NEW LEFT REVIEW 114

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2018

EDITORIAL

Dylan Riley — ¿Qué es Trump? — 7

ARTÍCULOS

Perry Anderson — El texto perdido — 37

Raymond Williams — El futuro del marxismo — 57

Alexander Clapp — Las dos caras de Atenas — 72

Carlos Spoerhase — *Rankings* estéticos — 107

NUEVAS MASAS

Arruzza, Fraser & Bhattacharya — Manifiesto feminista — 123

CRÍTICA

Catherine Samary — Un utópico en los Balcanes — 147

Tony Wood — Senderos mesoamericanos — 163

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO 25M DEMOCRACIA

traficantes de sueños

Suscríbete

CARLOS SPOERHASE

RANKINGS: UNA PREHISTORIA

La vida cotidiana del siglo XXI está profundamente marcada por los *rankings* numéricos[1]. De las calificaciones de solvencia crediticia hasta el «índice internacional de facilidad para hacer negocios», desde las cinco estrellas de las películas o los restaurantes hasta el «factor de impacto» de las publicaciones académicas, los *rankings* no sirven solo para describir y evaluar el mundo, sino que también, en algunos aspectos, ayudan a cambiarlo. Por supuesto, como tales las listas de evaluación no son nada nuevo; han existido desde la Antigüedad. Un ejemplo de ello son los «cánones» de obras ejemplares compiladas por los filólogos helenísticos, si bien éstos dependían en gran medida de evaluaciones críticas y estéticas. Y viceversa: las listas puramente comerciales –los *bestsellers*, los diez más vendidos, etcétera– no pretenden establecer valor artístico alguno. Al operar en el médium de los dígitos, la autoridad específica de que hoy disfrutan los *rankings* deriva de su pretensión de ser el resultado de un valor numéricamente establecido. ¿Cuáles son los orígenes de este tipo de valoración? ¿En qué ámbitos emergió por vez primera? Las respuestas a estas preguntas nos retrotraen a una época y a un campo del conocimiento que normalmente no se asocian con los *rankings*: los críticos de arte y literatura europeos del siglo XVIII, que desarrollaron modelos cuantitativos de *comparatio*.

En retórica clásica, la *comparatio* o *syncrisis* consiste en una evaluación por medio de la comparación: se trata de un método agonístico en el que

[1] Este ensayo se basa en una investigación histórica presentada en Carlos Spoerhase, «Das Maß der Potsdamer Garde», *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, núm. 58, 2014. Gracias a Mark Kyburz por traducir gran parte del texto al inglés.

se contrastan personas, posiciones u objetos, con el propósito de establecer una axiología de la comparación. Como tal, es una forma de crítica cuyas oposiciones contrastadas abren también oportunidades cognitivas. En consecuencia, las prácticas de *comparatio* han sido consideradas un momento clave en la «prehistoria» de los estudios comparados. Sin embargo, lo que se ha pasado en gran medida por alto es el hecho de que entre 1700 y 1800 se estableció una «nueva» práctica de *comparatio* que empleaba procedimientos cuantitativos, pero que ya no se daba por satisfecha con contrastar meramente dos objetos. Por primera vez se estableció un sistema de cuantificación en tanto que modelo estético, cuyos procesos numéricos de argumentación y producción de pruebas servían para orientar el trabajo evaluativo de la *comparatio*.

La corte del Rey Sol

Fue en París en el año 1708 donde el *connoisseur* y coleccionista de arte Roger de Piles (1635-1709) publicó el primer *ranking* estético con base numérica. De Piles había ejercido el cargo de secretario en las embajadas de Francia en Venecia, España y Portugal, y había viajado con frecuencia por Europa del norte –Alemania, Austria y Países Bajos–, coleccionando obras de arte para Luis XIV. Jugó un papel principal (en calidad de *rubeniste*) en los debates estéticos del siglo XVII sobre el dibujo y el color, Poussin *versus* Rubens, proporción clásica contra pincelada «moderna». La «Escala de pintores» de de Piles apareció como un apéndice a su tratado final sobre pintura, *Cours de peinture par principes*. En aquel apéndice listaba, por orden alfabético, los cincuenta y siete pintores «más célebres», a los que asignaba valores numéricos en función de un dispositivo categórico en cuatro partes –composición, dibujo, color y expresión–, que también servía de base para su descripción analítica de las imágenes (figura 1). Los pintores podían lograr un máximo de veinte puntos en cada categoría. Así, Tiziano obtenía solo seis en expresión, pero dieciocho en color y quince en dibujo o trazo. Rubens destacaba menos en dibujo, pero era mucho más fuerte en composición, color y expresión. El hecho de que de Piles no agregase las puntuaciones individuales en una cifra de conjunto no significa que no pretendiera que tal cosa se hiciera. Tal y como él mismo explicaba, la escala estaba expresamente diseñada para que, «al reunir todas las partes halladas en las obras de cada pintor, pueda juzgarse el peso del conjunto»[2].

[2] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres*, París, 1708, p. 489. Tal y como podrá comprobar el lector, Rubens y Rafael sacan ambos una

Los contemporáneos de de Piles –por ejemplo, Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), autor de *Critical Reflections on Poetry and Painting* (1719) y secretario de la Académie Française– elogiaron la «Escala de pintores». Esta se convertiría en el baremo que guiaría los *rankings* críticos concebidos por los pensadores ilustrados durante el siglo XVIII. Como diplomático que era, de Piles aseguraba que su tentativa pretendía «más el divertimento propio que convencer a los demás de mis opiniones»[3]. Los matemáticos franceses de mediados del siglo XVIII se lo tomaron más en serio. Entre ellos destacaba la figura de Jean Jacques d'Ortous de Mairan (1678-1771), editor del *Journal des sçavans*, cuyos intereses abarcaban las ciencias naturales en su conjunto, desde la medición geométrica de la variación estacional en la oblicuidad de los rayos solares hasta las *aurora borealis* y los ritmos circadianos de las plantas. Tal y como él mismo explicaba en sus «Observaciones sobre la Escala de pintores» (1755), de Mairan entendía la tabulación de de Piles como un proyecto de cálculo crítico-estético, parte de un proyecto científico mayor de matematización del conocimiento. Pascal, Fermat y Gombaud, el «Chevalier de Méré», ya habían aplicado el «espíritu del *calculus*» a los juegos de azar, sentando las bases de lo que luego se conocería como teoría de la probabilidad. Otros matemáticos coetáneos trataron de ir más lejos y aplicar ese mismo espíritu a «cuestiones políticas, a la medicina o a la moralidad», e incluso al «gran arte de la conjetura».

Siguiendo a de Piles pero mejorando sus matemáticas, de Mairan esperaba poder aplicar principios «geométricos» a objetos hasta entonces «subordinados al gusto»[4]. Si bien aceptaba las teorías de de Piles (respecto de la composición, el dibujo, el color y la expresión), él argumentaba que el mérito total de cada artista debía calcularse como el resultado de la multiplicación –en lugar de la suma– de sus cualidades individuales. Esto implicaba que ningún artista podía recibir un cero en ninguna de las categorías: de Piles había puesto airadamente a varios artistas un «0» en expresión, pero de Mairan corrigió este extremo, dejándolo en un 3. En su versión revisada de la tabla, los totales multiplicados de los

---

puntuación de 65; Poussin, de 53; Tiziano, de 51; Rembrandt, de 50 y Tintoretto, de 49.

[3] «J'ay fait cet essai plutôt pour me divertir que pour attirer les autres dans mon sentiment», *ibid.*, p. 489.

[4] Anónimo, «Sur la Balance des Peintres de M. de Piles», en *Histoire de l'Académie Royale des Sciences 1755*, París, 1761, p. 82; Jean Jacques d'Ortous de Mairan, «Remarques sur la Balance des Peintres de M. de Piles, telle qu'on la trouve à la fin de son *Cours de peinture*», en *Mémoires de mathématique et de physique, tirés des registres de l'Académie Royale des Sciences 1755*, París, 1761, pp. 1-16.

valores individuales son luego reducidos en tres puntos decimales, para una comparación más fácil con lo que habría sido su suma (figura 2).

Figura I. *Escala de pintores*

NOMS des Peintres les plus connus.	*Compoſition.*	*Deſſein.*	*Coloris.*	*Expreſſion.*
Pouſſin.	15	17	6	15
Primatice.	15	14	7	10
R				
Raphaël Santio.	17	18	12	13
Rembrant.	15	6	17	12
Rubens.	18	13	17	17
S				
Fr. Salviati.	13	15	8	8
Le Sueur.	15	15	4	15
T				
Teniers.	15	12	13	6
Pietre Teſte.	11	15	0	6
Tintoret.	15	14	16	4
Titien.	12	15	18	6
V				
Vendeïk.	15	10	17	13
Vanius.	13	15	12	13

Fuente: Roger de Piles, *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres*, París, 1708, página sin numerar.

Pesando a los poetas

Aplicada por vez primera a la pintura, esta pionera evaluación numérica que concibió de Piles se mudó a continuación a otras áreas de la crítica estética, para aparecer en discusiones sobre literatura, música y teatro. El poeta y ensayista Louis Racine, hijo del gran dramaturgo, opinaba que trazar una «escala de poetas» a la manera de M. de Piles presentaría grandes dificultades: «no es fácil ponderar entre hombres que, con cualidades muy diferentes, poseen una medida equivalente de mérito»[5]. Sin embargo, en 1746 el poeta y médico escocés Mark Akenside (1721-1770) se propuso dar precisamente con esa escala. Tres años antes, el título de la traducción inglesa del libro de de Piles había anunciado su «Escala de pintores»[6]. La «Escala de poetas» [«The Scale of Poets»] de Akenside (1746), que él públicó bajo el seudónimo de Musiphron en un diario quincenal, pretendía mejorar el método original de de Piles. El francés había considerado un número demasiado escaso de categorías y de todas formas, la poesía requería muchas más. Tampoco había logrado ofrecer una estimación del «valor» de cada pintor, ni de su «eminencia» en términos generales. Por lo tanto, Akenside amplió el aparato categórico de de Piles para que incluyera ocho cualidades: orden crítico, orden patético, expresión dramática, expresión incidental, gusto, colorido, versificación y moral. Además, aportaba una «Valoración final» para cada poeta, si bien esta no era la suma o promedio de los valores precedentes sino un valor de nuevo cuño, producto de nuevos cálculos. Al mismo tiempo, Akenside mantenía la calificación máxima de de Piles, de veinte puntos en cada categoría (figura 3)[7].

Akenside no incluía en su *ranking* a ningún poeta vivo, «pues conozco bien la ambición y la vanidad propias de la tribu poética»[8]. Pope, que había muerto dos años antes, era lo más parecido a un autor contemporáneo. En la «Valoración final», Homero y Shakespeare, ambos con dieciocho puntos, superan al resto, seguidos de cerca por Milton y Virgilio, con diecisiete y dieciséis puntos respectivamente. Estos cuatro poetas aparecen en la tabla en cursiva, porque sirven de referente para el resto.

---

[5] Louis Racine, *Réflexions sur la poësie*, vol. 4, París, 1747, p. 185.
[6] Roger Du [*sic*] Piles, *The Principles of Painting*, Londres, 1743, pp. 294-300.
[7] Musiphron [Mark Akenside], «The Ballance of Poets», en *The Museum: Or, the Literary and Historical Register*, vol. 19, 6 de diciembre de 1746, pp. 166, 168.
[8] *Ibid.*, p. 169.

FIGURA 2: *Observaciones sobre «La escala de pintores»*

16 MÉMOIRES DE L'ACADÉMIE ROYALE

TABLE DEUXIÈME.

EXTRAIT de la Balance des Peintres de M. de Piles, *en exemple de correction d'après les remarques précédentes.*

Le nombre (3) a été ſubſtitué aux o de cette Balance, & l'inconnue *x* en remplit les caſes vuides. La colonne des *ſommes* n'a été ajoûtée, en parallèle avec celle de la *réduction des rapports*, que pour faire mieux ſentir la prodigieuſe différence qui ſe trouve ici entre les réſultats des deux méthodes d'*addition* & de *compoſition*.

NOMS DES PEINTRES dont il eſt fait mention dans les Remarques.	Compoſition. . .	Deſſein.	Coloris	Expreſſion. . . .	PRODUITS des quatre Parties, & rapports qui en réſultent.	Réduction des Rapports.	SOMMES des quatre PARTIES.
Raphaël.	17	18	12	18	66096	66	65.
Le Brun	16	16	8	16	32768	33	56.
Pouſſin	15	17	6	15	22950	23	53.
Corrège.	13	13	15	12	30420	30	53.
Lanfranc	14	13	10	5	9100	9	42.
Paul Véronèſe. . . .	15	10	16	3	7200	7	44.
Pol. de Caravage. . .	10	17	*x*	15	2550 × *x*	3 × *x*	42.
Le Guide.	*x*	13	9	12	1404 × *x*	1 × *x*	34.
Pietre Teſte.	11	15	(3)	6	2970	3	32.
Vieux Palme	5	6	16	(3)	1440	1	27.
J. Fr. Penni.	(3)	15	8	(3)	1080	11	23.
Rembrant	15	6	17	12	18360	18	50.
Lucas de Leide . . .	8	6	6	4	1152	1	24.
Rubens.	18	13	17	17	67626	67	65.
Les Caraches	15	17	13	13	43095	43	58.
Titien.	12	15	18	6	19440	19	51.
Vandeik	15	10	17	13	30420	30	53.
Michel-Ange Bonar.	8	17	4	8	4352	4	37.

CONSIDÉRATIONS

Fuente: Jean Jacques d'Ortous de Mairan, «Remarques sur la Balance des Peintres de M. de Piles, telle qu'on la trouve à la fin de son *Cours de peinture*», cuadro 2.

Si bien es cierto que los poetas nacionales salen muy bien parados, Shakespeare no puntúa bien en «gusto» y «versificación», y saca cero puntos en «orden crítico» o estructura interna. Los poetas que puntúan bajo en alguna categoría en particular pueden aún lograr una valoración general aceptable: si bien Lucrecio obtiene un nada sorprendente cero en «moralidad», Akenside le concede diez puntos en la «Valoración final». La «Escala de los poetas» revela un claro sentido de género literario: incluso aunque una obra carezca de las características predefinidas para una categoría concreta, esta ausencia no resulta necesariamente en «0» puntos. En lugar de ello, Akenside se abstiene de otorgar una puntuación, poniendo un guión en el espacio correspondiente, cada vez que la norma dada por el aparato categórico no es relevante. Así, ni la «Expresión dramática» ni la «Versificación» son consideradas relevantes en la rica expresión lírica de Píndaro, por lo que son excluidas de la evaluación.

Diez años después, la *Theatrical Review* de Londres publicaba la «Escala de autores de comedias y tragedias» [«The Scale of Tragedians and Comedians»], «siguiendo el patrón de la escala de pintores, del famoso señor de Piles», según explicaba su autor. Los dieciséis escritores de tragedias eran evaluados en función de su genio, juicio, expresión, acción y voz, siendo Garrick y Mrs. Chibber quienes puntuaban más alto[9]. Al mismo tiempo, «Crito» (probablemente se trataba del autor dramático irlandés Oliver Goldsmith [1728-1774]) componía una escala poética de los escritores nacionales (esto es, ingleses e irlandeses), que eran evaluados atendiendo a un conjunto todavía más laxo de cualidades: genio, juicio, aprendizaje y versificación[10]. Por último, un autor anónimo de la *Gentleman's Magazine* ampliaba el modelo a la crítica musical. Esta «Escala para medir los méritos de los músicos» [«Scale to measure the merits of Musicians»] contaba con siete criterios, quizá algo más científicos en cuanto a su naturaleza: melodía original, melodía imitada, expresión, conocimiento, corrección, desempeño y cantidad publicada o conocida. De los veinticuatro compositores evaluados Bach logra solo seis puntos sobre veinte en melodía original, si bien su calificación es mucho mejor en materia de expresión y desempeño (trece puntos en cada caso). Händel es quien puntúa más alto en términos absolutos, con Corelli siguiéndolo de cerca[11].

---

[9] Anónimo, *The Theatrical Review: For the Year 1757, and Beginning of 1758*, p. 43.
[10] Crito, «The Poetical Scale», *Literary and Antigallican Magazine*, enero de 1758, pp. 6-8.
[11] Anónimo, «Justice Balance, Musical Balance», *Gentleman's Magazine*, núm. 46, 1776, pp. 543-544.

FIGURA 3. *Escala de poetas*

Literary and Historical REGISTER. 169

every Species of Poetry; ſo that a Satiriſt will be rated as high, in that Article, as an Epic Poet; provided his Ordonnance be as perfect for Satire, as that of the other is for Heroic Poetry. Upon this Account, Juſtice to the Manes of the diviner Poets requires that we ſhould acknowledge their Pre-eminence upon the Whole, after having thus ſet their Inferiors upon a Level with them in particular Parts.

You ſee this general Method is here applied to a few, the greater Names of Poetry in moſt polite Languages. I have avoided to bring in any living Authors, becauſe I know the Vanity and Emulation of the Poetical Tribe; which I mention, leſt the Reader ſhould find fault with me for omitting *Voltaire*, *Metaſtaſis*, or any favourite Author of our own Nation. I am, Sir,

Your moſt humble Servant,

MUSIPHRON.

The Ballance.	Critical Ordonnance.	Pathetic Ordonnance.	Dramatic Expreſſion.	Incidental Expreſſion.	Taſte.	Colouring.	Verſification.	Moral.	Final Eſtimate.
Arioſto	0	15	10	15	14	15	16	10	13
Boileau	18	16	12	14	17	14	13	16	12
Cervantes	17	17	15	17	12	16	—	16	14
Corneille	15	16	16	16	16	14	12	16	14
Dante	12	15	8	17	12	15	14	14	13
Euripides	15	16	14	17	13	14	—	15	12
Homer	18	17	18	15	16	16	18	17	18
Horace	12	12	10	16	17	17	16	14	13
Lucretius	14	5	—	17	17	14	16	0	10
Milton	17	15	15	17	18	18	17	18	17
Moliere	15	17	17	17	15	16	—	16	14
Pindar	10	10	—	17	17	16	—	17	13
Pope	16	17	12	17	16	15	15	17	13
Racine	17	16	15	15	17	13	12	15	13
Shakeſpear	0	18	18	18	10	17	10	18	18
Sophocles	18	16	15	15	16	14	—	16	13
Spenſer	8	15	10	16	17	17	17	17	14
Taſſo	17	14	14	13	12	13	16	13	12
Terence	18	12	10	12	17	14	—	16	10
Virgil	17	16	10	17	18	17	17	17	16

A

Fuente: Musiphron [Akenside], «The Ballance of Poets», en The Museum: Or, the Literary and Historical Register, vol. 19, 6 de diciembre de 1746, p. 169.

Baremos alemanes y guardias prusianos

Entretanto, el joven poeta Christoph Martin Wieland (1733-1813), que comenzaba su carrera por entonces, trabajaba en un «Balance der großen Poeten» para países de habla alemana[12]. En fuerte contraste con Goldsmith, cuyo proyecto se refería exclusivamente a su propia cultura, Wieland incluía a autores franceses y británicos, pero no a alemanes: al parecer, a sus ojos estos últimos no habían logrado nada ejemplar. El aparato de Wieland contenía seis categorías, que añadían los conceptos algo vagos de «gracia» y «grandeza» a los criterios más convencionales de inventiva, composición, expresión y versificación. Su lista incluía como novedad a dos autores vivos, el poeta inglés Richard Glover (1712-1785) y Voltaire, a quien Wieland concedía la puntuación más baja de entre los escritores modernos de su elenco: solo diez puntos en gracia y doce en grandeza. En otros casos, haciendo gala de una generosidad que habría chocado a sus predecesores, concedía las máximas puntuaciones. Casi dos tercios de los autores que evaluó recibían un veinte en una u otra categoría. La puntuación más alta correspondía al poeta escocés James Thomson (1700-1748), que hoy solo es recordado (si acaso) por haber escrito la letra de *Rule, Britannia*. Wieland le otorgaba veinte puntos en cada categoría.

A partir de 1760, la escala estética fue adaptada para los países de lengua alemana como un *Maßstab*, o baremo, a través de la traducción de textos influyentes del francés o del inglés. En 1760 se publicó el «Balance des peintres» de Piles con el título de *Der Maßstab der Maler*, y en aquel mismo año el editor berlinés Friedrich Nicolai (1733-1811) publicó con gran éxito de lectores una traducción del «Ballance of the poets» de Akenside, con el título de «Der Maßstab der Dichter»[13]. Este último fue reimpreso varias veces por Christian Heinrich Schmid (1746-1800), editor del *Leipzig Almanac of the German Muses*. Schmid añadía una tabla donde se listaban los «méritos» de Ewald von Kleist (1715-1759), siendo aquella la primera vez que un autor de habla alemana era incluido en un *ranking*. Además, en su «Theory of Poetry according to the Latest Principles and News of the Best Poets according to the Accepted Judgements» (1767), Schmid hacía

---

[12] Christoph Martin Wieland, «Balance der großen Poeten» [1757], en *Wielands Gesammelte Schriften*, sec. 1, vol. 4, Berlín, 1916, pp. 415-420.

[13] Anónimo, *Der Maaßstab der Dichter, aus dem Engelländischen übersetzt*, en *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1760, vol. 3, fasc. 1, pp. 70-78.

explícitamente hincapié en la función del «baremo»: «medir los méritos de los poetas según principios matemáticos»[14].

El racionalismo de inclinación matemática que de Piles invocaba en defensa de los «modernos» en los albores del siglo XVIII fue sometido, en sus últimas décadas, a una enorme presión por parte del romanticismo alemán. Esta presión no se ejerció como un ataque al *ranking* estético, sino como una extensión del mismo. La «Escala crítica de los principales poetas alemanes», a cargo del brioso escritor y compositor Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), amplió el dispositivo comparativo a nueve categorías, pero una de ellas, la del «genio poético», fue elevada por encima del resto (figura 4). Con diecinueve puntos en esta categoría, Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) destacaba como la más alta instancia del «genio» en el *ranking* de Schubart. El autor de los cantos épicos de *El mesías* e introductor de los mitos germánicos en el imaginario poético nacional fue «con diferencia, nuestro primer poeta», según declaraba Schubart[15]. Por mucho que una simple suma de las categorías individuales hubiese dado como vencedor a Wieland, la eminencia de Weimar (al igual que Goethe, Schiller y el hoy olvidado Gerstenberg) no lograban rebasar los dieciocho puntos en esta categoría crucial (figura 4).

En 1790, cuando Schubart escribía, hacía ya tiempo que se habían puesto de manifiesto los múltiples problemas conceptuales que planteaban las tentativas que a lo largo del siglo XVIII buscaron una evaluación estética de tipo numérico. La de la escala crítica era una imagen evocadora, que daba alas a la intuición según la cual la evaluación podía ser el resultado de una medición estética, y la preferencia artística podía «calcularse» con arreglo a fundamentos de mérito estético. Esta era una idea que, por supuesto, precedía en mucho a estas tentativas ilustradas en pos de la cuantificación. Las «escalas» tradicionales del juicio estético, que provienen de la Antigüedad (ya las empleaba Aristófanes para representar el *agón* entre Eurípides y Esquilo en *Las ranas*), proponían una comparación diádica, no absoluta sino relativa: ¿qué lado de la

---

[14] Christian Heinrich Schmid, *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen*, Leipzig, 1767, pp. 7-8.

[15] Christian Friedrich Daniel Schubart, «Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter», en *Archiv für ältere und neuere, vorzüglich Teutsche Geschichte, Staatsklugheit und Erdkunde 2*, 1792, p. 170. El resto de las categorías de Schubart eran: el juicio, la literatura, la sonoridad, el lenguaje, la popularidad, el sentimiento, el ingenio y la memoria.

balanza pesaba más? El régimen evaluativo de la *comparatio* o *syncrisis* seguía gozando de gran aceptación todavía en el siglo XVIII, en tanto que autoridad valorativa para contrastar dos entidades (díada) cualesquiera: antiguos y modernos, Francia y Alemania, etcétera. Con ayuda de cálculos numéricos, la díada fue sustituida por una competencia comparativa sin restricciones, pero los juicios seguían siendo relativos, no absolutos (si bien, en consonancia con de Piles, las puntuaciones oscilaban entre cero y el límite máximo del veinte).

Sin embargo, la función principal de la *comparatio* calculada seguía siendo algo vaga. ¿Debía funcionar como dispositivo heurístico con el que «descubrir» el valor antes desconocido de un artista o una obra? ¿O debía entenderse mejor como una representación particularmente clara de valores previamente determinados, en cuyo caso vendría a ser poco más que una representación numérica de las predisposiciones estéticas del crítico? ¿Cómo debían relacionarse las valoraciones «parciales» de las diferentes categorías con la valoración «total»? ¿Y qué invocaba esta valoración «total»: la calidad estética de los componentes que constituían la obra completa, o las «virtudes» y «habilidades» del poeta o artista en tanto que guarismo? ¿Cómo debía tratarse el problema de la comparación estética entre géneros? ¿Debían el Horacio lírico y el Horacio satírico evaluarse por separado?

Existía ahora el riesgo de que la categoría romántica de genio pusiera todo el modelo patas arriba. «El genio –según explicaba Schubart– es el verdadero imitador de la deidad, que crea como Él, ordena como Él, representa como Él, obra como Él: Dios en los más vastos dominios y el poeta en su ámbito limitado–»[16]. Para Schubart, esto implicaba que el poeta estaba más allá del alcance de la evaluación estética numérica. «En este mundo hay medidas en pies y pulgadas para el cuerpo, pero no así para la mente», escribía. «A mi entender, disolver el genio poético en números se antoja tan contraintuitivo como el esqueleto inerte de una joven de perfecta hermosura». Sin embargo, el genio también corría el riesgo de desbaratar la crítica misma: tal y como Schiller dijo de Goethe, ante la excelencia no hay más libertad que el amor. La concepción del artista como genio iba de la mano de la «genialización» de la crítica, cuya apreciación estética podía ahora prescindir del arte de la medida o del juicio, limitándose a mostrar su capacidad para el entusiasmo (o para la simpatía, en otras palabras).

---

[16] *Ibid.*, p. 167.

FIGURA 4. *Escala crítica de los poetas alemanes*

[redacted] 1769

	Genie.	Urtheilsschärfe.	Litteratur.	Tonfülle oder Versification.	Sprache.	Popularität.	Laune.	Witz.	Gedächtniß.
Klopstock	19	18	17	18	19	15	16	15	17
Wieland	18	18	18	18	18	17	18	17	19
Bürger	16	16	17	18	18	18	17	16	16
Uz	17	17	16	17	17	16	15	17	15
Gesner	17	18	15	17	17	18	14	17	14
Lessing	15	18	18	14	18	16	17	19	19
Gerstenberg	18	17	16	17	18	17	17	17	14
Rammler	14	16	15	17	16	13	12	15	16
Göthe	18	18	17	14	18	17	17	16	17
Denis	15	16	17	17	17	13	12	13	17
Gleim	16	16	14	17	18	19	16	18	15
Friedrich Stollberg	16	16	15	16	17	16	15	14	16
Christ. Stollberg	15	16	16	14	16	14	14	14	15
Schiller	18	17	15	13	17	16	17	17	14
Proben von ältern deutschen Dichtern:									
Bodmer	16	17	18	13	15	16	15	12	18
Hagedorn	14	15	13	14	15	15	14	15	13
Gellert	12	14	13	15	16	18	12	16	12
Rabener	16	17	14	13	15	18	17	18	12

Man sieht aus diesem Versuche, wie schwer es sey, Geister zu messen, wie man Körper mißt. Inzwischen hat es doch seinen Nutzen. Der Zwerg siehts deutlicher, daß er ein Zwerg ist, wenn er sich am Maaße der Potsdammer Garde hinaufstreckt.

Archiv IItes Bändchen. M Von

Fuente: C. F. D. Schubart, «Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter», en *Archiv für ältere und neuere, vorzüglich Teutsche Geschichte, Staatsklugheit und Erdkunde 2*, 1792.

Por mucho que el genio no pudiera representarse numéricamente, Schubart no dejaba de apreciar a pesar de todo un empleo malicioso de su «Escala crítica». Tal y como le escribía a un amigo, treinta años antes, siendo él joven, se había reído de «Der Maßstab der Dichter» de Nicolai cuando se publicó; el comentario con el que ahora acompañaba a su propia tentativa era mitad crítico, mitad jocoso[17]. El único propósito de los valores digitales de la escala estética, decía Schubart, era demostrar a los poetas con peor puntuación el abismo que lo separaba de los grandes. «El enano ve más claramente que es un enano cuando se estira junto a un soldado de la Guardia de Potsdam», explicaba Schubart, aludiendo al célebre Regimiento de Infantería número 6 de Prusia, cuyos integrantes debían medir al menos 1,90 metros[18]. La metáfora combinaba con ingenio el imaginario de la «querella de los antiguos y los modernos» –que representaba a los segundos como enanos a hombros de los gigantes clásicos– con las imágenes de los instrumentos para tallar a los reclutas militares. Ello no implicaba una estrategia de imitación: el *ranking* no era una iniciativa para promover la excelencia estética, que proporcionase a los malos artistas guía u orientación para recortar distancias con los buenos. Por mucho que se estiraran, nunca llegarían a ser guardias prusianos; se trataba simplemente de que cayeran en la cuenta de su enanismo literario.

En este contexto, las puntuaciones más negativas en la escala de Schubart eran de orden generacional. Apretados en lo más bajo del *ranking*, Bodmer, Hagedorn, Gellert y Rabener representaban ejemplos de «poetas alemanes más viejos». Ninguno de ellos lograba superar los dieciséis puntos en la categoría de «genio». En la nueva era de la literatura alemana, estos predecesores eran confinados a un sótano oscuro. Ya no se trataba de una comparación entre antiguos y modernos; la línea divisoria entre lo viejo y lo nuevo se aplicaba ahora, en lo que a literatura alemana se refería, al propio siglo XVIII. El propósito general del *ranking* de Schubart era, pues, de tipo literario-historiográfico.

---

[17] Ch. F. D. Schubart, carta de Schubart a Ernst Ludwig Posselt en Karlsruhe, 20 de mayo de 1790, en C. F. D. Schubart, *Briefwechsel. Kommentierte Gesamtausgabe*, ed. de Bernd Breitenbruch, vol. 2, Constanza, 2006, p. 399.

[18] C. F. D. Schubart, «Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter», cit., p. 170.

Líneas adicionales

Seis años después, Herder (1744-1803) daba por liquidado todo el proyecto de la escala estética. «Cuánto trabajo fútil se ha dedicado a establecer múltiples medidas de los poetas de la nación o de otros pueblos diferentes», escribía, para concluir que «la disputa en torno a las ventajas de los antiguos o de los modernos era muy vacua»[19]. En su juventud, Herder había estudiado en profundidad la cuestión de la *comparatio* o *syncrisis* en una obra inacabada, Über die neuere deutsche Literatur, donde comparaba a Klopstock con Homero, a Gleim con Anacreonte o a Salomon Gessner con Teócrito. Sin embargo, en una fecha tan temprana como 1768 ya había abandonado aquel método, al tiempo que rechazaba todo sistema métrico de evaluación estética, que era como «medir la suela del zapato de los autores evaluados» al modo de un «oficial de reclutamiento prusiano». En otras palabras, era imposible medir el valor «interno» de una obra, sino solo su «longitud» externa[20].

Este fue el punto de vista que en último término se impondría. Alrededor de 1800, el consenso generalizado era que todo sistema métrico de evaluación estética no era deseable. El proyecto de aplicar la aritmética a la estética o, según la terminología de Mairan, de «geometrización del gusto», fue abandonado. Un siglo después de la publicación del «Balance des Peintres» de de Piles, Jean-François Sobry (1743-1820) resumía el nuevo punto de vista en su *Poétique des arts*: «Amemos lo que es bello cuando lo veamos, sin preocuparnos por pesarlo. Ofrezcamos el entusiasmo de la estima como pago por el entusiasmo del talento; y dejemos las balanzas a los mercaderes»[21].

No fue mucho lo que quedó del ambicioso plan del siglo XVIII de calcular las cualidades estéticas de las obras artísticas o literarias, lo cual no significa, sin embargo, que los *rankings* o las críticas comparadas desaparecieran completamente del mundo del arte. Más bien, se dividieron en dos, siendo la poesía del genio creativo la que estableció el –específicamente moderno– «doble discurso del valor», que distingue

---

[19] Johann Gottfried Herder, «Briefe zur Beförderung der Humanität», en J. G. Herder, *Werke*, vol. 7, Fráncfort del Meno, 1991, p. 573.
[20] Johann Gottfried Herder, *Ueber Thomas Abbts Schriften. Der Torso von einem Denkmaal, an seinem Grabe errichtet. Erstes Stück*, Leipzig, 1768, pp. 51-52.
[21] Jean-François Sobry, *Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparées*, París, 1810, p. 155.

el valor estético inestimable de la evaluación estrictamente comercial[22]. El rechazo de la mensurabilidad estética no trajo consigo el fin de la *comparatio* en tanto que forma de evaluación ni, por supuesto, el fin del juicio estético. Uno de los más influyentes críticos literarios en lengua inglesa del siglo XX, F. R. Leavis, era un implacable partidario de aplicar la evaluación comparativa, tanto la diádica como la ampliada. Y Adorno construiría un edificio crítico a partir del contraste clave entre Schönberg y Stravinsky. Pero al mismo tiempo, las listas de *bestsellers* y sus equivalentes se convertían en poderosos instrumentos para la industria cultural (a su manera, no dejan de ser *rankings* exactos de las obras más vendidas, que nada dicen acerca de su calidad estética). Hoy en día proliferan las listas literarias de «los mejores», etcétera. Pero ya no dependen de comparaciones estéticas razonadas, sino de la autoridad personal de los críticos[23]. Rara vez se alude a los fundamentos a partir de los cuales estos críticos clasifican los «libros del año» o las «lecturas de vacaciones». Los *rankings* estéticos del siglo XVIII apuntaban hacia algo más sistemático. Si acaso, «las mejores» obras literarias que hoy dan forma a nuestra vida cultural cotidiana son una regresión, y no un avance, con respecto a aquellos.

---

[22] Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (MA), 1988, pp. 125-134. John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, 1993, pp. 283-303.

[23] Véase, por ejemplo, Alex Clark, «The best British and Irish novelists today», *Times Literary Supplement*, 6 de abril de 2018.

traficantes de sueños
www.traficantes.net
C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid

Patriarcado y acumulación a escala mundial

Maria Mies

Colección: Mapas 53
PVP: 24 €

¿Qué relación existe entre patriarcado y capitalismo? ¿Por qué el desarrollo capitalista no parece haber disminuido la explotación de las mujeres? ¿Qué conexión se establece entre el desarrollo de la acumulación de capital y la lógica de dominio patriarcal? Con un particular enfoque histórico, Mies dirige su mirada hacia las primeras formas de división sexual del trabajo y la aparición del patriarcado como resultado del monopolio masculino de la guerra y del Estado. Para la autora, el desarrollo del capitalismo no atenuó las imposiciones del patriarcado primitivo. Transformado y rearticulado en la Modernidad, observó una nueva vida. Mies explica esta paradoja como resultado de la ecuación que asocia el desarrollo capitalista con la continua recreación de las condiciones de la acumulación originaria, y ésta con la explotación del cuerpo y el trabajo de las mujeres. Desde el ajusticiamiento de brujas en la Europa del siglo xvii hasta la actual violencia contra las mujeres, desde la formación de la familia moderna, y su correlato la mujer ama de casa, hasta el trabajo femenino en las economías del Tercer Mundo, Mies encuentra una constante: las mujeres son la última colonia de la economía capitalista, condición acentuada más si cabe en la situación impuesta por la nueva división del trabajo. En este sentido, el pensamiento socialista y marxista haría bien en considerar el papel central del trabajo de las mujeres en la «producción de vida» y por ende en la acumulación de capital.

Patriarcado y acumulación a escala mundial fue publicado en 1986 y anticipó muchas de las tesis que posteriormente se desarrollaron en el conocido libro de Silvia Federici, *Calibán y la bruja*. En reconocimiento de este vínculo, Silvia Federici prologa este libro.