

---

# PRESENTACIÓN

  

## EL ESTILO DE SIMMEL

José Castillo Castillo

Universidad Complutense

E-mail: castillo@eucmax.sim.ucm.es

---

1. Ortega, con su fino sentido de la metáfora, denomina a Simmel *ardilla filosófica*. Se le ocurre el apelativo al comentar la obra del sociólogo alemán acerca de la figura de Goethe: «Alemania —escribe— nos debe un buen libro sobre Goethe. Hasta ahora el único legible es el de Simmel, aunque, como todos los de Simmel, es insuficiente, porque aquel agudo espíritu, especie de ardilla filosófica, no se hacía nunca problema del asunto que elegía; antes bien, lo aceptaba como una plataforma para ejecutar sobre ella sus maravillosos ejercicios de análisis» (Ortega, 1957: 398). Con parecidos trazos lo describe Kra-cauer: como huésped, como viajero, Simmel posee la facultad de asociación, el don de percibir relaciones significativas entre fenómenos dispares; es un eterno viajero entre las cosas; su ilimitado talento para combinar asuntos plurales le permite desplazarse en cualquier dirección desde cualquier punto (*apud* Frisby, 1993: 24). Otros muchos han compendiado su estilo —con mayor o menor agudeza— en una breve frase: se ha afirmado de Simmel que escribe como *abrumado por un alud de ideas*; que su señalada facilidad para la *asociación de cuestiones* diversas asemeja una danza en la que se *dieran cinco pasos de costado y uno al frente*; que se reveló en todo momento como *un virtuoso del estrado*; que su obra es *la sociología del esteta*, o *la sociología del salón literario*; que fue *el genuino filósofo del impresionismo* y *el más grande representante del pluralismo metodológico*, o *el más imaginativo e intuitivo de los grandes sociólogos* a la altura de *maestros tales como Montaigne y Bacon*, como que su obra está llena de

*encantadoras observaciones y de brillantes intuiciones.* Algunas de estas observaciones sobre el peculiar carácter creador de Simmel contienen elogios sinceros; otras encubren con una aparente alabanza una forzada condescendencia; en todas ellas se hace alusión a la supuesta —o real— incapacidad de Simmel para fundar una genuina ciencia de la sociedad humana, con lo que irónicamente sus profusas y deslumbrantes intuiciones se vuelven contra él (Featherstone, 1991: 2). Para ser un padre fundador —comenta Caplow con un punto de ironía—, Simmel se nos muestra extrañamente distanciado de la sociología establecida: en su obra sociológica nos topamos con la paradoja de un teórico social que puso todo su empeño en instituir la sociología como una disciplina independiente, al tiempo que rechazaba los objetivos de gran parte de los sociólogos de su época (*apud* Frisby, 1993: 20-21). De una manera o de otra, cualquiera que haya sido su verdadero papel en la construcción de la ciencia sociológica, Simmel se nos presenta deliberadamente como un pensador extravagante, al que nunca le sujetaron las convenciones académicas.

2. A Simmel le distinguió un vehemente anhelo de belleza: la expresión artística fue para él tanto objeto de estudio como ideal de vida. Y ambas pasiones se combinaron armoniosamente en su amplia labor de escritor y conferenciante. Fue propiamente —en opinión de Nisbet— un *ensayista-artista*: si se elimina —nos advierte éste— la visión artística de su tratamiento del extranjero, de la díada y del secreto, se habrá eliminado todo lo que llena de vida a tales conceptos; en Simmel se da aquella maravillosa tensión entre lo estéticamente concreto y lo filosóficamente general que se manifiesta siempre en la excelencia; lo que impide la completa integración de la materia sociológica de la obra de Simmel en una teoría sistemática es el elemento estético que la integra; uno ha de volver al propio Simmel para hacerse con la idea genuina que nos propone; como ocurre con Darwin o con Freud —concluye Nisbet—, siempre es posible extraer algo valioso directamente del hombre en sí, que no se puede obtener de las propuestas impersonales de una teoría social (Nisbet, 1967: 19-20).

Esta pasión por la belleza se refleja claramente en sus escritos. A sus contemporáneos les impresionó no sólo la extensa variedad de temas objeto de su curiosidad, sino también la consumada presentación de los mismos. Tal es el caso de Vierkandt, a quien la *Filosofía del dinero* le subyugó: «en su forma y contenido el libro de Simmel debe calificarse de magistral. Puede decirse que está escrito por un virtuoso...» (*apud* Frisby, 1993: 26-27). Como también el de otro de sus contemporáneos, Frischeisen-Köhler, quien, fascinado por la maestría del estilo simmeliano, llega a calificarla de obstáculo para la comprensión de su trabajo sociológico: así como lo mejor de una obra de arte —se lamenta— se pierde al tratar de reproducir su contenido en un lenguaje diferente al del propio artista, el contenido de muchas obras de Simmel está tan estrechamente ligado al inimitable arte personal de su creador que desaparece al traducirlo a la forma impersonal de la exposición científica (*apud* Frisby, 1993: 26-27).

Pero fue en el estrado del conferenciante donde exhibió su verdadera grandeza de *artista*. Sus conferencias —nos cuenta Spykman— no sólo eran eruditas, sino producto de la inspiración: combinaba la claridad y la lógica del pensamiento analítico con una decidida disposición artística; al encanto de su disertación contribuía la tersura de su voz, su excelente dicción y su seductora personalidad; su enérgica gesticulación sugería vida y plenitud; no permitía que la exposición decayera por culpa de una fría abstracción o de una palabra débil o inadecuada; la forma y el contenido de sus conferencias se adaptaban tan perfectamente entre sí que parecían desplegarse conforme a una secuencia lógica y natural; daba a su auditorio algo más que meros conocimientos; se daba a sí mismo y con él lo mejor del momento; ayudaba a sus oyentes a vivir, a adaptarse a la grandiosa herencia cultural europea (Spykman, 1966: XXV-XXVI). Un testimonio directo, que corrobora el encendido comentario de Spykman, es el de Jorge Santayana, quien —en una carta a William James— le participa de manera escueta que «ha descubierto a un *Privatdozen*, el Dr. Simmel, cuyas conferencias me interesan mucho»: elogio de excepcional valor, a pesar de su sobriedad, al provenir de una de las mentes más lúcidamente críticas del pensamiento occidental (*apud* Coser, 1971: 197).

3. Aunque a Simmel le rondó la idea, una vez que en 1900 hubo terminado la *Filosofía del dinero*, de elaborar una sociología de la estética —o, como él prefería llamarla, una filosofía general del arte—, nunca la llevó a buen término. Empero, toda la obra sociológica de Simmel, en cuanto sociología de las formas, se puede entender como una sociología del arte. De este modo de pensar es Frisby, quien argumenta que la predilección del sociólogo alemán por las *formas* de interacción (*Wechselwirkung*) indica ya un decidido interés en poner al descubierto la dimensión estética que subyace en toda interacción social, o —expresándolo con la acertada metáfora de Simmel— en revelar las configuraciones formales que se esconden bajo *la llana superficie de la vida diaria* (Frisby, 1991: 73-74).

La sociología del arte simmeliana está inspirada en la estética de Kant. Frisby resume las ideas básicas recogiendo observaciones dispersas por la copiosa obra de Simmel: el principio estético consiste en la respuesta *subjetiva* a la *forma* de las cosas, a *la mera imagen de las cosas*, a su *apariciencia*, con un sentimiento *internamente armonioso*; crea una *totalidad* a partir de lo *fragmentario*; juega con la forma y se abstrae del contenido; transforma lo que es *individual* en *universal* (Frisby, 1991: 75). Se trata, pues, de la estética de la subjetividad, de la forma, de lo individual y del distanciamiento, puestos tales elementos en relación recíproca en un sutil juego de antinomias, a las que tan dado es Simmel. En concreto, en su artículo «Estética sociológica» contrapone los principios de simetría y asimetría como fuentes del aprecio de la belleza: en el comienzo de todo motivo estético —nos explica— está la simetría, hasta que más tarde el refinamiento anuda los estímulos estéticos externos a lo irregular, a la asimetría (Simmel, 1986: 217). De esta manera, simetría y asimetría

—aventura en un alarde de acrobacia mental— están en el origen de los sistemas contradictorios de organización social representados por el socialismo y el liberalismo. Entre una y otra esfera —la estética y la política—, Simmel encuentra sugerentes concordancias de *formas* o estructuras. La influencia de las fuerzas estéticas sobre los hechos sociales —arguye— se torna visible de la forma más resuelta en el moderno conflicto entre tendencias socialistas e individualistas: que la sociedad en su totalidad se convierta en una obra de arte en la que cada parte recibe un sentido reconocible gracias a su contribución al todo; que, en lugar de la arbitrariedad rapsódica con que la realización del elemento particular redundaba en la utilidad o daño de la globalidad, una dirección unitaria determine convenientemente todas las producciones; que, en vez de la competencia derrochadora de fuerzas y la lucha de los individuos aislados entre sí, haga su aparición una armonía absoluta de los trabajadores; estas ideas del socialismo van dirigidas, sin lugar a dudas, a intereses estéticos y contradicen, en cualquier caso, la opinión popular de que el socialismo, nacido exclusivamente de las necesidades del estómago, desemboca también exclusivamente en ellas; la cuestión social no es sólo una cuestión ética, sino también estética (Simmel, 1986: 220). Ahora bien —continúa Simmel con este fascinante juego de contraposición de formas sociales—, el ámbito de validez de los motivos estéticos se muestra con la misma fuerza en favor del ideal social contrapuesto: La belleza que de hecho es sentida hoy en día tiene casi únicamente carácter individualista; se enlaza en lo esencial a manifestaciones particulares; en este contraponer-se y aislar-se del individuo frente a lo general, descansa en gran parte la auténtica belleza romántica; precisamente, el hecho de que el individuo aislado no sea miembro de un todo mayor, sino que sea él mismo un todo que como tal ya no encaja en aquella organización simétrica de intereses socialistas, justo esto es una imagen estéticamente sugestiva; de este modo, de entre las *Weltanschauungs* aparecidas en los últimos tiempos, las resueltamente individualistas también están sostenidas sin excepción por motivos estéticos (Simmel, 1986: 222). Y concluye aclarando que la aparente contradicción de que el mismo estímulo estético de armonía del todo, en el que lo particular desaparece, valga también para el sobreponer-se del individuo, se explica sin mayor dificultad si se entiende que toda sensación de belleza es la forma decantada con la que la adaptación y sensación de utilidad de la especie resuenan en el individuo particular, en el que aquella significación real sólo ha sido recibida en herencia en tanto que espiritualizada y formal (Simmel, 1986: 223).

4. Por último, otra antinomia, la representada por la confrontación de lo individual y lo general, le sirve a Simmel para establecer el rasgo diferenciador entre el arte puro y las artes aplicadas. Cuanto más singular es la impresión que una obra de arte produce en nosotros —comienza su razonamiento—, tanto menor es el papel representado por el estilo en dicha impresión. Cuando se contempla una estatua de Miguel Ángel, una pintura religiosa de Rembrandt o un retrato de Velázquez, resulta irrelevante la cuestión del estilo: tales

obras de arte nos cautivan en su totalidad, como creaciones singulares. El estilo —prosigue Simmel— es aquella clase de estructura artística que, en la medida en que nos impresiona como obra de arte, niega su carácter individual, su significado y valor únicos. En virtud del estilo, la obra individual se sujeta a una ley general de la forma que se aplica igualmente a otras obras, quedando así exonerada de su absoluta autonomía. La distinción fundamental entre el arte puro y las artes aplicadas radica, por tanto, en el estilo. La esencia de las artes aplicadas consiste en reproducir muchas veces la misma obra; su difusión es la expresión cuantitativa de su utilidad. Por el contrario, la esencia de la obra de arte puro radica en su singularidad. El arte puro y las artes aplicadas no son sino los polos de la creatividad humana, de ninguno de los cuales cabe prescindir. No obstante, la gran obra de arte posee una propiedad que no poseen las artes aplicadas. En la creación de un Miguel Ángel, un Rembrandt o un Velázquez se produce la siempre problemática reconciliación entre los principios de la individualidad y la generalidad: de estas grandes figuras del arte fluyen modos de expresión que son producto de su genio individual, pero que coinciden en un estilo propio que en cuanto tal se reconoce como rasgo general en cada una de sus obras. Al adoptarse el estilo de estos grandes maestros por otros artistas, se convierte en propiedad común de todos ellos: en estos últimos cumple su destino como estilo general, como algo que sobrepasa su propia personalidad, que proviene del exterior y que sólo entonces se incorpora a la esfera de su ego (Simmel, 1991a: 63-65). Este proceso de creciente sujeción de la personalidad a un estilo general —en pura lógica— alcanza su máxima expresión en las artes aplicadas

En esta contraposición del arte puro con las artes aplicadas, Simmel no hace sino desarrollar otra antinomia de gran significación en su pensamiento: la que tiene lugar entre la *cultura objetiva* y la *cultura subjetiva*. En el arte puro es posible la integración de la cultura de los objetos con la cultura de los sujetos; en las artes aplicadas es proceso de dudoso logro. Pues, como sostiene en su *Filosofía del dinero*, si se compara la época contemporánea con la de hace cien años, se observa que las cosas que llenan y rodean objetivamente nuestra vida —aparatos, medios de circulación, productos de la ciencia, de la técnica y del arte— están increíblemente cultivadas, mientras que la cultura de los individuos no está igualmente avanzada. En este sentido —añade—, la máquina ha enriquecido su espíritu más que lo ha hecho el trabajador. ¿Cuántos trabajadores pueden hoy comprender la máquina con la que trabajan, es decir, el espíritu invertido en la máquina? El tesoro de la cultura objetiva aumenta progresivamente, mientras que la formación del espíritu individual aumenta de modo mucho más lento y con cierto retraso. La división del trabajo separa a la persona creadora de la obra creada y permite que esta última gane una autonomía objetiva. En la medida en que la división del trabajo destruye la producción personalizada, desaparece también la significación subjetiva del producto, incluso desde el punto de vista del consumidor: la mercancía surge ahora independientemente de él mismo, como un dato objetivo, al que él se acerca desde

---

fuera y cuya existencia y cualidades actúan con autonomía frente a él. El proceso de objetivación de los contenidos de la cultura desciende —de esta suerte— a la intimidad de la vida cotidiana, donde la mera multiplicidad de objetos dificulta la relación estrecha con ellos. Mas —termina Simmel— de la multiplicidad de estilos que caracterizan los objetos de la vida cotidiana, desde la arquitectura de las viviendas a la impresión de libros, desde las esculturas a la decoración de habitaciones —en las que se acumulan, al mismo tiempo, el Renacimiento y el orientalismo, el Barroco y el estilo imperio, el prerrafaelismo y el realismo—, nace la posibilidad de apropiarse de un estilo concreto: si todo estilo es como un lenguaje, que tiene sonidos, flexiones y sintaxis especiales, a fin de expresar la vida, no aparecerá en nuestra conciencia como una potencia autónoma mientras únicamente conozcamos un estilo en el cual nos expresamos nosotros mismos. Sólo a través de la diferenciación de estilos, cada uno de éstos, y con ellos el estilo en general, se convierten en algo objetivo, cuya validez es independiente del sujeto y de sus intereses, influencias, aciertos o desaciertos (Simmel, 1976: 563-583). Con lo que —a su juicio— la división del trabajo y el consumo de bienes acaban coincidiendo en la posibilidad última de elección de estilo de vida de entre la pluralidad propuesta al consumidor. Con motivo de *La Exposición Comercial de Berlín* de 1896 —en la que se mostraban al mundo, reunidos en estrecha vecindad, los productos industriales más diversos—, el sociólogo alemán ya había puesto de relieve el fundamento de tal complementariedad: parece —escribe— como si el hombre moderno deseara compensar la parcialidad y uniformidad de lo que produce mediante la división del trabajo con la creciente acumulación de impresiones heterogéneas, con el cambio de emociones cada vez más apresurado y pintoresco, propio del consumo de bienes; la diferenciación de la esfera activa de la vida se complementa con la completa diversidad de sus esferas pasiva y receptiva (Simmel, 1991b: 120). «En otras palabras —apostilla Frisby—, el tedio del proceso de producción queda compensado con la simulación y la diversión artificiales del consumo» (Frisby, 1992: 175). Simmel deviene, así, en el primer sociólogo de la modernidad, tal y como ésta se manifiesta en la efímera y fragmentaria vida de nuestros días. En este sentido —y ateniéndose al tipo de hombre moderno descrito por Baudelaire—, Simmel es un *flâneur* sociológico, alguien que gusta de callejear a la busca de impresiones fugaces para tipificarlas o, lo que es lo mismo, para situarlas en el interior de un estilo de vida dado: en las instantáneas simmelianas no hay personas concretas, sólo imágenes fugitivas de tipos humanos, de tipos de sociabilidad e interdependencia.

5. Lo dicho: no cabe duda de que Simmel fue un sociólogo extravagante. Que es tanto como decir que fue un espíritu libre, al que ni siquiera le importó gran cosa el destino último de su obra: «Sé que moriré —dejó escrito con un elegante distanciamiento de sí mismo— sin herederos espirituales (lo cual es bueno). El patrimonio que dejo es como dinero repartido entre muchos herederos, cada uno de los cuales coloca su parte en alguna actividad compati-

ble con su naturaleza, pero que ya no puede identificarse como procedente de tal patrimonio» (*apud* Frisby, 1993: 249). Y así ha sido.

## BIBLIOGRAFÍA

- COSER, Lewis A. (1971): *Masters of Sociological Thought. Ideas in Historical and Social Context*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York.
- FEATHERSTONE, Mike (1991): «Georg Simmel: An Introduction», en *Theory, Culture and Society. A Special Issue on Georg Simmel*, vol. 8, n.º 3, agosto, pp. 1-15.
- FRISBY, David (1991): «The Aesthetics of Modern Life: Simmel's interpretation», en *Theory, Culture and Society*, op. cit., pp. 73-93.
- (1992): *Fragments de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kra-cauer y Benjamin*, Visor, Madrid.
- (1993): *Georg Simmel*, Fondo de Cultura Económica, México.
- NISBET, Robert A. (1967): *The Sociological Tradition*, Heinemann, Londres.
- ORTEGA Y GASSET, José (1957): «Pidiendo un Goethe desde dentro. Carta a un alemán», en *Obras completas*, vol. IV, Revista de Occidente, Madrid, pp. 395-420.
- SIMMEL, Jorge (1976): *Filosofía del dinero*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid.
- (1986): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Ediciones Península, Barcelona.
- (1991a): «The Problem of Style», en *Theory, Culture and Society*, op. cit., pp. 63-71.
- (1991b): «The Berlin Trade Exhibition», en *Theory, Culture and Society*, op. cit., pp. 119-123.
- SPYKMAN, Nicholas J. (1966): *The Social Theory of Georg Simmel*, Atherton Press, Nueva York.