

absoluto en la obra de Zambrano. Esto es algo que por lo demás se puede observar en bastantes estudios: aprovechar el tema de la razón poética para en el fondo no hacer otra cosa que tirar piedras contra “la filosofía”, como si este sustantivo designara una realidad de una sola pieza. Cuando lo que se podría ver en cambio en la razón poética es un paso más, tal vez decisivo, en la aspiración milenaria del pensamiento filosófico. Como decía Hegel, no seguir ya buscando la sabiduría sino tenerla, o más bien ejercerla como visitación enamorada a las cosas del mundo.

La misma Trapanese, es cierto, nos pasea por *Delirio y destino* recordándonos que, para Zambrano, por mucho que haya que lamentar que la filosofía priva al hombre de sus delirios con la extraña pretensión de hacerlo transparente a sí mismo (¡qué magnífica pretensión!, diríamos nosotros, ¡pero justamente porque persistimos en el delirio y nunca salimos de él!), nunca hay que olvidar que la filosofía se nutre del “originario estupor delirante”. Sin Dionisos Apolo no tendría ningún sentido, ya lo sabemos de sobra. Llevar el delirio a la razón sería el cometido, precisamente, de la razón poética. Lo que necesitamos para filosofar, para hacerlo verdaderamente, no es sino fomentar la circulación del delirio, como aquella ebriedad báquica a propósito de la cual Hegel nos hablaba justamente de la verdad. Por eso se filosofa tan de verdad en el género literario de las confesiones, porque en ellas se trataría de la venida a la palabra de un puro *esfuerzo de ser* todavía no coagulado o cristalizado en triste (definitiva) identidad personal. Si el filósofo es el humano que ya no se lamenta más, sino que en lugar de eso busca y aun exige razones, también puede ser porque el delirio que le es más propio y que pretende llevar a razón como mejor puede es su orgullo delirante frente a Dios o los dioses. El delirio del superhombre que hace pensar tanto a María Zambrano, por ejemplo.

A revelarnos la importancia y la riqueza de los temas de la piedad y del exilio en el pensamiento de María Zambrano se aplica para finalizar la bella reflexión de Elena Trapanese. Y yo apostaría a que nadie que todavía no se haya sumergido en la escritura de la pensadora malagueña podrá dejar de buscar su encuentro después de leer estas páginas. El sentir como la relación primaria del hombre con el mundo, y la piedad como matriz de todo sentimiento. Piedad que consistiría, según Vitiello comentando a Zambrano, en saber tratar con el misterio sin pretender explicarlo pero sí custodiarlo o conocerlo. Esta pasividad originaria del sentir, cuya matriz es la piedad, la habría descubierto el pensamiento zambraniano como radical habitar humano en el mundo, y lo habría hecho precisamente en la experiencia del exilio, asumido como destino último de su propia vida.

Leer el claro y sencillo libro de Elena Trapanese es encontrar la rara oportunidad de que la filosofía y el placer vengan a identificarse, como por otra parte sabíamos que ocurre con los textos de su María Zambrano.

Mariano RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

PUELLES ROMERO, Luis. *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*, Abada Editores, Madrid, 340 pp.

La meditación de Luis Puelles Romero en el campo de la ontología artística tiene tras de sí un largo recorrido, recalando en enclaves tan diversos como la imaginación bachelar-

diana (*La estética de Gaston Bachelard*), las formas de subjetividad propias de la modernidad (*Figuras de la apariencia*), el surrealismo (*El desorden necesario*), la contemplación de la obra de arte (*El mundo a distancia*) o el pensamiento estético contemporáneo (*La llave de los campos*). El ensayo que ahora se comenta constituye sin duda la culminación y el resultado más logrado —en el estilo y en el argumento— de este esfuerzo por expresar en conceptos los poderes ontogenéticos de la actividad artística. Se está probablemente ante uno de los ejemplos más representativos de lo que puede dar de sí la más reciente ensayística filosófica —más allá de las lindes de la estética— española, beneficiada por algunos maestros (Trías, Duque, Rubert de Ventós, Molinuevo) surgidos en el horizonte intelectual de la Transición.

En este volumen se da por fin caza al personaje, olvidado por la Historia del Arte y usurpado por la Teoría Estética, que constituye la clave de bóveda de la modernidad artística. Se trata del “espectador”, verdadera “carta robada” del arte moderno, que sólo en las últimas décadas ha sido al fin objetivado por los teóricos (filosofía y sociología del arte, teoría literaria, estudios culturales) aunque goza aún de escaso predicamento entre los cultivadores españoles de la Teoría Estética. En un alarde de reflexividad, el autor del ensayo sitúa así su propio empeño dentro de una de las corrientes contemporáneas diagnosticadas en su libro: la objetivación del espectador por la teoría forma parte de un proceso más vasto y prolongado, abierto decididamente en la segunda mitad del siglo XIX, en el curso del cual el espectador fue incorporado y visibilizado por la propia obra de arte.

Como se advierte ya, lo que se pretende es trazar un diagnóstico del presente apoyándose en una genealogía de la figura del espectador. La ontología del arte se afronta como una ontología de la actualidad, de modo que el orden de los entes considerado se entiende como una realidad estrictamente histórica. Lejos de estimarse como un sujeto universal y atemporal, la figura del espectador se muestra asimilándola a un acontecimiento histórico. Emergido entre la invención renacentista de la perspectiva y el manierismo, el espectador comenzó su declive hacia 1830, justo en el momento —aquí se deja sentir el acento foucaultiano— en que el sujeto cognoscente se convertía en objeto, con la aparición de las ciencias humanas y de los saberes que toman como asunto al individuo. Estos paralelismos con el análisis de Foucault se podían haber llevado más lejos, transportándolos del terreno epistemológico al político. En efecto, ¿hasta qué punto la espectacularidad del moderno arte de masas (adelantado por el proyecto wagneriano) que convierte al espectador en participante (aunque en una sumisión vertical y no en la horizontalidad de la fiesta democrática), no está ya anticipada por la escenografía deslumbrante propia del absolutismo monárquico —lo que Pascal definió como el “aparato mayestático”?; ¿en qué medida se puede poner en correspondencia el declive del espectador y de su mirada distanciada con la aparición de tecnologías políticas “postpanopticas”, desligadas del ocularcentrismo y vinculadas a la regulación de las fuerzas oscuras de la vida? En cualquier caso, el autor hace bien en delimitar ceñidamente su campo de exploración restringiéndolo al campo artístico; sólo a partir de esta acotación estricta pueden más tarde realizarse otras comparaciones con la garantía de evitar el juego de las analogías más o menos salvajes, alusivas a una *Weltanschauung* o a un “espíritu de época” común.

El despegue del arte de masas y de las vanguardias entre el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, propiciarían el decidido eclipse del espectador-sujeto, precisamente en la misma medida en que estas prácticas lo visibilizaban como espectador-objeto.

Por su lado, el arte-acción de la segunda mitad de esta centuria, a partir de la década de 1960, sellaría la defunción de esta figura, sustituyéndola por nuevas modalidades de receptor, como el usuario interactivo (por ejemplo en los videojuegos), el turista (consumidor compulsivo de imágenes o *tutto logo*, más que de obras) y el experto (en el mundo hermético e intelectualizado del arte contemporáneo, en contraste con el entretenimiento promovido por el arte de masas).

En estas sumarias pinceladas del recensor, que sólo puede evocar pálidamente la riqueza y matices de los análisis propuestos en el ensayo, se ponen en evidencia algunas de las cualidades de éste. Por una parte se trata de una indagación histórica donde las imágenes –ofrecidas con profusión y procedentes de los ámbitos artísticos más variados– y las reflexiones de teóricos y artistas funcionan como huellas de los cuadros epocales diferenciados en la exposición. En este cometido hay que destacar la ingente erudición del autor y al mismo tiempo su capacidad para seleccionar los materiales más pertinentes y significativos.

Por otra parte, el análisis histórico habría resultado inviable de no mediar un continuado trabajo de abstracción y construcción idealtípica para delimitar las distintas formas de subjetividad –en particular el personaje conceptual del espectador– y las categorías estéticas implicadas, desde las más trilladas –como lo “sublime”, el “juego” o lo “siniestro”– hasta las más originales –como lo “intenso”, lo “hiperreal” o lo “interactivo”.

En tercer lugar, la propuesta ha exigido poner entre paréntesis dos tendencias muy extendidas entre los frecuentadores de la reflexión estética: el exclusivismo (estudiar disyuntivamente las “nobles” y antiguas Bellas Artes o las manifestaciones del arte de masas, unas u otras, sin romper la dicotomía) y la especialización (concentrarse en la Teoría Estética o en las “obras” de arte, evitando la contaminación disciplinar con la Sociología o con los Estudios Culturales). Puelles opta en cambio por una aproximación horizontal y transdisciplinar que desconstruye las jerarquías entre los géneros y los cotos académicos preestablecidos.

El libro, además de los apartados de introducción y de conclusiones, está organizado en cinco capítulos. Aunque en todos ellos se combina la aproximación histórica y la abstracción idealtípica, existen matices que permiten reconocer la alternancia de ambas tareas según el caso. Así, en los dos primeros capítulos predomina la abstracción conceptual. El que abre el ensayo apunta a una primera delimitación del personaje conceptual del espectador, contrastándolo con otras figuras aparentemente próximas (el público, el crítico y el sujeto estético). Comentando el *Sueño de D'Alembert* y aludiendo a Nietzsche, se sugiere una pista interesante pero que queda sin profundizar: la relación entre la identidad del espectador y la identidad de género. En efecto, en el mismo momento en que la cultura de las Luces, como ha mostrado Thomas Laqueur, se obstina en asentar la diferencia de sexos sobre una base biológica, eliminando su condición de rangos estamentales a partir de un sexo único, el pensamiento ilustrado inventa la dicotomía entre sujeto estético (juicio) y espectador (sentimentalidad rococó). Esta distinción funciona así en una relación de isomorfismo con la división masculino/ femenino, que contribuye a reforzar, de modo que el espectador es en realidad la espectadora sintiente, contrapuesta al varón juicioso y desinteresado, *alter ego* de un sujeto estético pretendidamente trascendental.

El segundo capítulo, de orden más bien metodológico, tiene a la vez una condición crítica y propositiva. Por un lado toma distancia de la “ideología estética” –de matriz netamen-

te kantiana, empeñada en confundir al espectador con el sujeto de los juicios de gusto. La teoría estética consolida de esta manera la suplantación del espectador, mientras que la historiografía artística confirma su olvido, al centrarse pertinazmente en la obra de arte o en el creador. Este obstáculo ha arraigado gracias a toda una tradición intelectual (Platón, Kant, Hegel, Heidegger, Adorno) proclive a privilegiar las dimensiones formales y semánticas del arte antes que su función y sus aspectos pragmáticos. Para colmo, la existencia de los museos viene a representar la consagración institucional de este prejuicio estético que asimila el consumidor a la figura del contemplador desinteresado.

En la búsqueda de una aproximación pragmática y nominalista, Puelles encuentra respaldos diferentes a los mencionados. Aristóteles, Stendhal, Nietzsche, Valéry, Gadamer, Jauss o Foucault. A su modo, el programa que presenta encarna, en el terreno de la Estética, el mismo giro pragmático que otros –Javier Echeverría, en particular, dentro del ámbito español– vienen ensayando en el terreno de los *Science Studies*, y es una idéntica aproximación pragmática la que nosotros mismos, bajo el rótulo equívoco de “Sociología de la filosofía” y de la mano de Bourdieu, de Roger Chartier y de Randall Collins, tratamos de introducir en los estudios histórico-filosóficos. Se trata de transitar desde el análisis de la obra filosófica y de la referencia al lector-contemplador a una exploración de las prácticas, rituales y efectos de la apropiación o recepción de esas obras que quedan así consagradas como objetos simbólicos.

El tercer capítulo constituye un momento de transición. En la exposición se trata de definir abstractamente los atributos que perfilan al “espectador”; esta labor de construcción requiere, no obstante, como sucede en toda elaboración idealtípica, la continua ejemplificación histórica comparada. Sólo puede existir el espectador donde resulta factible la distinción entre ficción y realidad, entre mundo y representación, de modo que en el vaivén de un polo al otro se abre el juego de la entrada y de la salida. Esta dicotomía carecía de sentido en el arte premoderno –Puelles lo ilustra con algunos ejemplos tomados de la cultura griega– y sólo se entroniza con la invención de la perspectiva y con la posterior destrucción del punto de fuga en el manierismo. El espectador se configura entonces como una subjetividad moderna que sólo puede durar mientras se mantengan las distancias entre ficción y realidad, entre representación y mundo.

Los capítulos cuarto y quinto, de carácter más netamente históricos, levantan acta de la crisis de estas distinciones y de la subsiguiente desaparición del espectador. Aquí deben señalarse dos tendencias complementarias. Por una parte el énfasis en la autonomía de la actividad artística –trasunto de la autonomía del artista respecto a mecenas y protectores. Esta comienza con el desafío del espectador burgués –que abandona su posición distanciada y ausente– y finaliza afirmando la autorreferencialidad e intransitividad de la obra artística, esfumándose su perfil de ficción o representación. Se engendra en ese momento un arte contemporáneo replegado sobre sí mismo y reservado a los expertos. Por otro lado se afirma el fin de la separación entre arte y vida. Este movimiento abarca desde el énfasis en los “efectos” (sensualismo y sentimentalismo) hasta la espectacularización, pasando por el vitalismo (primacía de la fuerza sobre la forma) y la “intensidad”, llegando finalmente al peraltado de lo “hiperreal” y del “entretenimiento” en el arte de masas y en la era virtual. En ese escenario, el espectador es reemplazado por los personajes del usuario y del turista. La paradoja de este doble movimiento es que a medida que el espectador va siendo “incorporado”

y visibilizado en la obra de arte, desaparece propiamente como tal espectador, perdiéndose la distancia que permite el vaivén de la representación a la realidad y quedando engullido como componente de una ficción sin exterioridad. Como el convidado de piedra, el espectador es un fantasma que sólo puede aparecer en su propia muerte, petrificado como personaje adscrito a un pasado ya desaparecido.

Respecto al divorcio actual entre arte contemporáneo y arte de masas, el autor del ensayo evita adoptar la pose adorniana consistente en denunciar lo “hiperreal” del entretenimiento como una falsificación alienante, vindicando la pureza de un arte hermético e intransitivo. Pero al mismo tiempo se esquiva el gesto cínico, común entre muchos diagnosticadores del destino postmoderno, consistente en regocijarse con la demolición del canon y en saludar el espíritu democratizador de la industria cultural. A lo largo de todo el ensayo y particularmente en las conclusiones se defiende contundentemente, aun sin desarrollar por completo el argumento, la necesidad del encuentro entre lo estético y lo político. Se trataría, reinventando a Schiller, de recuperar la potencia evocadora de alteridad, propia de la actividad artística como un modo de resistir al avasallamiento ejercido por el pensamiento único.

Francisco VÁZQUEZ GARCÍA
Universidad de Cádiz

PARDO, J.L.: *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos, 2011, 309 pp.

*I hear hurricanes ablowin’
I know the end is comin’ soon
I fear rivers overflowin’
I hear the voice of rage and ruin*

Quien lea este libro quizá se sienta desorientado y sorprendido: en él hay dos libros a la vez. Por una parte se contiene una ambiciosa exposición del pensamiento de Gilles Deleuze, autor clave en la escena filosófica de la segunda mitad del siglo XX y cuya onda expansiva sigue arreciando sobre nosotros en forma de *tsunami* bibliográfico y una capacidad casi profética para anticipar la desmesura de nuestro tiempo. Por otra, el autor (a quien preceden tres décadas de trabajo y numerosos cursos sobre el pensador francés, además de varias traducciones y la monografía de 1990 *Deleuze: violentar el pensamiento*) deja caer en momentos puntuales pero muy señalados la dosis justa de arena en el engranaje para entorpecer la trepidante marcha deleuzeana e interponer entre el retratado y sí mismo una distancia que oscila entre lo estrictamente prudencial y lo infinito. Esta desconfianza, sin embargo, no sólo no desmerece un ápice el primer «objetivo» del libro, sino que lo facilita y hasta da la impresión de ser condición *sine qua non* para su cumplimiento.

Quizá no sea coincidencia que la mayoría de las exposiciones de Deleuze hayan sido hasta la fecha parciales o defectuosas, sin que ello deba achacarse a una falta de rigor en el modelo. Como se apunta en la Introducción, tanto las lecturas más frívolas como las más honestas se ven condenadas al fracaso por una especie de pluralismo irreductible y anárqui-