas familiares, profesionales, de ocio, etc., y desde los cuales él puede ser interpelado. Por eso el interfaz fija muy bien los campos de atención a diferentes niveles, y además permite simultanear una serie de interpelaciones y contenidos que la escritura alfabética no permitía. Jack Goody, que examinó el modo en que la escritura configura la mente y la conciencia neolítica²², o algún

[22] Goody, Jack: *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal, 2008.

otro colega, tendrá que examinar en nuevos trabajos que sustituyan al clásico *La domesticación del pensamiento salvaje*, los modos en que el interfaz configura la conciencia post-neolítica, y que se podrán titular «Filosofía del interfaz», «La configuración de la conciencia post-neolítica», «La autoconciencia informática», o «El pensamiento digital».

Los filósofos formados en la escuela de Husserl y la fenomenología, los psicoanalistas de diferentes escuelas y los neuro-psicólogos, tienen mucho que decir sobre cómo y por qué el interfaz puede ir configurando la conciencia como lo va haciendo, pues la conciencia tiene una geografía y una orografía que más o menos corresponde con sus descripciones y una plasticidad seguramente mayor que la del cerebro, y el interfaz permite crear modelos informáticos de ella, porque la orografía mental del usuario se plasma en el interfaz.

Cada usuario personaliza su pantalla, y la personaliza según la geografía y orografía de su conciencia, que de ese modo queda externalizada y de algún modo proyectada y representada en el interfaz. Los hombres nunca han dispuesto de una proyección y una representación tan ‘manejable’ de su campo de conciencia, pero a partir del siglo XXI, desde niños tienen esa representación y actúan sobre ella con toda la destreza que el desarrollo del interfaz permite, lo que significa actuar sobre la organización de los campos y niveles de conciencia propios.

2) Estructura de la subjetividad trascendental.

Desde los comienzos de la historia, y ahora en mayor medida, ha habido mucho más espíritu objetivo que capacidad subjetiva de asimilarlo. Una versión de este hecho es el aforismo I, 1 de Hipócrates, *Ars longa vita brevis*, «El arte (la ciencia) es duradero pero la vida es breve». La frase completa, en la versión latina, es: *Vita brevis, ars longa, occasio praeceps, experimentum periculosum, iudicium difficile*, «La vida es corta, la ciencia amplia, la oportunidad fugaz, el experimento peligroso, el juicio difícil».

La acumulación de todo el saber teórico, del saber práctico y del saber técnico quedó en los libros, bibliotecas y museos, en tanto que saber empírico acumulado. En tanto que comprensión de la articulación unitaria de todos los saberes y, a la vez, en tanto que comprensión de la unidad del saber, es decir, en tanto que punto de vista especulativo sobre el saber, o saber absoluto, que es como lo llama Hegel, se encuentra también en libros. El sujeto que hace posible la unidad de ese saber y la comprensión de esa unidad es lo que los filósofos llaman sujeto trascen-

dental o subjetividad trascendental. La subjetividad trascendental no es la subjetividad de ninguna persona concreta. Es el punto en el que cualquier subjetividad concreta puede situarse para comprender los saberes empíricos en su parcialidad, la articulación unitaria de esos saberes, y la unidad de todos ellos, y también el punto de vista en el que puede situarse para preguntar, indagar y descubrir.

Internet y Google funcionan como una mimetización de lo que Hegel llama el saber absoluto, como una mimetización empírica, disponible en todo tiempo y lugar, y como una mimetización electrónica de la posición del sujeto trascendental, de la posición en que se podría situar un hombre concreto para tener una o varias visiones unitarias del todo. Porque hay una pluralidad de visiones unitarias posibles.

De este modo el interfaz ofrece uno o varios modelos del saber absoluto y del sujeto trascendental, según cómo se personalice.

3) *Estructura y dinámica de la intersubjetividad trascendental.*

A diferencia del alfabeto, que era un saber esotérico, para iniciados, manejado solo por la casta sacerdotal de los escribas, y que requería, y aún requiere, un largo y costoso proceso de aprendizaje, el interfaz es el juguete de todos los niños y la herramienta más común de comunicación entre los adultos en el siglo XXI. Cada vez es más universal, más democrático, más fácil de aprender su funcionamiento y más fácil de manejar.

Puede ser utilizado por todos los seres humanos, que se convierten así en gestores de todo el saber y del saber absoluto en relación con todos los demás hombres. Por eso el interfaz permite comprender y definir la especie humana, el conjunto unitario de todos los seres humanos, como eso que Gadamer llama «una gran conversación». Somos una gran conversación, y lo que la hace posible de un modo muy concreto, universal y efectivo, es el interfaz. En la era del interfaz no hay analfabetos, y eso Hegel sabía que se podía lograr.

La conversación es de todos los hombres de todos los tiempos con todos los hombres de todos los tiempos, actuando como mediadores los hombres vivos en cada presente. La intuición de Husserl, descrita en *La crisis de la ciencia europea*, sobre la conciencia cierta de cada sujeto empírico de estar ubicado en el mundo eidético del sujeto trascendental, implícita en el momento de ponerse a escribir, la conciencia de estar en comunión con toda la humanidad cuando está escribiendo, se da de un modo también implícito en el uso del interfaz. No sólo porque esa conciencia del internauta abre el mundo eidético

trascendental, que desde luego lo abre, sino porque abre el mundo de la comunicación virtual y cercana con toda la humanidad sabiendo que toda la humanidad le interpela.

La conciencia del internauta registra que dispone de la totalidad de lo sabido, que contribuye a la difusión y construcción del saber, y que construye comunidad. Registra que la actividad del sujeto trascendental y la suya como sujeto empírico son una y la misma. Registra que si el contenido de la subjetividad trascendental pertenece a la humanidad y no a él, la actividad por la que ese contenido vive y crece le pertenece él, y no a la humanidad. Es decir, registra que la subjetividad trascendental es intersubjetividad trascendental mediada en cada momento por los actores empíricos de cada presente. Desde este punto de vista, el saber absoluto y la subjetividad trascendental tienen con las personas singulares la misma relación que el lenguaje y las lenguas con los hablantes singulares.

Los sujetos singulares, con sus juegos de interfaces, pueden tomar los elementos últimos de lo real y contemplarlos en actitud religiosa, o bien generar múltiples realidades en clave artística.

Pueden representar lo ya realizado en clave artística y comunicarlo a otros, como se ha hecho en las culturas neolíticas, y pueden también generar nuevas realidades en clave artística, o sea desplegar su creatividad como diseño. Puede generar nuevas realidades de modos nuevos, respondiendo a las exigencias de la identidad, la comunicación, la diferenciación, etc., de cada momento, es decir, puede desplegar su creatividad según la moda. Y puede también generar nuevas realidades en clave artística interpelando a los contemporáneos, reclamando o convocando su atención para tareas específicas, o lo que es lo mismo, puede desplegar su creatividad en la forma de publicidad.

El interfaz aparece así como la herramienta específica para el despliegue del arte y la comunicación en las formas del sistema de las artes del siglo XXI, como diseño, moda y publicidad, y por eso, para la realización de lo humano en los nuevos tiempos, si el hombre se puede seguir definiendo como el animal que tiene lenguaje, como el animal que mediante el lenguaje genera consenso sobre lo útil y lo bueno para la comunidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALLAND, Alexander: *The Artistic Animal. An Inquiry into the Biological Roots of Art*. N.Y.: Garden City, Anchor Press 1977.

APICIUS, Marco Cavius: *De re coquinaria. Gastronomía en la antigua Roma imperial*. Madrid: Sugar, 1995.

AQUINO, Tomás: *Summa Theologica*. Madrid: BAC, 1978.

ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.

ARISTÓTELES: *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1982.

ARISTÓTELES: *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.

ARISTÓTELES: *Política*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970.

ARREGI, Jorge V.: *La Pluralidad de la razón*. Madrid: Síntesis, 2005.

ARREGI, Jorge V.: «Sobre el gusto y la verdad práctica». *Anuario Filosófico* 23/1, 1990.

ASENSIO CERVER, F.: *Atrium del escapatismo*. Barcelona: Atrium, 1990.

BACON, Francis: *Novum Organum*. Barcelona: Fontanella, 1994.

BALANDIER, G.: *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representnación*. Barcelona: Paidós, 1994.

BALTHASAR, Hans Urs von: *Teodramática. 1. Prolegómenos*. Madrid: Encuentro, 1990.

BALTHASAR, Hans Urs von: *Gloria. Una estética teológica. 1. La percepción de la forma*. Madrid: Encuentro, 1985.

BARTHES, R.: *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003.

BAUDRILLARD, Jean: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

BAUDRILLARD, J.: *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1987.

BERGER, P. y LUCKMANN, Th.: *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

BERGMANN, Lothar: "Tratamiento de imágenes por ordenador: Aplicaciones en la investigación del Arte Rupestre", *COMPUTADORA*, Revista de difusión informática, Cádiz, 11 / 1996. Cfr. <http://www.arte-sur.com/>

BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 1983.

BLANKERT, A., MONTIAS, J.M. and AILLAUD G.: *Vermeer*. New York: Rizzoli, 1988.

BLAU, Eve: *The Architecture of Red Vienna. 1919-1934*. Boston: MIT press, 1999.

BORDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2006.

BOYER, C. B.: *Historia de las matemáticas*. Madrid: Alianza, 2007.

BREUIL, H. y BURKITT, M.C. Rock: *Paintings of Southern Andalusia. A description of a Neolithic and Copper Age Art Group*. Oxford: Oxford University Press, 1929.

BREYER, Gaston: *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infintio, 2005.

BROWN, Jonathan: *Velázquez, pintor y cortesano*. Madrid: Alianza, 2006.

CALEFATO, Patrizia: *El sentido del vestir*. Valencia: Engloba, 2002.

CANNON, W.B.: *The Wisdom of the Body*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1932.

CARCHIA, Gianni: *Retorica de lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1994.

CARD, MORAN, T., and NEWELL, A.: *The Psychology of Human-Computer Interaction*. New York: Taylor & Frances, 1983.

CARO BAROJA, J.: *El carnaval*. Madrid: Alianza, 2006.

ÇATALHÖYÜK 2008 ARCHIVE REPORT, Ian Hodder & Shahina Farid, http://en.wikipedia.org/wiki/Catal_Huyuk

«*Changing Nature of Warfare*». National Intelligence Council. 2004. Retrieved January 30, 2006; Stathis Kalyvas (2003).

CHILDE GORDON, V.: «*The Urban Revolution*». (2008). TOWN PLANNING REVIEW 21 (1): 3-19. doi:10.1068/d5307

CHOZA, J.: *Manual de Antropología filosófica*. Madrid: Rialp, 1989.

CHOZA, J.: “*La estilización del cuerpo y de la tierra. Euclides y Praxiteles*”, en FEDRO: revista de estética y teoría de las artes, ISSN 1697-8072, N^o. 8, 2009, pags. 59-83.

CHOZA, J.: “*Formas primordiales de expresión corporal. La danza como plegaria*”. FEDRO, 6, 2007.

CHOZA, J.: *Mutadismo. Catálogo exposición de José Manuel Fernández Melero*. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 2011.

CHOZA, J.: “*La fundación surrealista de América Latina*”, FEDRO, Revista de estética y teoría de las artes. Número 10, abril 2011. ISSN 1697 - 8072.

CHOZA, J.: *Infieles y bárbaros en el pensamiento de Tomás de Aquino*, en CHOZA, J. y WOLNY, W.: *Infieles y bárbaros en las Tres Culturas*. Sevilla: CEU. 2000.

CHOZA, J.: *Presencias-ausencias*, catálogo exposición de José Manuel Fernández Melero, Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2007.

CHOZA, J.: “*Fronteras geográficas, sociológicas y metafísicas*”. Revista CIDOB d'afers internacionals, ISSN 1133-6595, N^o 82-83.2007, pp. 77-92.

CHOZA, J.: *Historia de los sentimientos*. Sevilla: Thémata, 2011.

CHOZA, J.: *Historia cultural del humanismo*. Sevilla-Madrid: Thémata- Plaza y Valdés, 2009.

CHOZA, J.: *Filosofía de la cultura*. Sevilla: Thémata, 2ª edición, 2013.

CHOZA, J.: *Artes marciales. La guerra y la identidad colectiva*. Alicante: X Congreso de la Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica, 2011.

CHOZA, J.: *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

CHOZA, J.: *Lectura de la 'Carta sobre el humanismo' de Heidegger*. Sevilla: Thémata, nº 32, 2004, págs. 37-38.

CHOZA, J.: "Sustancia, sujeto y comunicación. La Antropología filosófica de Hegel", en FALGUERAS, I., GARCÍA, J. Y PADIAL, J.J.: *Yo y tiempo. La antropología filosófica de G.W.F. Hegel*. Contrastes, Suplemento 15 (2010).

CHOZA, J.: "Diseño y cotización de la dignidad humana", en "SITUACIÓN. BBVA", 2, 1996.

CICERÓN: *Sobre la república*. Madrid: Gredos, 1984.

CIRIA, Alberto: "Aristocracia y misantropía", en "Claves de la razón práctica", Nº 127, 2002, págs. 41-49

- "Sobre la democratización del arte", en "Thémata", Nº 30, 2003.

COLÓN, Carlos, INFANTE DEL ROSAL, Fernando y LOMBARDO OORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar, 1997.

COUTO SOARES, Maria Luisa: ed., *Hipócrates e a Arte da Medicina*. Lisboa: Edições Colibri, 1999.

DA VINCI, Leonardo: *Tratado de la pintura*. Madrid: Akal, 2004.

- *Cuaderno de notas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1995.

DE LA PUENTE-HERRERA, Inmaculada: *El imperio de la moda*. Córdoba: Arco-press, 2011.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

DIOSDADO, C.: "El romanticismo en la danza", en CHOZA, J.: *Danza de oriente y danza de occidente*. Sevilla: Thémata, 2006.

DOPICO CAÍNZOS, María Dolores: *La devotio ibérica: una revisión crítica*, en Homenaje a José María Blázquez / coord. por Julio MANGAS MANJARRÉS y Jaime ALVAR EZQUERRA, Vol. 2, 1998, Ediciones Clásicas, Madrid, 1998.

DORFLES, Gillo: *Moda y modos*. Valencia: Engloba, 2002.

DUNCAN, Isadora: www.youtube.com/watch?v=ergvfq58Zcl
cfr. <http://www.youtube.com/watch?NR=1&feature=fvwp&v=Kq2GglMM060>

DURKHEIM, E.: *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza, 1993.

EBERSTADT, Nicholas: *The population implosion*, en "Foreign Police", 123, Mar-Apr 2001.

ECO, Umberto: "El hábito hace al monje", en AA VV., *Psicología del vestir*. Barcelona: Lumen, 1976.

ELIADE, M.: *Historia de las creencias y la ideas religiosas I*. Barcelona: Paidós, 2010.

ELIADE, M.: *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza, 2004.

ESCOLAR, H.: *Historia del libro*. Madrid: Pirámide, 1988.

ESTRABÓN: *Geografía, libro III*. Madrid: Gredos, 1992.

FELIPE II, Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias dadas por Felipe II, el 13 de julio de 1573.
http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1573_382/Ordenanzas_de_Felipe_II_sobre_descubrimiento_nueva_1176.shtml

FERDOWS, K., LEWIS, M.A., MACHUCA, J.A.D.: «Rapid-fire fulfillment». *Harvard Business Review*, 2004, 82(11). Cfr. [http://en.wikipedia.org/wiki/Zara_\(retailer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Zara_(retailer))

"Finno-Ugric-religion". *Enciclopedia Británica*, <http://0-www.britannica.com.fama.us.es/>, versión académica on-line, Universidad de Sevilla, 2010.

FLÜGEL, J.C.: *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

- FLUSSER, Vilém: *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- FLUSSER, Vilém: *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis, 2002.
- FONTÁN, M.: *El fin de la entropía*. "Revista de Occidente", N° 243, 2001.
- *El lugar del artista en la sociedad contemporánea*, en Andrés Ruiz, Enrique, coord, *El oficio de artista*, Junta de Castilla y León, 1996.
- FORGE, A.: "Style and Meaning in Sepik Art", en FORGE, A.: ed., *Primitive Art and Society*. Londres: 1973, cit, por GEERTZ: *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994.
- FOUCAULT, M.: *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1993.
- GADAMER: *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme, 2000.
- GALBRAITH, J.K.: *Historia de la economía*. Barcelona: Ariel, 2011.
- GARAUDY, R.: *Danser sa vie*. Paris: Seuil, 1973.
- GARAY, Jesús de: *Diferencia y libertad*. Madrid: Rialp, 1992.
- GEERTZ, C.: *El arte como sistema cultural*, en *Conocimiento local*. Barcelona: Paidós, 1994.
- GEERTZ, C.: *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- GEHLEN, A.: *El hombre*. Salamanca: Sígueme, 1980.
- GIEDION, Sigfried: *El presente eterno: Los comienzos de las arquitectura*. Madrid: Alianza, 1993.
- GODOY, M^a Jesús y ROSALES, Emilio: *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*. Barcelona: Del Serbal 2009.
- GOMÁ, J.: *Ejemplaridad pública*. Madrid: Taurus, 2010.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, José María: *Espejo de bebidas alcohólicas*. Oviedo: Edición del autor, 2004.
- GOODY, J.: *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal, 2008.
http://en.wikipedia.org/wiki/Assyrian_architecture
- GORDON CHILDE, V.: *Los orígenes de la civilización*. México: FCE, 1992.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Adolf Loos, teoría y obras*. Madrid: Nerea, 1988.

GROPIUS, Walter: *La nueva arquitectura y La Bauhaus*. Barcelona: Editorial Lumen, 1966.

GROYS, Boris: *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

GUARDINI, R.: *El espíritu de la liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.

HARRIS, M.: *Desarrollo de la teoría antropológica: historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

HEATER, Derek: *Ciudadanía. Una breve historia*. Madrid: Alianza, 2007.

HEER, Friedrich: *Europäische Geistesgeschichte*. Stuttgart, 1953, citado por APEL, K.O.: *Die Idee der Sprache in der tradition des humanismus von Dante bis Vico*. Bonn: H. Bouvier, 1963.

HEERS, Jacques: *Carnavales y fiestas de locos*. Península: Barcelona, 1988.

HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la Estética*. Madrid: Akal, 1989.

HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza, 2004.

HEGEL, G.W.F.: *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza, 2005.

HEIDEGGER, M.: *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2000.

HEIDEGGER, M.: *El Ser y el tiempo*. México: FCE, 1967.

HEIDEGGER, M.: *Construir, habitar, pensar, en Hitos*. Madrid: Alianza, 2000.

HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: *Cristianismo y secularización. Reflexiones sobre unos textos de Hegel*, en CHOZA, J. y GARAY, J.: *Pluralismo y secularización*. Madrid: Plaza y Valdés, 2009.

HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: *El duelo de Atenea. Reflexiones sobre guerra, milicia y humanismo*. Madrid: Encuentro, 2008.

HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: "La emergencia de la reflexión. Sobre la idea romántica de naturaleza", en RODRÍGUEZ VALLS, F.: ed., *La inteligencia en la naturaleza. Del relojero ciego al ajuste fino del universo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

HERNÁNDEZ-PACHECO, J.: *Modernidad y Cristianismo. Ensayo Sobre el Ideal Revolucionario*. Madrid: Rialp, 1989.

HERÓDOTO: *Historia, libro I*. Madrid: Gredos, 1984.

- HESÍODO: *Teogonía, y Trabajos y días*. Madrid: Alianza, 2003.
- HIPÓCRATES: *Sobre la enfermedad sagrada, en Tratados Hipocráticos*. Madrid: Gredos, 2000.
- HOBBS, T.: *Leviatán*. Madrid: Editorial Nacional, 1980.
- HOMERO: *Odisea*. Madrid: Cátedra, 1990.
- IFRAH, Georges: *Historia universal de las cifras*. Madrid: Espasa, 2001.
- INNERARITY, D.: *La Sociedad Invisible*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- International Cave Bear Symposium, 15th, Spišská Nová Ves, Slovakia, 17th 20th of Sept. 2009, http://www.fns.uniba.sk/fileadmin/kalendar/2009/symposium/Abstract_book.pdf
- JASPERS, Karl: *Origen y meta de la historia*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- KANDINSKY, Vasili: *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- KANDINSKY, V.: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1983;
- *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Labor, 1981.
- KLEE, Paul: *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- KOLHAAS, Rem: *Mutaciones*. Barcelona: Editorial Actar, 2000.
- KÖNIG, René: *La moda en el proceso de civilización*. Valencia: Engloba, 2002.
- LA ROCHEFOUCAULD: *Máximas*. Madrid: Akal, 1984.
- LAO TSE: *Tao Te Ching*. Barcelona: Orbis, 1984, ed., de Carmelo Elorduy.
- LARA PEINADO, F. y LARA GONZÁLEZ, F.: *Los primeros Códigos de la humanidad*. Madrid: Tecnos, 1994.
- LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1965.
- LE CORBUSIER: *Principios de urbanism: (la Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel, 1973.
- LÉVI-STRAUSS: *El pensamiento salvaje*. México: F.C.E., 1970.
- LIESSMANN, Konrad Paul: *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

LIPOVETSKY, Giles: *El imperio de lo efímero La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.

LIVI BACI, Massimo: *Historia mínima de la población mundial*. Barcelona: Ariel, 2002.

LOOS, A.: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

LYDELL & SCOTT: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057>

MAC LUHAN, Marshal: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1962; *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Gingko Press, 1964.

MANCERA MARTÍNEZ, Manuel Fernando: *Filosofía del escaparate*. Sevilla: Trabajo de fin de master, Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla, 2012.

MANNHEIM, Karl: *Ideología y utopía. Una introducción a la sociología del conocimiento*. México: F.C.E., 1993;
- *El hombre y la sociedad en la época de crisis*. Buenos Aires: Leviatán, 1958.

MARÍN, Dioni: *Diseño de escaparates*. Barcelona: IJB, 2004.

MARÍN, Higinio: *La invención de lo humano. La génesis sociohistórica del individuo*. Madrid: Encuentro, 2007.

MARÍN, Higinio: *La antropología aristotélica como filosofía de la cultura*. Pamplona: EUNSA, 1992.

MARÍN, H.: "*La danza y la memoria del paraíso*", en *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos, 2011.

MARÍN, Higinio: *Teoría de la cordura y de los hábitos del corazón*. Valencia: Pre-Textos, 2006.

MASAL, Danzas: <http://www.youtube.com/watch?v=Bo5TVX8FDG0&feature=related>,

Mitos sumerios y acadios, Ed. De F. LARA PEINADO, Madrid: Editora Nacional, 1984.

MORGENSTERN, Oskar: http://es.wikipedia.org/wiki/Oskar_Morgenstern ; John von Neumann: http://es.wikipedia.org/wiki/John_von_Neumann ; *Theory of Games and Economic Behavior*: http://es.wikipedia.org/wiki/Theory_of_Games_and_Economic_Behavior ; Princeton University Press, 1947: http://es.wikipedia.org/wiki/Princeton_University_Press

- MUNARI, Bruno: *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- MUNFORD, L.: *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 1971.
- MURCIA SERRANO, Inmaculada: "La obra pictórica de Velázquez", en *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*. Bern: Peter Lang, 2011.
- NADEAU, Maurice: *Historia del surrealismo*. La Plata: Terramar ediciones, 2007.
- NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1981.
- NOVERRE: *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. París: Librairie Theatrale, 1977.
- OLMO GARCÍA, A. y VARAS VERANO, B.: *Románico erótico en Cantabria*. Palencia: ed. de los autores, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, J.: *La rebelión de las masas*. Madrid: Espasa, 2010.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Velázquez*. Madrid: Espasa-calpe, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, J.: "Meditación del marco" en *El espectador*. Madrid: editorial Espasa-Calpe, 1996.
- OTTO, R.: *Lo santo*. Madrid: Alianza, 1996.
- OTTO, Walter F.: *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Madrid: Siruela, 2005.
- PESQUERO SATURNINO, Joan Miró: *la intencionalidad oculta de su vida y su obra. Cómo deletrear su aventura pictórica*. Villafranca del Penedés (Barcelona): Erasmus Ediciones, 2009.
- PICARDIE, Justine: *Coco Chanel: The Legend and the Life*. HarperCollins, 2010.
http://en.wikipedia.org/wiki/Coco_Chanel
- Pigmeos aka, Cantos polifónicos África central
<http://www.youtube.com/watch?v=kZVlbrPaccY&feature=relmfu>
- PINDARO: *Obra completa*. Madrid: Cátedra, 1988, ed. De Emiliano Suárez de la Torre.
- PLATÓN: *Banquete*. Madrid: Gredos, 1986.
- PLATÓN: *Protágoras*. Oviedo: Pentalfa, 1980.

PLATÓN: *Timeo*. Madrid: Gredos, 1997.

Poema de Gilgamesh. Madrid: Tecnos, 2010, ed. de Federico Lara Peinado.

POTTER, Norman: *Qué es un diseñador: Objetos. Lugares. Mensajes*. Barcelona: Paidós, 1999.

PROPP, V.: *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

RAPPAPORT, Roy A.: *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press, 2001.

RATZINGER, J.: *El espíritu de la liturgia*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2002.

REDONDO BONET, Lucas: *Las hilanderas*. Universitat de Valencia, <http://www.uv.es/~mahiques/hilander.htm>

RICO, Francisco: *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*. Madrid: Alianza, 1993.

RIFKIN, Jeremy: *La tercera revolución industrial: cómo el poder lateral está transformando la energía, la economía y el mundo*. Barcelona: Paidós, 2011.

RIKWERT, J.: *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Madrid: Blume, 1985.

RILKE, R.M.: *Elegías de Duino, en Obras*, ed. de J.M. Valverde. Barcelona: Plaza y Janés, 1967.

RODRÍGUEZ BARRAZA, Adriana: *Identidad lingüística y nación cultural en J.G. Herder*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F.: *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza, 1983.

ROSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: G. Gili, 1981.

ROSSANO, Matt J.: *The evolution of conscious Experience: Rituals, altered states and the origins of Religion*. Nova Science Publishers, 2007.

ROUSSEAU, J.J.: *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Madrid: Alianza, 1985.

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 1992.

SAFRANSKI, R.: *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

SAHLINS, M.: *La economía de la edad de piedra*. Madrid: Akal, 1983.

SAINZ, Victoriano: *La cultura urbana de la posmodernidad. Aldo Rossi y su contexto*. Sevilla: Alfar, 1990.

SALVADOR PALOMO, P.J.: *La planificación verde en las ciudades*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

SCHMIDT, Klaus: "*Göbekli Tepe – the Stone Age Sanctuaries. New results of ongoing excavations with a special focus on sculptures and high reliefs*", *Documenta Praehistorica XXXVII* (2010).
<http://en.wikipedia.org/wiki/Temple>,
http://en.wikipedia.org/wiki/Göbekli_Tepe

SCHULTZ, Uwe: *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*. Madrid: Alianza, 1994.

SEGURA MUNGUÍA, S.: *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid: Anaya, 1985.

SEMPRUM, Jorge: *Autobiografía de Federico Sanchez*. Barcelona: Planeta, 1977.

SIMMEL, G.: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988;

SHANNON, Claude E.: *The Mathematical Theory of Communication*. Chicago: University of Illinois Press, 1949.

SMITH, Michael E.: *The Earliest Cities*, en George GMELCH y Walter P. ZENNER: *Urban Life. Readings in the Anthropology of the City*. Fourth Edition, Prospect Heights, Ill.: Waveland Press, 2005.

STEINER, G.: *Presencias reales*. Barcelona: Editorial Destino, 1992.

STRAVINSKY: *La consagración de la primavera*, <http://www.youtube.com/watch?v=kgj0VtQyjDE>

STUCKEY, Johanna H: *Sacred Prostitues, "MatriFocus"*, *Cross-Quarterly for the Goddess Woman*, Samhain, 2005, vol 5-1.

SUAREZ, Luis: *Grandes interpretaciones de la historia*. Pamplona: Eunsa, 1976.

TATARKIEWITZ, W.: *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1990.

TAYLOR, Charles: *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós, 1996.

“The Sociology of Civil Wars: Warfare and Armed Groups». Armed Groups Project. Retrieved January 30, 2006.

TUGENDHAT, E.: *Autoconciencia y autodeterminación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

TZARA, Tristan: *Siete Manifiestos Dada*. Barcelona: Tusquets, 1999.

URS VON BALTHASAR, Hans: Gloria. *Una estética teológica*, 7 vols. Madrid: Encuentro, 1985-1988.

VALERY, P.: *Eupalinos o el arquitecto*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997.

- *El alma y la danza*. Madrid,:Antonio Machado, 2001;

-“*Degas, Danza, Dibujo*” en *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999.

VEBLEN, T.: *Teoría de la clase ociosa*. México: FCE, 1995.

VICO, G.B.: *Ciencia Nueva*. Madrid: Tecnos, 1995.

WAGNER, Richard: *La obra del arte del futuro*. Valencia: Ed. Universitat de Valencia, 2000.

Wajapi, expresiones orales y gráficas

<http://www.youtube.com/watch?v=x9BRVOAFStQ&feature=endscreen&NR=1>

WALTARI, Mika: *Sinué el Egipto*. Barcelona: Plaza & Janés, 1995.

WEBER, M.: *El político y el científico*. Madrid: Alianza, 1980.

WEINBERG, S.: *Los tres primeros minutos del universo*. Madrid: Alianza, 1978.

WHITELEY, Rebekah: *Courtesans and Kings: Ancient Greek Perspectives on the Heitairai*. Galgary: Thesis of Masters of Arts, University of Galgary, Alberta, 2000.

WICKENS, Christopher et al.: *An Introduction to Human Factors Engineering*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall, 2004.

WILDE, O.: *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela, 2000.

WIENER, Norbert: *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas*. Barcelona: Tusquets, 1998.

WITTGENSTEIN, L.: *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: UNAM-Crítica, 1988.

ZALAMEA, Fernando: *La creatividad en las matemáticas y en las artes plásticas: Conceptografía de transferencias y obstrucciones A través del sistema peirceano*, en "Utopía y Praxis Latinoamericana" 40 (2008): [99-109].

ZEISING, Adolf: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers, aus einem bisher unerkannt gebliebenen, die ganze Natur durchdringenden morphologischen Grundgesetze entwickelt und mit einer vollständigen historischen Übersicht der bisherigen Systeme begleitet*, Leipzig, 1854.

«CERN Press Release: CERN experiments observe particle consistent with long-sought Higgs boson» (04-06-2012), http://en.wikipedia.org/wiki/Higgs_boson

SITIOS WEB:

<http://www.belsebuub.com/articles/the-spiritual-meaning-of-the-spring-equinox>

http://en.wikipedia.org/wiki/Sed_festivalhttp://en.wikipedia.org/wiki/Sydney_Opera_House

<http://en.wikipedia.org/wiki/Zagmuk> ,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Hopscotch>

http://en.wikipedia.org/wiki/September_equinox#Human_culture

http://en.wikipedia.org/wiki/March_equinox#Human_culture

http://en.wikipedia.org/wiki/Vitruvian_man

http://en.wikipedia.org/wiki/Summer_solstice

http://en.wikipedia.org/wiki/Luca_Pacioli

http://en.wikipedia.org/wiki/Winter_solstice

<http://en.wikipedia.org/wiki/Woodstock>

http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_perfume.

http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_newspapers_and_magazines
<http://en.wikipedia.org/wiki/Perfume>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Newspaper>
http://en.wikipedia.org/wiki/Theories_about_Stonehenge
<http://en.wikipedia.org/wiki/Impressionism>
http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_ratio
http://en.wikipedia.org/wiki/Mechanic_arts
<http://en.wikipedia.org/wiki/Tripalium>
http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Batteux
<http://etimologias.dechile.net/?trabajo>
http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_urban_community_sizes
http://en.wikipedia.org/wiki/Potter's_wheel
<http://es.wikipedia.org/wiki/Musas>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Flute>
http://es.wikipedia.org/wiki/Congreso_Internacional_de_Arquitectura_Moderna
http://en.wikipedia.org/wiki/Seven_Liberal_Arts
http://en.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Institut_für_Normung
<http://en.wikipedia.org/wiki/City>
http://en.wikipedia.org/wiki/Sky_burial
<http://en.wikipedia.org/wiki/Eratosthenes>
http://en.wikipedia.org/wiki/Göbekli_Tepe
http://en.wikipedia.org/wiki/Prehistoric_music
<http://en.wikipedia.org/wiki/Eridu>

http://en.wikipedia.org/wiki/Milo_of_Croton
<http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>
http://es.wikipedia.org/wiki/Policleto#cite_note-4 .
http://en.wikipedia.org/wiki/Hanseatic_League
http://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Agora_of_Athens
http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein
<http://en.wikipedia.org/wiki/Brick>
http://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_Golden_Age_painting
<http://en.wikipedia.org/wiki/Hippodamus>,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Athens>,
http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_cities
http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_urban_community_sizes
http://en.wikipedia.org/wiki/Time_100:The_Most_Important_People_of_the-Century
http://en.wikipedia.org/wiki/World_population
http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Western_fashion
<http://en.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>
<http://pradosexto2012.wikispaces.com/Evolución+de+la+moda>
http://es.wikipedia.org/wiki/Número_Áureo
<http://www.reshafim.org.il/ad/egypt/partytime/turin1.htm> .
http://en.wikipedia.org/wiki/Ballets_russes
http://en.wikipedia.org/wiki/Turin_Erotic_Papyrus
<http://es.wikipedia.org/wiki/Gremios>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Hathor>

http://it.wikipedia.org/wiki/Corporazioni_delle_arti_e_mestieri
http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_urban_community_sizes
<http://en.wikipedia.org/wiki/Guild>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Bikini>
http://en.wikipedia.org/wiki/Modern_dance
<http://es.wikipedia.org/wiki/Hieródulo>
http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci
<http://en.wikipedia.org/wiki/Miniskirt>
http://en.wikipedia.org/wiki/Renaissance_technology
http://en.wikipedia.org/wiki/Los_Millares
http://en.wikipedia.org/wiki/Fine_arts
http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_de_Coubertin
http://es.wikipedia.org/wiki/Bellas_Artes
<http://en.wikipedia.org/wiki/Hetaera>
http://en.wikipedia.org/wiki/Forest_gardening
[http://en.wikipedia.org/wiki/Naditu,](http://en.wikipedia.org/wiki/Naditu)
http://en.wikipedia.org/wiki/Garden_of_Eden
http://en.wikipedia.org/wiki/Catal_Huyuk
[http://es.wikipedia.org/wiki/Corro_de_la_patata ,](http://es.wikipedia.org/wiki/Corro_de_la_patata)
[http://en.wikipedia.org/wiki/Sed_festival .](http://en.wikipedia.org/wiki/Sed_festival)
http://en.wikipedia.org/wiki/Singing_game#Circle_dances
http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Festivals_in_Ancient_Egypt
http://es.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_vinci

<http://en.wikipedia.org/wiki/Baserri>
http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_calendar
<http://en.wikipedia.org/wiki/Longhouse>
http://www.youtube.com/watch?v=A_A5KTEC6Zg
http://en.wikipedia.org/wiki/Roman_festivals
http://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa
<http://en.wikipedia.org/wiki/Igloo>
http://en.wikipedia.org/wiki/Hierarchy_of_genres
<http://en.wikipedia.org/wiki/Advertising>
http://en.wikipedia.org/wiki/Bela_Bartok,
<http://es.wikipedia.org/wiki/Publicidad>
[http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_\(Chopin\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._2_(Chopin))
<http://en.wikipedia.org/wiki/HSBC>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Clothing>
<http://javiering.com/>
http://en.wikipedia.org/wiki/Shield_of_Achilles
<http://www.belsebuub.com/articles/the-spiritual-meaning-of-theautum-equinoux/>
http://de.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer
http://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Egyptian_concept_of_the_soul
<http://en.wikipedia.org/wiki/Fibonacci>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Drachma>
http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos
http://en.wikipedia.org/wiki/Grid_plan

[http://en.wikipedia.org/wiki/Theater_\(structure\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Theater_(structure))

<http://en.wikipedia.org/wiki/Saturnalia>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Comédie-Française>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Dionysia>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Panathenaia>

http://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Opera

http://en.wikipedia.org/wiki/Conventional_warfare

<http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestra>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Akitu>

http://en.wikipedia.org/wiki/Chamber_music

http://www.spanisharts.com/arquitectura/imagenes/prehistoria/dolmen_matarrubilla.html

<http://en.wikipedia.org/wiki/Pornography>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Museum>

OBRAS DE JACINTO CHOZA:

Antropologías Positivas y Antropología Filosófica. Tafalla (Navarra): Cenlit, S.L., 1985.

La Supresión del Pudor y Otros Ensayos. Pamplona: EUNSA. (2), 1990.

Conciencia y Afectividad (Aristóteles, Nietzsche, Freud). Pamplona: EUNSA. (2), 1991.

Manual de Antropología Filosófica. Madrid: Rialp, 1988.

La Realización del Hombre en la Cultura. Madrid: Rialp, 1990.

Antropología de la Sexualidad. Madrid: Rialp, 1991.

Amor, Matrimonio y Escarmiento. Barcelona: Tibidabo Ediciones, S.A., 1991.

Al otro lado de la muerte. Las Elegías de Rilke. Pamplona: EUNSA, 1991.

Los Otros Humanismos. Pamplona: EUNSA, 1994.

Ulises, un Arquetipo de la Existencia Humana. Barcelona: Ariel, 1996.

San Agustín, Maestro de Humanismo. Sevilla: Fundación San Pablo Andalucía CEU, Servicio de Publicaciones, 1998.

Antropología Filosófica. Las Representaciones de sí mismo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Metamorfosis del cristianismo. Ensayo sobre la relación entre religión y cultura. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

Heidegger. 2º Bachillerato. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Editex, 2003.

Locura y Realidad. Lectura Psico-Antropológica del Quijote. Sevilla: Thémata, 2006.

La Danza de los Árboles. Sevilla: Thémata, 2007.

Presencia Ausencia. Catálogo exposición de Melero. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2007.

Historia cultural del humanismo. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009.

Breve historia cultural de los mundos hispánicos. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2010.

Historia de los sentimientos. Sevilla: Thémata, 2011.

Mutadismo. Catálogo exposición de Melero. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 2011.

Filosofía de la cultura. Sevilla: Thémata, 2013.

Filosofía para Irene. Sevilla: Thémata, 2014.

Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz. Sevilla: Thémata, 2015.

VOLÚMENES EDITADOS POR JACINTO CHOZA:

Identidad humana y fin del milenio. Sevilla: Thémata, 1999.

Infieles y Barbaros en las Tres Culturas. Sevilla: Fondo Editorial de la Fundación San Pablo Andalucía CEU, 2000.

La Antropología en el Cine. Vol. I. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

La Antropología en el Cine. Vol. II. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
Sentimientos y Comportamiento. Murcia: Universidad Católica San Antonio, 2003.

Antropología y ética ante los retos de la biotecnología. Sevilla: Thémata, 2004.

Infierno y Paraíso. El más allá en las tres culturas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

Danza de oriente y danza de occidente. Sevilla: Thémata, 2006.

La Escisión de las Tres Culturas. Sevilla, Thémata, 2008.

Estado, Derecho y Religión en Oriente y Occidente. Sevilla-Madrid: Thémata-Plaza y Valdés, 2009.

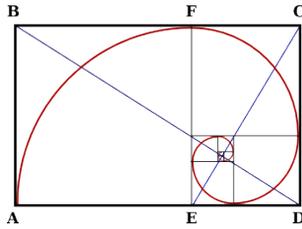
La Idea de América en los Pensadores Occidentales. Sevilla-Madrid. Themata-Plaza y Valdes. 2009.

Pluralismo y Secularización. Madrid: Plaza y Valdés. 2009.

Narrativas fundacionales de América Latina. Sevilla: Thémata, 2011.

La independencia de América. Primer centenario y segundo centenario. Sevilla: Thémata, 2012.

Dios en las tres culturas. Sevilla: Thémata, 2012.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL DÍA 14 DE FEBRERO DE 2015.
FESTIVIDAD DE LOS SANTOS CIRILO Y METODIO,
PATRONOS DE EUROPA, Y FESTIVIDAD DE SAN VALENTÍN.

