

My father, methinks I see my father...

A mi también, como al bueno de Hamlet, me parece ver a mi padre. Pero, en mi caso, recuerdo a mi padre no con armadura de pies a cabeza, sino con ropa de faena, atareado en la huerta, absorto en sus tareas. Al acordarme de él, evoco en particular una vocecilla que salía del bolsillo de su camisa. Mi padre siempre llevaba en el bolsillo de la camisa un viejo transistor, una radio en la que escuchaba, de la mañana a la noche, la cadena COPE. Siempre la misma emisora. De hecho, no recuerdo haberle visto cambiar jamás de emisora y hasta estoy tentado de pensar que semejante posibilidad jamás se le hubiera pasado por la cabeza. Mi padre había olvidado que *incluso su transistor* tenía una ruedecilla mediante la que podía cambiar de emisora y escuchar ahora una y luego otra y acaso luego otra más.

Así dicho parece sencillo, pero si revisamos cual ha sido el ethos de buena parte del pensamiento occidental desde hace siglos, la imagen del transistor de mi padre, *atascado* en una única emisora quizás empiece a aparecer menos rara. Tanto es así que Alfred North Whitehead¹ ha dicho que toda la filosofía occidental no ha sido sino una serie de notas al margen del pensamiento de Platón. En el pensamiento de Platón -o más bien lo que sus herederos han hecho con él- quizá tengamos la “Cope” de la filosofía occidental.

Acaso Whitehead exagerara un poquito y alguno de los sistemas de pensamiento posteriores haya conseguido separarse lo suficiente del idealismo platónico y construir -piénsese en Epicuro, Spinoza o Marx- un pensamiento materialista. Pero aun en ese caso, la imagen que tendríamos no sería la de mi padre cambiando por fin de emisora, sino la de un vecino molesto que a su vez habría dejado su transistor anclado en la cadena Ser. Eventualmente mi padre subiría el volumen a su radio para no escuchar la del vecino y este haría lo propio con la suya. Pero ¿es eso lo que buscábamos?

1 Whitehead, como es sabido, sostendrá que las formas del pensamiento en Platón son mucho más fluidas que en Aristóteles, cuya integración de la Lógica y la Ontología le jugará una mala pasada en forma del “sustancialismo” que deriva acriticamente de su concepción de la forma fundamental del predicado. Véase Whitehead, *The concept of nature*, Cambridge University Press, 1955, pág. 19

Parte del propósito de mi trabajo, digamos que se lo debo a mi padre, es -para empezar- desatascar la rueda del dial, mostrar que existe y que puede ofrecernos formas de escucha y de pensamiento ciertamente diferentes y que pueden combinarse sucediéndose, combatirse o ignorarse entre ellas.

En adelante cuando hablemos de *pensamiento modal*, lo entendemos como el crucial descubrimiento de que el transistor puede, en efecto, cambiar de emisora; de que nuestro acto de escucha puede modularse y tramarse a través de diferentes momentos, como si fueran otras tantas emisoras, o ya puestos otros tantos *modos* del ser². Entenderemos, por encima de todo, que la clave estará no tanto operar bajo este o aquel modo, sino en que seamos capaces de construir -a nuestra propia medida- las relaciones entre ellos, en figurarnos cómo se combinan y se compensan, cómo al pasar de unos a otros generamos y explicamos los cambios.

Por supuesto que al hablar de *modos*, nos referiremos a la panoplia modal completa, ya presente en los presocráticos y sobre todo en la Escuela de Megara: *la necesidad, la posibilidad y la efectividad* como modos positivos y sus “contrapartes”, los modos negativos: *la contingencia, la imposibilidad y la inefectividad*.

Con la recuperación de los viejos modos para la ontología, la epistemología, la ética y la estética, no trataremos solamente de ofrecer una distinción más, un ulterior refinamiento de nuestro vocabulario o nuestra erudición filosófica. Se trata de algo mucho más radical y está bien que lo digamos con toda claridad, para que así lo tenga presente el lector, tanto si logramos nuestro propósito como si fallamos en el mismo.

Con la reintroducción del problema de la modalidad se trata de explorar una ontología y un pensamiento de un orden diferente, como si pasáramos de un mundo plano, bidimensional a uno con cuatro dimensiones -las tres espaciales y la del tiempo- de una geometría de planos a una topología históricamente desplegada. Así los problemas filosóficos o los objetos de reflexión -como la obra de arte o la experiencia estética- podrán ser considerados a la luz de sus posiciones *simultáneas* -y no excluyentes- bajo los diferentes modos positivos y negativos, podrán ser

² *Seinsmodi*, les llamaba Nicolai Hartmann, en el segundo tomo de cuya Ontología, publicado en 1937 se encuentra un trabajo impropio de rastreo y construcción modal.

considerados sobre todo, como determinada distribución de las relaciones intermodales o si queréis como “modos de relación”.

En tiempos difíciles, y estos lo son hasta decir basta, acaso sea preciso justificar porqué uno le echa su tiempo a estas cuestiones tan abstrusas pudiendo dedicarlo a otras más evidentemente útiles a mis contemporáneos, como ayudarles a que no les desalojen de sus casas o a que no les quiten lo que les queda de pensión o sistema sanitario. Por lo demás, me gustaría pensar que unas cosas y otras, digamos mis atractores epistemológicos y políticos, mis categorías y mis valores, no andan tan disociados como podría creerse y que entre unas cosas y otras acabaremos pensando y trabajando una noción de *autonomía modal* que acaso resulte pertinente en términos tanto estéticos como políticos.

Así las cosas, me arriesgaré a decir que el problema de la modalidad es el problema epistemológico, ético-político y estético fundamental de nuestro tiempo. Nada menos. Y que sin aclararlo nada, o muy poco, podemos avanzar en ninguno de esos campos.

Me arriesgaré también, ya puestos, a sostener que este problema, el de la modalidad, es un problema cuya madurez histórica viene preparándose acaso desde los años 30 del siglo pasado, pero que sólo ahora, recorrido el ciclo entero de la modernidad y pinchado el globo gordo y fofo de la postmodernidad podemos, por fin, abordar con toda claridad. Sostendré que el problema de la modalidad es -como dirían nuestros clásicos- el *problema de nuestro tiempo*.

...

Epistemológicamente, desde luego, se veía venir. En buena medida el pensamiento de Husserl o el de Bergson fueron ya intentos de poner coto a los excesos del psicologismo y la hegemonía de los neokantianos. Kant había iniciado una reacción necesaria a la fluctuación marcada por el mecanicismo del XVIII. Pero una vez compensada, y esto no siempre lo entendió la caterva de sus seguidores, tampoco podíamos quedarnos indefinidamente en la fluctuación “opuesta”, en el

relativismo que postulaba tantos mundos como sujetos percipientes hubiera, o incluso tantos mundos como sucesivos estados de conciencia dieran en comparecer.

Había que deshacer parte del camino andado por los neokantianos, volver a las cosas mismas intentando recuperar la vieja idea, tan presente en Spinoza como en el mismo Kant de las *nociones comunes*, del *sentido común*. De hecho, el pensamiento de las primeras décadas del del siglo XX están copados de intentos por aprehender esto: así podemos considerar la investigación en torno a los arquetipos (Jung), las estructuras narrativas (Propp), o los juegos de lenguaje (Wittgenstein), etc... Todos los desarrollos que llevaron hacia esas estructuras de carácter *relacional*, estructuras que eran *más que subjetivas y menos que objetivas* se presentaban, en cierto grado al menos, como intentos de romper el bloqueo entre lo que Jean Wahl llamaba un mundo autómatas y un universo gobernado por la voluntad divina. Pero hará falta algo más que meras estructuras intermedias, algo más que un pensamiento relacional. Este informará y dará su fuerza, de hecho, a buena parte del estructuralismo, la teoría de sistemas o la teoría del actor-red, pero aún resultará insuficiente. Seguramente porque no bastaba con mantener *tal cual* los dos elementos que nos bloqueaban: lo constitutivo y lo regulativo, lo Absoluto y lo Relativo -si queréis llamarles así- añadiéndole un invento cualquiera que hiciera de “puente” entre ellos. Esa había sido, sin duda la lucidez última y el mayor fracaso de nuestro querido Kant, con su Tercera Crítica. Parece que habría que replantear el juego entero de conceptos. No bastaba con añadir una sota, o un *joker*, más a la vieja baraja. Había que romperla y empezar de nuevo, pero eso -qué duda cabe- no era sencillo.

...

La recuperación de la ontología modal que inicia Nicolai Hartmann en los años 30 del siglo XX se parece bastante a esa rotura y reconstrucción de baraja. Se trataba de ir a los orígenes mismos de nuestra tradición central de pensamiento, al transistor sintonizado en la Cope de Platón, y darle una buena sacudida. En el caso de Hartmann se trataba de recuperar los conceptos modales que habían

estado presentes en buena parte del pensamiento presocrático y de modo especial en la Escuela de Megara. Por supuesto que también en lo poco que nos ha llegado de Megara³ había malas inteligencias, sobre todo derivadas de su compromiso con la metafísica eleática, pero si salvamos esos obstáculos -sostiene Hartman- se pueden encontrar ahí indicios para pensar una alternativa a lo que -desde entonces- han sido los dualismos más paralizantes⁴ de nuestra tradición de pensamiento. Claro que con esa sacudida no sólo se movía Aristóteles y su relativamente torpe teoría del cambio a través de las nociones de potencia y acto: se ponía en evidencia toda la filosofía escolástica y su dependencia de una u otra forma de Primer Motor, Dios de ocasión o Relojero obsesivo... y se ponían las bases para otra recepción de todo el pensamiento de Kant y sus sucesores...

Esto en parte ya lo había entendido Marx cuando, en su primera tesis sobre Feuerbach enunciaba que *“el materialismo no puede concebir la realidad y la sensibilidad desde las claves del objeto y la intuición, sino que la realidad debe ser entendida como actividad humana sensible, praxis”*

A nuestro entender una forma cabal de entender esta “praxis” será precisamente a través de la interacción y el juego de los modos, a través de la modalidad que nos permite entender la articulación, el inevitable y recurrente juego entre caos y orden, entre lo que para ser *posible* aún depende de nosotros, de nuestro laborioso reunir sus condiciones y lo que viene a ser reclamado por cualquier conjunto crecientemente coherente de circunstancias ya dadas, esto es, lo repertorialmente *necesario*. Sin olvidar que los acoplamientos y desacoplamientos entre lo disposicional y lo repertorial, entre lo posible y lo necesario, el caos y el orden acontecerán siempre en el paisaje epigenético de la complejidad, de lo efectivo, concebido como matriz de conflictos, como inmenso campo de batalla modal.

Por esto, sostiene Hartmann, *“la gran cuestión de qué sea en general "realidad" -es decir cual sea propiamente la "manera de ser" de este mundo en eterno flujo que abarca nuestra vida, que nos produce y que pasa sobre nosotros- esta cuestión sólo puede tratarse mediante el análisis*

3 La ciudad de Megara, entonces una orgullosa rival de Atenas, se encontraba entre las perdedoras de la Guerra del Peloponeso, enrolada en un bando que tenía por lema “la distribución de la tierra y el perdón de las deudas”.

4 El mundo -decía Paul Valéry- tiene dos enemigos: el orden y el desorden.

*modal...”*⁵

...

Un orden de problemas muy similares, habían ido madurando también en el seno mismo de la filosofía moral. Con el renacimiento y el arranque de la modernidad pasaremos de una moral que se pretendía eterna y universal -“católica”- al reconocimiento de que cada sujeto era primero el contenedor, luego el arbitro y finalmente el constructor -por no decir el especulador- de su propia ley moral. Todo sucede como si en el ámbito de la filosofía práctica nos encontráramos con el mismo movimiento pendular que hemos visto en lo epistemológico y que se hubiera pasado de la más estricta heteronomía moral a una extrema atomización de la autonomía de la razón práctica, como si las opciones se limitaran a tener que escoger entre la sumisión y el desconcierto, entre pasarnos la vida en un vagón de metro a las ocho de la mañana o vivir como un eremita.

De los aborregados vagones de la Contrarreforma y las guerras de religión habríamos pasado a ser los aislados ermitaños del liberalismo, buenos salvajes viviendo en cabañas convenientemente dispersas... sólo para volver, de nuevo, con la sociedad industrial, las levas en masa y los totalitarismos a los vagones de metro atestados: próxima estación Stalingrado.

Inevitablemente con la contracultura y la crisis de la sociedad de masas, tenían que dejarse ver los inicios de un replanteamiento del pensamiento y la acción que, para empezar, afectara a la escala de las comunidades modales y sus capacidades de intervención, así lo pensará el brillante astrofísico Eric Jantsch, en el Berkeley de los años 70:

“Ya no se trata de que plataformas estructurales enteras, enteras civilizaciones, sistemas sociales, estilos de arte y de vida den un salto hacia una nueva estructura. Lo que está sucediendo es la emergencia de un pluralismo en el cual muchas estructuras dinámicas se inter-penetran en un mismo nivel... la realidad del mundo humano se distribuye en muchas realidades, su evolución en

5 N. Hartmann, *Ontología*, tomo II, pág vii

una multitud de evoluciones horizontalmente conectadas.”⁶

Esas estructuras de acción constituyen agencias, *comunidades* organizadas en torno a un procomún, en torno a un modo de relación que vincula, de una forma característica, lo necesario con lo posible, un repertorio dado con las disposiciones de sus habitantes. Sólo en ellas podremos explorar el sentido de lo que en otra parte enunciábamos como “autonomía modal”⁷. Quizá en breve podamos retomar esta cuestión de la autonomía modal y las comunidades de gusto, de gusto tal cual o de gusto por la acción, que de todo hay.

...

Con todo, donde verdaderamente podremos explorar la madurez histórica del problema de la modalidad será en el campo de la estética. No en vano, la deriva de las prácticas artísticas desde el romanticismo ha ido empujando a éstas cada vez más lejos de los *repertorios* aceptados y legitimados por la tradición clásica. Diríase que a partir del Romanticismo, pero también, y sobre todo, con el fin de siglo y las diferentes vanguardias, nos hemos ido implicando en una dinámica de búsqueda, acumulación y despliegue de “negatividad” que rompía con los lenguajes establecidos, sólo para formar nuevos referentes de sentido que a su vez habrían de ser puestos en crisis y resultar sucesivamente *superados*, bajo la acusación -la más temible acusación en tiempos de vanguardia- de ser “pasatistas”, de habernos quedado en el pasado. Semejante dinámica⁸ ha acabado por imponer un concepto extremadamente “disposicional” de la cultura, en que esta parecía depender única y exclusivamente de los ingenios y las ocurrencias de los artistas y comisarios, convertidos en sumos sacerdotes de una religión de la novedad permanente. A nadie se le oculta la riqueza que semejante apuesta por la “novedad”, en detrimento de la “confirmación”⁹ ha supuesto para la

6 Eric Jantsch, *The self-organizing universe*, Pergamon Press, Oxford, 1980, pág. 256

7 Jordi Claramonte, *La república de los fines*, Cendeac, Murcia, 2009, Tercera Sección.

8 Que en “*La república de los fines*” he tenido la oportunidad de explorar y exponer bajo la advocación de “autonomía moderna” y que será hegemónica entre el final de la revolución francesa y el advenimiento de la contar-cultura en los años 60 del siglo pasado.

9 Novedad y Confirmación son los términos que se utilizan en la teoría de la información de Weizsäcker para aludir a

exploración de las posibilidades de nuestra sensibilidad y capacidad de experimentación. Pero del mismo modo, es difícil ignorar el desconcierto que una opción tan unilateral ha supuesto para una buena cantidad de personas para las que la cultura artística habría perdido no sólo el norte, sino toda capacidad de orientación axiológica, toda su potencia repertorial para construir conjuntos de referentes, lenguajes tendencialmente completos...

De eso hablaba ya Ortega -por lo demás- en su famoso diagnóstico sobre la “deshumanización del arte”, aunque dicho proceso mejor que como una deshumanización, cabría describirlo como una conversión en contingente de lo que hasta entonces se había presentado como necesario y a la vez como una deriva desde lo experimental-posible hacia lo imposibilitado, hacia lo que se desnuda y aleja de cualquier complicidad disposicional. A Ortega le parecía deshumanizado porque la nueva cultura no le alimentaba, no le daba ni acogida ni sosiego. Acaso porque el juego de la cultura contemporánea no consistía ya en proporcionar un orden a través de las fluctuaciones, sino que las fluctuaciones iban y venían desde lo contingente, sin llegar a cuajar, por así decir, en ninguna necesidad, en ningún orden repertorial que pudiera dar cuenta y establecer el alcance de nuestras posibilidades.

Mediante esta *deshumanización, esta disolución de las relaciones susceptibles de producir sentido*, no sólo se constataba una pérdida del sentido de conjunto, de la consistencia repertorial, o la *necesidad*, de las prácticas artísticas. Igualmente se constataba que dichas prácticas se habían ido alejando cada vez más también de la vida práctica de los hombres y las mujeres. El virtuosismo de la experimentación vanguardista quedaba así fatalmente desacoplado no sólo de los quehaceres materiales cotidianos de los hombres, sino también de sus preocupaciones políticas y sociales.

Semejante panorama nos empezó a llevar a una grave disociación no sólo entre las diversas

lo que tiende a la inestabilidad y lo que tiende a la estabilidad.”*Information can be conceived as being composed of two complementary components: novelty and confirmation. Whenever either of the two is zero, information is zero. Genetic information too requires both novelty and confirmation*” (E. von Weizsäcker, *Biological Cybernetics*, August 1998). Modalmente podríamos traducir novedad y confirmación mediante nuestros términos disposicionalidad y repertorialidad con la condición de poder añadirle el tercer modo, ausente en Weizsäcker: la efectividad y poder también hacer entrar en juego también los modos negativos, cuya importancia crítica quedará de relieve en lo que sigue.

modalidades del quehacer estético y artístico, sino también del pensamiento crítico y estético que planteaba dar cuenta de sus desarrollos. La regla casi universal del pensamiento estético del siglo XX, de la que Danto y Ranciere son dos ejemplos recientes, será la de tomar en consideración alguno de estos vectores y generar un discurso teórico que si bien podía ser adecuado para la parte escogida no podía sino hacerle una grave violencia a los demás. Así si se privilegiaba el aspecto mundano o comprometido del arte, se menospreciaban los logros formales o las tentativas experimentales. O al revés, lo mismo da. Una excepción a esta regla fue el pensador húngaro Gyorgy Lukács. Su inacabada *Estética*, en la que el pensador italiano Guido Morpurgo Tagliabue encontraba “*la búsqueda de una síntesis entre una perspectiva histórico-sociológica y una perspectiva normativo social*”¹⁰ iba mucho más allá, puesto que se anunciaba compuesta, precisamente, por tres partes fundamentales dedicadas a:

- una teoría de la obra de arte
- una teoría de las conductas estéticas
- una teoría del arte y la sensibilidad como fenómenos históricos y sociales.

Aunque el plan de trabajo de Lukács excedió sus propias fuerzas, como sin duda excedería las de cualquiera, podemos jugar con la hipótesis de que una teoría modal de la sensibilidad puede hacer coincidir las tres secciones que Lukács planeaba con los tres modos clásicos: de forma que podríamos acoplar lo *necesario* con lo artístico, lo *posible* con lo estético y lo *efectivo* con el arte y la sensibilidad considerados como un fenómeno social e histórico. Esto es de la mayor relevancia y necesita ser explicado con todo cuidado.

....

En todo lo que sigue, esta investigación trata de mostrar cómo lo *necesario-artístico* puede bien dar

10 Guido Morpurgo Tagliabue, *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, p.405

cuenta de las prácticas dotadas de una más alta formalización, más integradas dentro de una tradición o una voluntad de conjunto que estudiaremos bajo la categoría de lo *repertorial*, en la medida en que se trata de prácticas que vienen a encajar en una serie ya iniciada, a completar y redondear una *tradición* como diría Eliot. Lo repertorial, de lo que hablaremos con mucho más detalle más adelante es la categoría modal que nos permite aprehender un gesto artístico en la medida en que contribuye a un conjunto de sentido formal y simbólico. Esta pertinencia repertorial permite poder determinar un nivel de “logro”. Sólo en relación a un repertorio, a un conjunto de referentes o sentidos compartidos puede lo artístico pulirse y definirse hasta llegar a un punto de máxima economía y eficiencia.

El modo negativo de la necesidad es el de la *contingencia*. En términos modales, contingente es todo aquello que es repertorialmente insignificante o redundante, o bien porque no se acopla con un repertorio existente o bien porque nada añade al mismo, excepto ruido como el que hace todo manierismo y todo academicismo. Con todo este es un orden de contingencia que no resulta particularmente peligroso.

Lo terrible de la contingencia artística sucede cuando, como dice Hartmann, “*su negatividad da en negar las conexiones mismas... las relaciones en general...y se alza como un modo absolutamente irrelacional*”¹¹. Este tipo de contingencia, cuando se despliega en el ámbito del arte, atomiza las sensibilidades deshaciéndolas en procesos dispares que permanecen desligados, hace de toda experiencia estética algo *irreferente*. Quizá buena parte de la postmodernidad, caracterizada -de Jeff Koons a Damien Hirst- por una voluntad artística tan inflacionada como impotente, se encuentre sintonizada con esta modulación de lo contingente, que no sólo no nos dice nada, sino que tiende a hacer inviable que nada, que ninguna experiencia, nos pueda decir nada.

Modalmente lo contingente tiene dos puertas. Si sigue la lógica del “remember” puede servir de eventual primera piedra de una nueva sensibilidad, de un nuevo repertorio: de hecho no hay

11 Hartmann, *Ontología*, vol II, pág. 99

necesidad, ni repertorio, cuyo comienzo mismo no sea, en sí, contingente. Para ello lo contingente tiene que volver atrás, por así decir, ahí el momento “remember” del que se habla, como veremos en las tesis de la Panarquía. (Vease el capítulo IV)

Pero también puede adoptar un movimiento “revolt” y servir de plataforma de salida para un nueva tanda de experimentaciones, de juegos disposicionales que nos llevarían hacia el modo de la posibilidad.

..

Lo *posible-estético* se distancia modalmente de lo necesario-artístico porque bajo esta modalidad, más que la conformación de una repertorialidad tendencialmente estable nos importará la plena puesta en juego de nuestras disposiciones, de las inteligencias, ingenios o sensibilidades de las que cada cual dispone. Importará aquí más el proceso que el logro, la participación que el resultado final. Asimismo bajo el modo de lo posible-estético poco importará que se llegue a algo, el mero ponerse en juego *ya es algo*. Sentimos la fuerza de lo posible-estético en todas las prácticas artísticas que priman lo experimental, lo procesual o que invocan la participación performativa del espectador. Por eso decimos que si la categoría fundamental del modo de la necesidad es la *repertorialidad*, la del modo de lo posible es la de la *disposicionalidad*...

Por supuesto y como siempre sucede, cada organización categorial conlleva su correspondiente esquema de valores, así la belleza de lo posible-estético será diferente de la de lo necesario-artístico, aun siendo ambas “óptimos modales”, o precisamente por serlo.¹²

Así también podrá siempre observarse una cierta correlación, un feedback, entre las diferentes hegemonías modales y la percepción que a nivel social se tiene de las propias potencialidades. Como es patente, en las sociedades con mayor tendencia a la estabilidad, como las agrarias o las feudales, se tiende a construir una cultura estética que prima la repertorialidad, es decir, cualquier

12 De la distinción y la coordinación entre estratos, categorías y valores, así como de la teoría clásica de la belleza concebida como “óptimo modal” hablaremos más adelante con todo detalle.

conjunto de formas expresivas y relacionales relativamente bien definido y reconocible, mientras que las sociedades inmersas en procesos de cambio o aun inestables tras haber atravesado una transición, priman una cultura estética predominantemente disposicional, donde se da pie y prácticamente se exige de cada individuo una participación activa en la construcción de su propia experiencia estética, aun a costa de no acertar a constituir un acervo común en el que encontrarse y reconocerse.

Esta necesidad de encuentro y reconocimiento -característica del modo de lo necesario-artístico- no por ello desaparece, simplemente deja de ser fácilmente lograble cuando la sociedad misma se mueve a tal velocidad que hace inverosímil cualquier proceso de sedimentación repertorial, como los que suceden en las sociedades más reposadas.

Por supuesto que esta exacerbación de lo disposicional, patente en las vanguardias tardías, como ha mostrado Peter Burger por ejemplo, acaba por encontrar sus propios límites, conduciendo con ello a la decantación del modo de la imposibilidad. Esto sucede cuando a la experimentación surrealista sucede el “fin de partida” beckettiano. Como bien sabía Adorno, después de Auschwitz era como poco indecente, además de terriblemente ingenuo, seguir apelando a los juegos de salón y la entretenida performatividad de las primeras vanguardias.

...

Bajo el modo de *lo imposible*, lo que se pone en juego son precisamente los límites de nuestras disposiciones. Como suele suceder en los modos negativos, tiene el modo de la imposibilidad un manifiesto valor crítico: si lo contingente, como contraparte de lo necesario-artístico, ponía en evidencia la fragilidad de los equilibrios repertoriales, la facilidad con la que estos se vuelven redundantes, la *suavidad* con la que se pasa de la obra clásica a la correcta, y de esta a la abiertamente kitsch... el modo de la imposibilidad nos dejará ver lo estéril de la buena voluntad, la inanidad de nuestros esfuerzos por hacernos los creativos o los simpáticos... sobre todo en contextos

en los que la performatividad o la participación se han convertido en esloganes vacíos esgrimidos por políticos y directores de museos. Cuando Gallardón montó una oficina de “Información y participación para el soterramiento de la M30” se hizo evidente que la ocasión era buena para un alarde de imposibilidad.

Para aprender a pensar modalmente es importante tener presente que un modo no necesariamente excluye a otro, que los modos no son como las edades del espíritu en Hegel, los estadios de Kierkegaard o los regímenes de Ranciere...

Los modos están siempre presentes en mayor o menor medida en todas las culturas estéticas. De hecho podemos sostener que los dos modos relativos: lo necesario y lo posible, con sus contrapartes lo contingente y lo imposible, funcionan como otros tantos atractores fundamentales de cuya tensión se ha obtenido siempre la generatividad. De Aristóteles a Pareyson o a la teoría de la información lo generativo era siempre una combinación de proporciones variables entre tanteo y organización, entre novedad y confirmación, entre componentes como la imitación de una praxis desconocida y su presentación a través de una forma, un *mythos*, familiar a los espectadores.

El pensamiento modal no es una simple reedición de estas contraposiciones. Antes bien, su relevancia deriva de constituir precisamente la elaboración sistemática de una teoría de los cambios, o si se prefiere usar los conceptos de la epistemología más reciente: una teoría de la estabilidad dinámica o del orden a través de las fluctuaciones.

Ello puede hacerse, justamente, porque en vez de limitarse a contraponer dos términos, como los pares aristotélicos “potencia-acto” o “*dynamis-energeia*”, el pensamiento modal incorpora a los dos modos relativos -posibilidad y necesidad- sus correspondientes modos negativos -imposibilidad y contingencia- y, sobre todo, porque a ese juego añade un tercer polo modal: la *efectividad*.

Lo *efectivo* supondrá otorgar prioridad modal a lo que de hecho acontece y está ahí ocupando y

definiendo mundaneidad de un modo innegable. La efectividad real en cuanto tal no es un momento estructural de lo real; no es nada más que el nudo "ser así y no de otra manera" *sin las razones* por las cuales no es de otra manera. Es importante advertir cómo lo efectivo no excluye el invocar razones, pero en modo alguno consiste en el descansar sobre ellas. Pertenecerá a esta modalidad de la sensibilidad y la acción tanto el arte "comercial" o la publicidad como el arte político o comprometido. Todos ellos se jugarán en el plano de los efectos, de su efectivo estar en el mundo y constituirlo. Si lo necesario y lo posible se podían entender respectivamente en relación con las categorías de lo repertorial y lo disposicional, lo efectivo se definirá en función de su relación con la categoría modal de "paisaje" entendido, como ya hemos explicado en alguna otra parte como "matriz de conflictos posibles", puesto que lo efectivo no sólo está en el mundo sino que a menudo conspira activamente por congraciarse o por hacerle la vida imposible a otras parcelas de la efectividad, siendo a su vez susceptible de caer emboscada en su propio juego.

Es de la mayor importancia hacer notar que el modo de la efectividad no pertenece al mismo orden que los modos de la necesidad y la posibilidad. Estos son, como hemos dicho, modos relativos puesto que se dicen siempre de lo efectivo o lo inefectivo, que son por tanto los modos absolutos.

Esto, que Hartmann denomina la "ley modal fundamental" nos debería vacunar contra cualquier atisbo de idealismo voluntarista o componenda de buenas intenciones: tanto si culturalmente pretendemos generar un repertorio que de cuenta de lo que podemos en tanto cultura o especie, como si queremos explorar nuestras disposiciones en su libre juego, o si queremos seguir ambos juegos de modo dialéctico... sea cual sea el caso la piedra de toque será la de la obra o la experiencia efectiva que logremos producir. La estética se aleja en esto de otros discursos quizás más dados a la construcción de castillos en el aire. Uno puede tener en la cabeza una obra maestra de la literatura o la pintura, pero en tanto en cuanto no la *hace* y ahí muestra toda su fuerza la raíz "poiesis" no hay nada. Las categorías modales de la repertorialidad o la disposicionalidad serán entonces más o menos convenientes, pero *siempre*¹³ se dirán respecto de esa obra o esa experiencia

13 El tiempo y las especulaciones del mundo del arte nos han confirmado que esto es así incluso en las prácticas artísticas que, como el Conceptual o la Performance- apostaban fuerte a la desaparición material de la obra de arte.

efectivamente producida.

...

Siguiendo una tradición que se remonta a Aristóteles, Goethe o Pareyson -por citar tres pensadores de épocas bien distintas- podemos partir de considerar que las formas no son algo ajeno a la vida, algo restringido al ámbito del arte canonizado, antes al contrario, como decía Balzac: "*Todo es forma, la vida misma es una forma*"¹⁴. Y no se trata sólo -sostiene Henri Focillon- de que "*la actividad se deje discernir y definir en la medida en que adquiriera una forma, sino, además, de que la vida actúa esencialmente como creadora de formas.*"¹⁵

La morfogénesis, esto es, la producción de formas y de las criaturas mismas a través de esas formas se nos revela como un dato fundamental para entender lo vivo y para entender la sensibilidad estética y la producción artística.

Uno de los pensadores que de forma más clara ha vinculado la estética con esta universalidad de la morfogénesis es Herbert Read que nos plantea una comprensión del arte como "*la habilidad dada al hombre para separar una forma del caos bullente de sus sensaciones y contemplar esa forma en su unicidad*"¹⁶

Da así Read por supuesto que las formas *ya están* en cierta medida contenidas en el *caos bullente* de nuestras sensaciones y que el artista es aquel capaz de verlas, como si fuera por vez primera y singularizarlas, extrayéndolas, extrañándolas acaso, del contexto en que aparecen¹⁷.

Con una definición, aparentemente, tan sencilla nos coloca Read en uno de los parteaguas

Al cabo y sin perjuicio de dicho valor conceptual hemos tenido que ver a los epígonos de dichos movimientos recogiendo vestigios de sus gestos, "documentación" de sus acciones en la que apoyar sus más o menos brillantes narrativas.

14 Focillon, La vida de las formas, pág 10

15 Ibidem, pág, 10

16 H. Read, Los orígenes de la forma en el arte..

17 De hecho hay una tradición de pensamiento estético muy importante -que tiene en Brecht y Sklovski quizás a dos de sus mejores representantes- que ha tomado este "extrañamiento" como uno de los recursos fundamentales que quehacer estético.

fundamentales del pensamiento estético: aquel que separa como si de dos religiones se tratara a los teóricos de la estética entre quienes enfatizaban la creación original y quienes daban todo el peso a la continuidad de una tradición formal establecida.

Como muestra del primer término se podría recurrir a autores como Malraux que llamaba artista al hombre que “creaba” formas mientras que reservaba el calificativo de artesano para aquel que *sólo* las reproducía...

En el segundo caso se podría pensar en Eliot que habría sostenido -en su Introducción a los poemas de Pound, por ejemplo- que si un poema que pretende ser absolutamente original conseguirá ser absolutamente malo, algo absolutamente original sería tan “subjetivo” que carecería de relación con el mundo al que apela. Para Eliot la originalidad es entonces sólo desarrollo, congruencia repertorial, diríamos nosotros... El poeta es -para Eliot- .el que *modifica* los medios expresivos que hereda de sus predecesores, lo cual nos lleva a la definición medieval del autor derivada del verbo latino *augere*, así un autor es aquel que aumenta, que continua aumentando una tradición formal recibida de sus precursores: *auctor ab augendo dicitur eo*¹⁸.

Ahora bien, si retomamos ahora la formulación que daba Read del arte como *habilidad dada al hombre para separar una forma del caos bullente de sus sensaciones y contemplar esa forma en su unicidad*, veremos que de alguna manera logra combinar ambas posiciones, y lo hace porque en su definición hay contenido un doble movimiento.

Por un lado le otorga -al estilo de Malraux- un protagonismo específico al artista al conferirle la habilidad de singularizar, de extrañar una forma determinada y *hacérnosla ver*, presentándonosla *en su unicidad*. Se trataría aquí por tanto de enfatizar la serie de capacidades perceptivas y constructivas que de un modo peculiar caracterizan la intervención del artista. La categoría modal de *lo disposicional*, pretende recoger este énfasis haciéndolo acogerse bajo el modo de la posibilidad.

18 Conrado de Hirsau, *Dialogus Superautores*, citado por Tatarkiewicz, *Historia de la estética II*, pág. Akal, Madrid, 1990, pág. 129

Pero a la vez, asume Read que esas formas no han sido creadas *de la nada* , sino que en lo fundamental las formas a las que recurre el artista -lo sepa o no- son los constituyentes naturales de lo vivo, una suerte de repertorio básico del que inevitablemente partimos y al que tras las intervenciones que vengan al caso, volvemos. Es por esto que hemos establecido la categoría modal de lo repertorial, aludiendo a la construcción de conjuntos estables de elementos tendencialmente estables y dotados de coherencia y solidaridad interna. Dicha categoría corresponde al modo de la necesidad, puesto que es la necesidad interna misma el motor de toda repertorialidad.

Por supuesto que dichos repertorios de los que inevitablemente dan cuenta las disposiciones de los artistas -o los espectadores- no son sólo, como podría pensarse, los de la naturaleza inorgánica u orgánica, también constituirían repertorio los patrones característicos de la vida psíquica (gestalten) así como los codificados simbólicamente en las diferentes culturas.

Los diferentes estratos de la fábrica de lo real ponen así a disposición del poeta una gran abundancia de recursos y fuerzas. Su tarea entonces es convertir esa sobreabundancia en una serie de patrones o formas que al ser singularizadas, como dice Read, devengan las fértiles bases de ulteriores acoplamientos. Ahí radica la dimensión instituyente de la poesía, que da consistencia, que fija de alguna manera, las intuiciones y emociones mediante lo que Maturana llamaba el “palabrear”: Aquello que permanece es establecido por los poetas” “Was bleibet aber, stiften die Dichter” . Así ha sido desde Homero.

Esta concepción del artista como medium-fijador aparece reiteradamente, en la teoría del genio de Kant, concebido como el medio del que se sirve la naturaleza para dar reglas al arte, o en los escritos sobre arte de Paul Klee, en los que se compara al artista con el tronco que media entre las raíces y la copa del árbol. Ni las raíces hundidas en la tierra, ni la copa en todo su esplendor y vida son propiamente “el” artista, este es tan solo una conexión,

Hablaríamos entonces de unas disposiciones, que son las que el artista, cada artista, pone en juego y de unos repertorios que son la base morfológica, el vocabulario formal, sobre los que esas disposiciones se emplean, o más bien, con los que esas disposiciones se acoplan. Toda obra de arte, así como toda experiencia estética es entonces *un acoplamiento entre disposiciones y repertorios*.

Pero por supuesto, aun nos estamos manejando con una modelización extremadamente simplificada, como si todo lo que sucediera fuera una relación aislada entre artista y mundo por así decir. Esto puede ser un hermoso e incluso útil cuento de hadas, pero no hay más remedio que introducir algunos elementos más en el baile. Para empezar porque es evidente que este orden de acoplamientos no se limita, ni mucho menos, a la persona del artista. Toda vez que éste ha aislado una forma y nos la ha presentado como algo único y específico, esa forma vuelve a estar a disposición de quienquiera -como el resto de las formas sumidas en un caos bullente-.

Por tanto lo que hace cualquier espectador -incluso en el sentido más pasivo y restringido del término- es poner en juego sus propias disposiciones, para aprehender aquello que el artista le ha preparado y de un modo inevitable -para que su experiencia cobre sentido- tiene que volver a integrar esa forma en uno u otro repertorio determinado: el suyo particular como sujeto de gusto, el de la comunidad de la que forma parte o el de la cultura estética propia de su tiempo. Ni que decir tiene que independientemente de las intenciones y los trabajos del artista, el espectador siempre acaba por arrimar el ascua a su sardina, es decir, siempre lee la obra a la luz de los conjuntos de formas y significados que ya tiene organizados, o que se encuentra en trance de organizar: en su propio repertorio. Huelga decir que con la categoría modal de la repertorialidad no nos comprometemos con ninguna tradición o canon concretos o privilegiados, simplemente aludimos a la tendencia a obtener sentido mediante el establecimiento de relaciones internas entre series de elementos. Relaciones de estabilidad, congruencia y complementariedad que aventuran y confirman

patrones.

Con esto poco a poco, se va haciendo algo más compleja la imagen que tenemos del ámbito de lo estético: lo que encontramos ante nosotros es la convivencia, la pugna o la indiferencia de múltiples acoplamientos. Con ello empezamos a vislumbrar la importancia de la categoría correspondiente al modo de la efectividad: el *paisaje*, entendido no como contexto pasivo, como mera acumulación de acoplamientos, sino como trama que conspira activamente para favorecer determinados acoplamientos mientras que va arrinconando a otros. Es en ese sentido que hemos hablado del paisaje como “matriz de conflictos posibles”, de modo que el paisaje modal, tal y como sucede con la noción biológica de “paisaje epigenético” se revela como “disparador” de determinadas posibilidades y como inhibidor de otras. Y ello no por ningún plan preconcebido o trama teleológica alguna, sino acaso como mera (y a menudo brutal) congruencia de las series de condiciones dadas.

Podemos entender mejor en que consisten estos acoplamientos acercándonos ahora a la teoría de la información, tal y como fue reformulada por Ernst y Christine von Weizsacker. Para estos autores los componentes fundamentales de toda información son dos: *novedad* y *confirmación*, que -al igual que sucede con los modos ontológicos- no son términos que se excluyan entre sí, sino que, en diferentes proporciones buscan acoplarse aun contrapesándose¹⁹. Esto nos da a entender que para que siga habiendo confirmación tiene que haber novedad y viceversa. Esto es evidente desde la reproducción biológica a la producción artística.

Para analizar este valor de la originalidad, la novedad, Read recurre a uno de los poetas chinos clásicos del siglo III Lu Ji, autor, entre otras obras, del *Wen Fu*.

Lu Ji trabaja la idea de la inspiración como *un encuentro entre estímulo y respuesta, un pasaje*

19 “Information can be conceived as being composed of two complementary components: novelty and confirmation. Whenever either of the two is zero, information is zero.”

entre el fluir y el detenerse. un proceso con dos direcciones sobre el que el poeta no mantiene necesariamente el control, el flujo de la inspiración no es tanto activado por la voluntad como por la naturaleza, es decir, por el logro de un determinado grado de atención o madurez.. que pone a disposición del poeta una gran abundancia de recursos y fuerzas. Claro que la tarea del poeta es entonces convertir esa sobreabundancia en una serie de patrones o formas que sean fértiles: imágenes que llenen los ojos, música que inunde el oído... convirtiendo -dice Read- la “esencia nocional en material concreto y factual” (17).

Así la poesía vendría a ser como la descarga eléctrica que sucede cuando dos o más imágenes opuestas y relacionadas dan en acercarse... (18) cuando eso sucede, confirmación y novedad, o tradición y talento individual -por usar los términos de Eliot- se retan en duelo...

....

Podría decirse entonces, recurriendo a un simil un tanto extremo, que toda experiencia estética como un duelo entre dos cowboys tramposos, de una parte el sheriff *Pat Repertorial Garrett* y del otro, el díscolo cowboy *Billy el Niño Disposicional*. Ambos van rastreándose, acercándose uno al otro por un paisaje que les muestra y les oculta, por *la calle de la efectividad*, lentamente, contando los pasos y midiéndose mutuamente. Pues bien, la emoción estética sucede, como el disparo de los vaqueros, en algún punto de esa danza. Claro está que dicho punto no siempre es el mismo. Hay veces en que Pat Garrett se queda prácticamente quieto y todo el trabajo corre a cuenta de Billy, fecundo en ardidés. Y hay veces que es al revés, aunque acaso lo más común es que ambos se muevan un tanto, y el duelo simplemente suceda. Por descontado, para que el duelo o la experiencia estética se den, ambos duelistas tienen que tener no sólo un paisaje por el que andar, sino un paisaje que *les permita* llevar a cabo el duelo, que se haga cómplice de su tensión levantando un viento

polvoriento y dejando volar una de esas bolas de hierbajos que siempre pasan cuando hay un duelo como dios manda.

Los teóricos de la estética a todo esto, suelen ser como el tendero -con manguitos y visera- que se esconde bajo el mostrador. Pueden ver apenas una parte del duelo y según en que punta del pueblo esté su escondrijo le darán todo el mérito a uno o al otro... Como si un duelo o una experiencia estética no fueran cosa de tres. Nosotros sabemos ahora que en el baile cuentan todos, incluido el paisaje, que de hecho es fundamental²⁰

Y por supuesto habrá que asumir que al pensar en regímenes modales, estos no se limitan a sucederse siguiendo sabedios que ineluctable y rancia lógica: de entrada los modos ni siquiera tienen porqué excluirse, sino que pueden perfectamente coincidir en la extensión, en tanto diferentes momentos de un mismo proceso. Como Billy the Kid y Pat Garrett, por no dejar el salvaje oeste de la estética, que al cabo son dos momentos de un mismo desacoplamiento, que han ido entrando y saliendo de la ley²¹, que se suponen y se necesitan mutuamente, de modo que la muerte de uno es inevitablemente la muerte del otro. Como sucede tanto en los westerns como en el pensamiento modal, si el sheriff repertorial cae en el duelo, no tardará en reemplazarle otro, quizás al principio menos seguro de si mismo, menos contundente... pero que irá asentando, como se asienta un repertorio o un sheriff. Igualmente si quien cae es el bandido disposicional, no pasará mucho tiempo sin que otro campeón del libre juego de las facultades aparezca en el OK Corral de la estética, dando tiros al aire en plena calle, buscando pelea en el saloon o en la bienal más a mano.

....

20 Para dar cuenta de ese rol del paisaje, o el modo de la efectividad puede verse el capítulo 3 de mis *Desacoplados: estética y política del western*. Edit, Papel de Fumar, Madrid 2011

21 Como decía Sam Peckinpah, fino pensador de la modalidad: lo necesario sólo tiene un amigo: lo posible. Y una única misión: matarlo.