



Figura 1. Théodore Géricault (1819), *Escena de un naufragio*, Museo del Louvre.



Figura 2. Detalle de *Escena de un naufragio* en que aparece el anciano que sostiene un cadáver y que, en vez de dirigirse hacia el bergantín, mira en dirección al público.

El naufragio de la medusa. Una alegoría sobre el estoicismo en tiempos de capitalismo flexible

‘The Raft of the Meduse’. An allegory of stoicism in times of flexible capitalism.

Victoria Mateos de Manuel*

Resumen

Este texto plantea una hipótesis hermenéutica sobre el cuadro de Géricault *El naufragio de la Medusa* de 1819. Desarrollo una interpretación en términos de una filosofía del arte en la cual la figura del anciano que sostiene un cadáver funciona como alegoría del estoicismo y la balsa como metáfora del capitalismo flexible. Para ello, el texto se estructura en tres partes. En primer lugar, aporto una contextualización histórica del cuadro y –contra la tesis del canibalismo de Rose-Marie y Rainer Hagen– interpreto la gestualidad del anciano como símbolo de la filosofía del Sileno propia del estoicismo de Séneca. En segundo término, explico la noción de capitalismo flexible a través de Sennett, Lipovetsky, Nietzsche y Bermann, aplicándola a la escenografía de *El naufragio de la Medusa*. En último término, recupero la noción de razón desvalida con la que Zambrano interpreta el estoicismo, para plantear una revalorización de esta posición ética como modo de heroísmo trágico en el contexto del capitalismo flexible.

Palabras clave

Naufragio, Géricault, capitalismo flexible, ligereza, estoicismo, Zambrano

Abstract

This text presents an hermeneutical hypothesis on Géricault’s painting *The raft of the Medusa* (1819). Within the framework of Philosophy of Art I develop an interpretation of the painting, in which the figure of the elderly man who holds a cadaver works as an allegory of stoicism and the raft as a metaphor of flexible capitalism. The text is structured in three parts. Firstly, I contextualize the painting historically and, against Rose-Marie and Rainer Hagen’s thesis on cannibalism, I interpret the gesture of the old man as a symbol of the Silenus’ philosophy proper to Seneca’s stoicism. Secondly, I explain the meaning of the term “flexible capitalism” following Sennett, Lipovetsky, Nietzsche and Bermann, and I apply this meaning to the picture. Lastly, I recover Zambrano’s concept of stoic “defenseless reason” in order to propose a revaluation of stoical ethics as a way of tragic heroism in the context of flexible capitalism.

Key words: sinking, Géricault, flexible capitalism, lightness, stoicism, Zambrano

Contexto histórico

En 1819, el pintor francés Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824), con apenas 27 años, presentaba en el Salón parisino una obra monumental de carácter histórico: *Escena de un naufragio*. No tenía ninguna voluntad política con su lienzo; por el contrario, buscaba simplemente consolidar su fama y reputación como artista. Por ello, fue grande su decepción y triste su sorpresa al enterarse de Luis XVIII no adquirió el cuadro, expectativa fallida que Géricault puso en esta obra. Es más, *Escena de un naufragio*, obra para la cual se había encerrado 18 meses en un taller cerca de un hospital, no

* Instituto de Filosofía del CSIC y UCM: victoria.mateos@cchs.csic.es, victoriamateos@ucm.es.

recibió apenas felicitaciones del público y, contra lo previsto, el lienzo generó una gran polémica. Tal y como señalan Rose-Marie y Rainer Hagen (2016: 555), *Escena de un naufragio* quedó teñida por el escándalo y Géricault fue acusado de “haber calumniado a todo el Ministerio de la Marina” con su obra. Ciertamente, es curioso que el pintor, cuando tomó la determinación de llevar a cabo esta obra de arte, no calibrase las consecuencias de su propuesta estética y tuviese puesta una esperanza ingenua en su éxito, pues el contenido del cuadro, a pesar del título aséptico que le concedió, aludía a uno de los episodios más bochornosos e inquietantes de la historia francesa.

En septiembre de 1816, apenas tres años antes de la presentación pública del cuadro, había tenido lugar el naufragio de la fragata real *Medusa*, la cual había partido el 17 de junio de 1816 para navegar hasta San Luis en Senegal con el objetivo “de tomar posesión de la colonia de África occidental que Inglaterra había restituido a Francia” (Rose-Marie Hagen/ Rainer Hagen 2016: 552). Se consideraba a esta fragata un adalid de la técnica y la velocidad, y lo que nunca se hubiese concebido antes de su partida era la historia funesta que tuvo la embarcación y sus cuatrocientos pasajeros en tal viaje. La fragata debía ir acompañada de tres navíos pertenecientes a la escuadra real, pero la *Medusa* decidió adelantarse y acometer en solitario el viaje.

Los males sociales que asedian en tierra firme a los hombres se tradujeron en las funestas situaciones que se dieron en alta mar y hubo una serie de circunstancias que propiciaron la pesadilla que se vivió a bordo. De todo ello hemos tenido noticias a través del relato que dejaron dos de los diez supervivientes de tal desgracia: Henri Savigny, el cirujano que viajaba en la fragata, y el cartógrafo Alexandre Corréard, quienes en 1817 publicaron un texto con sus vivencias en el naufragio (véase Corréard/ Savigny 2005).

En primer lugar, el capitán del barco Hugues Du Roy había conseguido su puesto por su lealtad a la monarquía y no por tener unos altos conocimientos y experiencia en la marinería. Debido a sus errores de navegación y su soberbia, la fragata encalló en el banco de Arguin, situado entre las Islas Canarias y Cabo Verde, naufragando el 2 de julio en un día que tenía, sin embargo, un tiempo óptimo y una visibilidad máxima. En segundo lugar, la fragata no contaba con barcos de salvamento para todos los pasajeros a bordo. 147 personas se quedaron sin sitio en los botes, los cuales fueron ocupados por los cargos en la cúspide de la cadena de mando: el gobernador, el capitán y los altos oficiales. Esos 147 pasajeros se vieron obligados a construir una frágil balsa de 8 x 15 metros con tablones, trozos de mástil y cuerdas, la cual fue inicialmente remolcada por los botes de salvamento. Dos miserables horas duró tal acto de solidaridad: los botes cortaron las cuerdas y abandonaron la balsa de la *Medusa* a su suerte.

Entonces comenzó la ley del más fuerte y los más bajos instintos de supervivencia hicieron acto de aparición. Las pocas reservas de agua que tenían los naufragos se cayeron el primer día por la borda y tan sólo contaron, a partir de entonces, con algunas barricas de vino. Asimismo, a la falta de víveres se unió la pugna por ocupar el lugar central del barco, pues la balsa estaba construida de manera tan precaria que sus bordes se encontraban constantemente batallando con el oleaje e inundados por el agua. Los pocos oficiales y funcionarios que no habían ocupado los botes de salvamento, armados, amenazaron al resto de naufragos y la primera noche acabaron con la vida de 65 personas para defender su posición en el centro de la balsa y, además, tener menos personas con las que compartir el poco vino que quedaba. Al cabo de una semana sólo quedaban 28 supervivientes, la mayoría de ellos heridos o locos, y muchos de ellos fueron tirados por la borda. Y si la pesadilla parecía ya suficientemente terrorífica, todavía aumentaron las angustias que se vivieron a bordo: comenzó el canibalismo entre los pocos tripulantes que quedaban en la barca como último medio de supervivencia ante la falta de alimentos.

La sobrecogedora historia de la *Medusa* tuvo una gran repercusión en la prensa de la época y, tres años más tarde, documentándose en el relato de Savigny y Corréard y en otros materiales del suceso, Géricault pintaba *El naufragio de la Medusa*. En este óleo de gran tamaño (491 x 716 cm), Géricault trataba de plasmar –con cierto idealismo y un toque estilizado– el momento en que la balsa de la *Medusa* vislumbra en el horizonte al bergantín *Argus* enviado en su rescate.

Un personaje inquietante

El naufragio de la Medusa representa una composición de cuerpos vivos y muertos ocupando el espacio de la precaria balsa. Todos, esperanzados y dando la espalda a los espectadores del cuadro, tienen el rostro girado hacia una figura ínfima que sobrevuela el fondo del cuadro cuando, alentados, atisban el bergantín *Argus*. Todos menos los cuerpos muertos que yacen sobre la balsa y un personaje inquietante que rompe esta escenografía grupal del cuadro, generando un fuerte contraste en la composición del lienzo. Se trata de un hombre mayor, con cabello y barba blanca, que, cubierto por una túnica roja –símbolo en la historia del arte para señalar al Mesías y a los mártires– y sosteniendo un cuerpo yaciente, se sitúa en el primer plano del cuadro en la esquina izquierda. El anciano, consciente, replegado sobre sí mismo, dando la espalda a la esperanza, se cierra ante la posibilidad del acontecimiento, de lo inesperado, del imprevisto. Los demás naufragos, por el contrario, olvidan temporalmente el horror en el que se hallan al dejarse llevar por el anhelo de ser quizá vislumbrados por un barco.

Si bien el cuadro pertenece al movimiento romántico, a través del anciano de la *Medusa* Géricault consigue un efecto óptico que se inaugura en el Barroco, el cual es explicado por Foucault (2006: 13-25) en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* refiriéndose al cuadro de Velázquez *Las Meninas*: obligar al espectador a abandonar el lugar del público para convertirlo en protagonista de la obra, es decir, la creación de una cuarta pared imaginaria. El anciano, apesadumbrado, nos observa y nos posiciona a nosotros en la balsa haciéndonos compartir la mirada de los supervivientes de espaldas, quienes –ansiosos y expectantes– se mueven con frenesí para tratar de ser vistos y rescatados por el bergantín *Argus*. Géricault no nos distancia de la tragedia sino que, a través de la composición del cuadro, nos hace náufragos de la balsa. Compartimos la angustia, el egoísmo, la ciega esperanza, la locura, la inhumanidad y la barbarie de aquellos que se encuentran naufragando y luchamos también, sin ética alguna, por la supervivencia. No nos limitamos a mirar simplemente el naufragio, sino que Géricault nos hace participar a nosotros, espectadores del cuadro, de la mirada de los náufragos, actualizando la tragedia por la supervivencia en el presente mismo de los espectadores.



Figura 3. Henry Fuseli (1809), *Ugolino*, The British Museum, Londres.

La tesis que sostienen Rose-Marie y Rainer Hagen es que esta figura del anciano, al sostener un cuerpo muerto, es un símbolo del canibalismo que tuvo lugar en el barco, motivo muy poco representado en la cultura occidental.

“El canibalismo es un tabú que apenas aparece en la pintura occidental; sin embargo, Géricault alude a ello a través de la figura clásica del padre que sujeta a un joven con el brazo. En aquella época, esta figura recordaba a las conocidas representaciones del conde Ugolino. Los enemigos del conde lo habían encerrado sin ningún alimento en una torre con sus hijos y sus nietos. Los hijos murieron y el conde intentó mantenerse en vida comiendo su carne, por lo menos eso se puede entender en el canto XXXIII de *El infierno* de Dante: «Dos días después de su muerte todavía los seguía llamando [...] pero al final el hambre fue más fuerte que el dolor.» (Hagen 2016: 553)



Figura 4. Miguel Ángel (1498-99), *Pietà*, Basilica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Frente a la opinión de los Hagen, me gustaría plantear otra hipótesis acerca de este personaje y su significado. Fijémonos en su gestualidad. Es cierto que Rose-Marie y Rainer Hagen tienen razón cuando relacionan a este personaje con la tragedia del conde Ugolino. Como contemplamos en el dibujo de Fuseli, ambos comparten una compostura parecida: el personaje principal, más anciano que el cadáver y sentado, sostiene sobre sus brazos un cuerpo yacente, detalle que aparece indicado a través de la caída del brazo del joven, el cual señala que es un peso muerto. Sin embargo, hay dos detalles de su gestualidad que nos permiten realizar otra interpretación de este personaje y entenderlo como símbolo de la moral estoica en medio de la tragedia por la supervivencia.

En primer lugar, el anciano comparte la gestualidad corporal de *La Piedad* de Miguel Ángel: sentado, soporta y custodia el peso muerto de un cadáver. Tal acto de sostén puede entenderse –tal y como plantean los Hagen– como una alusión al egoísmo antropófago: el anciano, ante la incertidumbre, se limita a salvaguardar su alimento para los próximos días, con el fin de asegurarse su supervivencia en la catástrofe. Por el contrario, hay otra posible mirada sobre su acto: el anciano, en medio de la violencia de la situación, expresa su misericordia hacia el sinsentido que está teniendo lugar en el barco y, como *La Piedad*, sostiene en brazos a su hijo –en este caso, a un cuerpo joven– compadeciéndose y expresando su condolencia ante el absurdo y la inhumanidad del comportamiento humano en una situación de supervivencia, donde, pudiendo sobrevivir todos los naufragos si existiese un mínimo de conciencia colectiva y coordinación de voluntades, tan sólo prevalece el egoísmo, la ley del más fuerte y acaban falleciendo la mayoría. El anciano, en mi opinión, más que el canibalismo que tuvo lugar en el barco, representa la resistencia de un último resquicio de humanidad en medio de la tragedia por la supervivencia.



Figura 5. Alberto Durero (1512), *Melancolía I*, Galería Nacional de Arte, Karlsruhe.

Esta interpretación biempensante del gesto del anciano como acto de compasión y no de egoísmo se apoya, además, en la posición que ocupa el personaje en el cuadro. Lejos del lugar privilegiado que supone el centro de la balsa, el anciano subsiste en una esquina de la misma, es decir, en uno de sus resquicios más incómodos: allí donde el agua comienza a adentrarse. El anciano, por lo tanto, no ocupa una posición de poder en la balsa: es un personaje secundario que no participa ni de la actitud mostrada por el resto de supervivientes ni de su situación privilegiada en la barca –si es que, acaso, alguna de las posiciones en la desdichada barca puede ser entendida como afortunada–.

Piedad, compasión, misericordia. Estos son algunos rasgos que nos sirven para determinar la actitud del anciano. Éste no tiende la muerte a un lado, sino que la sostiene, aceptando “la muerte como si fuera también la vida, deslizándose en ella mansamente y sin quejarse” (Zambrano 1992: 19). Pero, además, nos encontramos con un nuevo calificativo: pesar, resignación, tristeza. El anciano no soporta el cuerpo con las dos manos, sino sólo con una. Con la otra el personaje se sostiene la cabeza, gesto que en la historia del arte –obsérvese el grabado *Melancolía* de Durero (1512) o el retrato de Jovellanos de Goya (hacia 1798)– sirve para expresar la melancolía. La piedad del anciano no se trata de una piedad serena, como en el caso de Miguel Ángel, sino de una piedad melancólica, cargada de dolor en la entereza, como el ángel del grabado de Durero, el cual –como señala Panofsky (1995: 307)– con

un hogar apostado de “los instrumentos de trabajo creador”, sin embargo, cavila “tristemente con la sensación de no llegar a nada”, mirando “al reino de lo invisible”.

El anciano expresa una compasión sufriente y acepta con resignación tanto la muerte como el dolor. Se trata de la filosofía del Sileno que recoge Schopenhauer en el siglo XIX y que, inicialmente, planteaba Séneca en *Consolación a Marcia*:

“Si, pues, la felicidad más grande es no nacer, considera como la segunda ser libertado pronto de la vida para entrar en la plenitud del ser” (en Zambrano 1992: 62).

El estoico se reconoce condenado desde que ha nacido y, por tanto, ante la inevitabilidad de la muerte y su irremediable coincidencia con la vida, decide tomar esta segunda de otra manera: como un préstamo temporal del que hay que hacer uso con dignidad y desprendimiento, sin llegar nunca a rogar o arrodillarse por él –como, por el contrario, sí harían los ansiosos supervivientes del cuadro–, pues es no sólo infructuoso sino, además, imposible aferrarse a la vida. El sabio estoico vive desprendido, sin poseer nada, con la conciencia de que incluso la propia vida le ha sido dada de prestado; por ello, no se aferra a ella. Tal moral propia de un cierto carácter aristocrático y también, quizás, déspota frente a la vida es el expresado por Séneca en el texto *De la tranquilidad del ánimo*:¹

“Lo primero, pues, a que se ha de quitar la estimación es a la vida, contándola entre las demás cosas serviles. Dice Cicerón que aborrecemos a los gladiadores que en pelea procuran salvar la vida, y, al contrario, favorecemos a los que la desprecian. Entiendo, pues, que lo mismo nos sucede a nosotros, siendo muchas veces causa de morir el esperar tímidamente a la muerte.” (en Zambrano 1992: 72)

Nafragio y capitalismo flexible

Con esta interpretación alternativa del anciano como alegoría de la actitud estoica, el cuadro de Géricault nos permite abrir una perspectiva hermenéutica y no ya necesariamente histórica sobre esta imagen. No se trata tanto de una indagación contextual propia de la historia del arte, como de una propuesta perteneciente a la filosofía del arte, en la cual nos apoyamos en la iconología del personaje para dar lugar a una reflexión filosófica. Es decir, lo que me interesa del cuadro no es tanto la historia de la *Medusa* en sí misma, sino la historia y representación de tal balsa en tanto que alegoría del mundo actual y de las posibles actitudes que pueden tomarse al respecto. Propongo interpretar el cuadro y actualizar su sentido al entender la balsa de la *Medusa* como una alegoría de lo que Richard Sennett denominó en su libro *La corrosión del carácter* “capitalismo flexible”, modo de vida que excede la mera estructura económica en el que –según el autor– se encuentra inserta la sociedad contemporánea:

“En la actualidad, la expresión «capitalismo flexible» describe un sistema que es algo más que una mera variación sobre un viejo tema. El acento se pone en la flexibilidad y se atacan las formas rígidas de la burocracia y los males de la rutina ciega. A los trabajadores se les pide un comportamiento ágil; se les pide también –con muy poca antelación– que estén abiertos al cambio, que asuman un riesgo tras otro, que dependan cada vez menos de los reglamentos y los procedimientos formales. [...]”

¿Cómo decidimos lo que es de valor duradero en nosotros en una sociedad impaciente y centrada en lo inmediato? ¿Cómo perseguir metas a largo plazo en una economía entregada al corto plazo? ¿Cómo sostener la lealtad y el compromiso recíproco en instituciones que están en continua desintegración o reorganización?” (Sennett 2000: 9-10)

El naufragio de la *Medusa* puede entenderse como una gran metáfora del capitalismo flexible. Nos encontramos ante un contexto en el que, en primer lugar, ha desaparecido la visión a largo plazo. Los personajes de la balsa están sumergidos en la precariedad y tienen una sola preocupación: lo inmediato, el presente, lo urgente, el frenesí de la supervivencia, el próximo paso. No existe la posibilidad de escribir una biografía porque ha desaparecido toda posibilidad de relato o narración lineal. La noción de historia se ha atrofiado y no hay ya una continuidad entre causas y efectos: la vida parece rígida por el azar o la fatalidad, y una acción determinada no nos garantiza unas consecuencias previsibles. Por ejemplo, en la actualidad estudiar una carrera no avala que vayamos a trabajar en esa especialización; casarse no implica que el matrimonio vaya a durar toda una vida. La vida, en definitiva, como la existencia a bordo

¹ Una visión menos agraciada y encomiable de la vida de Séneca y de su coherencia con la moral estoica que él mismo propugnaba la encontramos en el ameno texto de Jean Brun en su libro *El estoicismo*:

“Exiliado en Córcega durante ocho años, escribió una *Consolación a Polibio*, quien acababa de perder a su hermano. Pero esta obra no era más que un pretexto para adular a un favorito del emperador con el objeto de lograr que lo llamaran. En el año 49 Séneca fue llamado a la corte de Claudio, y Agripina, la segunda mujer de este emperador, le confió la educación de su hijo Nerón. Ciertamente que Nerón no debía de ser un alumno dócil, pero cuando se convirtió en emperador, Séneca trató de conservar su simpatía: ¿no escribió él la carta que Nerón leyó ante el Senado para justificar la muerte de su madre? Sin embargo, Séneca cayó finalmente en desgracia; implicado en la conjuración de Píson, murió por orden de Nerón abriéndose las venas.” (Brun 1977: 24-25)

de la balsa de la *Medusa*, se ha convertido en una “experiencia a la deriva” (Sennett 2000: 29), pues vamos tomando una serie de decisiones que parecen no poder quedar concatenadas con los siguientes pasos al existir una desconexión entre causas y efectos.

Asimismo, toda noción propia de seguridad, la cual es relativa al carácter de repetición de lo cotidiano, ha desaparecido. No existe ningún asidero que aporte firmeza, pues no hay rutina; se trata de sobrevivir e improvisar. La vida tiene lugar a sobresaltos, a tropicónes, teñida por un permanente estado de alarma. La inseguridad y la incertidumbre han intoxicado el cotidiano y no se sabe lo que ocurrirá mañana. Por ello, no hay ni posibilidad de narración lineal de la propia vida ni tampoco de una perspectiva a medio o largo plazo que nos permita otorgar un sesgo teleológico a la existencia. El cotidiano se encuentra en permanente estado de excepción: lleno de imprevistos, preocupado al extremo por salvar los obstáculos de lo inminente para poder sobrevivir, salvando las innumerables contingencias que van apareciendo a cada paso del camino. Lo urgente, ante el estado de excepción y permanente peligro en el que se encuentran los supervivientes de la balsa, ha pasado a quedar identificado con lo fundamental, importante, imprescindible y determinante para la existencia. Vivir pasa a entenderse como permanecer al acecho, pues, como los supervivientes de la barca que pelean por ocupar el centro de la misma, la vida está siempre a punto de caer por la borda, de *desbordarse*. En consecuencia, los verbos “vivir” y “sobrevivir” acaban identificados y parecen sinónimos.

Acerca de esta preeminencia en la sociedad actual de la moral superviviente, se hace necesario realizar una puntualización: la idea de riesgo no aparece por primera vez en el mundo contemporáneo sino que, por el contrario, la hallamos ya como rasgo fundamental de la cultura clásica, en la cual aparece la idea de que es en la circunstancia extrema donde el protagonista pone a prueba su carácter o, como se dice popularmente, muestra la pasta de la que está hecho.

La idea de que el riesgo es aquello que conforma el carácter del héroe proviene inicialmente de la narrativa épica con Homero. En ella, a diferencia de la novela contemporánea en la que prima la descripción, la acción es el rasgo fundamental del contenido de la escritura y tienen lugar grandes aventuras, pruebas determinantes, peligros y una existencia al límite antes de poder, como Ulises, regresar al hogar –metáfora que expresa el reencuentro con uno mismo–. Una justa temeridad –la noción aristotélica de la prudencia como juicio moral en situación– era necesaria en la narrativa épica para desarrollar el carácter, por lo que los riesgos, conflictos y vaivenes a los que era sometido el héroe por los dioses tenían un fin moral en el relato de su biografía: conformar su carácter, conocerse a sí mismo, conseguir que el héroe llegase a domeñar sus vicios e inseguridades.

Asimismo, la noción de peligro era un rasgo fundamental en la concepción del filósofo en la cultura clásica grecolatina: el pensador pone a prueba la seriedad, honestidad y rigor de su planteamiento filosófico en la antesala de muerte al no plegarse a los dispositivos de poder y mantener su compromiso con la verdad. Esto se muestra en los suicidios de Sócrates o Séneca, o las condenas a muerte de Cicerón o Boecio.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre el riesgo en la cultura griega y en el mundo actual, y ésta estriba precisamente en la ausencia de relato: el protagonista contemporáneo se ve también ininterrumpidamente sometido a diversos peligros, pero no llega a ningún sitio, no hay vuelta al hogar, su vida permanece a la deriva. El Ulises contemporáneo no puede cerrar ciclos porque no hay hogar que le espere, no hay paraíso que ponga fin a los peligros, no hay descanso a las turbaciones, no se llega a ningún lado. Por ello, los riesgos comienzan a carecer de un sentido simbólico, ya que no pueden ser insertos dentro de un relato biográfico. Los peligros ya no son pruebas de carácter, sino simplemente han de ser ininterrumpidamente sorteados para garantizar la supervivencia. El riesgo ha perdido su sentido teleológico, pues no lleva ya al héroe a ningún otro lugar distinto de aquel en que ya se encuentra: su máxima aspiración en la vida ha pasado a ser garantizarse un incómodo puesto en esa trágica y precaria balsa que se mece a la deriva.

Por lo tanto, en la aparición del peligro no se trata ya de salir al encuentro de una posibilidad para el propio desarrollo, sino tan sólo de resistir. Con ello, la razón de ser del peligro que tenía lugar en la narrativa épica clásica desaparece por completo: el premio o recompensa por superar el peligro se vuelve inútil, pierde su sentido, pues se trata tan solo de conservar una vida que ni siquiera merece la pena ser vivida. Además, paradójicamente, el riesgo pierde su condición trepidante y acaba por convertirse en hastío, pues el peligro cotidiano y continuo no provoca ya una cierta adrenalina o atracción por lo desconocido, sino un completo desgaste del individuo. El sistema del capitalismo flexible, el cual se apoya sobre la incertidumbre constante, debilita a los sujetos, pues los obliga a “vivir en un continuo estado de vulnerabilidad” (Sennett 2000: 86). El capitalismo flexible lleva al abandono de sí mismo ante la falta de probabilidad de un destino soñado, pues ha desaparecido la perspectiva de encontrar un camino que nos lleve de vuelta al hogar; el mundo permanece eternamente extraño, amenazante, inhóspito. Por ello, no es de extrañar que uno de los grandes males de la sociedad contemporánea sea el suicidio, siendo la segunda causa de muerte entre los jóvenes europeos y la primera causa externa de muerte en España (véase García 2017).

Hay aún una subsiguiente característica del capitalismo flexible que se observa en la alegoría presente en *El naufragio de la Medusa*. La falta de miras a medio y largo plazo de los supervivientes de la balsa lleva a una destrucción de los vínculos fuertes entre ellos, los cuales se tornan lábiles, cambiantes

y meramente utilitarios; o como expresa nuevamente Sennett (2000: 23-24): “el lema «nada a largo plazo» significa moverse continuamente, no comprometerse y no sacrificarse”. También, refiriéndose al sociólogo Mark Granovetter, Sennett habla de “la fuerza de los vínculos débiles”, considerándose que en el contexto del capitalismo flexible “las formas fugaces de asociación son más útiles que las conexiones a largo plazo”. Con ello, desaparece la noción de compromiso, “la lealtad institucional [se convierte en] una trampa” y se fomenta una cultura del “desapego y la cooperación superficial” frente a la voluntad de servicio y la fidelidad como valores no sólo loables sino, además, deseables para un óptimo funcionamiento y engranaje comunitarios.

Esto es precisamente lo que ocurre en la *Medusa*: los vínculos entre individuos se generan en torno a una necesidad inmediata de los sujetos y, una vez que no son ya eficaces o útiles, se desechan, son literalmente arrojados por la borda. En la preeminencia de vínculos comunitarios débiles se observa, además, una devaluación progresiva de la vida humana: el individuo, cuando no resulta funcional o lucrativo para la organización, es rechazado, expulsado y objetualizado en la articulación del grupo. En la sociedad actual esto acontece, por ejemplo, si atendemos a la segregación de los ancianos del núcleo familiar, quienes –tras una vida de esfuerzo– son desplazados hacia las residencias, donde, si bien ya no realizan un trabajo, siguen siendo productivos para la sociedad al convertirse en potenciales clientes o generadores de empleo que permiten hacer rentable la anterior red de cuidados gratuita propia del espacio reproductivo. También se observa este fenómeno en la prolongación de la etapa de formación en la infancia y juventud, generándose toda una red de empleo en torno al trabajo educativo con un sistema cada vez más complejo y exigente de institutos, centros de formación profesional y universidades. Una vez deslocalizadas las industrias de Occidente, la enseñanza se convierte en un nuevo tipo de fábrica que genera un producto inmaterial (la educación), de la cual el obrero es el profesor y los consumidores de ese bien son los niños y jóvenes, por los cuales pelea la constante publicidad de los sistemas formativos. Es decir, los sectores improductivos de la sociedad o bien son expulsados –por ejemplo, parados sin prestación de empleo– o bien son reabsorbidos como objetos, instrumentalmente, al ser convertidos en potenciales clientes o útiles consumidores de la estructura económica. Por ende, los vínculos, lejos del compromiso, se generan en base a la utilidad, la temporalidad y la despersonalización.

Esta fragilidad de los vínculos comienza a ser teorizada con la obra de Marshall Bermann de 1988 *All that is solid melts into the air*, en la cual se localiza en la modernidad industrial del siglo XIX el inicio de tal ruptura de valores en la sociedad occidental. Concretamente, el título de la obra de Bermann hace alusión al primer párrafo “Burgueses y proletarios” de *El Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, en el cual se encontraría –por primera vez en la historia– esa conciencia de evanescencia y volatilidad que nace con las revoluciones industriales: “Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma” (Marx/Engels 1972: 462).²

Asimismo, sobre esta fragilidad de los vínculos en la sociedad contemporánea no sólo han teorizado Bermann y Sennett, sino también posteriormente, en 2015, Lipovetsky en una obra esclarecedora en la cual el autor da cuenta del actual culto o valor en alza de la ligereza. En *De la ligereza*, aludiendo a la modernidad de tipo líquido que también señalaba Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida*, obra de 1999, Lipovetsky habla de la actual volatilidad presente en las relaciones y los compromisos, y de la inestabilidad como rasgo fundamental de la sociedad contemporánea, la cual parece arrojada al movimiento constante, al cambio perpetuo, a una sempiterna errancia en la que el individuo ha de permanecer flexible, dinámico y móvil. La permanencia, la quietud, la parada, la estabilidad, la no-acción –tal y como nos recuerda el reflexivo anciano de la balsa de la *Medusa* en contraposición al ágil movimiento de brazos que ejecutan el resto de supervivientes de la balsa– se convierte en un sinónimo de rigidez, de vejez y de fracaso.

De esta dicotomía de valores entre una quietud trágica y una ligereza afortunada, Lipovetsky (2016: 12-14) señala la trampa o contradicción de este sistema de valores en que lo ligero queda encumbrado:

“Liberados de los lazos religiosos, familiares, ideológicos, los individuos «desatados», desligados, emancipados, funcionan como átomos en estado de flotación social. No sin efectos paradójicos.

En este contexto ya no esperamos un «país abundante en leche y miel», ya no soñamos con revoluciones ni con liberaciones: soñamos con la ligereza. [...]

Por otra parte, civilización de lo ligero significa todo menos vivir ligeramente. Pues si las

² No obstante, es de suyo recalcar que esta manida aseveración del primer párrafo “Burgueses y proletarios” de *El Manifiesto Comunista* tiene ciertos vaivenes en su traducción. “Alles Ständische und Stehende verdampft” ha sido traducido al castellano por “Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma” y al inglés como “All that is solid melts into the air” (Todo lo que es sólido se desvanece), frase que da título al libro de 1988 de Bermann. Sin embargo, *ständisch* no es sinónimo de *ständig*. *Ständig* quiere decir continuo, permanente, ordinario y proviene del participio pasado del verbo *stehen* (*stehen-stand-gestanden*). Por el contrario, *ständisch* no deriva exactamente del verbo *stehen*, sino del sustantivo *der Stand* que refiere a estamento, nivel o clase social, lo cual implicaría una nueva lectura de esta manida sentencia del manifiesto que ha sido pasado por alto tanto en lectores ingleses como castellanos. En comparación a ello, la traducción francesa del Manifiesto si ha hecho una lectura más respetuosa del texto en alemán: “Tout élément de hiérarchie sociale et de stabilité d'une caste s'en va en fumer” (Todo elemento de jerarquía social y de estabilidad de una casta se esfuma).

normas sociales aligeran su peso, la vida en cuanto tal se presenta más pesada. Paro, precariedad, inestabilidad de las parejas, sobrecarga en el empleo del tiempo, riesgos sanitarios..., hasta el extremo de que hay que preguntarse quién en nuestros días no siente la pesadez de la vida.”

Si bien Nietzsche no estaría de acuerdo con estas derivas que ha tomado el concepto de ligereza en la sociedad actual, la contraposición entre pesantez y ligereza, tal y como es presentada por Lipovetsky, tiene su origen en la estética nietzscheana, concretamente en el capítulo “La canción del baile” de *Así habló Zaratustra*, obra que Nietzsche escribió estando ya en el límite de la cordura entre 1883 y 1885.

Siguiendo un tópico que aparecía en *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, autor de quien Nietzsche fue lector, Nietzsche nos presenta una situación similar a la que se produce en la obra del inglés cuando Titania baila con su séquito de hadas y Oberón irrumpe en escena. Zaratustra camina con sus discípulos por el bosque al atardecer cuando, de repente, en un claro, encuentra a unas muchachas que, alegres, bailan en corro. Ellas, al darse cuenta de que Zaratustra las observa, cesan de bailar, ante lo cual Zaratustra las conmina a seguir con sus danzas diciéndoles:

“¡No dejéis de bailar, encantadoras muchachas! No ha llegado a vosotras, con mirada malvada, ningún aguafiestas, ningún enemigo de muchachas.

Abogado de Dios soy yo ante el diablo: mas éste es el espíritu de la pesadez. ¿Cómo habría yo de ser, oh ligeras, hostil a bailes divinos? ¿O a pies de muchachas de hermosos tobillos? [...]

Y con lágrimas en los ojos debe pedirnos un baile; y yo mismo quiero cantar una canción para su baile:

Una canción de baile y de mofa contra el espíritu de la pesadez, mi supremo y más poderoso diablo, del que ellos dicen que es ‘el señor del mundo’.” (Nietzsche 1981: 162-163)

En este fragmento, a través de la metáfora, Nietzsche contrapone dos ideales de vida. Por un lado, nos encontramos el espíritu de la pesadez, reflejo de la cualidad del pensamiento, el cual –cargante, macizo, quieto, soporífero, afligido, severo y fastidioso– es incapaz de participar de las bondades del baile. La danza, por el contrario, ejemplifica el espíritu de la ligereza; es decir, aquello que es liviano, alegre y grácil, gustoso de ser vivido. En Nietzsche lo ligero se identifica con lo gozoso de la existencia. La pesadez, por el contrario, es una aguafiestas. Ser ligero es fuente de halago. Resultar pesado, por el contrario, se trata de un agravio. Con ello, Nietzsche está invirtiendo los valores propios anteriores al mundo contemporáneo en que, como señala Lipovetsky (2016: 8), “lo pesado evocaba lo respetable, lo serio, la riqueza; lo ligero, la baratija, la falta de valor.”

Asimismo, en el pensamiento nietzscheano, y siguiendo el vitalismo propio de la modernidad de fin de siglo, la ligereza era identificada con la emoción, los instintos y las pasiones; mientras que la pesantez era entendida como cualidad propia de la razón y del ejercicio del pensamiento. Esta injuria de la tarea intelectual como símbolo de gravedad y fastidio provenía, a su vez, de una crítica que Schopenhauer realizó en 1851 en su texto “Über die Universitätsphilosophie” y que Nietzsche va a recoger en su tercera intempestiva *Schopenhauer como educador* de 1874, en la cual hablará críticamente del pensamiento ejercido hasta entonces como actividad propia de comodonas y deshonestas “filosofías de escuela” y “filosofía de catedráticos”.³ Es decir, en la exaltación de la vida propia del vitalismo, pensar equivale a morir, pues lleva a la inacción, a la quietud, a la inoperancia y es, por ello, símbolo de un rechazo a la existencia. Pensar es una actitud que renuncia a la vida, que resulta carente de vitalidad, falta de fuerza e impulso vitales. La razón se vuelve, por lo tanto, incompatible con el soñado carácter ligero que ha de cobrar una existencia feliz tal y como propone el capitalismo flexible.

Reparación a una razón desvalida

En estos términos en que se nos presenta la dicotomía entre ligereza y pesantez en la sociedad contemporánea, el personaje del anciano en el cuadro de Géricault no puede ser interpretado más que como un aguafiestas o un absoluto perdedor en la existencia. Frente a la actitud esperanzada y proactiva del resto de supervivientes, quienes ansiosos se mueven y gesticulan enérgicamente para tratar de ser rescatados por una tabla de salvación trascendente –en este caso, el bergantín *Argus*–,

³ “¡Cuánto no nos faltará en Alemania de esta valerosa visibilidad de una vida filosófica! Muy lentamente se liberan aquí los cuerpos, cuando los espíritus parecen haberse emancipado hace ya un tiempo. [...] Kant se aferró a la universidad, se sometió a los gobiernos, conservó la apariencia de una fe religiosa, soportó vivir entre colegas y estudiantes. Nada más natural, pues, que su ejemplo produjera ante todo catedráticos de universidad y una filosofía de catedráticos. Schopenhauer tiene poco en común con la casta de los sabios, se aparta, aspira a mantenerse independiente de la sociedad y del Estado –éste es su ejemplo, el modelo que ofrece–, por partir de lo más externo. [...] Pues bien, lo que quería decir es que en Alemania la filosofía tiene que aprender con decisión creciente a dejar de ser «ciencia pura». Y ése es precisamente el ejemplo del hombre Schopenhauer.” (Nietzsche 2009: 40-41)

el anciano permanece, por el contrario, inmóvil, resignado, pensativo, desinteresado de los vaivenes de la existencia, sobreviviendo de espaldas al mundo. Los ligeros, inconscientes, confían en un principio extrínseco que los salve de su calamitosa existencia: se encuentran a la espera de un barco o tabla de salvación. El pesado anciano, resignado, se sostiene cabizbajo apoyado tan solo sobre sus propios pensamientos, pues no puede ignorar que tan sólo sobrevivieron unos pocos en la calamidad y desgracia debido a la falta de empatía y solidaridad entre todos los miembros de la balsa y que, por tanto, no hay principio trascendente que los salve más allá de la propia racionalidad humana, la cual resulta inoperante ante el acecho de las desbordantes pasiones.⁴

Esta desazón del anciano entre la melancolía de lo que podría y debería ser el mundo y, por el contrario, lo que el mundo de hecho es, es el símbolo de lo que María Zambrano (1992: 22) denominó para referirse a la actitud estoica como “razón desvalida”. Lo más doloroso que hay para el ser humano es haber descubierto la razón para tener luego que vivir en un mundo desbordado de pasiones, de sinrazón. La razón desvalida del estoicismo se corresponde con la trágica enseñanza de la salida de la caverna en el mito platónico. Una vez abiertos los ojos al conocimiento, expulsados de la sombría cueva, se descubre una consecuencia dolorosa, una realidad inesperada que nos ciega de nuevo: no hay un paraíso esperándonos, la apertura al conocimiento no produce felicidad y, por tanto, al visionario no le queda más remedio que retornar a la caverna a mostrar lo aprendido y convivir nuevamente con un mundo que ahora reconoce como contenedor de falsas apariencias. El descubrimiento de la razón no conlleva un paraíso físico, no consigue generar otro mundo, no conlleva el privilegio de articular un nuevo espacio, no inventa un soñado elíseo y el visionario, con razón mas sin hogar posible, exiliado, no tiene más remedio que volver a la distopía de la caverna. Platón, canalla y embaucador que engañó miserablemente a los que en la filosofía buscábamos una promesa de paraíso, trata de disimular tal conciencia de fracaso del visionario aportándole una tarea, una excusa para su retorno: enseñar lo aprendido. La tragedia es que el visionario ha de volver a la caverna porque fuera de ella no hay ningún espacio habitable: la razón carece de hogar, ha de convivir siempre como una extranjera en medio de desbordantes pasiones.

El estoicismo es, pues, la conciencia del fracaso de la razón o de los límites del despliegue de la filosofía en el mundo. Es decir, el estoicismo es el reconocimiento de una razón que, ante los quehaceres del mundo, con los que obligadamente ha de convivir, se sabe desamparada, huérfana, desvalida, siempre desplazada, nunca protagonista. En definitiva, una razón a la que, sin embargo, siempre se le quita la razón.

“Debía ser terriblemente amargo haber descubierto el orden, la figura de los últimos elementos de la realidad, haberla hecho transparente, encontrado su medida, su razón, para vivir en un mundo donde el absurdo y el delirio eran la realidad diaria. [...] Era el retorno al mundo del rencor y de la venganza, al mundo del delirio y del capricho, pero viéndolo ya instaurado, victorioso sin restricción alguna: totalitario.” (Zambrano 1992: 22)

El estoicismo es, por tanto, en último término, si consideramos su “fondo último”, una aceptación de tener que estar en el mundo retirado al mismo tiempo del mundo, desubicado, puesto al margen; en definitiva, una “resignación” (Zambrano 1992: 23): la aceptación de que la razón, si bien es obligada a compartir el lugar de la vida, no puede nunca desplegarse del todo en ella, no alcanza nunca a tener plenamente lugar, no consigue acontecer gozosa entre las leyes del mundo. Se trata de la conciencia de que la filosofía o el lugar del pensamiento va sólo a poder darse si se participa parcialmente en el mundo, tal y como es el caso del anciano de la *Medusa* quien, obligado a encontrar su lugar en el capitalismo flexible que le ofrece la balsa, muestra también, sin embargo, su disconformidad, incluso a expensas de poner en riesgo su vida al resistir en la inoperancia y no luchar por ocupar el lugar más cómodo que supone el centro de la barca, o por ser visto por ese principio de esperanza extrínseco que supone creer que una tabla de salvación se avistará en el horizonte para salvarlos. Así lo expresa Zambrano en dos citas desoladoras, pero realistas y acertadas, sobre la figura de Séneca y el papel trágico del estoicismo:

“Séneca es un sabio a la defensiva porque es un hombre plantado en la zona más amarga de la historia, cuando la esperanza reciente ha desaparecido; esa hora en que ser hombre es estar solo y tener responsabilidad.” (Zambrano 1992: 31)

“Soportar la vida. Conllevarla dignamente. La dignidad es el único resquicio para el estoico, lo más parecido a la libertad personal, pero más conmovedor a nuestros ojos, porque no tiene horizonte alguno; dignidad a la desesperada.” (Zambrano 1992: 47)

El anciano de la balsa de la *Medusa* es un símbolo de resistencia estoica en el capitalismo flexible. No nos muestra, sin embargo, un heroísmo fácil o atractivo. Es, como bien señala Zambrano, una razón desvalida, solitaria, incómoda. Es difícil hacer de su actitud un gusto mayoritario, porque la suya no es una moral dulce, calma, anestésica. El anciano estoico duele porque apela a nuestra

⁴ Bien es cierto que la escuela estoica griega no era atea, sino que consideraba que el mundo era expresión de la voluntad de Dios; es decir, que existía un principio ordenador trascendente de la realidad. En este sentido, no es que la razón tratase de dar sentido a un mundo que, en sí, carece del mismo, sino que la razón es expresión del orden y el estoicismo es, por tanto, una filosofía que se desarrolla en tanto que materialismo y racionalismo ético (véase Brun 1977: 36)

responsabilidad, pues nos habla de la posibilidad de elegir, incluso cuando nuestra vida ha quedado arrojada a esa temible balsa a la deriva que es el capitalismo flexible. Y es que tal razón desvalida es una razón histórica, que antepone la mirada hacia el espectador –señal del compromiso con la tradición y el tiempo– a la mera supervivencia desgajada de todo posible relato biográfico u histórico. En este sentido, la única esperanza de la razón desvalida es una esperanza histórica, a largo plazo, que lejos de quedar consumida en lo inminente –la supervivencia inmediata– trata de articularse en un noción de futuro: qué ejemplo o herencia ética se deja a las generaciones venideras en el horror de lo sucedido. El tiempo de la razón desvalida no es el de la propia vida; por el contrario, excede a la propia existencia para actualizarse en la figura del espectador anónimo que, desde la distancia histórica, nos contempla.

Si queremos encontrar soluciones al capitalismo flexible, de nada nos sirve limitarnos a acusar a aquellos culpables que nos arrojaron a la barca y nos obligaron a sobrevivir en las peores circunstancias. Sí, hubo negligencias imperdonables por parte del capitán, y el gobernador y los altos cargos, egoístas, se quedaron con los botes salvavidas. Sí, todo eso tuvo lugar y de ello son responsables, pero estando ya sobre la balsa de la *Medusa*, con la terrible excusa de la supervivencia, ninguno de nosotros fue mejor que el capitán Hugues Du Roy, que el gobernador o que los altos oficiales. Lamentablemente, sus acciones inmorales previas al naufragio no justifican el porqué de nuestro salvaje posterior comportamiento a bordo. Condenados al capitalismo flexible, ya estamos navegando a la deriva sobre esta nueva y contemporánea balsa de la *Medusa*. ¿Y si esta vez nos organizamos para procurar sobrevivir cuerdos a la adversidad y regresar a tierra no sólo 10 sino los 147 náufragos condenados?

Bibliografía

Berman, Marshall: *All that Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin Books, 1988.

Brun, Jean: *El estoicismo*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.

Corréard, Alexandre/ Savigny, J. –B. Henry: *Le Naufrage de la Méduse par deux rescapés*, París, Éditions Cartouche, 2005.

Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

García, Albert: “El suicidio, principal causa de muerte entre los adolescentes europeos”, *El País*, 17 mayo 2017, recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/05/16/mamas_papas/1494923228_973484.html

Hagen, Rose-Marie/ Hagen, Rainer: *Los secretos de las obras de arte. 100 obras maestras en detalle*, China, Taschen, 2016.

Lipovetsky, Gilles: *De la ligereza*, Barcelona, Anagrama, 2016.

Marx, Karl /Engels, Friedrich: “Kommunistisches Manifest”, en *Werke. Band 4*, Berlin, (Karl) Dietz Verlag, 1972, pp. 459- 493.

Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza, 1981.

Nietzsche, Friedrich: *Schopenhauer como educador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

Panofsky, Erwin: *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Sennett, Richard: *La corrosión del carácter*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Zambrano, María: *El pensamiento vivo de Séneca*, Madrid, Ed. Cátedra, 1992.