



TEORÍA

**REVISTA DEL COLEGIO DE FILOSOFÍA
NÚM. 28 | JUNIO DE 2015
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

THEORÍA
Revista del Colegio de Filosofía

Director

Dr. Carlos Oliva Mendoza

Secretario de redacción

Dr. Gerardo de la Fuente

Consejo editorial

Dr. Mauricio Beuchot, Dra. Paulette Dieterlen, Dra. Juliana González, Dr. José María González, Dr. Javier Muguerza, Dr. León Olivé, Dr. Manuel Reyes Mate, Dra. Concha Roldán, Dr. Ambrosio Velasco, Dr. Ramón Xirau.

Consejo de redacción

Dra. Mariflor Aguilar, Dr. Raúl Alcalá, Dra. Elisabetta Di Castro, Dr. Pedro Enrique García, Dr. Crescenciano Grave, Dr. Ricardo Horneffer, Dra. Julieta Lizaola, Dr. Carlos Pereda, Dra. Lizbeth Sagols.

3 de diciembre de 2015

D.R. © 2015. UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000,
Universidad Nacional Autónoma de México, C. U.,
Coyoacán, C. P. 04510, D. F.

ISSN 1665-6415

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Theoría. Revista del Colegio de Filosofía, publicación semestral, diciembre de 2015. Número certificado de reserva otorgado por el Instituto Nacional de Derechos de Autor: 04-2003-041612494400. Número de certificado de licitud de título (en trámite). Número de certificado de licitud de contenido (en trámite).

Índice

Artículos

- María José Binetti, *Kierkegaard y el idealismo: lineamientos de su proximidad histórico-especulativa*. 11
- Ricardo Sandoval Salazar, *Educación científica e interculturalismo en la “era del conocimiento”: una aproximación crítica desde la filosofía de la ciencia* 31
- Mijael Jiménez, *La politización de la estética y la dialéctica del arte moderno en el pensamiento de Walter Benjamin* 49
- E. Sebastián Lomelí Bravo, *Purificación y sacrificio. El orfismo y su herencia dionisiaca-apolínea* 71
- David Moreno Soto, *El valor de uso y la crítica total de la sociedad moderna en la lectura de El capital, de Marx, que propone Bolívar Echeverría* 85

Dossier: cine y filosofía

- Víctor Gerardo Rivas López, *De la vitanda identidad entre avaricia y capitalismo y de su expresión en el cine* 103
- Diego Lizarazo Arias, *Memoria y mirada. El sentido del tiempo en Ararat de Atom Egoyan* 119
- Juan José Abud Jaso, *Pequeños sujetos en formación: la construcción de la identidad en las películas infantiles* 135
- Laura Echavarría Canto, *Barbarie y subjetividad: el caso de Garage Olimpo* 147

Reseñas y notas

Crescenciano Grave, <i>El ser alumbra en el logos</i>	161
Hans Fernández Benítez, <i>Primer filósofo africano en universidades europeas</i>	165
Elsa Torres Garza, <i>De tempos y reflejos especulares: los Ensayos imaginarios de Sonia Rangel</i>	171
Abstracts	177

Artículos

Kierkegaard y el idealismo: lineamientos de su proximidad histórico-especulativa

María José Binetti

Introducción

Kierkegaard se dice y se piensa de muchas maneras. Respecto de sí mismo, él es un Jano multifacético que conoce los frentes más opuestos de la existencia. Respecto del lector, es una posibilidad a explorar por diversos caminos y niveles de análisis. Kierkegaard puede ser un poeta romántico, cuyo canto se dirige a un ideal inalcanzable. Él puede ser también un ferviente defensor del cristianismo ortodoxo, cuando no un teólogo, pastor y predicador de la Iglesia luterana dinamarquesa. Puede ser, además, un fino psicólogo de la existencia, un cuidadoso crítico de arte, un periodista polémico o un panfletario agitador de las calles de Copenhague. En último lugar, aunque no menos relevante, Kierkegaard puede ser el gran filósofo del espíritu subjetivo y, como tal, un filósofo afín al idealismo. El objetivo central del presente trabajo consistirá entonces en mostrar los grandes puntos de convergencia entre Kierkegaard y el idealismo absoluto.

Desde el punto de vista crítico, postular la cercanía de Kierkegaard con el idealismo no deja de significar un desafío historiográfico, con cierta dosis de provocación al ya instalado discurso “antiidealista” del existencialismo en general y de Kierkegaard en particular. En efecto, sabido es que la exégesis kierkegaardiana está dominada por el tópico de su antiidealismo, amparado en gran parte de los propios escritos de Kierkegaard. En líneas generales, los críticos aducen que, a diferencia del idealismo absoluto, Kierkegaard defendería la lógica aristotélica, la trascendencia divina y la dogmática cristiana.¹

¹ Cf. Niels Thulstrup y M. M. Thulstrup, eds., *Kierkegaard and Speculative Idealism*. Copenhagen, C. A. Reitzels Boghandel, 1979, vol. 4, p. 100 (Bibliotheca kierkegaardiana); cf. también N. Thulstrup, *Kierkegaards forhold til Hegel og til den spekulative idealisme indtil 1846*. Copenhagen, Gyldendal, 1967.

No obstante, en contraposición con esta lectura dominante, siempre han habido voces proclives a considerar la cercanía del pensamiento kierkegaardiano con el idealismo. El último y mayor análisis en esta dirección lo constituye la obra de Jon Stewart, para quien la interpretación antiidealista de Kierkegaard peca de ser una simplificación acrítica y ahistórica.² J. Stewart sostiene la profunda y positiva influencia particularmente de G. W. F. Hegel sobre Kierkegaard y, llegando más lejos, sobre el existencialismo en general.³ Por lo mismo se inclinan, por ejemplo, autores como M. C. Taylor, M. Theunissen y M. Westphal, P. Ricoeur y S. Žižek,⁴ aunque salvando matices y diferencias entre ambos pensadores. Por su parte, los análisis del pensamiento hegeliano suelen confirmar la misma interpretación.⁵ Hay también otra línea de lectura que si bien reconoce la profunda influencia de Hegel sobre Kierkegaard, la lee en el sentido negativo de una dialéctica truncada, sin mediación ni reconciliación final, lo cual convertiría al pensamiento kierkegaardiano en un subjetivismo abstracto, arbitrario e infeliz. Entre tales intérpretes podríamos mencionar, por ejemplo, a Th. Adorno, J. Wahl, J. L. Marsh o L. J. Start.⁶ Por último, hay quienes se ocuparon específicamente de la proximidad de Kierkegaard con

² Cf. Jon Stewart, *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*. Nueva York, Cambridge University Press, 2003; J. Stewart, *Kierkegaard and His Contemporaries. The Culture of Golden Age Denmark*. Berlín/Nueva York, Walter de Gruyter, 2003; J. Stewart, "Kierkegaard as Hegelian", en *Enrahonar*, 29, 1998, pp. 147-152; J. Stewart, "Kierkegaard and Hegel on Faith and Politics", en *Kierkegaardiana*, 20, 1999, pp. 251-254; J. Stewart, *Idealism and Existentialism. Hegel and Nineteenth- and Twentieth-Century European Philosophy*. Londres/Nueva York, Continuum, 2010.

³ Cf. J. Stewart, *Idealism and Existentialism. Hegel and Nineteenth- and Twentieth-Century European Philosophy* y J. Stewart, ed., *The Hegel Myths and Legends*. Evanston, Universidad de Northwestern, 1996.

⁴ Cf. M. C. Taylor, *Journeys to Selfhood: Hegel & Kierkegaard*. Berkeley, Universidad de California, 1980; M. Theunissen, *Kierkegaard's Concept of Despair*. Trad. de Barbara Harshav y Helmut Illbruck. Princeton, Universidad de Princeton, 2005; M. Westphal, "Kierkegaard and the Role of Reflection in Second Immediacy", en P. Cruysberghs, J. Tael, K. Verstrynge, *Immediacy and Reflection in Kierkegaard's Thought*. Lovaina, Universidad de Lovaina, 2003, pp. 159-179; P. Ricoeur, "Philosopher après Kierkegaard", en *Les Cahiers de Philosophie*, vol. 8-9, 1989, pp. 285-300; S. Žižek, *The Parallax View*. Cambridge/Londres, The Mit Press, 2006, p. 15.

⁵ Cf. J. N. Findlay, *Hegel: A Re-examination*. Nueva York, Oxford University, 1958, p. 18; T. Pinkard, *Hegel's Phenomenology. The Sociality of Reason*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1994, pp. 70 y 333; H. Schmitz, *Hegel als Denker der Individualität*. Meisenheim/Glan, Verlag Anton Hain, 1957, p. 167.

⁶ Cf. T. W. Adorno, *Kierkegaard*. Trad. de R. J. Vernengo. Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 45 y ss.; J. Wahl, *Études kierkegaardienes*. 2a. ed., París, J. Vrin, 1949, pp. 144 y ss.; J. L. Marsh, *Hegel and Kierkegaard: A Dialectical and Existential Contrast*. Evanston, Universidad de Northwestern, 1971 y L. J. Start, *Kierkegaard and Hegel*. Universidad de Siracusa, 1953.

los románticos alemanes,⁷ con F. J. W. Schelling⁸ o con los jóvenes hegelianos de izquierda.⁹

A diferencia de cualquiera de estos análisis, el objetivo de las siguientes páginas consistirá en mostrar la influencia positiva que sobre el dinamismo subjetivo kierkegaardiano tiene el idealismo absoluto como gran corriente de pensamiento, asumiendo sus núcleos metafísicos fundamentales y distinguiendo a la vez acentos y matices diferenciales propios de Kierkegaard, cuya filosofía resultaría así un idealismo *sui generis*. Nos proponemos mostrar por qué, en tanto que idealista, la filosofía kierkegaardiana podría describirse como un espiritualismo dialéctico, relacional y mediador de su propia identidad, cuyo punto de partida reside en la consciencia reflexiva del yo, y cuyo punto de llegada lo constituye la autoconciencia absoluta del singular.

Dado que nuestra consideración será fundamentalmente metafísica y que entendemos, además, que hay en Kierkegaard una sola metafísica, espiritualista y dinámica, a cuyos momentos y determinaciones subjetivas responde la discriminación de modos y figuras de la comunicación kierkegaardiana, por esta razón apelaremos tanto a las obras seudónimas como a los *Diarios* o *Papeles* de manera indiscriminada. Antes bien, intentaremos discriminar la determinación o instancia metafísica expresada por ellos, en lugar de atender a la figura representativa del sujeto supuesto de la enunciación conceptual, incluso cuando se tratara de la representación del propio Kierkegaard como autor. La distinción de seudónimos y tipos de comunicación quedará, por lo tanto, supuesta en la discriminación metafísico-conceptual de

⁷ Cf. J. Stewart, ed., *Kierkegaard and his German Contemporaries. III. Literature and Aesthetics*. Burlington/Hampshire, Ashgate, 2007; W. Rehm, *Kierkegaard und der Verführer*. München, Hermann Rinn, 1949; H. Fenger, *Kierkegaard. The Myths and their Origins*. Trad. de G. C. Schoolfield, New Haven/Londres, Universidad de Yale, 1980, p. 305; M. Katz, *Kierkegaard's Critique of the German Romantics*. Evanston, Universidad de Northwestern, 1991; J. Wahl, "Kierkegaard et le romantisme", en *Symposium Kierkegaardianum*. Copenhagen, Munksgaard, 1955, pp. 297-302.

⁸ Cf. J. Stewart, ed., *Kierkegaard and his German Contemporaries. I: Philosophy*. Burlington/Hampshire, Ashgate, 2007; M. Heidegger, *Nietzsche*. Trad. de J. L. Vernal. 3a. ed. Barcelona, Destino, 2000, vol. II, pp. 387-90; S. Spera, "L'influsso di Schelling nella formazione del giovane Kierkegaard", en *Archivio di Filosofia*, 1, 1976, pp. 73-108; J. Colette, "Kierkegaard et Schelling", en *Kairos*, 10, 1997, pp. 19-31; A. Ejsing, "Kierkegaard and Schelling: The Life of Becoming", en *Kierkegaardiana*, 23, 2004, pp. 113-125.

⁹ Cf. J. Stewart, ed., *Kierkegaard and his German Contemporaries. II: Theology*. Burlington/Hampshire, Ashgate, 2007; K. Löwith, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX. Marx y Kierkegaard*. Trad. E. Estiú. Buenos Aires, Sudamericana, 1967, pp. 159-165; J. W. Elrod, "Feuerbach and Kierkegaard on the Self", en *The Journal of Religion*, 56(4), 1976, pp. 348-365; F. L. Jackson, "The New Faith: Strauss, Kierkegaard and the Theological Revolution", en *Dionysius*, XII, 1988, pp. 111-142.

la cual ellos dependen, de donde omitimos una tematización explícita de la cuestión.

Por otra parte, los límites de estas páginas nos obligan a asumir una suerte de metodología *panóptica*, que concentrará y sintetizará las estructuras fundamentales que alienan el pensamiento de Kierkegaard con el idealismo absoluto como escuela filosófica. Un análisis más detallado debería atender de manera desagregada el impacto que sobre Kierkegaard tuvieron los románticos, Schelling, Hegel o el post-hegelianismo de derecha e izquierda. No es este, sin embargo, el espacio de tales análisis sino más bien el de una aproximación introductoria a mayores precisiones y delimitaciones.

Por último, entendemos que la importancia de destacar la consistencia idealista de la metafísica kierkegaardiana no se agota en su novedad historiográfica, sino que apunta a subrayar una lectura de la historia del pensamiento en continuidad esencial. Leer a Kierkegaard como idealista supone, por lo tanto, entender el discurrir filosófico como un despliegue continuo, donde las diferencias pertenecen a una identidad esencial en constante construcción. Del idealismo a Kierkegaard, así como de Kierkegaard en adelante, preferimos leer, en lugar de insuperables disrupciones, serenas y armónicas transiciones.

Una aproximación metafísica al idealismo

La consideración de Kierkegaard como idealista nos lleva a delinear los rasgos fundamentales de aquel movimiento. Claro está que entre la versión romántica del idealismo y su versión sistemático-hegeliana los matices diferenciales abundan. Sin embargo, en todos los casos se trata de un monismo espiritualista, reflexivo, dinámico y dialéctico, y es esto lo que intentaremos subrayar como determinación común dominante.

Desde el punto de vista histórico, el idealismo se presenta como un proyecto libertario de cuño metafísico, inspirado en la atmósfera espiritual de la Revolución francesa y gestado en dos grandes epicentros: el Seminario Teológico de Tubinga (1788-1793), donde se formaron F. Schelling, F. Hölderlin y F. Hegel; y el Atheneum de Jena (1798-1800), fundado por los hermanos Schlegel y concurrido, entre otros, por F. Schleiermacher, Novalis, J. L. Tieck y F. Schelling. Todos estos autores compartirán el interés por las *Lecciones* de J. G. Fichte en Jena (1794-1799) y la simpatía por Spinoza. Todos, también, celebraban la llegada del idealismo como “el fenómeno más grandioso de nuestra época”, “el espíritu de la revolución” y “la lucha de la humanidad, con todas sus fuerzas, por encontrar su centro”.¹⁰ Tanto en su iniciación romántica como

¹⁰ Cf. F. Schlegel, *Fragmentos*. Trad. de Emilio Uranga. México, UNAM, 1958, pp. 79-80.

en su ulterior sistematización hegeliana, en cualquier caso, el idealismo surgía como la conciencia de un nuevo tiempo y una nueva humanidad.

Desde el punto de vista especulativo, por idealismo se entiende una concepción metafísica —no una epistemología ni una teoría del conocimiento— que se concibe a sí misma como productora de la razón última de todas las cosas. La clásica identificación idealista de *logos* y realidad, o bien, de lógica y metafísica supone la unidad de ambas como producto de una especulación —ya sea conceptual, en el caso de Hegel, o estético-religiosa, en el caso del romanticismo—, cuya identidad constituye el punto de llegada de la autoconciencia. La metafísica idealista parte de la autoconciencia, donde la inmediatez del ser es mediada por la reflexión infinita del pensamiento, y concluye en una tercera instancia racional y absoluta, tan real como ideal, tan lógica como concreta y efectiva.

Si para la metafísica idealista realidad y pensamiento son convertibles, su identificación supone la determinación infinita de la libertad, que convierte a la autoconciencia en una acción creadora y a la idea en una realidad efectiva. Por la libertad, el pensamiento se crea a sí mismo, y su idea no designa ni una mera representación abstracta ni una imagen o signo mental, sino “lo que es objeto de la libertad”,¹¹ vale decir, el sujeto mismo del pensar, asumido como acción, tarea y devenir creador de sí mismo y lo otro. La libertad de la idea abre todas las venas de lo real y produce su carácter infinito, esa infinitud de lo finito que consume lo ideal.

Otra determinación idealista fundamental consiste en su monismo —herencia spinoziana— espiritual y dinámico. Frente al dualismo sustancialista de la metafísica escolástica, el idealismo recupera el clásico *hen kai pan*, concebido como una totalidad orgánica y expansiva, pero también dialéctica y diferencial. El uno-todo del idealismo no *es*, sino que *deviene* en y por su acción libre y mediadora, que lo multiplica y diferencia. El uno idealista salva la multiplicidad y lo finito en virtud de una concepción de la identidad capaz de contener la negación y diferencia por la mediación dialéctica de sí mismo. El idealismo concibe así “la identidad en la diferencia y la diferencia en la identidad”¹² por la pura mediación de sí, de manera que lo absoluto constituye una categoría reflexiva, cuya identidad es diferencia, cuya afirmación es negación y cuyo devenir es mediación dialéctica de sí mismo.

El uno absoluto se concibe en su propio dinamismo autorreflexivo, que es diferenciación de sí y afirmación del otro. Este devenir sí mismo en y por otro es lo que la *Fenomenología* de Hegel denomina “sujeto” y concibe como

¹¹ G. W. F. Hegel, “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”, en *Escritos de juventud*. Ed. de José M. Ripalda. Buenos Aires, FCE, 1978, p. 219.

¹² G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio: para uso de sus clases*. Trad. de R. Valls Plana. Madrid. Alianza, 2005, § 118.

superación de la sustancialidad abstracta e inmediata. Frente al realismo ingenuo de las sustancias autosubsistentes y autofundadas, el idealismo propone un en-sí mediado por su propia acción autoconsciente y libre. De aquí se sigue una de las mayores conquistas metafísicas del idealismo, a saber, la conquista de “la nada”, “lo negativo”, “la muerte” como determinación dialéctica y mediadora del sujeto absoluto, inmanente a lo uno y productora de su alteridad. La acción libre deviene entonces una acción negativa y la muerte adquiere un rango auténticamente metafísico.

El absoluto idealista está mortalmente herido por una contradicción interior, por una diferencia absoluta, que define su estructura reflexiva e impulsa su fuerza creadora. Porque lo negativo y lo absoluto se implican mutuamente, ello deviene poder creador, y su creación coincide con el acontecer temporal y finito, contingente y relativo de lo uno. El universo y la historia adquieren el valor ideal e infinito de su sujeto, mientras que este último se despliega mortalmente en el tiempo y la finitud. De este modo, los opuestos se escinden y reúnen en el seno de un absoluto, capaz de sostener el desgarramiento de su propia muerte y negación.

Precisamente por su posición mediadora, lo negativo no permanece en sí mismo, sino que se resuelve dinámicamente en una tercera instancia positiva, donde lo absoluto se concibe como tal. El punto de partida y de llegada de la autoconciencia idealista es por eso “el medio”, “el centro”, “el círculo perfecto” que establece la pura reciprocidad de lo uno. Donde sea que el absoluto se concibe a sí mismo, allí coinciden lo uno y lo otro, en una unidad relacional que mantiene y supera la diferencia. Para usar el nombre más típicamente idealista, este absoluto es llamado “amor”, por ser el amor la única relación capaz de conseguir la unidad salvando la diferencia. Se trata aquí de una relación esencial, que hace del sujeto amoroso el objeto mismo del amor.

Por último, el idealismo se caracteriza por la primacía concedida a lo individual o singular, sea este el caso de un individuo existente, de un genio excepcional o del *ethos* peculiar de cada época y lugar. En cualquiera de ellos, lo individual se concibe como la realización dialéctica y diferenciada del todo, donde lo universal y lo particular, lo infinito y lo finito, la idea y lo real se reconocen mutuamente. Cuando el idealismo asegura que “lo singular es lo real”,¹³ se está refiriendo a esa individualidad que ha asumido en sí la totalidad de lo uno y lo otro. El idealismo propone entonces una individualidad sintética, tan universal como particular, pero también eterna y temporal, humana y divina, necesaria y contingente. Lo propiamente idealista resulta la restitución finita y temporal de lo uno, concebida en el seno dialéctico del absoluto mismo, que es proceso de individuación autoconsciente y libre.

¹³ *Ibid.*, § 163.

En el devenir libre y singular del espíritu, se consume el *desideratum* esencial del idealismo, a saber, su intento de construir el “reino de Dios en la tierra” por la realización de lo absoluto en la autoconciencia humana. La existencia se convierte así en el tiempo y el espacio de lo infinito, siempre en lo uno de la diferencia y en el proyecto identitario de la contradicción. Dicho en otros términos, la existencia deviene una *bildung* absoluta: la *bildung* del espíritu que se hace historia y humanidad a costa de su propio desgarramiento superador.

Una vez revisados los principios que definen la metafísica idealista, consideremos si es esto lo mismo que Kierkegaard objeta por tal.

La crítica de Kierkegaard a un presunto idealismo

Sabido es que el pensamiento kierkegaardiano está atravesado por una polémica respecto de la cual él buscó confirmarse a sí mismo, a saber, la polémica con un presunto idealismo, interpretado particularmente en clave hegeliana. Tal polémica presenta grandes imprecisiones y vaguedades. En efecto, Kierkegaard rara vez nombra a su interlocutor o referente concreto, y en la mayoría de los casos procede de manera genérica contra “los hegelianos”, “la especulación”, “la cultura moderna”, o simplemente contra “los filósofos” o “la filosofía”, como si se tratase de una misma atribución general. La polémica evita los nombres propios, las referencias o los análisis textuales, y ofrece un aspecto más pasional y visceral, que analítico y conceptual.

Pese a la vaguedad de la disputa, lo cierto es que la idea de un Kierkegaard antiidealista y antihegeliano ha ganado la historia de la filosofía contemporánea y se ha instituido en uno de sus lugares más comunes. No caben dudas de que, en cierto sentido, el propio pensamiento de Kierkegaard contribuye a abonar tal presunción generalizada. En efecto, Kierkegaard acusa al sistema de la razón pura —léase, moderna, idealista y hegeliana— de constituir una ficción lógica, que ignora el ser efectivo e hipostasía el ser abstracto. El sistema puramente racional procede por necesidad lógica al despliegue de sus deducciones conceptuales, sin embargo no puede avanzar sobre la existencia que procede con libertad.¹⁴ De un lado queda entonces la razón abstracta, con su lógica inexorable y sus construcciones deductivas y universales. De otro lado, la existencia concreta, con su acción libre, y su construcción finita y

¹⁴ Cf. S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*. Ed. de P. A. Heiberg, V. Kuhr y E. Torsting, 2a. ed. Copenhagen, Gyldendal, 1909-1948. 20 vols., x³ A786/*Søren Kierkegaard Skrifter*. Ed. de Niels Jørgen Cappelørn et al., Copenhagen, 1997-, vol. 24, NB22: 161. 28 vols.

temporal. Respecto de ésta, el sistema de la razón pura es una ficción, ajena y extraña al orden real. En una palabra, entre razón y existencia no hay *medium* ni comprensión posible.

Además, el sistema de la razón ignora la existencia individual y establece la universidad abstracta del pensamiento como la sustancia ficticia del todo, de donde se sigue su panteísmo. El panteísmo borra la “diferencia cualitativa” entre Dios y el hombre, y aquí reside la principal objeción de Kierkegaard al pensamiento moderno en general y al sistema hegeliano en particular. Por el olvido de la diferencia, lo universal y lo singular, lo eterno y lo temporal, lo divino y lo humano se confunden en una vaga identidad, vacía de contenido existencial y ético.

Sumado a esto, Kierkegaard le objeta al sistema de la pura razón un comienzo sin presupuestos ni reflexiones preliminares, a partir de un ser pensado y abstracto, idéntico a la nada. Ahora bien, si el sistema comienza con la nada, entonces no comienza nunca y por lo tanto tampoco concluye. El inicio a partir de la negatividad del ser vacío y abstracto significa un no-inicio ni-fin, de donde Kierkegaard concluye que la realidad en la cual termina la lógica no designa ninguna otra realidad más que el ser con el cual aquella ciencia comienza.¹⁵ Pretender derivar la existencia efectiva por vía lógica, constituye un salto ilegítimo y arbitrario entre dos órdenes inconexos.

Luego de impugnar el inicio del sistema, Kierkegaard critica su clausura en un resultado definitivo que obtura el curso continuo del devenir real. Dado que el pensamiento sistemático piensa su objeto en el *ser* o en el *haber sido*, pero no en el *devenir*, entonces el sistema se cierra sobre sí mismo con una certeza necesaria, pero a costa de renunciar al movimiento continuo de la vida. Ajena a la lógica racional, la existencia prosigue su devenir indetenible, fundado en una contradicción que nunca cesa. Mientras que la causa del devenir existente es para Kierkegaard la diferencia y la contradicción; la causa del movimiento lógico es la “mediación”, que anula los opuestos en una suerte de reconciliación abstracta.

Kierkegaard entiende la mediación como una realidad ambigua, que designa tanto la relación entre dos cosas como el resultado de la relación, tanto el movimiento como el reposo del fin.¹⁶ En cuanto que relación y movimiento, ella se produce en la inmanencia de lo mismo y, por lo tanto, no es jamás un

¹⁵ Cf. S. Kierkegaard, “Begybet Angst”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*. Ed. de A. B. Drachmann *et al.* 2a. ed. Copenhagen, Gyldendal, 1920-1936. 15 vols., IV, 320; S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 4, p. 324; S. Kierkegaard, “El concepto de la angustia”, en *Obras y papeles*. Trad. de Demetrio G. Rivero. Madrid, Guadarrama, 1961-1969, vol. VI, p. 49. 9 vols.

¹⁶ Cf. S. Kierkegaard, “Begybet Angst”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, vol. IV, p. 319 y S. Kierkegaard, “El concepto de la angustia”, en *op. cit.*, vol. VI, p. 41.

movimiento o relación real, ya que estos suponen siempre una diferencia trascendente. El movimiento immanente de la mediación deriva de la necesidad del antecedente y es por eso incapaz de producir algo nuevo. Él constituye una categoría lógico-cuantitativa, ajena al devenir cualitativo existente. Por otra parte, en cuanto que resultado y reposo, la mediación concluye en la identidad pura, donde las oposiciones relativas se disuelven en la sustancialidad transparente del todo. Una tal reconciliación abstracta representa para Kierkegaard un modo ingenioso y cómodo de resolver todos los enigmas bajo la noche del absoluto, cuya oscuridad disimula la eterna disolución de lo finito.

Resumiendo, podríamos decir que la lectura kierkegaardiana del sistema de la pura razón —en particular hegeliano, pero en general especulativo, moderno o simplemente filosófico— se corresponde con la de un sistema de la identidad abstracta, intelectualmente panteísta y realmente extraña a la existencia individual. En consonancia con Kierkegaard, tal lectura domina la filosofía contemporánea, ofreciendo la imagen de una disrupción histórica, sin otra continuidad que la de un puro hiato ideacional. No obstante, ella ha conocido también sus objetores. Autores como H. Schmitz, J. Hypollite, J. Wahl, R. Valls Plana o Jon Stewart¹⁷ —para mencionar sólo algunos— se han pronunciado sobre el desentendimiento esencial de la lectura kierkegaardiana, que contribuyó a abonar la leyenda negra del idealismo hegeliano.

Incongruencias de la crítica kierkegaardiana al idealismo

La crítica a un presunto idealismo, particularmente hegeliano, le permitió a Kierkegaard contra-afirmarse a sí mismo y explicitar, por vía negativa, su propio pensamiento existencial. Sin embargo, que tal polémica valga como crítica consistente y congruente con el idealismo histórico resulta a nuestro juicio, por lo menos, altamente cuestionable. Desde el punto de vista historiográfico, los análisis más rigurosos han mostrado que “Kierkegaard nunca mantuvo la gran polémica con Hegel que los comentadores le han atribuido”,¹⁸ sino que su polémica está dirigida contra el heterogéneo grupo de hegelianos daneses

¹⁷ Cf. H. Schmitz, *Hegel als Denker der Individualität*. Meisenheim/Glan, Verlag Anton Hain, 1957; J. Hypollite, *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu*. Trad. de F. Fernández Bucy. 3a. ed. Barcelona, Península, 1998, p. 48; J. Wahl, *La lógica de Hegel como fenomenología*. Trad. de A. Llanos. Buenos Aires, La Pléyade, 1973; R. Valls Plana, *Del yo al nosotros*. Barcelona, Estela, 1971, pp. 309, 315 y 385; Cf. J. Stewart, ed., *The Hegel Myths and Legends*, p. 16.

¹⁸ J. Stewart, *Kierkegaard's Relations to Hegel Reconsidered*, p. 623. La misma tesis en R. Poole, *Kierkegaard: The Indirect Communication*. Charlottesville, Universidad de Virginia, 1993, pp. 2 y 30-60.

de su tiempo, y se vale de códigos y seudónimos a fin de mantener ciertas reservas. Lejos de ocupar el primer plano de la academia internacional, sus contrincantes pertenecen a la esfera local, en su mayoría a la jerarquía eclesiástica del protestantismo danés, y el interés personal de la polémica reside antes en una suerte de apologética devocional que en razones de índole filosófica. Por otra parte, desde el punto de vista conceptual, las incongruencias entre lo que Kierkegaard entiende por idealismo, particularmente hegeliano, y lo que éste afirma ser, parecerían abundar.

En líneas generales, la crítica de Kierkegaard al idealismo asume la posición del entendimiento abstracto y finito, cuyo proceder representativo y metafísicamente dualista separa de manera clara y distinta los opuestos que jamás reconcilia, a saber, el ser y el pensamiento, lo real y lo ideal, el tiempo y la eternidad, lo finito y lo infinito, lo humano y lo divino, etcétera. Siguiendo un modelo dualista e intelectualista, Kierkegaard le atribuye al idealismo uno de los términos de la abstracción —lo infinito, lo universal, lo ideal, el pensamiento puro, la razón, el sistema, la necesidad lógica, lo inmóvil, la eternidad, etcétera— con exclusión del término contrario —la finitud, lo individual, la existencia, el pensamiento esencial, el ser, el arte, la posibilidad libre, el devenir, lo temporal, etcétera—, que él reserva para su propia filosofía existencial.

La posición del entendimiento abstracto (*Verstand*) ha sido históricamente objetada y superada por el propio idealismo, en especial el hegeliano, cuyo proceder especulativo aseguró, contra aquél, la realidad de la contradicción en la inmanencia de una identidad mediada, que el Hegel maduro denominó “razón” (*Vernunft*) y “concepto”, y que el joven Hegel denominaba, al unísono con el romanticismo, “vida” y “amor”. La instancia racional del idealismo no condice, por lo tanto, con lo que el intelectualismo kierkegaardiano le asigna. Por el contrario, ella expresa una realidad total, inclusiva de los opuestos y sujeta a una autocontradicción continua, que el entendimiento representativo tiene por paradójica, absurda e imposible. Lo que el entendimiento abstracto excluye por inconcebible, falso, malo, impotente e imposible, la razón lo concibe y contiene en su propio dinamismo absoluto.

El dualismo ingenuo que el idealismo se esforzó por superar reaparece así con un Kierkegaard intempestivo, que parecería ignorar la dialéctica de la identidad romántico-idealista. Tal intelectualismo metódico define y resuelve la crítica kierkegaardiana en el panteísmo de una totalidad indefinida, que ignora y disuelve la singularidad. La identidad que Kierkegaard le atribuye al sistema corresponde a la identidad inmediata y abstracta del entendimiento representativo, ordenado por el principio de no contradicción, según el cual *A* es *A* y no puede ser no-*A*. Este tipo de identidad se mantiene ajena a cualquier diferencia, y ajena también a la existencia efectiva, que es siempre una enorme contradicción.

No obstante, lo cierto es que el idealismo en general y Hegel en particular concibieron la identidad como diferencia absoluta, y el espíritu como el sujeto de su propia contradicción, de manera tal que lo otro coincide con lo mismo y la diferencia vale tan absolutamente como la identidad. Ya que se trata aquí de una metafísica dialéctica, la contradicción de lo absoluto es estructural y estructurante de la conciencia subjetiva, reconocida en y por su propia negación. En este sentido, R. Valls Plana “descalifica la visión kierkegaardiana de Hegel, ya que éste pretende, desde luego, unificar al singular con lo universal, pero no absorberlo. La reunificación, en efecto, es reconocimiento y consolidación de la diferencia absoluta, es decir, de la absoluta alteridad”.¹⁹ La identidad idealista, que asume en su dinamismo la inmediatez eterna e inmóvil de la identidad abstracta, se realiza como diferenciación activa, temporal y finita, y se proyecta como diseminación continua de sí mismo. De este modo, la idea, que abre todas las venas de lo real, se multiplica y concreta en una repetición sin fin.

Otra objeción de Kierkegaard al sistema de la pura razón consiste en comenzar de la nada, sin presupuestos ni preliminares. Sin embargo, el propio Hegel ha asegurado que el comienzo “es ya por sí mismo una presuposición”,²⁰ a saber, la presuposición de lo absoluto en y por la acción libre. Para Hegel, y lo mismo vale para el idealismo en general, o bien el comienzo presupone lo absoluto o bien no hay comienzo alguno, y la razón estriba en su concepción circular o enciclopédica del conocimiento real, capaz de producir la totalidad en cada punto y el centro en todas partes. La filosofía empieza y termina siempre en el medio, de manera tal que el sistema repite un absoluto ya puesto y presupuesto en su propia posición. Tal repetición constituye la acción libre del comienzo.

La libertad del comienzo se concibe a sí misma en la idea y de aquí que, para el idealismo, conciencia y acción, teoría y praxis coincidan. Por la libertad, la conciencia es acción efectiva y concreta, de donde el devenir del pensamiento, cuya necesidad deductiva Kierkegaard objeta, resulta ser más bien un movimiento creador, cuyo proceder responde a la implicación ideal de sentidos y significantes. La inteligibilidad pura de la idea avanza entonces libremente, y su sistema tiene menos que ver con el rigor deductivo del intelecto que con la *enérgeia* productora de la acción libre, fundadora de aquél.

Por otra parte, lo que Hegel denomina “mediación” —a menudo confundida con un tercer estado fijo y subsistente, donde los opuestos se mezclan de manera ambigua o se yuxtaponen sin mezcla ni confusión— constituye en realidad

¹⁹ R. Valls Plana, *op. cit.*, p. 385.

²⁰ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio: para uso de sus clases*, §1 y §17.

un dinamismo reflexivo, que afirma y niega la diferencia por la afirmación y negación de la identidad. El ser y la nada, la esencia y la existencia, lo universal y lo individual, lo eterno y lo temporal son, por la mediación, la pura reciprocidad del uno en el otro, su puro devenir, el centro y el medio de un absoluto que presupone, pone y supera su misma diferencia. Nuevamente aquí, lo que Kierkegaard entiende por la mediación hegeliana correspondería más bien a la representación del entendimiento finito —que fija y distingue, excluye y cierra opuestos relativos— que a la lógica especulativa de la razón, dinámica y dialéctica, inclusiva y siempre abierta. Por eso para Hegel, la mediación repite continuamente el interjuego de la contradicción, donde lo contradicho no son opuestos relativos, sino la identidad misma que los sostiene.

La mediación de lo universal y lo particular, lo eterno y lo temporal, lo absoluto y lo contingente, determina lo que el idealismo llama “singularidad” o “individuo”, y comprende en un sentido dialéctico y relacional. La primacía concedida a lo singular poco tiene que ver con el panteísmo abstracto e impersonal que Kierkegaard le atribuye, de donde quizás debería pensarse que lo que este llama “singularidad” se refiere en rigor a algo distinto de lo que el idealismo entiende por tal, a saber, a una construcción de la conciencia subjetiva de índole más bien afectiva, emocional o sentimental, distinta de la construcción metafísica de Hegel. Por lo tanto, no se trataría aquí del olvido idealista de la individualidad frente a su reivindicación existencial, sino de dos niveles de análisis, uno lógico-metafísico, el otro psíquico-patético, ambos implicados en una misma estructura y dinámica fundamental. Podría decirse entonces que tanto Hegel como Kierkegaard “comienzan con la conciencia individual, pero mientras que Hegel comprende esta conciencia lógicamente, Kierkegaard la comprende psicológicamente”.²¹ No obstante, el carácter absoluto del espíritu abarca ambos aspectos, sea el plano inteligible e ideal de su desarrollo, sea su intensidad afectiva y patética, porque también en este sentido vale que el espíritu absoluto es mediación.

En una palabra, podría decirse que la crítica de Kierkegaard al idealismo, en particular hegeliano, se sostiene en un malentendido esencial, donde los equívocos abundan y el dualismo dirige la confrontación. El mismo intelectualismo que Kierkegaard encarna en su crítica ha llevado a varios autores a postular la contrapartida de la oposición, vale decir, que Hegel sería el verdadero existencialista, mientras que Kierkegaard permanecería en un subjetivismo arbitrario e infeliz.²² No es ésta, si embargo, nuestra opinión. Por el contrario, consideramos que el modelo dualista empleado por la crítica kierkegaardiana

²¹ L. J. Start, *op. cit.*, p. 438.

²² Cf. Th. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 45 y ss.; J. Wahl, *Études kierkegaardianes*, p. 451 y L. J. Start, *op. cit.*, p. 434.

al idealismo y empleado asimismo por la dogmática cristiana que Kierkegaard defiende, no es el paradigma que sostiene su propia metafísica.

Cuando Kierkegaard piensa por y para sí mismo, sin polémicas ni rivales ni clerezias sobre el horizonte, él asume un espiritualismo reflexivo, dialéctico y relacional, muy próximo al idealismo absoluto de sus supuestamente “incomprendidos” interlocutores.

El idealismo de Kierkegaard

Llamativamente, cuando Kierkegaard se abstrae de la polémica idealista para pensar al individuo singular existente en y por sí mismo, él abandona el dualismo intelectualista utilizado en su crítica y asume el modelo de una racionalidad dialéctico-especulativa, que concibe lo absoluto en los términos reflexivos y diferenciales de la autoconciencia idealista. La filosofía de Kierkegaard presupone entonces los principios metafísicos del idealismo arriba subrayados, a saber: la autoconciencia como punto de partida; la libertad infinita emergida en la idea; la fuerza creadora de lo ideal; la mediación dialéctica del espíritu; la unidad relacional del sí mismo; la singularidad como acción sintética de lo absoluto; y lo absoluto como acción recíproca y amorosa. Brevemente, intentaremos mostrar la consistencia y operatividad de tales principios en el pensamiento kierkegaardiano. Dado que la brevedad de estas páginas no nos permiten un examen exhaustivo de las categorías aquí esbozadas, entendemos lo que sigue como una aproximación a los lineamientos estructurales de la metafísica supuesta por Kierkegaard.

En cuanto a su punto de partida, la filosofía kierkegaardiana parte también de la autoconciencia o, mejor dicho, de la conciencia reflexiva, infinita y negativa de la libertad: comienzo absoluto, que se presupone a sí mismo y no proviene de nada. El concepto de la angustia, de la ironía, de lo inmediato o estético en general expresan este inicio negativo y dialéctico del pensamiento: esa libertad de la cual el espíritu no se puede abstraer. Valga aclarar que el “*ansich* de la libertad”²³ no contiene cualquier comienzo sino el comienzo de un pensamiento real, concreto y creador, en el cual *logos* y realidad, concepto y fenómeno, idea y existencia están llamados a coincidir en y por el devenir puramente libre de la existencia.

²³ S. Kierkegaard, “Begybet Angest”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, IV, 416; S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 4, p. 410, y S. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, vol. VI, p. 199. Antes de Kierkegaard, ya Schelling había determinado la libertad como “el concepto positivo del en-sí” (F. W. J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados*. Trad. de H. Cortés y A. Leyte. Barcelona, Anthropolos, 1989, pp. 148-149).

El origen del pensar es así la libertad, concebida en su “idea” infinitamente posible. Mucho se ha hablado de la “existencia” como categoría nuclear de la filosofía kierkegaardiana, pero muy poco se ha dicho sobre la “idea” o “idealidad” como categoría metafísica que la sostiene y promueve. En efecto, existir es para Kierkegaard la concreción de la idealidad, su manifestación efectiva, a través de un proceso dialéctico que avanza hacia la concreción de lo ideal e infinito en lo real y temporal. La libertad originaria del pensar garantiza así la identidad de ser y conocer; verdad y existencia; origen, proyecto y resultado del pensamiento subjetivo.

Como en el idealismo el elemento ideal contiene la energía activa y creadora de la totalidad, también la idea kierkegaardiana expresa la fuerza concreta del espíritu subjetivo, que lo convierte en objeto de su propia realización. La idea es tanto inteligibilidad y *logos*, como potencia y posibilidad; ella es “en sí” misma concreta, y, por ello, debe llegar a ser lo que es por su propio devenir efectivo. Una vez que la idealidad surge en la conciencia del sí mismo, su energía se proyecta sobre la realidad fáctica a fin de potenciarla infinitamente y de concretarse en ella.

La doble valencia de la idea, como *logos* y como poder, como sentido y como fuerza, hace posible el conocimiento propiamente metafísico, que Kierkegaard concibe como un conocimiento real, esencial o existencial, propio del “pensador subjetivo existente”.²⁴ Este tipo de conocimiento no es un modo de pensar abstracto, sino un modo de ser concreto, cuyo concebir es un producir y cuya conciencia es acción. El pensador existente es, por eso, lo que él sabe, y su saber es la comprensión de sí mismo en la existencia.

Cuando Kierkegaard asegura que “el movimiento en sentido eminente es el movimiento de lo ideal”,²⁵ lejos está de referirse a un proceso deductivo del entendimiento finito. Por el contrario, él se refiere al devenir concreto de la libertad, cuya idealidad está llamada a consumir el valor infinito de la finitud. Kierkegaard nunca dudó de que “el ideal verdadero es real”,²⁶ de que “la realidad es la idealidad”²⁷ y de que “todo progreso hacia lo ideal es un retorno”²⁸ a

²⁴ S. Kierkegaard, “Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift”, *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, VII, 61 y ss./*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 7, p. 80.

²⁵ S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, x³ A524/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 24, NB21: 82.

²⁶ S. Kierkegaard, “Enten – Eller”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, II, 227 /*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 3, p. 203/“O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II”, en *Escritos Søren Kierkegaard*. Trad. de Darío González y Begonya Sáez Tajafuerce. Madrid, Trotta, 2000-2010, vol. 3, p. 192. 5 vols.

²⁷ Cf. S. Kierkegaard, “Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift”, en *op. cit.*, VII, 313/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 7, p. 296.

²⁸ S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, x³ A 509/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 24, NB21: 67.

lo originario. En este sentido, también vale para él que lo finito es ideal, porque “la inmediatez se relaciona consigo misma en la idea”,²⁹ y esta autorrelación produce la identidad recíproca de lo finito y lo eterno. No obstante, lo cierto es que tampoco para Kierkegaard la relación de lo finito y lo ideal procede de manera directa sino dialéctica, y esto significa que su identidad es diferencia y contradicción.

En este punto, se presenta una de las mayores preocupaciones del pensamiento kierkegaardiano, a saber, cómo lograr la reconciliación efectiva de lo ideal y lo fáctico, lo eterno y lo temporal, el pensamiento y el ser, lo absoluto y lo relativo, una vez que la conciencia de la ironía, la angustia, la desesperación y el pecado han mostrado su escisión. A la sazón, la filosofía kierkegaardiana se plantea en torno al mismo problema que el idealismo, a saber, la recuperación de la identidad entre lo ideal y lo fáctico, lo absoluto y lo relativo, lo eterno y lo temporal, cuya diferencia se expresa en la conciencia alienada, infeliz y melancólica de lo absoluto. Al igual que el idealismo, su respuesta negará que tal unidad sea viable en los términos del conocimiento representativo, y exigirá un conocimiento efectivo, creador y metafísico, capaz de identificarlos en el devenir libre de la fe y el amor.

La identidad efectiva de lo real puede y debe ser recuperada, porque tal es el origen uno del espíritu, llamado a convertirse en resultado de su devenir. Sin embargo, esta unidad originaria no es recuperable de manera directa, sino reflexiva y dialéctica, y tal movimiento es lo que se llama “mediación”. El espíritu es mediación, y hablamos aquí de mediación porque, también para Kierkegaard, la diferencia de lo uno produce siempre tres, nunca dos, y este tercero expresa tanto la identidad como la contradicción de los términos diferenciados. El espíritu es el dinamismo de su propia diferenciación, la reduplicación de una identidad que finalmente resulta “lo tercero positivo”³⁰ de la primera identidad, ahora repetida o reduplicada en su propia diferencia temporal, finita y contingente. Esta tercera instancia unificadora asume el carácter diferencial y contradictorio de la identidad idealista, superando tanto la identidad como la diferencia abstractas del dualismo. Contra toda presunción sustancialista e intelectualista, Kierkegaard piensa la identidad espiritual —el sí mismo o la libertad— en términos diferenciales y la diferencia, en términos de autorrelación y acción recíproca. Para él, vale que “la relación es lo absoluto”,³¹

²⁹ S. Kierkegaard, “Stadier paa Livets Vei”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, VI, 437/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 6, p. 384.

³⁰ S. Kierkegaard, “Sygdommen til Døden”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, XI, 143-144/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 11, pp. 129-130/“La enfermedad mortal”, en *Obras y papeles*, vol. VII, p. 48.

³¹ S. Kierkegaard, “Enten – Eller”, en *op. cit.*, II, 327-328/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 3, pp. 287-288/*O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, vol. 3, pp. 268-269.

“lo decisivo”,³² porque ella determina la existencia y define la singularidad.

Quizás cabe señalar que la filosofía kierkegaardiana es una filosofía dialéctica, estructurada en torno a una diferencia cualitativa que nunca cesa. Sin embargo, con seguridad huelga mucho menos señalar que ella es, por lo mismo, una filosofía de la mediación, o bien, de la segunda inmediatez, flexionada dialécticamente. La primera inmediatez —pura, irreflexiva, estética— es para Kierkegaard una abstracción inexistente e irreal. Lo que existe siempre, en todo lugar y momento, es la mediación de esa identidad inmediata, herida por una diferencia que la niega y la salva. El concepto kierkegaardiano de la “fe” como segunda inmediatez o inmediatez que sigue a la reflexión, así como la categoría de la “repetición” en tanto que segunda potencia de la conciencia, o el concepto de “contemporaneidad” como presencia absoluta, expresan ese dinamismo circular de la existencia, cuya identidad es salvada de su propia contradicción.

Respecto de la categoría de “repetición”, varios intérpretes han sostenido su equivalencia con la mediación hegeliana.³³ Ambas nociones coinciden con el dinamismo reflexivo y reduplicador de lo inmediato, dialectizado por su propia diferencia esencial y recuperado en la segunda inmediatez, que es libertad concreta. Tal como sucede con la mediación, lo tercero positivo de la repetición no es ajeno a su propio repetir, porque no se trata aquí de entidades abstractas sino de un mismo acto libre, cuyo dinamismo concreto une lo imposible de unir para el entendimiento representativo. Tal como sucede también con aquella, el resultado restituye el círculo del origen, luego de haberlo negado absolutamente.

Alguien podría objetar a lo dicho que, si bien es cierto que Kierkegaard aprueba la mediación de términos relativos, él niega sin embargo la mediación de lo que denomina “diferencia cualitativa”,³⁴ y entiende como la contradicción absoluta representada por la diferencia entre Dios y el hombre. De este modo, la existencia sería capaz de mediar términos opuestos inmanentes a la subjetividad, tales como lo individual y lo universal, el alma y el cuerpo, lo infinito y lo finito, el tiempo y la eternidad, la libertad y la necesidad, pero sería incapaz de mediar su diferencia con el Absoluto mismo, de donde éste permanecería la lejana abstracción de otro totalmente Otro.

³² S. Kierkegaard, “Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift”, en *op. cit.*, VII, 397/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 7, p. 371.

³³ Cf. H. Höffding, *Søren Kierkegaard*. Trad. de F. Vera. Madrid, Revista de Occidente, 1930, p. 70; J. Wahl, “Hegel et Kierkegaard”, en *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*. París, Librairie Félix Alcan, 1931, p. 364; J. Stewart, *Kierkegaard's relations...*, pp. 299 y ss.

³⁴ Cf. S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, v A16; x² A296; x³ A23; x⁴ A258; xi¹ A2, xi¹ A67, xi¹ A495.

A esta objeción responderemos que, si tal fuera el caso, la conciencia divina que define a la singularidad y resulta inmanente a la conciencia negativa del pecado sería una ficción intelectual, tanto como lo sería la reduplicación del movimiento amoroso, cuya conciencia salva toda contradicción. Asimismo, si tal fuera el caso, lo divino permanecería tan lejano y extraño como el horizonte remoto de una abstracción irreal, sólo viable al conocimiento directo del entendimiento representativo. En definitiva, Dios y el hombre serían la abstracción sustancial que el mismo Kierkegaard negó que fueran, y el devenir absoluto del espíritu, una vana ficción estética.

La presente objeción nos obliga a precisar el concepto mismo de mediación. En efecto, si la mediación es pensada a partir de las categorías finitas y abstractas del entendimiento representativo, como yuxtaposición o mezcla de sustancias predeterminadas, entonces no hay mediación posible ni entre opuestos relativos ni entre opuestos absolutos. No obstante, si la mediación es pensada como recuperación de lo uno a través de su mismo dinamismo diferencial, entonces puede decirse, con el propio Kierkegaard, que el espíritu es mediación de términos opuestos, por cuya diferencia se relaciona consigo mismo como aquello que es afirmado en y por otro.³⁵ En este último sentido, la mediación no significa síntesis de dos sino repetición de lo uno, y su identidad final —su *inter-esse* o *mellembestemmelsen*— consiste en el dinamismo creacional de ese “Único, que es Uno y que es Todo”,³⁶ cuyo devenir es “reduplicación”.³⁷

El absoluto se media a sí mismo a través de una diferencia que lo niega por completo a fin de repetirlo o reduplicarlo en una segunda identidad mediada y determinada por lo otro. En tanto lo tercero positivo, lo absoluto resulta la “pura reciprocidad”³⁸ de una diferencia reconciliada consigo misma, con su origen indiferenciado e idéntico. Tal identidad constituye, dicho en otros términos, la triplicidad del movimiento amoroso —negación del pecado y restitución de la unidad— que Kierkegaard describe en *Las obras del amor* como dinamismo omnicomprendivo. En este último sentido, es lo absoluto mismo quien se repite libremente en lo finito, por el único motivo y la sola fuerza de su amor.

³⁵ Cf. S. Kierkegaard, “Sygdommen til Døden”, en *op. cit.*, XI, 143-145/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 11, pp. 129-130/“La enfermedad mortal”, en *Obras y papeles*, vol. VII, pp. 48-49.

³⁶ S. Kierkegaard, “Opbyggelige Taler i forskjellig Aand”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, VIII, 135/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 8, p. 123.

³⁷ “Dios —dice Kierkegaard— es reduplicación” (S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, XI² A 97).

³⁸ S. Kierkegaard, “Kjerlighedens Gjerninger”, en *Søren Kierkegaards Samlede Værker*, IX, 433/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 9, p. 377/“Las obras del amor”, en *Obras y papeles*, vol. V, p. 284.

Entre las nociones adversas que el pensamiento kierkegaardiano siempre rechazó, se encuentra la categoría teológico-dogmática de una divinidad perfecta e inmóvil, cuya eternidad pura trascendiera la imperfección contingente de lo finito y se elevara tras de ello como las montañas azules en el lejano horizonte del tiempo. Al respecto, el esfuerzo de su filosofía consistió en concebir un absoluto dinámico, resultante del devenir subjetivo y siempre sujeto de la acción libre y autoconsciente. De aquí que para Kierkegaard, “Dios mismo es para nosotros este *cómo* nos ponemos en relación con Él”,³⁹ bajo el modo de la (neg-) acción de una subjetividad, recuperada en su propia diferencia absoluta. Dios y el hombre, el yo y el prójimo, el Otro y los otros resultan así las abstracciones de una misma identidad diferencial, relacional y recíproca, que Kierkegaard denomina en su sentido más propio “singular” o “individuo” —*Enkelte*—, por ser éste el lugar de su existencia.

El individuo es la única realidad absoluta, efectiva y concreta, divina y humana a la vez, que el pensamiento kierkegaardiano reconoce. Cualquier otra noción de lo absoluto abstraída de lo singular no pasaría de ser una mera representación ficticia. Esto significa que el singular es tanto el lugar de la unidad absoluta como el lugar de la contradicción de lo absoluto consigo mismo: el lugar de ese “pecado” que trasciende infinitamente al hombre y cuya negatividad solo es salvada por amor. En este sentido, la última determinación posible de la singularidad consiste en su unidad amorosa, donde la identidad escindida resulta siempre tres, nunca dos, y donde lo divino deviene libremente “la pura traducción de tu propia manera de ser”.⁴⁰ Esa pura reciprocidad de lo divino y lo humano define al singular como “yo teológico”,⁴¹ transparente a su conciencia absoluta. Y a la sazón, podríamos concluir recordando que también el joven Hegel, en su vena mas romántica, veía al amor como “una duplicación y como unidad concordante de sí misma”.⁴² El amor responde así a este dinamismo reflejo de lo absoluto, capaz de concebirse singularidad.

³⁹ S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, x² A 644/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 23, NB17: 70.

⁴⁰ S. Kierkegaard, “Kjerlighedens Gjerninger”, en *op. cit.*, IX, 433/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 9, p. 377/“Las obras del amor”, en *Obras y papeles*, vol. v, p. 284.

⁴¹ S. Kierkegaard, “Sygdommen til Døden”, en *op. cit.*, XI, 215 / *Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 11, p. 193/*La enfermedad mortal*, vol. vii, p. 155.

⁴² G. W. F. Hegel, “El amor y la propiedad”, en *Escritos de juventud*, p. 262.

A modo de conclusión

Por encima de las polémicas locales y las disputas con el clero dinamarqués, Kierkegaard fue consciente de su momento histórico y del lugar universal de su pensamiento. Él comprendió que “todo el desarrollo del mundo tiende a mostrar la importancia absoluta de la categoría del Singular”,⁴³ la primacía del “principio de la subjetividad”⁴⁴ y el viraje reflexivo del pensar,⁴⁵ y en tal contexto histórico-universal, se entendió a sí mismo como su punto de llegada singular y concreto. Kierkegaard hablaba el lenguaje de los tiempos modernos: el de la libertad absoluta, creadora de sí misma y lo otro, y el desgarramiento del espíritu; el lenguaje de la idea encarnada, y de lo divino hecho tiempo y humanidad. El singular existente, concebido en y por su autoconciencia absoluta, se sabe el legítimo heredero de esta tradición. Él sería impensable desde una metafísica sustancialista y exige ser concebido —subjetivamente— como autorrelación absoluta, repetida en la identidad diferencial de lo divino-humano. El singular kierkegaardiano no es, sino que deviene la *bildung* inagotable de lo absoluto, siempre abierto a la novedad del tiempo y la historia.

Leemos a Kierkegaard en continuidad histórico-especulativa con el idealismo, pero como un idealista *sui generis*, a su medida, en el cruce de múltiples distanciamientos y aproximaciones. Con esto no pretendemos decir que Kierkegaard se agote en su raigambre idealista. Por el contrario, el idealismo siempre fue en él una realidad cuestionada por lo que explícitamente entendió ser, a saber, un apologista del cristianismo. En tanto que teólogo ortodoxo llamado a recuperar la autenticidad del cristianismo originario, Kierkegaard debía pronunciarse —dogmáticamente— conforme con la metafísica clásica, intelectualista, binaria y sustancial. Al respecto, era válido y necesario que él defendiera la lógica aristotélica, la trascendencia divina y la dogmática cristiana, tal como suele aducirse,⁴⁶ en contra de un espíritu moderno que, por lo menos desde Kant, amenazaba con disolver la positividad estatutaria de la religión.

Sin embargo, contra el protestantismo dogmático oficial, Kierkegaard sabía también que la permanencia en esa metafísica intelectualista significaba perder para siempre el cristianismo, devorado por su propia objetividad. Y aquí reside la suprema paradoja del pensamiento kierkegaardiano: en su

⁴³ S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, VIII¹ A9 *Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 20, NB: 123.

⁴⁴ S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, x² A299/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 22, NB14: 121.

⁴⁵ Cf. S. Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Papirer*, VIII¹ A482; x² A6/*Søren Kierkegaard Skrifter*, vol. 20, NB3: 77.

⁴⁶ Cf. N. Thulstrup y M. M. Thulstrup, eds., *op. cit.*, vol. 4, p. 100, y también N. Thulstrup, *Kierkegaards forhold til Hegel og til den spekulative idealisme indtil 1846*.

intento de sostener simultáneamente la dogmática cristiana y la subjetividad absoluta moderna, más aún, de sostener la una mediante la otra. El resultado final fue quedar afuera de ambas, tanto de la Iglesia y la religión oficial como de la especulación idealista.

Frente a tal situación paradójica, es válido y hasta necesario optar por el Kierkegaard que cada uno prefiera. Lo inválido e inconsistente sería no reconocer, en un solo Kierkegaard, también al otro.

Educación científica e interculturalismo en la “era del conocimiento”: una aproximación crítica desde la filosofía de la ciencia

Ricardo Sandoval Salazar

La educación superior en la “era del conocimiento”

Una de las cuestiones que ha sido constantemente señalada en nuestros días es, sin duda, aquella que hace referencia al hecho de que en la fase actual de la globalización acudimos de manera paulatina a la conformación de un nuevo orden social con profundos impactos dentro de la economía, la política, la cultura y las relaciones sociales.

El principal fundamento y motor de este cambio estructural se concentra en los diversos impactos producidos por la generación, capitalización y distribución de los conocimientos científicos y tecnológicos, que apoyados, entre otros factores, por el gran auge de las tecnologías de la información y comunicación (TIC), desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XX, iniciaron lo que para muchos autores marcó la transición de la llamada sociedad industrial hacia nuevas formas de organización social y económica basadas en el conocimiento.¹

Transitamos a lo que, de manera general, podría denominarse como la “era del conocimiento”; era en la que las producciones de conocimiento están configurando, gradualmente, nuevas formas de orientar la organización económica, política, social y cultural de las naciones del mundo.²

¹ Peter F. Drucker, *The Age of Discontinuity*. Nueva York, Harper and Row, 1969 y Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid, Alianza, 1976.

² A diferencia de lo que Manuel Castells denomina como la “era de la información”, en cuyo centro ubica la importancia e implicaciones, tanto de la conformación de la infraestructura tecnológica y comunicativa que ha tenido lugar en las sociedades contemporáneas, como los fenómenos relacionados con su capacidad para distribuir la información (la emergencia e implicaciones de la llamada “sociedad red”), la “era del conocimiento” se presenta como una nueva fase en el desarrollo de las sociedades en la que pueden encontrarse, además de los elementos que caracterizan a la era de la

Mientras que en la etapa industrializada de las sociedades la explotación de los recursos naturales era la fuente para la producción económica; en la era del conocimiento el capital intelectual es considerado como el recurso principal de explotación y la producción constante del saber se considera como indispensable y estratégica para producir bienes y servicios de alto nivel competitivo.

Así, uno de los retos a los que hoy en día las naciones del mundo se enfrentan es el relacionado a la conformación de economías y sociedades, basadas en el conocimiento, que sean capaces de impulsar a un país hacia los estándares internacionales de competitividad y desarrollo. Lo anterior, mediante el estímulo a la producción constante de saberes e innovaciones generadas localmente.

En este sentido, las interacciones dinámicas entre las universidades, las empresas y el gobierno son consideradas, tanto por organismos internacionales como por diversos ámbitos del sector académico, como un recurso estratégico para la generación de conocimientos, innovaciones y competitividad que exigen los mercados internacionales. Este esquema es lo que se conoce como el modelo de la "triple hélice": un modelo descriptivo y normativo que establece las bases para el acceso al desarrollo económico de los países mediante el fomento a la interacción efectiva entre los tres sectores ya señalados.³

Hoy en día, en el ámbito internacional parece haber un consenso generalizado sobre la necesidad de promover el desarrollo económico y cultural de las naciones mediante el fomento gubernamental a la interacción dinámica entre las universidades (centros productores de conocimiento) con las empresas.

información, una serie de *nuevos fenómenos sociales relacionados con las formas e implicaciones de producir, usar, distribuir y capitalizar los conocimientos* producidos por los agentes. Entre los fenómenos sociales que, sin duda, están vinculados a la era del conocimiento, podemos ubicar el relacionado a la relativamente reciente conformación de "mercados del conocimiento" que inciden directamente en las formas de producir, distribuir, usar y capitalizar los conocimientos. En este sentido, algunos autores se han encargado de investigar y señalar algunas de las nuevas formas en que los conocimientos científicos y tecnológicos, a través de las universidades y los centros productores de conocimiento, se articulan dentro del mercado, el nuevo papel del científico como empresario y las consecuencias que se derivan de esto para la generación de los conocimientos. Sobre la postura de Castells véase Manuel Castells, *La era de la información. Economía sociedad y cultura. La sociedad red*. México, Siglo XXI, 2001, vol. I; Sobre la relación entre las universidades y las empresas: Hebe Vessuri, *La academia va al mercado: relaciones de científicos académicos con clientes externos*. Caracas, H. Fondo Editorial FINITEC, 1995; Michael Gibbons et al., *La nueva producción del conocimiento: la dinámica de la ciencia y la investigación en las sociedades contemporáneas*. Barcelona, Pomares, 1997.

³ Véase Henry Etzkowitz y Loet Leidesdorff, eds., *Universities and the Global Knowledge Economy: a Triple Helix University-Industry-Government Relations*. Londres/Washington, Printer, 1997.

Sin embargo, aunque sin duda estas estrategias son necesarias para acceder hacia el desarrollo económico de las naciones, no son suficientes, pues las producciones de conocimiento que se generan dentro de una nación, sobre todo cuando ésta se encuentra fundada sobre espacios multiculturales, como es el caso de México y de prácticamente todos los países de América Latina, no pueden reducirse únicamente a los tres agentes que conforman el modelo de la “triple hélice”.

Las producciones de conocimiento que se generan dentro de países multiculturales, donde coexisten e interaccionan constantemente lo que podríamos llamar culturas modernas y tradicionales, deben considerar, además de los agentes señalados anteriormente, la inclusión y el reconocimiento, bajo condiciones de simetría, de los diversos grupos sociales y culturales que constituyen la nación y que son poseedores de conocimientos y técnicas tradicionales que han mostrado ser efectivas fuentes de innovación y competitividad.

Ubicar las producciones de conocimiento únicamente en función del vínculo entre las universidades y las empresas, implica fomentar la reproducción de estructuras de dominio, desigualdad, marginación y exclusión de una cultura hegemónica sobre otras.

A través de prácticas como la bioprospección y la biopiratería, muchas empresas, apoyadas por universidades y grupos de investigación científica, se han adueñando, mediante patentes, de muchos de los conocimientos tradicionales de diversas culturas. Como algunos autores lo han señalado, los conocimientos que las comunidades étnicas han acumulado sobre su hábitat durante siglos, están siendo cada vez más utilizados con fines comerciales en sectores como la farmacéutica y la agricultura.⁴

El acceso de una nación multicultural como México hacia una economía y una sociedad basada en el conocimiento requiere, entre otras cosas, tomar conciencia de la importancia que tiene el desarrollo científico y tecnológico dentro del país, pero al mismo tiempo, exige el reconocimiento e inclusión, bajo condiciones simétricas, de la diversidad de conocimientos que se generan localmente y que constituyen fuentes potenciales de innovación y ventajas competitivas.

Bajo este marco, el papel de la educación superior, y en particular el de la enseñanza de las ciencias, cobra relevancia, pues en la formación de los futuros científicos es donde se encuentra la clave para hacer frente a una serie de problemáticas nacionales relacionadas con las condiciones de desigualdad, exclusión y dominación que constantemente recaen sobre muchos grupos cul-

⁴ Álvaro Zerda y Clemente Forero, “Los derechos de propiedad intelectual sobre los conocimientos de las comunidades étnicas”, en *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 2002. Disponible en <http://www.oei.es/salactsi/forero.pdf>. [Consulta: Octubre, 2009]

turales y minoritarios. De la misma manera, la educación en ciencias constituye uno de los pilares para el tránsito hacia una sociedad del conocimiento que permita el desarrollo (económico, político, social y cultural) de una sociedad en su conjunto.

Asimismo, en la enseñanza de las ciencias se encuentra la semilla necesaria para establecer las bases de la conformación de una cultura científica y tecnológica⁵ que, a través de una orientación adecuada y sensible a los contextos multiculturales, contenga las bases para combatir las condiciones de injusticia y dominación prevalecientes en las relaciones interculturales.⁶

Bajo este esquema cabe preguntar: ¿cuál es el papel que juega la filosofía de la ciencia y las humanidades en la enseñanza de las ciencias dentro del contexto de las sociedades del conocimiento?, ¿cuáles son las implicaciones éticas que contiene la práctica docente en la enseñanza de las ciencias para la conformación de una cultura científica y tecnológica que haga posible la participación activa e informada de los ciudadanos en los asuntos relacionados a las cuestiones de ciencia y tecnología? y ¿cuáles son las capacidades del docente en ciencias que es necesario fomentar mediante los diseños curriculares y el establecimiento de políticas educativas?

La educación científica y las imágenes de la ciencia

Una cuestión indiscutible es, sin duda, el hecho de que la educación científica basa sus contenidos y métodos de enseñanza a partir de las teorías, conceptos, modelos y estrategias de aprendizaje que tienen vigencia dentro de un contexto espaciotemporal específico.

La historia de las ciencias⁷ se ha encargado de señalar la forma en que la construcción, estabilización y crisis de los “paradigmas científicos” que han

⁵ Aunque los conceptos de “cultura científica” y “cultura tecnológica” incorporan, cada uno, profundas complejidades y diversas implicaciones filosóficas, en adelante utilizaré el término “cultura científica y tecnológica” indistintamente, pues el objetivo de este trabajo es señalar algunas de las diversas implicaciones que derivan del fomento a la distribución y estandarización de un determinado tipo de cultura (como por ejemplo, aquella que se configura dentro de los respectivos campos científico y/o tecnológico) en entornos multiculturales.

⁶ Este trabajo se apoya sobre las bases de un interculturalismo que promueve la interacción armónica y en condiciones de simetría de las diversas culturas que coexisten en un espacio social. El interculturalismo es el fundamento filosófico que fomenta y promueve las relaciones sociales entre distintos grupos culturales a través del diálogo, en este caso particular, con el fin de producir nuevos conocimientos que ayuden al desarrollo de los distintos ámbitos —comunitario, local, regional, nacional e internacional.

⁷ Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE, 2004;

servido para comprender el mundo, han ido orientando, modificando y re-estructurando los contenidos, técnicas y procedimientos que configuran a la educación, entendida ésta como institución social (moral) que orienta, refuerza y transforma el conjunto de prácticas, creencias y valores de diversos grupos sociales que comparten un determinado contexto cultural.⁸

La educación científica constituye una de las instituciones sociales y culturales quizás con más profundas implicaciones e impactos dentro del contexto cultural de las civilizaciones. Las imágenes de la ciencia que se dispersan a través de los canales de la educación, ya sea formal, no formal o informal, constituyen una de las principales formas de legitimar la cosmovisión de una determinada cultura. Siguiendo esta línea, surge la siguiente interrogante: ¿cuáles son algunas de las implicaciones concretas que derivan del fomento institucional, a través de la educación, de una determinada imagen de la ciencia cuando ésta se transmite dentro de un contexto multicultural?

Para responder a esta pregunta es necesario acercarnos antes a una de las cuestiones fundamentales dentro del campo de la filosofía de la ciencia: la pregunta por la ciencia. Lo anterior, no con el fin de definirla, sino más bien de caracterizarla y comprender los alcances e implicaciones que devienen de las determinadas concepciones que tengamos sobre un fenómeno tan complejo como lo es la ciencia y, sobre todo, para comprender la importancia que tiene para la enseñanza de las ciencias, acceder a un sentido amplio del concepto.

En su libro *El bien, el mal y la razón*, el filósofo mexicano León Olivé señala que para comprender un fenómeno tan complejo, como lo es la ciencia, es necesario considerar que la ciencia abarca una serie de problemas tan amplios y diversos como lo son los problemas lógicos, metodológicos, éticos, epistemológicos, ontológicos, entre otros.

Así, con el fin de señalar la amplitud de facetas, niveles y dimensiones que constituyen a la ciencia, Olivé propone una caracterización de la misma a partir de tres imágenes fundamentales que la conforman:

Th. Kuhn, *La tensión esencial*. México, Conacyt/FCE, 1996 y Steven Shapin, *La revolución científica. Una interpretación alternativa*. Barcelona, Paidós, 2000.

⁸ Es importante señalar que la educación, como institución social, al mismo tiempo que orienta, refuerza y transforma las prácticas, valores y creencias de los agentes que comparten un determinado contexto cultural, los agentes intervienen también, activa y recíprocamente, en la definición, orientación y reforzamiento de las estructuras culturales que nutren y dan forma a los sistemas educativos. Estas tensiones y relaciones entre agentes y estructura son lo que para el sociólogo Anthony Giddens, constituyen la configuración de los sistemas sociales y las caracteriza como “dualidad de la estructura” donde se reconocen las acciones que la estructuras sociales ejercen sobre el agente, pero también las acciones que el agente imprime sobre las estructuras y que van orientado la conformación del sistema social. Véase A. Giddens, *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Amorrortu, 1998.

- a) La imagen científica, que viene desde adentro de las ciencias; “es la imagen que los científicos tienen de sus tareas, sus actividades y prácticas, de sus instituciones y de los fines que persiguen, de los medios que utilizan para obtenerlos y sus resultados”.⁹
- b) La imagen pública de la ciencia: “Se forma en gran medida por la labor profesional de los medios de comunicación y está relacionada directamente con las ideas que la gente en general tiene acerca de lo que es la ciencia, de por qué la ciencia importa y puede confiarse en ella, y por qué es aceptable gastar socialmente en ella”.¹⁰ La conformación de esta imagen, como se verá, es también responsabilidad del contexto educativo.
- c) La imagen filosófica de la ciencia: “Es la imagen que resulta de la filosofía, la historia y la sociología de la ciencia. Estas disciplinas se preocupan por dar cuenta de las condiciones necesarias para que surja y se desarrolle la ciencia. Se preocupan por responder a la pregunta de cómo es posible que se obtenga, cuando se logra, un genuino conocimiento acerca del mundo natural y social. También se preocupan por entender los fines de la investigación científica, y por qué las investigaciones tienen que desarrollarse de la manera en que se desarrollan, con sus marcos conceptuales formados por conocimientos sustantivos, por normas, valores y por qué la ciencia ha tomado las formas de organización social que ha tomado, cómo es que cambia y, tal vez, progresa. Pero además estas disciplinas proporcionan elementos para entender las consecuencias de la ciencia y la tecnología, y ofrecen orientaciones sobre qué actitudes morales es correcto tomar frente a ellas, tanto dentro de la ciencia como fuera de ellas”.¹¹

Comprender estas tres imágenes de la ciencia es de fundamental importancia, ya que muchos de los fenómenos sociales concernientes con la producción, generación, distribución y aplicación de los conocimientos científicos y tecnológicos están relacionados con el enfrentamiento producido por las acciones generadas a partir de la imagen científica, por un lado, y la pública por el otro. En este sentido, la postura filosófica ayuda a construir una perspectiva más amplia sobre un fenómeno tan complejo como lo es la ciencia, permitiendo una mayor claridad para comprender y develar las razones de todos estos conflictos y proporcionando, además, alternativas para su solución.

Ahora bien, la educación puede entenderse como una institución cuya función social consiste en asegurar que los valores morales de una determi-

⁹ León Olivé, *El bien, el mal y la razón*. México, Paidós, 2000, p. 43.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

nada cultura se reproduzcan y garanticen la estabilidad de la tradición. La enseñanza de las ciencias cumple también esta función. El docente de ciencias, al reproducir una determinada imagen de la ciencia (la *imagen científica de la ciencia*), que antes le fue transmitida a él durante su formación, genera un panorama particular sobre lo que la ciencia es o no es. Todo esto ocurre desde dentro del campo científico.

Ya Kuhn se refirió a la manera en que, a partir de la enseñanza de las ciencias, se refuerza el paradigma o la tradición científica que ayuda a reproducir y legitimar determinadas estructuras dentro de los periodos de ciencia normal.¹² De la misma manera, siguiendo a Peter Burke,¹³ Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron¹⁴ es posible encontrar razones sociales (o pragmáticas), y no sólo intelectuales o epistémicas, que nos permitan comprender la conformación de lo que Kuhn llamó “ciencia normal”, pues las instituciones académicas y educativas son en realidad “un campo de luchas de poder” —en el sentido de Bourdieu—,¹⁵ es decir, “sedes con una diversidad de intereses creados, conformadas por grupos que han invertido en el sistema y que, consecuentemente, temen perder su capital intelectual”.¹⁶

Desde esta perspectiva, es conveniente tener presente que los conflictos epistemológicos por la defensa de ciertos esquemas teóricos dentro del campo académico y científico, son siempre conflictos políticos.

Por otro lado, es importante reconocer que esta tendencia a enseñar ciencias desde la visión del científico que considera a las teorías y principios de las ciencias como hechos indiscutibles o como evidente saber objetivo, en lugar de considerarlas como construcciones sociales (interpretaciones de los fenómenos naturales y sociales) cargadas de intereses, valores y creencias particulares en permanente cambio, es una de las principales fuentes que impulsan a la unificación del conocimiento, a la universalización del saber,

¹² Th. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*.

¹³ Peter Burke, *Historia social del conocimiento*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 75.

¹⁴ Pierre Bourdieu, *Los usos sociales de la ciencia*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003; P. Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México, Fontamara, 2005.

¹⁵ Para Bourdieu, el “campo científico” está constituido por las comunidades científicas y académicas; es un campo específico donde se llevan a cabo luchas de poder por el reconocimiento, autoridad y legitimidad del capital intelectual de los agentes que conforman dicho campo.

¹⁶ P. Burke, *op. cit.*, p. 75. Para un interesante estudio de caso sobre cómo las nuevas teorías científicas que podrían poner en crisis a los actuales paradigmas, son inmediatamente rechazadas y catalogadas como absurdas conjeturas por parte de la comunidad que defiende, más allá de las cuestiones puramente epistemológicas, al paradigma actual de la física einsteiniana, véase João Magueijo, *Más rápido que la velocidad de la luz. Historia de una especulación científica*. México, FCE, 2006.

a la homogeneización cultural y, por ende, han sido una herramienta que ha servido históricamente como mecanismo de reproducción social de prácticas como la exclusión social y el dominio cultural, por imposición de un tipo de conocimientos sobre otros.

Así, en las sociedades complejas, los sistemas educativos, apoyados por la autoridad y legitimidad que producen las comunidades científicas, son el espacio donde se define lo que es legítimo enseñar y reproducir de una determinada cultura. Lo anterior se lleva a cabo mediante la transmisión de los contenidos de la enseñanza, entendidos éstos, como los portadores de la única lógica legítima, estrechamente vinculada con valores económicos.

Utilizando una terminología empleada por Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, estas acciones contienen una “violencia simbólica” en tanto que las prácticas pedagógicas se reducen a imponer, de manera velada, significaciones sobre el mundo como las únicas legítimas, teniendo como consecuencia el menosprecio y la devaluación de cualquier otra forma cultural, así como la gradual interiorización de nuevos valores y creencias en detrimento de las identidades culturales que comportan el sustento ontológico de los agentes pertenecientes a grupos minoritarios que comparten un determinado contexto social.

Aunado a esta situación, la influencia que ejerce el llamado “currículo oculto”¹⁷ en los procesos de educación institucionalizada es probablemente un factor decisivo en el reforzamiento y reproducción de estructuras tendientes a la discriminación, dominación y exclusión cultural. Para el sociólogo Anthony Giddens, lo que la enseñanza de las ciencias transmite al alumno:

[...] no es solamente el contenido de los descubrimientos técnicos, sino —más importante para las actividades sociales en general— un aura de respeto por los conocimientos técnicos de cualquier índole. En casi todos los sistemas educativos, la enseñanza de la ciencia comienza siempre por los “primeros principios”, el conocimiento considerado, más o menos, incuestionable. [...] De esta manera la ciencia siempre ha mantenido por mucho tiempo la imagen de conocimiento fiable que revierte en la actitud de respeto por casi todas las formas de especialidad técnica.¹⁸

La educación en general y, en particular, la educación en ciencias, vista como institución social de reproducción cultural (moral), ha sido uno de los principales agentes involucrados en la conformación de una cultura científica

¹⁷ El currículo oculto puede ser entendido como la influencia ideológica y valores que, independientemente de contener aquellos valores implícitos en los diseños curriculares formales, ejerce el docente durante su labor al frente de las aulas.

¹⁸ A. Giddens, *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza, 1999, p. 89.

y tecnológica cuyas implicaciones para el desarrollo conjunto y simétrico de una sociedad multicultural, pueden (y deben) ser cuestionadas.

Así, sabemos que dentro de las sociedades complejas las culturas científica y tecnológica coexisten con una diversidad de culturas y formas de interpretar el mundo. En este sentido, muchos de los problemas actuales dentro de naciones multiculturales, como lo es el caso de México y prácticamente de todos los países latinoamericanos, están relacionados con conflictos políticos, económicos, sociales, culturales y medioambientales cuyo origen yace en las controversias públicas por las aplicaciones concretas de los conocimientos científicos y tecnológicos.

Una de las características de la fase actual de la globalización y de los esfuerzos de muchos gobiernos para hacer de sus países sociedades del conocimiento es, por un lado, la fuerte tendencia hacia la homogeneización cultural que imprimen las acciones contemporáneas. Pero por otro lado, somos testigos del surgimiento de grupos contestatarios conformados por organizaciones civiles y de resistencia étnica, cultural e identitaria que en muchas ocasiones entran en conflicto con muchos de los valores que comporta la globalización económica.

Tomando en consideración que, efectivamente, la ciencia, la tecnología, así como la enseñanza de las ciencias y la tecnología son elementos básicos, aunque no los únicos, para atender las exigencias que en la era del conocimiento imponen los mercados internacionales a los países en desarrollo, y atendiendo las cuestiones derivadas del multiculturalismo y de las problemáticas vinculadas con las relaciones interculturales, cabe preguntar: ¿cómo fomentar una cultura científica y tecnológica adecuada para satisfacer los distintos requerimientos de desarrollo que se producen dentro de las sociedades multiculturales y que a la vez sea respetuosa y sensible a la diversidad cultural?

Una de las respuestas posibles a esta pregunta podría ser (y debe ser), sin duda, “la educación en ciencias”. Sin embargo, un problema que es necesario enfrentar antes de apresurarnos a responder la pregunta anterior debe ser el relacionado a ¿qué tipo o idea de “educación en ciencias” tenemos en mente? Y, sobre todo, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de fomentar una cultura científica y tecnológica?, es decir, ¿qué entendemos por cultura científica y tecnológica?

La educación científica y la conformación de la cultura científica y tecnológica

Hablar de cultura científica y tecnológica, así como de la importancia de fomentarla para el desarrollo y democracia de la sociedad, se ha vuelto un lugar común dentro de los discursos elaborados, tanto por diversos organismos in-

ternacionales como por amplios sectores del ámbito académico. Pero ¿qué es la cultura científica y tecnológica (¿cómo entenderla?) y cómo podría ayudar a conformar un mejor desarrollo económico, social y cultural de una sociedad?

En términos generales podríamos decir que una cultura se configura a partir del conjunto de representaciones simbólicas, producciones materiales, creencias, valores y prácticas que comparte un determinado grupo social; los distintos elementos (simbólicos y práctico-concretos) que se conforman dentro de una cultura constituyen las bases estructurales que orientan y dan sentido a las acciones que se desarrollan dentro de un campo social particular o marco conceptual y, de la misma manera, las acciones van orientando y conformando la estructura del campo cultural dándole el dinamismo necesario con el que la cultura, mediante las interacciones interculturales, se desarrolla y tiene movilidad en el espacio y en el tiempo.

Podemos decir entonces, que una cultura contiene, al menos, dos dimensiones: por un lado, la dimensión simbólica: interpretaciones del mundo, teorías, creencias y valores; por el otro lado están las prácticas concretas, orientadas por aquellos valores y creencias que se comparten de alguna manera dentro de las estructuras particulares que conforman a la cultura y que están mediadas por los recursos materiales y técnicos que se desarrollan en dicha cultura.

Ahora bien, tomando esta consideración podríamos decir que la cultura científica y tecnológica haría referencia al conjunto de actividades, creencias, valores y prácticas que, mediadas por los recursos materiales producidos dentro del contexto, se desarrollan dentro de los campos específicos de la ciencia y la tecnología. En este sentido, podemos decir que la ciencia y la tecnología, como campos específicos de actividad humana, son productos culturales. Hacia el interior de la cultura científica y tecnológica se halla toda una cosmovisión y una manera particular de interpretar al mundo que tiene implicaciones directas en las acciones y prácticas de quienes se encuentran dentro de dicha cultura.

Sin embargo, ubicar a la ciencia y la tecnología como productos culturales implica, entre otras cosas, considerar también su carácter institucional dentro de un espacio social amplio en el que coexisten e interaccionan constantemente, por un lado, con una diversidad de agentes (económicos, políticos, etcétera), mientras que por el otro, con una diversidad de culturas.

Muchos países del mundo, entre ellos México y prácticamente el resto de los países latinoamericanos, están conformados por una diversidad cultural caracterizada por la coexistencia e interacción constante entre aquellos grupos sociales que pertenecen a lo que podríamos llamar “sociedades modernas” (occidentales) y aquellas sociedades que podríamos denominar “tradicionales”. Culturas tradicionales con identidades, cosmovisiones y prácticas particulares que históricamente han sido víctimas de la dominación cultural occidental y

se les ha tratado de imponer una visión del mundo considerada como la única válida y eficaz para resolver problemas concretos.

Un vistazo a la historia de las ciencias y sus implicaciones para la educación confirma que, al menos desde Bacon, y con mayor fuerza desde los orígenes del positivismo del siglo XIX, la ciencia se adueñó, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XX, del estatus de único conocimiento válido, colocando a la racionalidad científica como la piedra de toque para el “orden y el progreso” de la civilización occidental. De la misma manera, ha servido para fomentar la exclusión y legitimar la imposición de ciertos estándares culturales sobre otros.

En México estas prácticas no han sido la excepción. Las relaciones que históricamente han existido entre los diseños curriculares de los sistemas educativos y la reproducción de prácticas de dominación y exclusión cultural permiten confirmarlo.

La educación en ciencias en México y la idea de homogeneización del conocimiento

En el caso de México, la historia de la conformación de una cultura científica que sirviera como apoyo para el desarrollo de una “ciencia nacional” y que ayudara al país a transitar hacia el progreso mediante la educación, tiene una tradición cuyos orígenes pueden ser localizados dentro del último cuarto del siglo XIX, cuando las ideas filosóficas del positivismo francés fueron adaptadas al contexto sociohistórico de México y se encuentran bien arraigadas entre algunos de los intelectuales más influyentes en la vida política, cultural y económica del país.

Es así como las ideas puestas en marcha bajo la tutela intelectual de figuras como Gabino Barreda, Porfirio Parra, Justo Sierra, entre muchos otros, contribuyeron a la constitución y consolidación de una imagen institucional de la ciencia que marcó los lineamientos socioeconómicos y culturales de un México que se encontraba históricamente bajo un lento proceso de reacomodo social y de transición hacia la modernidad.

Las ideas de progreso y las formas de entenderlo representaron, para cada personaje, la manera en que debía ser construido el futuro de la nación. La difusión y adaptación a la realidad concreta de dichas ideas fue el detonante para la constitución de una cultura científica que, bajo el poder legitimizador, producto tanto de la autoridad epistémica con que socialmente cuenta el intelectual como de la posición jerárquica que ocupa dentro de la organización política y social, creara las bases necesarias para orientar los marcos de acción de una sociedad mexicana que despertaba ante las ideas de orden y progreso que ofrecían ser la panacea para el atraso económico, político y social.

De esta manera, las ideas positivistas tuvieron una controvertida y conflictiva,¹⁹ pero decisiva incorporación a la vida sociopolítica de México al ser introducidas por Gabino Barreda dentro del intento por llevar al país a la unificación nacional y al camino del progreso. A partir de ahí, la variedad de formas con que fueron abordadas y desarrolladas las ideas positivistas en México por los intelectuales del siglo XIX es una de las características que ayudan a comprender las líneas de acción emprendidas por aquellos personajes miembros de la comunidad intelectual, de la misma manera, develan las distintas formas de entender a la ciencia (y al conocimiento científico) como el único camino para acceder tanto a la unidad nacional, a través del ordenamiento del pensamiento, como al progreso de la nación.

Ya Gabino Barreda, quien durante su faceta como director de la Escuela Nacional Preparatoria ordenó el plan de estudios de acuerdo a su visión particular del positivismo, se referirá a la urgencia por combatir la “anarquía intelectual” a través de una educación en ciencias que, bajo el “espíritu positivista”, pudiera consolidar las bases para el progreso de la nación: “La anarquía bajo todas sus formas, la anarquía intelectual pública y moral; la anarquía personal, doméstica y civil; ése es el único monarca que queremos destronar, la única bandera que queremos abatir”.²⁰

La intención de unificar el pensamiento de la nación se concibió así como la vía para alcanzar un sentido de identidad y cohesión nacionales que derivaran en el progreso del país. Bajo estas condiciones, la educación en ciencias, apoyada sobre las bases filosóficas del positivismo, se presentaba como el medio institucional para lograr el objetivo.

La organización del pensamiento nacional, mediante la unificación de las ideas reproducidas a través de la enseñanza, fue concebida como una forma de llevar a la nación hacia el orden y el progreso que exigía la modernidad.

Hoy en día, bajo los discursos de desarrollo, competitividad e innovación, es común seguir viendo este espíritu (fantasma) positivista en los objetivos

¹⁹ En cuanto a los conflictos y discusiones por parte de algunos sectores de la sociedad, principalmente católicos, sobre las ideas que promovían el ingreso de las nuevas ciencias en México como el darwinismo, véase Roberto Moreno, *La polémica del darwinismo en México: siglo XIX*. México, UNAM, 1989. En cuanto a la polémica desatada entre Porfirio Parra y José María Vigil sobre las ideas positivistas, en general, puede consultarse: Charles A. Hale, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. México, FCE, 2002; Laura Cházaro, “El pensamiento sociológico y el positivismo a fines del siglo XIX en México”, en *Revista Sociológica*, año 9, núm. 26, 1994; Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, FCE, 1988, y Milada Bazant, *Historia de la educación durante el porfiriato*. México, El Colegio de México, 2002.

²⁰ Gabino Barreda, *Estudios*. Selecc. y pról. de José Fuentes Mares, UNAM, 1973, citado en M. Bazant, *op. cit.*, p. 159.

que persiguen los planes de estudio y los diseños curriculares elaborados por las instituciones educativas del país, pues pareciera que se siguen los lineamientos principales de la educación en ciencias tal y como fue concebida desde finales del siglo XIX.

Actualmente, pareciera que la idea tradicional del positivismo mexicano del siglo XIX sobre unificar el pensamiento nacional a través de las formas, contenidos y metas de la educación científica se reproduce de manera velada e inconsciente al considerar *únicamente* a la educación en ciencias como el principal elemento para el desarrollo del país. El resultado de estas acciones ha sido la configuración de una cultura científica y tecnológica acrítica de la amplitud y distintas facetas que conforman a los fenómenos científicos y tecnológicos, e insensible a la diversidad cultural que constituye al país.

En este sentido, las ideas contenidas dentro del discurso ideológico del “progreso” que tuviera tanto auge durante la última mitad del siglo XIX, todavía persisten aunque se han modificado y trasladado hacia el concepto de “desarrollo” que se encuentra detrás de la necesidad de fomentar la educación en ciencias y la cultura científica.

Ahora bien, como antes fue señalado, en la educación en ciencias efectivamente se encuentra *una* de las bases para la conformación de una cultura científica y tecnológica que atienda los distintos problemas que actualmente enfrenta el país en su tránsito hacia una economía y una sociedad del conocimiento, cabe preguntar: ¿cómo fomentar la constitución de una cultura científica y tecnológica capaz de resolver las diversas problemáticas económicas, sociales y culturales relacionadas con el uso y aplicación de la ciencia y la tecnología, y al mismo tiempo ser sensible a la diversidad cultural?

Ciencias y humanidades

La especialización de los saberes dentro de los campos de la ciencia y la tecnología ha fomentado el desarrollo de importantes aportaciones (y riesgos) para la sociedad. Pero también ha generado paulatinamente una separación cada vez más radical de las disciplinas en subdisciplinas y especialidades que, entre otras cosas, ha producido un fenómeno de inconmesurabilidad cada vez más evidente, llegando al punto de trastocar los conceptos, metodologías, compromisos e interpretaciones vigentes *dentro de una misma disciplina*.

En la enseñanza de las ciencias los contenidos de las materias científicas están orientadas cada vez más a la formación de científicos especialistas en áreas determinadas y entrenados para responder a las exigencias del mercado. Lo anterior se lleva a cabo a partir de una determinada idea de lo que la ciencia es (imagen científica).

Algunos autores²¹ insisten en que actualmente, dentro de las sociedades desarrolladas, se está transitando hacia nuevas formas de producir los conocimientos que van de las formas tradicionales, individuales y disciplinarias (llamado “Modo 1”), hacia lo que se conoce como el “Modo 2” de producción de conocimiento, en el cual se diluyen las fronteras entre las disciplinas y se trabaja en grupos interdisciplinarios con objetivos específicos dentro de contextos de aplicación. Sin llegar a decir que las disciplinas desaparecerán, como parece sugerirlo el “Modo 2” de producción de conocimiento, una de las cuestiones clave que es conveniente rescatar aquí es la importancia que hoy en día adquiere *el trabajo interdisciplinario*.

Para el caso de la enseñanza de las ciencias en México, las humanidades se presentan, por un lado, como una oportunidad para establecer vínculos interdisciplinarios que impulsen en los alumnos la formación de conocimientos innovadores y competitivos mientras que, por otro, contribuyan a consolidar la formación integral de los futuros científicos y tecnólogos mexicanos, pues para enfrentar los requerimientos que imponen las nuevas estructuras sociales conformadas dentro del contexto de las sociedades del conocimiento, es necesario que estén preparados con una cultura científica y tecnológica que se enriquezca con las aportaciones que ofrecen las humanidades y que sea adecuada para atender los distintos requerimientos del país.

No obstante, para llevar a cabo las acciones que generen una cultura científica y tecnológica con estas características se requiere, entre otras cosas, formar docentes de ciencias con una visión humanista de la ciencia, atentos de las diversas cuestiones sociales y culturales que la rodean; es necesario fomentar en los docentes de ciencias una cultura científica y humanística que regule los flujos de información sobre la ciencia y que contribuya a consolidar en los alumnos las capacidades de reflexión crítica sobre las actividades científicas y tecnológicas.

El docente de ciencias, además de transmitir los contenidos teóricos, principios, leyes, etcétera, que constituyen a la ciencia, tiene también la responsabilidad ética de fomentar entre los futuros científicos las reflexiones sobre los impactos y consecuencias de sus actividades. Y esto sólo puede ser posible con la ayuda que las humanidades pueden aportar a la enseñanza de las ciencias.

Las humanidades, lejos de ser consideradas como algo separado para la formación de los futuros científicos, deben ser concebidas como intrínsecamente complementarias a las asignaturas científicas dentro de la formación académica en ciencias.

²¹ Michael Gibbons *et al.*, *La nueva producción del conocimiento: la dinámica de la ciencia y la investigación en las sociedades contemporáneas*. Barcelona, Pomares, 1997.

En otras palabras, es muy importante que las carreras científicas incorporen a sus planes de estudio asignaturas sociohumanísticas que acompañen a las estrictamente científicas, *pero esto no es suficiente*. Para una formación integral de los futuros científicos y tecnólogos, es indispensable que, además, se desarrollen estrategias pedagógicas sobre la enseñanza de las ciencias, de tal manera que las asignaturas propiamente científicas contengan una visión humanista y amplia de la ciencia que fomente la capacidad crítica y reflexiva sobre la tradición misma. En este sentido, la enseñanza puede ser comprendida, por un lado, como la reproducción de los valores morales de la tradición, pero, al mismo tiempo, como una *condición de libertad para el desarrollo creativo, crítico y responsable sobre la misma tradición*.

Consideraciones finales sobre la enseñanza de las ciencias

Quisiera finalizar este trabajo señalando algunas de las cuestiones que, a partir de las consideraciones anteriores, a mi parecer deberían ponerse sobre la mesa de discusión. En este sentido, este último apartado presenta una serie de consideraciones de carácter normativo que, bajo la forma de once tesis, intentan abrir una discusión sobre los temas aquí tratados y sus implicaciones dentro de una sociedad multicultural:

1. En México, tanto los tomadores de decisiones como quienes se encargan de planear los diseños curriculares, los docentes y la sociedad en general, debemos asumir la responsabilidad ética y social sobre la consolidación de una educación en ciencias que, lejos de que pueda ser empleada para legitimar y reforzar las estructuras de poder y dominación cultural de unos grupos sociales sobre otros, permita a los futuros científicos elaborar reflexiones críticas sobre sus actividades con el fin de orientarlas a producir un desarrollo nacional armónico.

2. Es una responsabilidad ética y social que involucra a la totalidad de agentes que intervienen dentro del sistema educativo y al público en general (desde el docente que se encuentra al frente en las aulas hasta quienes están a cargo de realizar y aprobar los diseños curriculares, pasando por la sociedad civil en su conjunto), estar debidamente preparados para responder a las demandas que exige el contexto internacional, pero sin olvidar atender también las condiciones particulares, multiculturales, de desigualdad y exclusión que privan en el contexto de un país como el nuestro.

3. En el caso del docente de ciencias, éste debe contar con los elementos necesarios y las capacidades sobre estos temas a la hora de dictar un curso. Lo anterior significa, entre otras cosas, tener una noción amplia de la naturaleza de la ciencia, de los aspectos culturales, económicos y políticos que hay

detrás de ésta y entenderla como una construcción social que contiene ciertas interpretaciones sobre el mundo, genera marcos de sentido e imprime diversas consecuencias e impactos sociales. Todo esto implica comprender, por un lado, que dentro del campo científico-tecnológico existen valores epistémicos que constituyen y dan forma a la serie de compromisos (metodológicos, morales, prácticos) dentro de las comunidades científicas que guían muchos aspectos y rumbos de las investigaciones; pero también, *y más importante aún, es el reconocimiento de la existencia de valores extra-epistémicos que al mismo tiempo orientan las prácticas hacia el interior de las comunidades científicas*. Comprender esto implica comprender cómo funcionan y se articulan las prácticas científicas y la racionalidad implícita en cada una de las acciones llevadas a cabo dentro del campo. En otras palabras, reconocer la existencia de valores, tanto epistémicos como extra-epistémicos, en las prácticas científicas es comprender adecuadamente el funcionamiento y la estructura de los sistemas científicos y tecnológicos de nuestro país.

4. Pero para comprender debidamente esta serie de cuestiones, el docente en ciencias requiere, antes que cualquier cosa, una disposición a entrar en contacto con otras tradiciones (humanísticas), humildad de la razón (científica) y reconocimiento de las responsabilidades éticas de su labor. En este sentido, la filosofía de la ciencia es una disciplina que tiene mucho que aportar, tanto en la fundamentación epistemológica, que se encuentra detrás de los criterios y formas de enseñanza de cualquier disciplina científica, como en las diversas implicaciones (éticas, políticas, sociales, culturales, etcétera) que la conformación de una cultura científico-tecnológica, con ciertas características particulares, puede tener en una sociedad.

5. Una educación integral en ciencias debería ser capaz de mostrar las distintas facetas de la cultura científica y tecnológica. En este sentido, la filosofía, la historia y la sociología de las ciencias tienen mucho que aportar para la enseñanza de las ciencias, ya que ésta es mucho más que la simple transmisión de teorías, principios y fórmulas matemáticas que a menudo suelen imponerse dentro de las aulas como la única base que determina lo que una disciplina científica es. (Dimensión simbólica)

6. Así, para la formación y consolidación de una cultura científica y tecnológica entendida en un sentido amplio, es indispensable, entre otras cosas, llevar a cabo la creación y consolidación de talleres, cursos, diplomados y seminarios permanentes dirigidos a la actualización del docente sobre la enseñanza de las ciencias y las aportaciones que las humanidades y las ciencias sociales ofrecen. Una vez más, en este punto, la filosofía de la ciencia es una disciplina cuya contribución es fundamental.

7. Estas acciones fomentarían en los futuros científicos y tecnólogos una visión multicultural y lo más importante, *intercultural* sobre la ciencia y la

tecnología en su relación con otras formas de conocimiento que se producen en sociedades culturalmente diversas. Para lograr esto, es preciso comprender que la ciencia, entendida como actividad humana, es, por un lado, un producto cultural que contiene ciertas visiones particulares sobre el mundo que orientan las acciones de los agentes que se encuentran dentro de esta tradición. Pero por otro lado, es importante reconocer también a los sistemas científicos y tecnológicos como un conjunto de agentes dotados de poder político, económico y social que pueden actuar en detrimento de otras culturas.

8. Es importante reconocer a los conocimientos científicos y tecnológicos como productos culturales específicos que coexisten con una amplia gama de productos culturales y cognitivos dignos de reconocimiento, respeto e inclusión. Comprender lo anterior es indispensable para establecer las bases de un marco de justicia social en el país, pues, actualmente, muchos de estos conocimientos tradicionales son, por un lado, menospreciados por parte de “El conocimiento científico”, pero, al mismo tiempo y de manera velada, son extraídos de las comunidades que los han producido durante generaciones y privatizados mediante patentes. Estas prácticas han dado lugar al reforzamiento de las condiciones de injusticia social, dominación, desigualdad, exclusión y marginación.²²

9. En la era del conocimiento, el papel de la educación es fundamental. Pero los sistemas educativos en general, y de educación superior en particular, deben contar con ciertas características para conformar uno de los más sólidos pilares en la sociedad del conocimiento. Entre muchas otras cosas, hace falta introducir en la enseñanza superior de las ciencias enfoques humanistas, sociales y multiculturales que permitan formar científicos y tecnólogos familiarizados con el papel y las distintas implicaciones que puede tener la ciencia en la sociedad.

10. Los sistemas educativos, entendidos como mecanismo institucional de reproducción cultural, son una pieza clave para el fortalecimiento de las culturas científica y tecnológica. Pero además de ser el semillero de los futuros científicos y tecnólogos, la educación (en todos sus ámbitos) debe ser concebida como un mecanismo para alcanzar un auténtico empoderamiento social de los conocimientos científicos y tecnológicos. Lo anterior implica, más allá de la formación de futuros científicos y tecnólogos, *la formación de ciudadanos* debidamente informados y dotados con las capacidades mínimas necesarias para poder participar activamente en la toma de decisiones públicas

²² Ante este tipo de problemáticas, uno de los proyectos más grandes e importantes que está consolidándose en México como un intento para contrarrestar las condiciones de injusticia social derivadas de este tipo de prácticas es el Proyecto FONCICYT: “Conservación, aprovechamiento social y protección de los conocimientos y recursos tradicionales de México”.

sobre asuntos relacionados con ciencia y tecnología. Esto sólo será posible si desde la formación de los futuros científicos y tecnólogos se incluyen perspectivas humanistas y multiculturales que sensibilicen la investigación sobre las diversas problemáticas contextuales dentro del entorno de las sociedades culturalmente diversas.

11. El tránsito de un país culturalmente diverso como México hacia una sociedad del conocimiento exige fomentar la instauración de mecanismos políticos que posibiliten la constitución de relaciones interculturales bajo condiciones de simetría. Esto implica, entre otras cosas, reconocer la diversidad de conocimientos que se producen en el país y aprovecharlos de manera conjunta bajo un marco de justicia social. Sólo así se tendrá éxito en la conformación, no de una sociedad del conocimiento, sino de una auténtica *sociedad plural de conocimientos* como la que el país requiere. Para el caso de México, una sociedad plural de conocimientos haría alusión, tanto a la pluralidad en la composición de la nación, como a la pluralidad de saberes potencialmente innovadores y competitivos que la constituyen.

La politización de la estética y la dialéctica del arte moderno en el pensamiento de Walter Benjamin¹

Mijael Jiménez

Walter Benjamin dedicó parte importante de su pensamiento a la producción artística de su tiempo y a las posibilidades que ésta tenía para servir tanto a la barbarie humana como a una acción crítica o revolucionaria. Nuestro pensador consideró que el origen de dichas posibilidades se encontraba en las transformaciones que sufrió la producción artística a raíz de los cambios que la Revolución industrial de los siglos XVIII y XIX introdujo en los medios de producción. A lo largo de las siguientes páginas, reflexionaremos en torno a estas ideas e intentaremos profundizar en la relación que existe entre la obra técnicamente reproducible y dos tipos de experiencias radicalmente distintas: la organización política de los Estados totalitarios y la acción crítica o revolucionaria.

En el primer apartado, presentaremos brevemente las transformaciones de la obra moderna con respecto a la obra tradicional: su difusión masiva en las sociedades industriales y la decadencia de lo que Benjamin nombra como su aura. En ese momento desarrollaremos dos interpretaciones de la teoría del aura y defenderemos que un remanente de ésta, en el segundo de los sentidos que explicaremos, nos ayuda a comprender la organización política que efectúan los Estados totalitarios a través del control de las masas, que se enfrentan a la obra moderna como “examinadores distraídos”. Posteriormente, analizaremos

¹ Quiero agradecer a dos dictaminadores anónimos por sus comentarios a una versión anterior de este artículo, los cuales ayudaron a mejorar tanto la presentación de los temas discutidos como la calidad de la argumentación, sobre todo en la parte de las conclusiones. Agradezco también a los doctores Carlos Oliva, quien siguió de cerca varias versiones de este texto, y Mauricio Pilatowsky, por sus comentarios a un breve ensayo presentado en el seminario “Adorno y Horkheimer y el exilio de la razón ilustrada”, en el que aparecieron algunas de las ideas aquí desarrolladas. Finalmente, agradezco también a María de Vecchi por sus correcciones al manuscrito final y por su apoyo durante el proceso que me condujo a éste.

las posibilidades de que surja un pensamiento crítico, opuesto a la formación del juicio de las sociedades. Defenderemos que esta posibilidad depende de la interrupción de la experiencia del receptor distraído, y profundizaremos en dos formas que ésta puede tomar: el pensamiento filosófico y la experiencia que ocasiona la producción artística de vanguardia, tal como la entiende Benjamin. Nos detendremos a pensar la relación entre estas dos formas de ruptura o experiencias críticas, pero dedicaremos la última parte de este ensayo a una reflexión más detenida sobre la obra de vanguardia. El problema que nos plantearemos es el siguiente: ¿si la obra moderna genera un tipo de recepción que se dirige a la formación de las masas a través de la organización política, es posible que la obra de vanguardia, que también es moderna, pueda dar lugar a una experiencia crítica en las sociedades industriales? Examinaremos la respuesta que Benjamin ofrece a esta pregunta en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*,² escrito entre 1934 y 1935, y en la conferencia que dictó en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, titulada “El autor como productor”.³ Ambos textos pertenecen a la producción intelectual que Benjamin realizó a partir de su exilio en París, ciudad a la que llegó en 1933 huyendo del nazismo, y que continuó hasta 1940, año de su suicidio en Portbou, tras un intento fallido por cruzar la frontera española.⁴

La obra de arte moderna: el cambio en la función social del arte y la teoría del aura

Consideraremos a la obra moderna como aquella forma de arte creada a través de los medios modernos de producción, esto es, a través del uso de las innovaciones tecnológicas que se desarrollaron gracias a la Revolución industrial que comenzó en la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, buscamos comprender la crítica que Benjamin realiza a las sociedades modernas y a las formas de pensamiento que las caracterizan a partir de sus reflexiones sobre la fotografía y, principalmente, sobre el cine. Si bien algunas manifestaciones de la pintura, la escultura, la literatura y la música incorporaron el uso de

² Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert, México, Itaca, 2003.

³ W. Benjamin, *El autor como productor*. Trad. y present. de Bolívar Echeverría. México, Itaca, 2004.

⁴ Para poder contar con mayores datos acerca de la vida de Walter Benjamin, remitimos a nuestros lectores a las siguientes fuentes: Gershom Scholem, *Walter Benjamin: historia de una amistad*. Trad. y present. de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1987 y Bern Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 1990.

algunos procesos industriales, o bien fueron creadas de acuerdo con algunos valores y principios característicos de la era industrial, como el movimiento, la velocidad, la dinámica, los sonidos de la máquina, etcétera; la fotografía y el cine constituyeron las primeras formas de arte que radicalizaron el sentido en el que la Revolución industrial dirigió el trabajo humano: la producción en serie para un consumo masivo.

Las obras fotográficas y cinematográficas fueron posibles como desarrollos técnico-tecnológicos del siglo XIX: la máquina fotográfica, la cámara cinematográfica, los descubrimientos de las propiedades físicas de distintos soportes, el desarrollo de la química, son sólo algunos ejemplos. En este sentido, todas las formas artísticas tuvieron la influencia de la nueva producción industrial, pero la fotografía y el cine constituyeron parte del desarrollo de la misma. Como afirma Eduardo Subirats: “la reproducción técnica no es entendida en este contexto como un proceso añadido y exterior a la obra de arte, sino como el principio constitutivo de la nueva naturaleza de la obra de arte, y como la condición objetiva de su renovada función social, o sea, de su ‘aspiración a la masa’”.⁵

La reproductibilidad técnica de la obra moderna determina su nueva función social. De ser única e irrepetible, de aparecer en un espacio cerrado, la obra se vuelve un objeto de consumo para las masas; no existe original ni copia de la obra, y aparece de manera masiva en revistas ilustradas, diarios y noticiarios. Cambia, entonces, el contexto de aparición de la obra de arte: al perder su unicidad se inserta en el mundo público, en el espacio cotidiano, es decir, en un contexto político:

De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha transformado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.⁶

El segundo cambio que sufre la obra de arte cuando se vuelve técnicamente reproducible consiste en la decadencia o la desaparición del aura. Según Benjamin, cuando la obra es única y aparece dentro del museo, domina en ésta un valor de culto o valor ritual, a diferencia del valor de exhibición que la caracteriza cuando se difunde de manera masiva en contextos públicos y

⁵ Eduardo Subirats, “Introducción”, en W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1998.

⁶ W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, p. 51.

cotidianos. Si bien Benjamin considera que los valores de culto y de exhibición están presentes siempre en toda obra de arte, piensa que el primero domina cuando la obra está revestida de un aura, que decae o desaparece conforme domina el valor para la exhibición. Nuestro autor ofrece distintas imágenes para explicar la metáfora del aura que posee la obra de arte original, única e irrepetible. Nos concentraremos en dos:

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de las montañas, de esta rama.⁷

En estas líneas, Benjamin describe el aura como la experiencia de una distancia, de modo que no se refiere en realidad a la propiedad de un objeto, sino a la relación particular que existe entre éste y quien lo contempla. El aura se trata de la distancia que hay entre el observador y la obra de arte, por más cercanos que se encuentren: el espacio físico que se despliega entre el receptor y la obra, y la brecha que se abre entre el momento en el que ésta fue producida y el instante de su recepción. El aura es la historia misma de la obra como objeto, de sus viajes, sus marcas, sus daños, sus restauraciones, sus interpretaciones, la pátina acumulada que, en suma, la revisten de un valor que no puede ser aprehendido por sus receptores en el momento de observarla. Experimentar el aura de la obra significa comprender que ésta pertenece al “aquí” y “ahora” de su producción, momento en el cual permanece sólo como un índice.

Podemos descubrir un segundo sentido de la tesis del aura en el siguiente pasaje:

Lo que en la daguerrotipia debía ser sentido como inhumano, y diría como asesino, era la circunstancia de que la mirada debía dirigirse hacia la máquina (y por añadidura, durante largo tiempo), mientras que la máquina recogía la imagen del hombre sin devolverle siquiera una mirada. Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello hacia lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura. “La perceptibilidad —dice Novalis— es una atención”. La perceptibilidad de la que

⁷ *Ibid.*, p. 47.

habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.⁸

Benjamin describe el aura como la experiencia de una espera o un deseo que no se ve satisfecho, un tipo particular de *perceptibilidad*. La experiencia del aura consiste, entonces, en una forma de atención o experiencia primordialmente negativa, que ocurre cuando esperamos de la obra una “mirada” o una respuesta que no puede ofrecernos. Percibimos el aura cuando transferimos la expectativa que mantenemos en las relaciones propiamente humanas a nuestra relación con los objetos. El deseo implícito de la mirada por ser recompensada es la espera que guardamos frente a una máquina, una obra o un objeto de la naturaleza, cuando pensamos que éstos tienen la capacidad para devolver algo en respuesta a nuestra confianza.

Experimentamos el aura de una obra de arte cuando esperamos de ésta una acción intencional, es decir, cuando atribuimos a ésta la capacidad propiamente humana de responder a nuestra atención. Esta experiencia presupone la expectativa de que la obra tiene algo que decir o un mensaje que puede transmitir. Esto puede darse, por ejemplo, cuando se piensa que la obra encierra determinados atributos estéticos (que la obra sea un ejemplo de belleza), éticos (que represente una acción virtuosa), políticos (que represente un ideal político: la libertad, la fraternidad o la igualdad), religiosos (cuando ayuda a comunicar el sentido de la fe); o cuando se toma a la obra como manifestación de la capacidad creadora de un artista, un tipo de genialidad o un don; en suma, cuando pensamos que la obra encierra en sí misma algo que puede ser transmitido a quien la observa. Cuando atribuimos a ésta un valor que es independiente de las relaciones sociales en las que se origina.

De esta manera, nos hemos aproximado a dos sentidos de la tesis del aura: en un primer momento, el aura consiste en la experiencia de la distancia que aparece entre el receptor y el “aquí” y el “ahora” en el que la obra fue producida, y que permanece inaprehensible para el primero. En una segunda interpretación, la experiencia del aura se trata del deseo o expectativa de quien se acerca a una obra con la creencia de que recibirá o encontrará en ésta una respuesta a su atención, en la forma de un valor, una verdad o un contenido particular. A partir de esta interpretación, la experiencia del aura puede comprenderse como la creencia del receptor de que el objeto de su contemplación es portador de un contenido concreto. Benjamin no explica en qué consistiría

⁸ W. Benjamin, “Sobre algunos temas de Baudelaire” [en línea], p. 31.

esta respuesta, pero enfatiza que la expectativa que el receptor mantiene en ella se justifica sólo cuando nos enfrentamos con los objetos de una manera que es propia de las relaciones humanas, es decir, cuando atribuimos a éstos una intencionalidad.

En ambas interpretaciones, el aura es entendida como un tipo de experiencia que tiene quien se enfrenta a una obra de arte, a un objeto producido o a la naturaleza. Se trata, primordialmente, de una experiencia negativa: la incapacidad fundamental del receptor de la obra para aprehender la brecha física y temporal que existe entre él y la obra misma, o bien, la expectativa no satisfecha de recibir un contenido o un valor de un objeto al que se le atribuye una intencionalidad.

En las siguientes secciones pensaremos con mayor detalle la relación que hay entre este tipo de experiencia y el cambio en la función social de la obra de arte; de manera más concreta, nos concentraremos en el lugar que ocupa la atención o expectativa que supone el segundo sentido de aura en la organización política de las sociedades modernas.

La estetización de la política: la decadencia del aura y la recepción distraída

A diferencia de la obra única e irrepetible, la obra moderna se inserta en la vida cotidiana como cualquier otro objeto, al cual podemos acostumbrarnos y manejar con naturalidad y confianza:

“Acercarse a las cosas” es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único.⁹

⁹ W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, p. 47.

Más allá de los cambios en las formas de producción del arte, la decadencia del aura señala una transformación que ocurre en la relación que existe entre el receptor y el objeto artístico. La decadencia del aura no significa la desaparición de una cualidad en ciertos cuerpos, sino un cambio en la manera en que son percibidos: se reduce la distancia entre el receptor y la obra, y se experimenta una confianza en la relación con ésta, en su uso. La obra de arte aparece de manera masiva sin que el gran público que la recibe sea capaz de comprender su naturaleza como un objeto creado técnicamente.

Podemos preguntarnos, entonces, qué lugar ocupa este tipo de percepción en la cultura moderna. Benjamin ofrece una respuesta en su interpretación de la historia de la fotografía y del curso a través del cual se convirtió en un objeto de consumo, así como en su recuento del desarrollo del cine como nueva forma de entretenimiento. De la fotografía afirma:

Pero observemos la trayectoria que sigue la fotografía. ¿Y qué podemos ver? Se vuelve cada vez más diferenciada y más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa de vecindad, un montón de basura, sin sublimarlos. Para no mencionar el hecho de que, al reproducir un dique o una fábrica de cables, sería incapaz de decir otra cosa que “el mundo es hermoso”. En efecto, con su procedimiento perfeccionado a la moda, la “nueva objetividad” ha logrado hacer incluso de la miseria un objeto de disfrute.¹⁰

Benjamin piensa que el movimiento encabezado por el fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch, conocido como “la nueva objetividad”, constituyó un tipo de obra que se sirvió de un desarrollo técnico para acabar de constituir una nueva moda, sin importar que su contenido fuera la misma pobreza que creaban las sociedades industriales o el espectáculo de destrucción y barbarie que finalmente representarían las dos guerras mundiales. Desde el punto de vista de nuestro autor, la nueva objetividad consolidó una forma de producción que fue capaz de representar la miseria para entregarla como objeto de disfrute a las sociedades modernas.

Por otra parte, Benjamin afirma sobre el cine: “No es sólo que el culto a las estrellas [de cine] promovido por él [el capital invertido] conserve aquella magia de la personalidad; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase”.¹¹

¹⁰ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 41.

¹¹ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 74.

De esta manera, Benjamin advierte el peligro que implica el desarrollo de la industria cinematográfica en la primera mitad del siglo XX, como una industria que genera un culto a la personalidad de las estrellas por parte de las masas, que desean incluso el desarrollo de la misma industria que ha servido para su organización política en Estados totalitarios. En este sentido, los argumentos de nuestro pensador no se dirigen contra el fascismo y el orden político que establece, sino contra la manera en que este tipo de Estados son defendidos, de manera implícita, por el culto que rinde el público amplio a las instituciones y a las prácticas que les dan forma. Nuestro pensador cuestiona los usos políticos de los recursos técnicos de los medios masivos de comunicación, pero subraya las posibilidades destructivas que surgen de la actitud que éstos promueven en el público amplio: una recepción dispersa o distraída: “El cine hace retroceder el valor de culto no sólo porque pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído”.¹²

Lo que Benjamin acusa es el proceso mediante el cual el arte tecnificado se hace público sin servir a la realización de los derechos de las masas a las que se entrega. Hay un rechazo a cualquier intento de caracterizar la masificación del arte como un proceso de democratización de la obra, que se observaría en el hecho de que ésta goza de mayor difusión. Más que reprochar la decadencia del aura o el uso que el fascismo o el nacionalsocialismo hicieron de distintas manifestaciones artísticas, lo que Benjamin aprecia es que la obra moderna, como resultado de la producción industrial, genera un tipo de recepción que ayuda a consolidar tanto al sistema económico en el que ésta se generó, el capitalismo, como a los Estados que se sirvieron de su desarrollo para implementar un control político:

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho). Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.¹³

¹² *Ibid.*, p. 95.

¹³ *Ibid.*, p. 96. Andrés E. Weikert anota que en la versión de *La obra de arte en la*

El fascismo tiene la posibilidad de organizar a las masas mientras éstas acepten los valores que transmite a través de distintos canales. En la medida en que los medios modernos de comunicación posibilitaron la distribución masiva de cualquier tipo de mensaje, el fascismo encontró en éstos el vehículo ideal para la difusión de su ideología. Sin embargo, la transmisión ideológica es posible no sólo por las posibilidades técnicas que ofrecen los medios masivos de comunicación, sino por la manera acrítica en que son recibidos por parte del público amplio, es decir, por la recepción que estos mismos medios promueven. Lo que Benjamin enfatiza de este proceso es que para la consolidación de los Estados totalitarios es necesaria una recepción o experiencia particular de la obra moderna, a saber, una recepción en la distracción: la perceptibilidad del “examinador distraído”.¹⁴

La descripción benjaminiana de la experiencia que posibilita la formación de las masas a través de la obra moderna parece ser paradójica, pues consiste en la actitud de alguien que examina aquello que lo estimula; pero se trata también de un examen que realiza de manera distraída. De esta manera, puede decirse que el público disperso, a pesar de no ser un público atento, mantiene la expectativa de encontrar un valor propio, un mensaje o una verdad en aquello que transmiten los aparatos tecnológicos con los que se enfrenta. Aquí podemos comprender la relevancia de distinguir dos sentidos de la tesis de la decadencia del aura, pues aun cuando Benjamin considera que se reduce la distancia entre el receptor y la obra, sostiene la idea de que el observador conserva la expectativa de recibir un contenido concreto a través de la obra moderna. El receptor mantiene la creencia de que ésta tiene algo que decir, un valor que comunicar o una verdad que transmitir. Si bien la distancia entre el público y el objeto artístico desaparece por su aparición masiva en el espacio público, no se extingue por completo la expectativa que las masas depositan en la misma, la creencia de que la obra es portadora de un valor independiente de las relaciones sociales en las que aparece. Esta expectativa, el deseo de que el objeto devuelva la mirada, nos ayuda a comprender el mecanismo de la formación del juicio de las masas como la estetización de la política:

era de su reproductibilidad técnica de 1937-1938 en lugar de “fascismo” Benjamin escribe “El Estado totalitario intenta organiza” y en lugar de “las masas tienen un derecho” escribe “las masas tienden a la transformación”.

¹⁴ Samuel Weber considera que este tipo de experiencia: “reinstaura el aura de la imagen del mundo a través de los mismos medios que la destruyen”. La intuición de Weber es que conforme la recepción dispersa desgasta el aura de la obra de arte, el deseo que implica la experiencia del aura se dirige hacia los medios masivos de comunicación. Samuel Weber, “Mass Mediauras: or Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin”, en David S. Ferris, comp., *Walter Benjamin: Theoretical Questions*. Stanford, Stanford University, 1996, p. 48. Mi traducción.

“Fiat arts, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Éste es, al parecer, el momento culminante del “l’art pour l’art”. La humanidad, que fue una vez, en Homero, objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política. El comunismo responde con la politización del arte.¹⁵

En la medida en que la formación de las masas está apoyada en un tipo de percepción particular, la del examinador distraído, la organización política de las sociedades modernas opera a través del control de la experiencia. Es en este sentido que se estetiza la política, en tanto que la formación del juicio público se consigue a través de la administración de la sensibilidad, es decir, a través del disfrute que obtienen las masas en la recepción de los medios modernos de comunicación y de la manera en que responden a su perceptibilidad.

En este mecanismo, el público amplio encuentra un contenido claro y directo a través de la propaganda política y los productos de la industria. Dicho público se constituye como un examinador, en tanto que experimenta un goce a partir de los mensajes que produce su medio cultural y mientras se asume como un experto en éstos; pero permanece distraído en la medida en que no somete dicha percepción a su juicio, es decir, en tanto que expulsa de su recepción la posibilidad de reflexionar sobre aquello que satisface sus sentidos. En este desplazamiento de la acción hacia la pasividad de un tipo de experiencia, el fascismo y los Estados totalitarios pueden moldear la actitud de las masas en distintas formas de organización política. La supresión del pensamiento acaba por constituir la aniquilación de la capacidad de autodeterminación de las personas, puesto que éstas viven bajo el impulso de los sentidos.

Frente a la estetización de la política, Benjamin considera que la respuesta del comunismo se encuentra en la politización del arte, pero para precisar, sugerimos que se encuentra en la politización de la estética. Nuestro autor aclara en qué consiste la respuesta del pensador materialista al fascismo, cuando escribe:

En lugar de preguntar: ¿cuál es la actitud que mantiene una obra [literaria] con respecto a las relaciones sociales de producción de la época?, ¿está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación,

¹⁵ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 98-99.

es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta ¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de la época?, quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción literarias de la época.¹⁶

Podemos apreciar aquí que la respuesta benjaminiana al fascismo no se encuentra en la transformación inmediata de la obra de arte, sino en el análisis del lugar que ésta ocupa dentro de la sociedad en la que es producida y consumida. En este sentido, propone una teoría crítica de la sociedad que parta del análisis materialista de la obra de arte, de su posición dentro de los medios de producción de la época.

Si el fascismo organiza la política a través de los cambios en la percepción que producen los medios industriales de producción, Benjamin considera que la tarea del pensamiento es analizar las características de la experiencia moderna para identificar su capacidad de servir tanto a la “barbarie ilustrada”¹⁷ como a un proyecto crítico.

Podemos comprender algunas consecuencias de esta propuesta en la interpretación que Susan Buck-Morss ofrece de las tesis benjaminianas:

Benjamin cambia la constelación en la que sus términos conceptuales (política, arte, estética) se despliegan, y con esto su significado. Si en verdad “politizamos el arte” en la manera radical que sugiere, el arte dejaría de ser arte tal como lo conocemos. Más aún, el término clave “estética” tendría un giro en su significado de ciento ochenta grados. El concepto de “estética” se transformaría, de hecho, se redimiría, irónicamente (o dialécticamente), *éste* describiría el campo en el que el antídoto contra el fascismo se despliega como una respuesta política.¹⁸

Estamos de acuerdo con la descripción que Susan Buck-Morss ofrece de la transformación que sufre la estética dentro del pensamiento de Benjamin y que en ésta se encuentra la respuesta de nuestro pensador al fascismo. Sin embargo, conviene aclarar los conceptos a los que se refiere esta autora en las primeras líneas de la última cita. Primero, para Benjamin, la politización

¹⁶ W. Benjamin, *El autor como productor*, pp. 24-25.

¹⁷ Theodor Adorno y Max Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*. Trad. de Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2005, p. 173.

¹⁸ Susan Buck-Morss, “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”, en <http://www.arts.cornell.edu/histart/DOCS/sbm5.pdf> [Consulta: abril de 2009], p. 5. Mi traducción.

de la estética no se reduce en primera instancia a una transformación del arte, sino a un análisis de la experiencia moderna en general, esto es, de la experiencia tal como es moldeada por los medios modernos de producción. Segundo, la politización de la estética no genera un cambio inmediato en el arte como fenómeno cultural, sino en la manera en que lo comprendemos. En este sentido, la politización de la estética no se refiere a la reducción del arte a un medio para la difusión de ideas políticas.¹⁹ Para Benjamin, el arte cumple una función política dada su aparición masiva en la vida cotidiana de las masas. La politización de la estética consiste, entonces, en el análisis de la relación entre la experiencia y el orden social de los Estados modernos. La estética se politiza en la medida en que se analiza el potencial político de la experiencia, es decir, cuando a través del pensamiento podemos comprender el lugar que ocupa la sensibilidad humana en las prácticas políticas de las sociedades industriales —de barbarie o revolucionarias— y el papel que la tecnología desenvuelve en las mismas. En este sentido, podemos apreciar por qué es en la estética, o en la politización de la estética, donde se encuentra el antídoto contra el fascismo, pues es en “la dimensión reflexiva de la experiencia”²⁰ en donde puede aprehenderse el significado total de las posibilidades que abren los medios modernos de comunicación.

Siguiendo esta línea de interpretación, el análisis de la obra de arte es sólo uno de los fenómenos de los que se ocupa la politización de la estética. Para comprender esto, conviene recordar las figuras de la modernidad que analiza nuestro pensador, es decir, las nuevas formas de experiencia que surgieron o que se transformaron con las sociedades modernas, tales como la del coleccionista como pensador fragmentario o la del paseante de la ciudad, entre otras. La politización de la estética es el ejercicio de aclarar la relación entre la experiencia, la percepción, el juicio de gusto y las formas de consolidar o romper una organización política; de notar tanto el potencial positivo como las posibilidades destructivas de esta relación y comprender el lugar que la tecnología ocupa en éstas.

Sólo esta comprensión de la experiencia moderna puede permitir realizar “la tarea más complicada de *rechazar* la alienación de lo sensorial y lo corpóreo, *restaurar el poder intelectual de los sentidos corporales humanos* [human bodily senses] *a favor de la autoconservación de la humanidad*, y hacerlo no mediante el rechazo de las nuevas tecnologías, sino *pasando a*

¹⁹ Benjamin considera que la obra que busca transmitir un mensaje político concreto sigue la misma lógica de la transmisión ideológica, aun cuando su contenido fueran los valores políticos de izquierda o del comunismo, pues intenta educar a las masas o transmitir un contenido concreto, en lugar de exigir su juicio. A este tipo de obra se refiere como *obra de tendencia* (W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 49).

²⁰ E. Subirats, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 13.

través de ellas".²¹ La comprensión de las posibilidades dialécticas de la experiencia es el lugar donde se despliega el antídoto contra el fascismo, en la medida en que nos permite aprehender el mecanismo mediante el cual opera en la cultura moderna.

La obra de vanguardia: la interrupción de la experiencia del aura, la producción experimental y el estado de *shock*

Podemos entender cómo es que, para Benjamin, la tarea del pensamiento constituye la respuesta al fascismo. Éste es el terreno que comprende la politización de la estética. Pero podemos preguntarnos también si esta tarea crítica es posible en la misma experiencia de la obra de arte moderna. La pregunta que nos planteamos aquí puede presentarse de la siguiente manera: ¿es posible que la obra moderna, que promueve una recepción distraída o dispersa, pueda dar lugar a una acción crítica o liberadora? Si la obra moderna promueve una recepción dispersa, tal que sea útil para la transmisión ideológica a través de los medios de comunicación: ¿hay alguna posibilidad de que la obra moderna sirva a un pensamiento crítico? Benjamin responde a este problema en las últimas secciones del ensayo *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica* y a lo largo de *El autor como productor*. Si bien los análisis que presenta en estos textos están dedicados a distintos fenómenos, se complementan para sostener la tesis de que en las sociedades modernas puede interrumpirse la transmisión ideológica siempre que sea posible modificar la recepción que sus productos culturales promueven, a saber, la experiencia del examinador distraído. El filósofo o el pensador materialista, tal como Benjamin lo entiende, puede resistirse a la transmisión ideológica en la medida en que politice la estética, en el sentido desarrollado anteriormente. Sin embargo, la pregunta que nos planteamos aquí cuestiona la posibilidad de que la misma producción artística pueda dar lugar a un pensamiento crítico. Esto es lo que explicaremos en las siguientes páginas.

Tras acusar a "la nueva objetividad", movimiento al que ya nos habíamos referido, de presentar a las masas la miseria y la pobreza como objetos de disfrute, Benjamin escribe que "si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro —es decir, a la moda— el mundo tal como resulta que es".²²

²¹ S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 5. Cursivas de la autora. Mi traducción.

²² W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 42.

Lo primero que podemos notar es que Benjamin acepta que los mecanismos de producción modernos, en este caso la fotografía, pueden cumplir una función política distinta de la que tienen cuando están puestos al servicio de los Estados totalitarios. Esta función consiste en una transformación de las formas de producción “desde dentro”, es decir, un trabajo con los mismos medios que sirven a las modas. Esta transformación “habría significado vencer nuevamente uno de aquellos límites, superar aquellas oposiciones que mantienen atada la producción de los intelectuales”.²³ Se trata de una renovación del mundo a partir de los mismos medios de producción que sirven para formar el juicio de las masas: ésta no es “una renovación espiritual, como la proclamada por los fascistas; se proponen innovaciones técnicas”.²⁴ En este sentido, encontramos la mejor expresión de la tesis benjaminiana en la siguiente afirmación: “el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político”.²⁵

El concepto de “progreso político” es problemático y la idea misma de progreso es criticada por nuestro autor, tanto en las obras aquí estudiadas como en el resto de sus escritos, particularmente en las *Tesis sobre la historia*. Por el momento no analizaremos esta crítica ni la expresión señalada. Es suficiente para nuestros intereses aclarar la relación directa que existe entre una renovación técnica y una actitud política concreta, que Benjamin considera significativamente diferente a la de la organización política del totalitarismo. El escritor asume esta actitud cuando reflexiona sobre sus medios de producción: los elementos que componen el proceso mismo de la escritura; así, el fotógrafo interrumpe la transmisión ideológica del fascismo cuando comprende los alcances de su técnica, el cineasta cuando es consciente de las posibilidades de su medio y de la manipulación a la que ha servido; el pintor en el momento en que cuestiona la posibilidad misma de la representación pictórica.

Benjamin ejemplifica esta tesis con el teatro épico de Brecht, que analiza y desmonta los componentes de la representación teatral: “la relación entre el escenario y el público, el texto y la representación, el director y el actor”.²⁶ El objetivo del teatro épico es originar, a partir de la crítica de los elementos que integran el teatro, “estados de cosas”:

Son estados de cosas que él [Brecht] obtiene mediante la interrupción de las acciones. Adviertan ustedes que la función principal de las canciones en sus piezas es la de interrumpir la acción. El teatro épico retoma de esta manera —con el principio de la interrupción— un pro-

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

cedimiento que, como ustedes saben, se nos ha vuelto familiar en los últimos años gracias al cine y a la radio, a la prensa y a la fotografía. Me refiero al procedimiento del montaje. En efecto, el elemento montado interrumpe el conjunto en que ha sido montado.²⁷

Continúa Benjamin:

La interrupción de la acción se dirige constantemente contra una ilusión que se presenta en el público, una ilusión que carece de función en un teatro que se propone tratar los elementos de lo real en el sentido de una serie de experimentos. Los estados de cosas no se encuentran al principio sino en el resultado de este proceso experimental. Son siempre —bajo una figura u otra— estados de cosas que nos conciernen pero que el teatro épico, lejos de acercarlos al espectador, los aleja de él. Más que producir estados de cosas el teatro épico los descubre. Su descubrimiento se lleva a cabo mediante la interrupción de las secuencias. Sólo que la interrupción no tiene aquí un carácter excitante sino una función organizadora. Detiene el curso de la acción para forzar al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece y para forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel.²⁸

“Ilusión”, “elementos de lo real”, “alejar al espectador”. “Montaje”, “experimento”, “interrupción de la acción”; “resultado”, “tomar posición”. Benjamin piensa el teatro épico como una obra experimental, esto es, como una obra que critica los elementos de los cuales ésta misma se compone para interrumpir la ilusión que el teatro tradicional ofrece al espectador. La obra experimental sustituye la expectativa que la obra convencional genera en sus receptores por una interrupción de la acción que representa. Esta interrupción ocurre a través del montaje, es decir, mediante un procedimiento o una técnica de producción que hace explícito al espectador que frente a sí sólo tiene un objeto particular, a saber, el resultado de un conjunto de técnicas que pueden manipularse para presentar un contenido.

En este sentido, Benjamin opone el trabajo experimental a la organización política. Mientras la primera hace evidente que la obra es una construcción técnica, la segunda usa la obra para transmitir un mensaje o dar forma a la opinión pública. Frente a la cercanía y la confianza de la obra moderna cuando aparece en los medios masivos de comunicación y la expectativa que genera en el receptor de transmitirle un sistema de valores o un mensaje, la

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁸ *Idem.*

obra que revoluciona sus medios de producción es, de manera más precisa, un experimento que aleja al espectador en tanto que se resiste a su consumo. No lo intenta educar; lo obliga, por el contrario, a tomar distancia para juzgarla; esta obra se resiste, incluso, a ser interpretada en la medida en que descubre estados de cosas, es decir, en tanto que da lugar al surgimiento de la duda y la reflexión en torno a lo que se encuentra puesto en escena.

Podemos encontrar una descripción precisa de esta actitud en el recuento que John Berger ofrece sobre el desarrollo de las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX: “Un nuevo tipo de certeza ha sido llamado a aparecer: una certeza basada en el reconocimiento de la duda. La naturaleza en una imagen no es más algo dispuesto enfrente del espectador. Ésta lo incluye ahora con la evidencia de sus sentidos y sus relaciones constantemente cambiantes con lo que está viendo”.²⁹ Pero esta duda no se concentra sólo en el cuestionamiento de las formas tradicionales de arte o de los contenidos que éstas pueden transmitir, sino en la función misma de la obra moderna como construcción técnica.

En tanto objeto producido, la obra de vanguardia no busca la confianza del receptor ni satisface sus expectativas por recibir un mensaje. Requiere su juicio; lo obliga a posicionarse con respecto al estatus mismo de la obra como hecho artístico y como objeto producido. Esta exigencia del pensar interrumpe, entonces, el curso de la transmisión ideológica: “Sirviéndose persistentemente del pensamiento, [el teatro épico] tiende menos a satisfacer al público con sentimientos —aunque se trate de sentimientos de rebelión—, que a volverlo ajeno a las condiciones en que vive”.³⁰ La obra experimental no tiene un carácter excitante, no apela a la sensibilidad y al goce, sino a la duda y al juicio.

Benjamin profundiza en la caracterización del arte experimental cuando afirma que la “fuerza revolucionaria [del dadaísmo] consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Para componer una naturaleza muerta bastaban un boleto, un carrete de hilo y una colilla reunidos mediante unos cuantos trazos pictóricos”.³¹

Podemos considerar, entonces, que dadas las características de la obra de arte moderna de producir una cercanía y una expectativa en el receptor distraído, la posibilidad que ésta tiene para dar lugar a una experiencia distinta de la que ocurre en la transmisión ideológica se origina en una producción experimental, a saber, la obra que interrumpe la representación que construye el arte tradicional y descubre “estados de cosas”. La producción de vanguardia,

²⁹ John Berger, *The Success and Failure of Picasso*. Nueva York, Vintage International, 1993, p. 56. Mi traducción.

³⁰ W. Benjamin, *El autor como productor*, p. 55.

³¹ *Ibid.*, p. 40.

entendida como un experimento o como el espacio para la irrupción de la duda, posibilita el juego de la imaginación y el pensamiento del receptor que se encontraba disperso, pues no pone un fin último que éste deba perseguir o un mensaje que le deba ser transmitido. De esta manera, la obra de vanguardia da lugar a un acto crítico, en tanto que da lugar a una experiencia que no se desarrolla conforme a fines predeterminados, como ocurre con la obra aurática, la obra de tendencia y, en general, como ocurre en la formación del juicio público en las sociedades modernas. Para nuestro pensador, la interrupción de la ilusión constituye una acción crítica, pues lo que se interrumpe finalmente es la experiencia de la organización política que caracteriza al fascismo.

Podemos parafrasear la tesis que presentamos líneas arriba afirmando que existe un tipo de producción moderna que puede resistirse a la transmisión ideológica o a la organización política, y que ésta consiste en la innovación a través de la crítica de los medios de producción de los que se sirve. En este sentido, es más preciso hablar de una producción experimental, pues Benjamin pone el acento en la tarea que tiene el artista para comprenderse como un productor más dentro de las sociedades industriales.

Entender al artista como un productor significa comprender que su labor consiste en el trabajo que realiza con los medios de producción de los que dispone. De esta manera, considera Benjamin, el autor podrá innovar en la medida en que conozca la historia de su medio. No puede haber renovación técnica si el productor no es consciente de los límites y alcances de sus instrumentos de producción, y de la manera en que fueron utilizados antes por otros autores. De este modo, la obra experimental proporciona un punto de reflexión sobre la tradición de la que proviene.

La obra experimental no representa, en este sentido, la superación de la historia de un medio, ni un progreso con respecto a la misma, sino su crítica. Interrumpe la organización política en tanto que es producida con una actitud reflexiva sobre la historia. Es claro el reflejo que esta intuición tiene en las *Tesis sobre la historia*, en donde Benjamin considera que sólo la interrupción del tiempo lineal puede ofrecernos el punto de vista para contemplar la historia de la cultura como la catástrofe única que ha dejado atrás el discurso del progreso.³² La producción experimental interrumpe el curso del tiempo lineal, en tanto que se explica más por la tradición a la que pertenece y por los medios materiales de los que se construye que por el contenido que pueda encerrar. En este sentido, es revolucionaria en la medida en que da lugar a una forma de experiencia que rompe el *continuum* de la historia para reflexionar sobre lo verdaderamente histórico: la tradición. En la tesis XVII, Benjamin afirma:

³² W. Benjamin, *Tesis sobre la historia*. Introd. y trad. de Bolívar Echeverría. México, Itaca/UACM, 2008.

Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igualmente su detención. Cuando el pensar para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un *shock* que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido.³³

Esta mónada se revela como el hecho que provoca un estado de *shock*, un momento donde se interrumpe el discurso del progreso y desde el cual podemos enfocar, en la detención, las tensiones de una época para descubrir las posibilidades revolucionarias de cada momento. La obra experimental o de vanguardia aparece como una mónada en la medida en que ocasiona un estado de *shock* cuando explota los límites de su medio e interrumpe la ilusión de la representación a través de la duda, es decir, mientras produce un momento de tensión.

En este sentido, la posibilidad crítica o revolucionaria que surge en la experiencia de la obra de arte, se encuentra en la comprensión de la tradición olvidada por el progreso que persigue la cultura y por la interrupción de las ilusiones que configuran este discurso. El pensamiento revolucionario se aprecia, entonces, como el “manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren”³⁴ que representa la historia de la humanidad.

Conclusiones

La reflexión que hemos presentado a lo largo de estas líneas puede reconstruirse en las siguientes consideraciones. Primero, defendimos que la recepción de la obra de arte técnicamente reproducible conserva un remanente de la experiencia del aura de la obra premoderna, en la medida en que el público amplio que la recibe mantiene la expectativa de encontrar en ésta una verdad, un mensaje, un sistema de valores o bien un contenido concreto, aun cuando dicha expectativa se cumpla de manera distraída. Este tipo de recepción es necesaria para la organización política de las masas, proceso que caracterizamos como la estetización de la política, en la medida en que las prácticas que describimos se ejecutan a través de la administración de la experiencia de los individuos que integran una sociedad.

³³ *Ibid.*, p. 55. Cursivas de Benjamin.

³⁴ *Idem.*

Las consideraciones benjaminianas acerca de la estetización de la política delimitan el espacio de la acción que nuestro pensador considera propiamente revolucionaria, pues si la formación de las masas depende de la experiencia del examinador distraído, el pensamiento crítico es posible por su interrupción. A lo largo de estas páginas nos limitamos a analizar dos formas distintas que esta ruptura puede tomar. El primer caso es el proyecto filosófico de la politización de la estética, que nos permite entender la dialéctica de la experiencia moderna y, de manera más concreta, la barbarie de la cultura presente en los mecanismos de organización política que implementó el fascismo.

Pero también nos preguntamos si, además de la crítica que es propia de la filosofía, es posible una actitud revolucionaria en la producción y en la recepción de la obra moderna. En este sentido, profundizamos en el pensamiento benjaminiano sobre la obra técnicamente reproducible y, en particular, en su teoría sobre el arte de vanguardia. Esta última forma de producción provoca un estado de *shock* que interrumpe la ilusión que crea la obra tradicional, sembrando la duda y la crítica en su receptor en lugar de transmitirle alguna certidumbre. Subrayamos, también, que este tipo de obra es el resultado de un trabajo experimental, que se desarrolla a partir de la actitud reflexiva de su productor: el análisis que emprende de los medios que tiene a su disposición, y que realiza a partir de la recuperación de la memoria y del carácter histórico de la tradición a la que pertenece.

De esta manera, la politización de la estética encuentra las posibilidades revolucionarias de la experiencia moderna en la comprensión de la barbarie que es constitutiva de las sociedades industriales, mientras que la teoría benjaminiana del arte identifica las posibilidades revolucionarias de la experiencia en la producción experimental, por parte del autor, y en el estado de *shock* del receptor. Para finalizar esta conclusión, intentaremos profundizar en las diferencias que existen entre estos tipos de acciones críticas. Si hemos presentado la teoría benjaminiana de la obra de arte como un componente del proyecto más amplio de la politización de la estética, podemos pensar, al menos como hipótesis, que las experiencias críticas que estas facetas del pensamiento benjaminiano conceptualizan no son idénticas entre sí.

La labor experimental de un autor proporciona un punto de reflexión sobre la historia de un medio de producción y la tradición de autores que la han renovado. La producción de vanguardia representa una ruptura con el tiempo lineal, que Benjamin caracteriza como constitutivo del discurso del progreso, y posibilita un diálogo en torno a la memoria. Entonces, el aspecto crítico que es propio de esta forma de producción se encuentra en la recuperación del pasado histórico por encima de las proyecciones hacia el futuro que, de acuerdo con nuestro pensador, no nos permiten hacernos de una imagen precisa del transcurrir de la historia. La renovación técnica que caracteriza a

la obra de vanguardia nos permite entender a la obra de arte como un objeto construido de acuerdo con ciertas técnicas y convenciones sobre los mecanismos de representación. La producción experimental nos ayuda, entonces, a comprender a la obra moderna como un objeto históricamente determinado.

Por su parte, el estado de *shock* que la obra de vanguardia causa en sus receptores representa la irrupción de la duda en torno a las ilusiones que crea la obra tradicional. La experiencia de la obra de vanguardia resulta radicalmente distinta de la experiencia del examinador distraído, dado que en ella se cuestiona la objetividad de lo que la obra tradicional representa, haciéndola ver como una construcción técnica. A través del proceso de montaje, el estado de *shock* hace evidente que el contenido de cualquier obra adquiere forma a través de convenciones técnicas y la manipulación de aparatos tecnológicos.

Así, las producción experimental y el estado de *shock* que se configuran a partir de la obra de vanguardia, permiten comprender el carácter histórico de la producción artística, es decir, que todo objeto artístico es resultado de un conjunto de relaciones sociales y, en esta medida, que se encuentra determinado por la historia de sus medios de producción y la labor de su autor.

Tanto el productor como el receptor de la obra de vanguardia entienden la obra moderna como un producto socialmente determinado, susceptible de ser manipulado y transformado, lo que coloca a estas figuras de la sensibilidad en la senda que se aleja de las experiencias de culto que ejemplifican tanto la obra aurática como la perceptibilidad que promueve la obra moderna. Las experiencias que causa la obra de vanguardia rompen con la expectativa que fomentan los medios modernos de comunicación en sus receptores, y nos permiten concebir a la obra de arte como un objeto socialmente construido. En la medida en que se restituye la visión de la obra como resultado de las relaciones de producción, se aniquila la posibilidad de atribuir a ésta cualquier forma de intencionalidad o la independencia de un valor propio, que se entendería sin ninguna referencia a las convenciones sociales de un momento histórico.

Así, si la perceptibilidad que promueve la obra técnicamente reproducible consiste en transferir las expectativas que mantenemos en las relaciones humanas a nuestra relación con los objetos, la obra de vanguardia nos permite comprender al objeto artístico como un producto del trabajo humano. Éste es el carácter crítico o revolucionario de las experiencias que origina la obra de vanguardia: el conocimiento que arroja sobre la obra de arte como un objeto socialmente determinado, es decir, como resultado del trabajo humano realizado dentro del sistema social de producción de una época.

En este sentido, si la politización de la estética representa un acto crítico en la medida en que nos permite comprender el mecanismo mediante el cual el fascismo organiza a las crecientes masas proletarias, la producción experimental y el estado de *shock* son formas de acción críticas en la medida en

que interrumpen la experiencia del receptor distraído. Así, la politización de la estética nos permite comprender la barbarie propia de la cultura moderna, por una parte, mientras que la producción experimental y el estado de *shock* acaban por eliminar el remanente de aura que se encuentra en la perceptibilidad que promueve la obra moderna. En esta interpretación podemos pensar a la obra de vanguardia como el ejemplo radical que Benjamin ofrece para ilustrar la interrupción de la transmisión ideológica, pero las tesis de nuestro pensador no se reducen a la misma, sino a la recuperación de la tarea del pensar. De esta manera, no hemos intentamos jerarquizar los componentes del pensamiento benjaminiano, sino comprender las distintas vías que cada uno abre para caracterizar diferentes formas de la reflexión crítica y la acción revolucionaria.

Purificación y sacrificio. El orfismo y su herencia dionisiaca-apolínea¹

E. Sebastián Lomelí Bravo

Ahora, pues, tañedor de la lira, a ti, que grata melodía cantas, mi ánimo me incita a decir lo que jamás antes referí, cuando, espoleado por el aguijón de Baco y del soberano Apolo, mencioné los dardos que hacen estre-mecerse, remedios para los mortales, y luego los pactos juramentados para los iniciados.

Argonáuticas órficas, vv. 8-13

Con las siguientes líneas se pretende ensayar las relaciones entre el orfismo y la pareja de Apolo y Dioniso. Esto tiene la finalidad de robustecer la tesis de Guthrie,² según la cual Orfeo habría sido originariamente una figura del espectro de la religión diurna de Febo, quizá uno de sus sacerdotes, que pretendió reformar el culto báquico.

Esto no significa que nos ocuparemos de Orfeo como un hombre real y externo a los textos. En cambio, nos referiremos al Orfeo órfico, aquel que aparece en la doctrina. Por ello es que buscaremos en el mito y en las creencias de esta religión mística elementos que nos permitan afirmar cómo es que el poeta jugó el papel de intermediario entre Febo y Baco.

La tesis que nos guía en el presente texto es la siguiente: el orfismo pretendió descifrar el misterio de la bacante —ése que incumbe a la caída de la frontera entre los hombres y los dioses— en una clave *sui generis*, a saber: la eliminación de la violencia sacrificial. Esto sólo pudo fundarse en la creencia de que la divinidad ya estaba en el creyente y, por tanto, no hacía falta exigirle que se presentase. De este modo, el órfico pretendía ser dios o, mejor dicho, reconocer al dios en sí mismo. Al lograrlo no tendría que derramar más sangre, y mucho menos practicar el rito furioso por el que originalmente se manifestaba Dioniso.

¹ Agradezco sinceramente los comentarios que las doctoras Elsa Cross y María Antonia González Valerio hicieron al presente ensayo.

² W. K. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*. Prefacio de Larry J. Aldernik. Trad. de Juan Valmard. Madrid, Siruela, 2003, p. 82.

Cuando se afirma que el orfismo reformó la religión dionisiaca, la pregunta que debe aparecer en seguida es en dónde, pues se encuentra lo divino de Dioniso en esta nueva lectura del dios. No cabe duda de que la cuestión no debe pretender ver una identidad en la divinidad de Baco; la unidad de los dioses es una hipótesis con la que uno no puede contar al estudiar la religión griega, particularmente en el caso de esta divinidad, la cual cargó con el más contradictorio manojó de epítetos del panteón heleno.³ Aun así, la pregunta sigue vigente: ¿qué de la divinidad dionisiaca permitió su inclusión en la creencia órfica?

La vida de Orfeo puede darnos una pista. Si bien no puede justificarse que sus seguidores hayan sido contemporáneos suyos, y mucho menos que el mismo Orfeo haya sido más que un personaje mítico, la historia que conservamos de ese cantor tracio se vincula de modos ambiguos, aunque completamente determinantes, con Dioniso. No sólo la creencia los remite a ambos a Tracia,⁴ además la muerte de Orfeo muestra una intrincada red de simbolismos que lo arrancan de la típica imagen apolínea y lo entregan al rito báquico de modo casi inequívoco.

Detienne sigue estos parentescos en su libro *La escritura de Orfeo*. Llama la atención primero sobre la efigie del poeta; si bien su apariencia de hombre joven y bello siempre acompañado de una lira lo confunde con el mismo Apolo, a esta imagen debemos añadir las resonancias que pueda tener del joven Dioniso, cuya representación se volvió cada vez más común desde la Época clásica. También Harrison había apuntado esta semejanza al contrastarlo con el Baco de Eurípides; con ese joven de apariencia dulce y

³ Se le llama “dispensador de bienes”, “liberador de toda pena y cuita”, “el que sana y relaja” y “el lleno de gracias”; se opone a ello un registro de nombres cuyo único parangón se encuentra entre las bestias más terribles del inframundo: “el descuartizador de hombres”, “el que come carne cruda”, “el que encuentra placer en el hierro y la sangre vertida”. Véase Walter. F. Otto, *Dioniso. Mito y culto*. Trad. de Cristina García Ohlrich. Madrid, Siruela, 2001, p. 85.

⁴ Se conservan registros de un intenso culto dionisiaco en Tracia, aunque la tradición más extendida ubica su patria en Tebas. Por otro lado, algunos descubrimientos arqueológicos rastrean a Dioniso en Creta desde las épocas minoica y micénica, lo cual podría reforzar la tesis de que la supuesta extranjería del dios es uno de los elementos propios de su divinidad. Marcel Detienne interpretó, por ejemplo, que en esa característica se develaba el esencial oscilar de este dios entre la presencia y la ausencia, entre la extrañeza y el reconocimiento (cf. M. Detienne, *Dioniso a cielo abierto. Los mitos del dios griego del desenfreno*. Trad. de Margarita Mizraji. Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 30 y ss.)

afeminada,⁵ demasiado sereno para la situación comparado con el exaltado Penteo.⁶

El segundo punto que muestra esta ambigüedad o tensión es la muerte del poeta. Ésta ocurre a manos de las basárides, o ménades tracias, en una tónica propia de las muertes que rondan el culto dionisiaco. Lo cual levanta la sospecha de la pertenencia de Orfeo a esa constelación de personajes míticos, a los que Dioniso castiga mediante su epifanía destructora encarnada en su cortejo. Así lo hizo con Penteo y con Licurgo, castigó además con la locura a la hijas de Minias, quienes terminaron por matar a sus propios hijos.⁷ Todas estas muertes remiten al despedazamiento del pequeño Dioniso por los Titanes, y por ello no sólo deben de ser considerados únicamente como una venganza por parte del dios, sino como el modo más vehemente y violento en el que éste hace patente su divinidad.

En un fragmento de una tragedia perdida de Esquilo conservamos una narración de la causa de la ira de Dioniso contra Orfeo; el poeta enfureció al dios cuando en el monte Pangeo —donde en otros tiempos Licurgo hizo correr despavorido al pequeño Baco— proclamó a Helios como el más grande de los dioses.⁸ No debe suponerse que el problema aquí haya sido afirmar una jerarquía en el panteón, lo extraño en dado caso es establecerla desde un dios menor, el que, nos recuerda Detienne,⁹ sólo en su identificación con Apolo

⁵ Algunos estudiosos han comparado la apariencia ambigua de Dioniso con la posible homosexualidad de Orfeo. No obstante, no resulta ser un terreno fácil para establecer comparativos. Por un lado, en el dios la falta de frontera entre los sexos no implica un contacto sexual con hombres, sino la disolución misma de la diferencia, cuestión propia de su epifanía. Por otro lado, la homosexualidad de Orfeo, motivo de bromas por parte de los alejandrinos, fue leída como una consecuencia del dolor por la pérdida de Eurídice. Y si nos atenemos a que no hay pruebas de que el descenso de Orfeo haya sido a causa de su esposa, sino hasta épocas muy tardías (W. K. Guthrie, *op. cit.*, p. 81), esto haría también el tema de su sexualidad una cuestión posterior. Sobre la homosexualidad de Orfeo puede consultarse José Ordoñez Burgos, *La poesía órfica y la sabiduría antigua*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de Cultura, 2002, p. 29, n. 26 y W. K. Guthrie, *op. cit.*, p. 85.

⁶ Jane Ellen Harrison, *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*. Londres, Merlin, 1980, p. 475 y M. Detienne, *La escritura de Orfeo*. Trad. de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona, Península, 1990, p. 95.

⁷ Véase W. F. Otto, *op. cit.*, p. 60.

⁸ Nos han llegado otras versiones de la muerte de Orfeo que la atribuyen a la ira de las mujeres, o bien porque no las consideró dentro de sus misterios, o porque sedujo a sus esposos y los apartó de ellas (W. K. Guthrie, *op. cit.*, p. 84). Platón escribió que la causa de la muerte fue el castigo por la cobardía de querer bajar al Hades con vida, y no ser lo suficientemente valiente como para morir por el amor que fue a buscar. (*Banquete* 179d). Isócrates, por su parte, la atribuyó a la impiedad de su credo (Giorgio Colli, *La sabiduría griega*. Trad. de Dionisio Mínguez. Madrid, Trotta, 1995, vol. 1, 4 [A54]).

⁹ M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, p. 104.

cobra relevancia. ¿Puede leerse entonces la muerte del poeta como un episodio de rivalidad entre estas deidades antagónicas? La cuestión no termina ahí, pues si tomamos como parámetro las teologías órficas, encontramos que Dioniso es el dios central del culto, lo cual podría hacer comprensible su venganza.

Sin embargo, la perplejidad continúa. Si volvemos a mirar en los textos órficos que han sobrevivido hasta nuestros días, encontramos que la centralidad de Dioniso se debe a un trono heredado en seis ocasiones, las cuales se remontan a Fanes, el dios primero.¹⁰ Aunque el origen de su nombre se les escapa a los filólogos, las fuentes antiguas concuerdan en atribuirle el significado de “aparecer” (φαίνω), pues fue el primero que “brillando” surgió de las tinieblas, o bien porque iluminó la creación. Esta etimología popular permitía que se le llamase a Fanes, Luz o Sol. Aunque esto no implicase su identificación real con el astro, cuya creación debía haber sido posterior.¹¹

¿Quién era ese dios superior a Dioniso? Aunque sea sugerente afirmar que se trataba de Fanes, es difícil establecer un vínculo con esta divinidad propia de las teogonías órficas. No sólo nos enfrentamos a la dudosa datación de las llamadas *Rapsodias* que contenían estas historias míticas.¹² Además, debe ser tomado en cuenta que es Apolo quien aparece tras la muerte del poeta para encargarse de algunos de los restos.

Si nos atenemos a la rivalidad Apolo-Dioniso, Orfeo emerge como el cuerpo en que ambas deidades luchan entre sí. El despedazamiento sólo sería la consecuencia esperada. Sin posible reunión armónica, cada dios tomó para sí algo del poeta: los restos del cuerpo fueron encontrados en Lesbos por las musas apolíneas¹³ y la lira fue consagrada en un templo de Febo; pero la cabeza de Orfeo —como en el caso del corazón del Dioniso, quien fuera despedazado por

¹⁰ W. K. Guthrie, *op. cit.*, pp. 125 y ss.

¹¹ Por último, sería bueno apuntar que en el afán órfico de unidad, en algunas ocasiones se identificaba a Fanes con Dioniso. El mito de las generaciones de los dioses narra que Zeus devoró la primera creación y con ello se convirtió él mismo en el creador al volver a generar o, mejor dicho, a vomitar el mundo. Fanes fue también parte del festín, y se llegó a pensar que éste renació en forma de Dioniso (*ibid.*, pp. 148, 149 y 153).

¹² Según Guthrie el orfismo puede ser datado por lo menos desde el siglo VI a. C. No obstante, las teogonías órficas provienen de textos del periodo helenístico y es difícil dilucidar si su contenido pertenece a etapas más antiguas. Uno de los argumentos importantes para la datación es la semejanza de los órficos con filósofos y teósofos (*v. gr.* Epiménides, Ferécides y Empédocles) del siglo V y VI, aunque la constante reescritura de las ideas expuestas en las *Rapsodias* (texto del que sólo tenemos fragmentos), posiblemente transformó algunos de los elementos. Sobre esta constante revisión y palimpsesto órfico, véase M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, p. 92.

¹³ Recuérdese que fuera del mito órfico, los restos de Dioniso Zagreo son recogidos por el mismo Apolo y transportados a Delfos. Véase W. K. Guthrie, *op. cit.*, p. 133 y Karl Kerényi, *Los dioses de los griegos*. Trad. de Jaime López-Sanz. Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 251.

los Titanes— se mantuvo íntegra y la llevaron a un templo de Dioniso, donde realizó profecías hasta que Apolo le ordenó abstenerse de sus asuntos.¹⁴

Orfeo es el doblemente castigado por los dioses que antes le brindaron sus dones. Apolo lo hizo el mejor citarista entre los mortales al heredarle la música que crea armonía, pues no debe olvidarse que Febo no sólo era señalado por los griegos como el cantor que entretenía a los dioses cuando estaban a la mesa, sino además se creía que su música ordenaba el cosmos.¹⁵ No cabe duda de que algo de esto se nos muestra cuando hayamos múltiples pasajes sobre Orfeo como el siguiente:

Innumerables

pájaros volaban sobre su cabeza,

y saltarines peces

surgían de las aguas azules

para [escuchar] su bello canto.¹⁶

Todo tipo de seres rondan a Orfeo y olvidan su lugar en el mundo; las bestias no cazan a sus presas, los árboles se desencajan de la tierra y los monstruos se adormecen. Esta imagen perdura en las *Argonáuticas*, en las cuales, sin importar la versión, Orfeo participa en el viaje a la Cólquide a pesar de su debilidad física, ya que los demás argonautas saben que su música les es aún más necesaria que otro par de brazos fuertes: ellos saben que Orfeo es capaz de infundir el valor en los hombres, y que la belleza de su canto permitirá librarse de peligros como las sirenas y las Rocas Errantes.¹⁷

Junto con esta magia en la música de Orfeo, la tradición nos ha entregado además la imagen de un cantor que profetiza, que conoce de rituales de purificación y que fue instaurador de misterios e iniciaciones. Consecuentemente, puede preguntarse si estos atributos son dones debidos al mismo dios, es decir, a Apolo, quien le otorgó precisamente la música que se supone acompañó a esos saberes. Una respuesta positiva a esta cuestión la podemos encontrar en Epiménides y Empédocles, quienes invocaban a Apolo Hiperbóreo como protector de sus ejercicios de ascesis y de purificación. Ambos pensadores han

¹⁴ M. Detienne, *La escritura de Orfeo*, p. 104.

¹⁵ W. F. Otto, *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Trad. de Juan Jorge Thomas. Madrid, Sexto Piso, 2007, p. 114.

¹⁶ Simónides, fr. 384 (G. Colli, *op. cit.*, vol. 1, 4 [A2]).

¹⁷ Las habilidades de Orfeo son descritas, por ejemplo, en *Argonáuticas órficas*, vv. 85 y ss., y acerca del poder de su canto sobre los héroes véase 249-ss. (Ocupo la edición de Miguel Periago: Porfirio, *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos*. Madrid, Gredos, 2002.) Esto también puede encontrarse en la tragedia perdida de Eurípides, *Hipsípila*, fr. 1, 3, 8-14 (G. Colli, *op. cit.*, vol. 1, 4 [A18]).

sido vinculados con el orfismo; el primero por ser el antecedente más antiguo dentro de Grecia de las prácticas espirituales de renuncia,¹⁸ y el segundo por el contenido de su doctrina de la trasmigración de las almas, el tema predominante de la purificación y la prohibición de manchar los altares con sangre.¹⁹

Por estas razones podríamos asentir, junto con Kirk y Raven,²⁰ que la sabiduría órfica estuvo auspiciada por Febo. Sin embargo, aunque éste haya sido reconocido como el dios de la purificación por excelencia, sus ritos no se encontraron relacionados con los misterios. Los cultos místéricos y catárticos le correspondieron a Dioniso, como dios de la *manía* sagrada. Por ello es que Rohde creyó más adecuado adjudicar las prácticas de purificación órfica a esta divinidad. Los cultos a Baco, según el filólogo, aseguraban a los creyentes que su alma, al entrar en contacto con el dios, viviría tras la muerte en la isla de los Bienaventurados.²¹ El iniciado había sufrido una suerte de divinización que le permitía librarse del destino que le aguardaba al resto de los mortales. Esta posibilidad estaba dada por la misma naturaleza de los ritos, pues durante las orgías, los que participaban se encontraban plenos de la deidad por lo menos en dos sentidos. En primer lugar, el trance de la bacante (la locura dionisiaca) no señalaba un disturbio en la mente, sino la posesión por parte del dios (*enthousiasmós*);²² en segundo lugar, sabemos que los rituales báquicos tenían

¹⁸ Véase Erwin Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Trad. de Wenceslao Roces. México, FCE, 1983, p. 177.

¹⁹ Véase Empédocles, frs. 466, 468, 469 y 470. (La numeración de los fragmentos ocupados aquí es la de G. S. Kirk y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos*. Trad. de Jesús García Fernández. Madrid, Gredos, 1981.)

²⁰ Cf. G. S. Kirk y J. E. Raven, *op. cit.*, p. 61.

²¹ Esta creencia, como apuntó Rohde, posiblemente se gestó en el dionisismo de Tracia –si aceptamos la tesis de la extranjería del dios– aún antes de dispersarse por la Hélade por el contacto con el culto al dios Zalmoxis, a quien sus fieles (los getas) seguirían al morir. E. Rohde, *op. cit.*, p. 154.

²² La locura no pertenece al hombre, ni como *psyche*, ni siquiera como *phren* o *nous*. La demencia, cuando es real, es potestad divina. Como apunta Dodds, esta relación entre locura y divinidad no sólo se encuentra en Grecia, sino que puede ser localizada en diversas culturas. Véase E. R. Dodds, *Los griegos y lo irracional*. Trad. de María Araujo. Madrid, Alianza, 1981, p. 22; y la descripción de los ritos de distintos pueblos análogos a los menádicos en pp. 253 y ss.

Debe señalarse que, si bien Dodds pretende distinguir distintos tipos de locura según el dios que la envía, Ruth Padel no encuentra justificación suficiente para esta taxonomía y, en cambio, propone que detrás de toda demencia los griegos presentían la acción de Dioniso. La tesis de Dodds se sustenta, según la filóloga, en una sobreinterpretación del famoso pasaje del *Fedro* (244 a), en el que Platón distingue entre las diversas locuras (poética, mántica, telésica y erótica). En este texto sólo se afirma que la poesía se debe a las musas, pero no se nombra a ningún otro dios. Por otra parte, Padel cree que en el mismo vocabulario ocupado para hablar de locura se delata siempre la acción de Dioniso como verdadero dios de la demencia: “[...] se usa el verbo de Dioniso como si

un significativo sacrificio de bestias que remitía al despedazamiento mítico de Dioniso; la víctima era destrozada y comida cruda durante el trance menádico, con ello se asumía que la divinidad no sólo había sido convocada entre los participantes, sino que, por haber sido ingerida, ésta se encontraría dentro de ellos.

En lo que respecta a la purificación y la mántica, tampoco podemos decir que fuesen potestades únicas de Apolo, pues la locura dionisiaca fue considerada tanto una catarsis —o purificación que arrojaba a los demonios que provocaban alteraciones en el ánimo y el cuerpo—²³ como también un vehículo para realizar profecías.²⁴ De este modo, la herencia apolínea se confunde con la de Dioniso, lo cual hace necesaria la pregunta por aquello que distingue el don de ambas divinidades para, desde ahí, hacer comprensible las motivaciones que llevaron a los órficos a vincularse con ambas figuras.

Puede aventurarse que fue la promesa del contacto con la divinidad lo que atrajo a los órficos a Baco; si uno se atiene con Guthrie a que el poeta fue una figura satelital de Apolo en un principio, entonces podemos verlo con mayor claridad, pues el culto apolíneo se caracterizó por encontrar lo divino en lo más etéreo y espiritual. Como nos dice Otto, el epíteto “el que hiere de lejos” es representativo de esta distancia radical que el dios guardaba respecto de los mortales.²⁵ En contraposición, Dioniso se caracteriza por manifestarse invasivamente; satura la mente y el cuerpo de los creyentes. Quizá es por eso que les resultó a los órficos tan seductora esta creencia; con ella podían zanjar el hiato entre los hombres y los dioses.

Lo que quedaría pendiente, en dado caso, es cómo integrar estos extremos, cómo cantar la verdad dionisiaca con el saber musical de Apolo. Entre las modificaciones órficas al dionisismo que saltan a la vista está la conformación de un séquito masculino a diferencia del culto privilegiadamente femenino de Baco. Esto se puede constatar en las vasijas en las que Orfeo aparece rodeado de hombres tracios y en las narraciones socarronas que hacen de él, Ovidio y Virgilio. De hecho, las mujeres circundan a Orfeo en la iconografía sólo

la locura báquica fuera el modelo de todas las otras. Las Erinias, Ares, Apolo: cualquier cosa que les hagan a las mentes de sus víctimas, Dioniso está ahí, en el verbo. *Mainás*, ‘ménade’, la celebrante de Dioniso, significa ‘mujer loca’” (R. Padel, *A quien los dioses destruyen. Elemento de la locura griega y trágica*. Trad. de Gladys Rosemberg. México, Sexto Piso, 2005, p. 56).

²³ Sobre la purificación por el éxtasis puede verse E. Rohde, *op. cit.*, p. 172 y E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 254. Para el presente ensayo es importante señalar que la locura purificadora parece haber sido uno de los elementos del dionisismo que eliminaron los órficos. Líneas abajo se lanza una hipótesis para comprender tal ausencia.

²⁴ Eurípides, *Ba.*, 302. (Cito la edición de Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado: Eurípides, *Tragedias*. Madrid, Gredos, 2008, vol. III.)

²⁵ W. F. Otto, *Teofanía*, p. 114.

cuando se insinúa su muerte. Únicamente las musas, de entre todas las figuras femeninas, le fueron propicias.²⁶

Las implicaciones de la ausencia de lo femenino no son superficiales, pues al desaparecer la bacante, también se esfuma la demencia; Orfeo no canta la grandeza de la locura ni la embriaguez, sino a la pureza venida del ascetismo. Esta abstención no puede confundirse con la moderación implícita en el “todo con medida” delfico, pues lo que se presentaba bajo la renuncia órfica apenas tiene parangón con la religiosidad tradicional griega.²⁷ Paradójicamente, el ascetismo estaba cimentado en la vivificación del mito de la sanguinaria muerte de Dioniso Zagreo, el cual sustentaba, como ya se mencionó, también los ritos menádicos del *sparagmós* y de la manducación del toro en Creta.²⁸ La posibilidad de que la asimilación de este mito no condujese al mismo resultado se encuentra en el agregado que los órficos hicieron a la narración. El mito cuenta que los Titanes atrajeron con juguetes a Zagreo (“el cazador”) para descuartizarlo. Cuando Zeus furioso se enteró del crimen, los castigó fulminándolos con un rayo, las cenizas de los criminales y la víctima se mezclaron. Esta mezcla fue, según los órficos, la materia de la que nació la raza de los mortales: los hombres comparten la naturaleza divina y pura de Dioniso, y la propia de la impureza del homicida, a la que se suma un carácter terreno, por ser los Titanes hijos de la Tierra. El cuerpo y su amor a lo perecedero del mundo sublunar es la herencia que les dejaron a los hombres. El alma, por su parte, esa que ya los dionisiacos habían asumido como entidad que podía entrar en contacto con el dios, es el don que Zagreo cedió.²⁹

²⁶ Remito a las ilustraciones en W. K. Guthrie, *op. cit.*, pp. 86, 87, 88 y a las láminas 4 y 6.

²⁷ Es importante resaltar que la purificación en ritos de coribantismo, como el de las bacantes, se realizaba mediante un trance inducido por la danza y la música de címbalos, tambores y flautas. La lira apolínea no tenía lugar en estos ritos. Cf. E. Rohde, *op. cit.*, n. 137.

²⁸ Albert Loisy, *Los misterios paganos y el misterio cristiano*. Trad. de Ana P. de Goldar. Barcelona, Paidós, 1990, p. 31.

²⁹ Se cree factible que en los ritos místicos órficos se ocuparon juguetes para simular el engaño de los Titanes. Los argumentos a favor y en contra pueden encontrarse en W. K. Guthrie, *op. cit.*, pp. 175 y ss.

Además, el descuartizamiento podría haber sido vinculado con la numerología apolínea. Detienne reporta que en Olbia (Mar Negro) fueron encontradas tablillas órficas junto a un templo de Apolo, en las cuales se había inscrito de un lado “Dioniso” y del otro una figura rectangular dividida en siete partes, el cual es el número de Febo. A la sazón cita uno de los fragmentos órficos “De los miembros del niño, los Titanes hicieron siete partes” (Kern, 210a). Véase M. Detienne, *op. cit.*, p. 97 y Jean-Paul Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*. Trad. de Salvador María del Carril. Barcelona, Ariel, 1999, p. 76.

Cuando Jane Harrison³⁰ pretende sintetizar el núcleo de la religiosidad órfica, dice que esta doctrina no pretendió sólo encontrar la bienaventuranza al descender al Hades, a lo cual ya aspiraban los griegos mediante el culto dionisiaco. Esa vida futura, semejante a la de los dioses, debía ser para los órficos la consecuencia de la divinidad que le pertenecía al hombre por su mismo origen. Para los seguidores de Orfeo, la divinidad no sólo podía adentrarse en el creyente, sino que el hombre mismo es un dios extraviado en esta tierra,³¹ entregado a un cuerpo titánico que mancilla su naturaleza superior. Esta impureza es la que debe purgar el órfico; su vida terrena debe encaminarse a la purificación de esa otra naturaleza diversa a la divina.

La relevancia del tema de la pureza, sin embargo, no puede decirse que haya sido exclusiva de los órficos. El griego común vivía inmerso en ritos de purificación, algunos de los cuales lo acompañaban como hitos en los ciclos naturales de la vida (*v. gr.*, nacimiento, parto, muerte, aniversarios luctuosos), pero otros se encontraban en momentos excepcionales, como la lustración previa a todo sacrificio y los ritos especiales para limpiar al homicida de su mancha. A la par, el hombre estaba expuesto a múltiples situaciones que le arrebatában la pureza (al cometer homicidio, cuando un hombre se bañaba en agua que había usado una mujer, cuando alguien se cortaba las uñas en un festín, etcétera). Debe apuntarse también que la religiosidad griega tras la época homérica centralizó cada vez más el conflicto entre pureza y mácula, por lo cual, y consecuentemente, fueron desarrollados un sinfín de ritos que pretendían lavar a los hombres (con agua, azufre, higos, humo, sangre, etcétera).

Existía, sin embargo, una gran diferencia entre las purificaciones iniciáticas (ritos eleusinos, báquicos u órficos) y las pertenecientes al culto cotidiano, pues estas últimas no tenían repercusión fuera de la vida misma; tanto el hombre contaminado como el puro terminarían en el Hades posiblemente reducidos a una sombra despersonificada.³² La purificación era llevada a cabo para evitar desgracias, ya que el contaminado atraía los males a sí mismo, a los que lo rodeaban e incluso a la ciudad donde habitaba.

Los filólogos siguen discutiendo sobre la naturaleza y causas de la contaminación; en algunos casos parece que la impureza es simple suciedad física, en

³⁰ J. Harrison, *op. cit.*, p. 477.

³¹ Éste es otro de los elementos doctrinales que ha llevado a concluir a los estudiosos los posibles vínculos entre los órficos y Empédocles: "Yo soy ahora uno de ellos, desterrado de los dioses y errabundo, yo que puse mi confianza en la furiosa discordia" (fr. 471).

³² En esto parece que se mantuvo vigente la narración homérica del viaje de Odiseo al Hades (*Odisea*, XI). Sólo a los héroes y a los emparentados con los dioses les podía esperar una vida venturosa en el Elíseo. Una excepción a estas dos posibilidades le fue reservada a los que habían sido asesinados, ellos se convertían en espíritus de venganza que debían ser aplacados con el castigo o purificación del homicida. Véase E. Rohde, *op. cit.*, pp. 120b y ss.

otros la venganza de algún demonio agravado; aparece también con la ambigüedad de ser causa de desgracias o efecto de las mismas, sin que esto posibilite señalar un agente específico de la contaminación.³³ Lamentablemente, éste no es lugar para exponer y comparar los argumentos. Sin embargo, haremos una breve síntesis de la tesis de Vernant sobre el vínculo entre la impureza y lo sagrado, pues la consideramos fructífera para acercarnos al tema de la pureza órfica. Lo cual no significa que aquí se afirme que se trate de una propuesta que de hecho pueda explicar completamente el heterogéneo fenómeno de la purificación en la Grecia antigua.³⁴

Para Vernant, la contaminación se debe al contacto entre realidades divergentes, *v. gr.*, lo vivo con lo muerto, lo divino con lo humano, lo masculino con lo femenino. Desde esta perspectiva, la contaminación no tiene autor, no tiene estrictamente un carácter moral ni físico; la impureza seguiría en mayor medida una lógica de lo elemental y lo compuesto, que a la del pecado y la redención. Pero aquí no se trata de la mezcla entre cualquier tipo de elementos, propiamente la pérdida de la pureza ocurre en el contacto entre algo profano y lo sagrado, donde esto último puede ser un objeto consagrado a un demonio o divinidad. Por ello, para Vernant la estructura de la prohibición y la de la pureza están vinculadas:

Desde una de las perspectivas del pensamiento religioso, la “pureza” de una potencia divina se mide por el número y el rigor de las prohibiciones que la protegen. A medida que esta pureza se incrementa se

³³ Aunque se han establecido paralelismos con el pecado, la impureza pertenece a una lógica distinta, y justo la distinción se evidencia en la imposibilidad de atribuirla a un campo subjetivo y moral. Esto se dice no sólo por la falta de sentimiento de culpa, sino porque hay muchos casos en los que la mácula es adquirida sin atribución de voluntad a quien la adquiere, e incluso puede ser entendida con mayor facilidad desde una lógica del “contagio” de algún mal, en lugar de pensarla desde lo que entendemos actualmente por cometer una falta.

³⁴ Se tomaron en cuenta para este ensayo tres distintas propuestas: *a)* La de E. Rohde, quien entiende la impureza como consecuencia de la acción de una *daimon* sobre un hombre cuando éste ha entrado en contacto con su morada, animales destinados a su sacrificio, etcétera. También considera que el asesino es impuro en tanto el muerto exige se vengue el crimen. Véase E. Rohde, *op. cit.*, pp. 172 y 173; *b)* Para Moulinier (citado por Vernant) la contaminación no puede ser efecto de daimones, pues los textos señalan siempre la intervención de un elemento físico, como si se tratase de suciedad. Por otro lado, la impureza por las almas en búsqueda de venganza sólo es atestiguada en la tragedia, y *c)* La tercera vía es la de Vernant, que exponemos en el cuerpo del ensayo. Véase J. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Trad. de Cristina Gázquez. Madrid, Siglo XXI, 1987, pp. 103 y ss. Por fines de unidad del presente texto, tampoco se contrasta la propuesta de Vernant con la de Dodds, quien resalta el carácter “externo” de la mácula, frente al malestar “interno” de la conciencia que implica el pecado.

multiplican, en las relaciones del dios con los hombres, las ocasiones de contaminación sacrílega. Pero al término de esta progresión los dos polos opuestos de lo puro y lo contaminado se juntan y se confunden. En último extremo aparece como puro lo que está totalmente prohibido, es decir, aquello con lo que el hombre no debe jamás entrar en contacto.³⁵

Ensayemos sobre esta tesis; para la religión de la *polis* el hombre mantenía una diferencia irreductible con lo divino, y esto a pesar de la humanización de estos. Sólo los héroes y los semidioses podían habitar en torno a los dioses e incluso gozar de su bienaventuranza. Los órficos, como ya apuntamos, se asumían compuestos de divinidad y de entidades telúricas. Según los estudiosos,³⁶ esta dualidad de naturaleza señalaba la mácula original con la que había surgido la raza de los mortales; la composición humana es signo de impureza originaria y no la causa de ella, es decir, la impureza no venía inicialmente de la mezcla entre las cenizas de Dioniso y los Titanes, sino porque éstos habían dado muerte al dios niño.

Intuitivamente podría afirmarse que la impureza que el órfico deseó lavar fue el asesinato, y no la mezcla. Pero, ¿por qué dar muerte causaría impureza? Parece evidente que descuartizar a una divinidad, arrancarla de su bienaventuranza, no podría ser más que un acto nefasto, pero esto no explica la razón por la que se suma a esa clase de eventos que ensucian al hombre. Para Vernant, sin embargo, el homicidio se entiende desde la lógica de la contaminación que ha establecido, pues el asesinato no es otra cosa sino un choque violento entre realidades disímiles: la sangre se derrama en la tierra, la vida es golpeada por la muerte y, en el caso de la muerte de Dioniso Zagreo, la bienaventuranza con la mortalidad y la divinidad con la naturaleza titánica.

Aunado a esto, puede decirse que la lustración o lavado de la mancha tenía la intención de separar aquello que había sido mezclado antes. Particularmente, en el caso del homicidio, la sangre de la víctima debía limpiarse de las manos del asesino, pero no bastaba sólo con quitar la mancha física; el asesinato era lavado con la sangre de un animal que, al ser sacrificado, representaba al homicida sufriendo el mismo acto que él había cometido. La sangre purificaba la sangre para el griego común. Para el órfico, sin embargo, parece que un rito de esa naturaleza no tendría eficacia, pues la mancha del homicidio se identifica con el mismo cuerpo del ser humano; para purificarlo haría falta lavarse lo terrenal del hombre, de eso que guarda los vestigios de los Titanes. Ésta fue la base de la ascesis y las reglas de vida que siguieron los órficos.

³⁵ J. P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, p. 117.

³⁶ Cf. E. Rohde, *op. cit.*, p. 182. Y el comentario sobre la frase “[...] pues yo también confieso que soy de vuestra estirpe bienaventurada. Y he pagado la pena por hechos impíos [...]” en las tablillas órficas de Turios (W. K. Guthrie, *op. cit.*, p. 234).

Ahora, si consideramos que el caso paradigmático de la renuncia órfica fue la prohibición de derramar sangre, ya fuese por asesinato, por comer carne o por sacrificar a los dioses, puede entenderse por qué el rito comúnmente aceptado para limpiar un crimen resultaba no solamente ineficaz, sino que acrecentaba la falta. En un primer plano, podría asumirse que la proscripción de dar muerte a alguien sería una simple repetición del código helénico, en dado caso sólo sería subrayado por la resonancia que este acto tendría con el de los Titanes. No obstante, con esta reducción se ocultaría la relación que esta prohibición podría mantener con las otras dos, es decir, aquellas que se refieren a no matar bestias.

La justificación más respetada de estas prohibiciones se basa en la doctrina de la transmigración de las almas, pues al asumirla se podía suponer que dar muerte a un animal bien podría implicar haber matado a un ser humano que había reencarnado en ese cuerpo. Con este argumento los estudiosos han pretendido explicar la abstención de la carne tanto de los órficos como de los pitagóricos y se ha pretendido ver su fuerza en Empédocles, quien en su obra *Purificaciones* suscribe dicho argumento bajo una formulación por lo demás dramática:

El padre, pobre necio, levantando en alto a su propio hijo querido, que ha cambiado de forma, lo degüella con actitud de oración; están perplejos cuando sacrifican a su víctima implorante; y él, sordo a sus gritos, la degüella y prepara en sus mansiones un macabro festín [...] ³⁷

El fragmento continúa con el tono patético con el que se pretende justificar que los animales sacrificados en los altares bien podrían ser nuestros seres queridos. Así, en nada se distinguiría un sacerdote cualquiera de Agamenón, y no habría diferencia entre las víctimas e Ifigenia. No obstante, esta identificación nos suena sospechosa en el momento en que suponemos que resume la creencia esotérica del orfismo. A nuestro juicio, parece más un argumento retórico para convencer a los griegos de una práctica que les era totalmente ajena. ¿Cómo podría ser ésta la justificación entre los iniciados en el orfismo? ¿Acaso no sería mejor explicar que en el ser querido, y en toda víctima, está la divinidad de Dioniso? ¿No nos convertiríamos nosotros mismos en Titanes cuando damos muerte a un ser con vida? A esto debe sumarse que la enunciación tradicional de la prohibición órfica acentúa que el sacrificio “mancha los altares de los dioses con sangre”, ³⁸ y no habla del alma ni de las vidas pasadas

³⁷ Empédocles, fr. 469.

³⁸ Platón, “Leyes”, en *Diálogos*. Ed. de Francisco Lisi. Madrid, Gredos, 2008, vol. VIII, VI, 782c. “[...] Pitágoras] seguía una línea de conducta tan pura, de aversión a los

de la víctima. Ahora, si este fuera el caso, y el desprecio al sacrificio fuese el desprecio a reiterar el asesinato de Zagreo, salta a la vista su contraposición con el culto báquico. El violento sacrificio que llevaban a cabo las ménades propiciaba justo la rememoración y la presentación de la divinidad de Dioniso; la víctima era el dios, la sangre, su sangre y, cuando ellas comían su carne, eran Dioniso mismo. Esta naturaleza de la epifanía de Baco fue la que los órficos reformaron. De ser así, se consideraría innecesaria e impía la violencia para comulgar con la divinidad. Al aceptar esto, nos deberíamos preguntar dónde entraban los órficos en contacto con el dios.

Aunque no conocemos el rito de la iniciación órfica, tenemos pistas que nos podrían revelar que se llevaba a cabo una ceremonia en algún aspecto análoga a la menádica. No es seguro si sólo se representaban un sacrificio o si efectivamente de modo excepcional devoraban carne cruda.³⁹ Pero si nos atenemos al mito de Zagreo, ese sacrificio iniciático no sería más que un reconocimiento de la divinidad en uno mismo. Fuera de ese primer reencuentro con la divinidad, muy probablemente la creencia en la divinidad en el interior del hombre condujo al iniciado a vivir un culto relativo a sí mismo, al cuidado de sí y a mantener puro lo que en él debía ser tenido como lo superior.⁴⁰ La ascesis fue el lugar de lo divino, y no el sacrificio.

En resumen, la tesis de Vernant nos ayuda a comprender cómo es que la ascesis de los órficos puede ser entendida como un proceso de purificación, en tanto propone en el fondo una práctica que lava al hombre de su cuerpo

sacrificios y a los que los practicaban, que no sólo se abstenía de los seres animados, sino también que jamás se relacionaba con carniceros ni con cazadores" (Cf. Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 7).

³⁹ Cf. fr. 3 de *Cretenses* de Eurípides, donde el iniciado dice haber vivido como Zagreo noctívago y participado en banquetes de carne cruda antes de purificarse, vestir túnicas blancas y rehuir a comer "manjares que en un tiempo tuvieron vida". Frente a estas posibles pruebas, puede recordarse que Empédocles (fr. 466) describe una época dorada en la que la prohibición de derramar sangre llevaba a los adoradores a representar la escena del sacrificio con imágenes.

⁴⁰ En contraposición puede señalarse que lo divino en la ménade no se identificaba con el alma, sino con una pérdida de fronteras entre lo humano, lo divino y lo animal. Dioniso exigía actos que socavaban el orden humano, que llevaban a sus ménades a los límites, no sólo de la *polis*, sino de la humanidad: la bacante es comparada constantemente con animales, con leonas furiosas y con ciervas ("¡Acudid, rápidas perras de la Rabia [Lýssa], acudid al monte, donde tienen su cortejo las hijas de Cadmo! *Ba.*, 978). Cf. J. P. Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Trad. de Daniel Zadunaisky. Barcelona. Gedisa, 2001, pp. 16 y 40, y W. F. Otto, *Dioniso. Mito y culto*, p. 61.

titánico, que separa aquello que fue mezclado doblemente; por el asesinato de Zagreo y por el rayo de Zeus que fulminó a los culpables. Ahora, esta tesis nos permite remontarnos desde la prohibición del consumo de carne —por ser reiteración del homicidio originario— a una mejor comprensión de la reforma del dionisismo: gracias a la idea de contaminación, los órficos no podían aceptar al Dioniso que libera al hombre de todas las fronteras que lo ciñen (ciudad-silvestre, humano-animal y humano-dios), puesto que no aceptarían que cayese la frontera entre Dioniso y los Titanes, es decir, entre el espíritu y el cuerpo. Mejor dicho, para ellos la destrucción de la frontera entre el dios y los hijos de la Tierra era el principio del extravío del hombre respecto a lo divino. En ese sentido, la ascesis era la reconstrucción de la frontera para poder encontrar la identidad de Dioniso con el alma del hombre.

Tras esta recapitulación del dionisismo, cerremos con una intuición que bien podría dirigir nuestra mirada de vuelta a Apolo. Todo lo dicho hasta aquí nos permite afirmar que la enseñanza de Orfeo —la que fundó el credo órfico— pretendió encontrar una comunión con la divinidad sin la violencia que requería Dioniso; los órficos quisieron adorar al dios que borra las fronteras, pero no aceptaron que la unión tuviese que ser furiosa y sangrienta. En esta reforma el espíritu apolíneo tuvo todo que ver, pues por su nombre los griegos pudieron ver la divinidad en la armonía y la música. Quizá el órfico pretendió con el ascetismo volverse armónico y etéreo como la música para encontrar lo divino. Casi podría decirse que el creyente tendría que sacrificar su vida pública, sus apetitos, la costumbre de la *polis* y todo lo falto de armonía para no tener que derramar sangre.

La clave del orfismo, como lo han visto muchos poetas y músicos posteriores a los tiempos helénicos, se encontraría en el canto de Orfeo. Puesto que finalmente fue la música de la lira apolínea la que le permitió a Orfeo cruzar las fronteras entre los vivos y los muertos al descender al Hades, entre los humanos y las bestias que se reunían por igual para escucharlo. ¿Podría haber sido la música la que disolviese las fronteras entre los hombre y los dioses, o más precisamente, tendría que volverse musical la vida del órfico para poder entrar en contacto con lo divino?

El valor de uso y la crítica total de la sociedad moderna en la lectura de El capital, de Marx, que propone Bolívar Echeverría

David Moreno Soto

I

El ensayo “La ‘forma natural’ de la reproducción social”,¹ publicado en 1984 —y luego en una nueva versión, con el título “El valor de uso: ontología y semiótica”—,² tiene una importancia especial en la obra de Bolívar Echeverría. Se trata de un texto programático, en el que su autor formula con precisión el eje en torno al cual han girado sus investigaciones hasta ese momento y traza el rumbo que posteriormente han de seguir.

Se trata, dice Echeverría de entrada en aquella primera versión de su ensayo, de una contribución a “la reconstrucción del concepto crítico radical de valor de uso” que permitiría “mostrar la falta de fundamento de aquella identificación del marxismo con el productivismo occidental, el progresismo economicista del capitalismo y el estatalismo político burgués que llevó a plantear [...] la inadecuación del discurso marxista con las exigencias de la nueva figura histórica de la revolución”.

Así establece Echeverría el terreno de la discusión en la que está interviniendo. Define su objetivo como el de refutar la falsa identificación del pensamiento de Marx con ideas que tanto marxistas como pensadores e ideólogos no marxistas se han hecho de ese pensamiento en su intento de interpretarlo, sea para retomarlo o para criticarlo. Esta reconstrucción, insiste Echeverría, vendría a poner en claro “lo que en verdad tiene Marx [...] que decir en la discusión actual de los fundamentos de la actividad política revolucionaria”.

Bolívar Echeverría precisa que su interlocutor principal en esta discusión es Karl Korsch, quien, hacia 1950, hizo originalmente este planeamiento crítico, que luego fue plagiado y reformulado de modo vulgar en los años setentas.

¹ B. Echeverría, *Cuadernos Políticos*. México, Era, núm. 41, julio-diciembre, pp. 33-46.

² B. Echeverría, *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI, 1998.

La interlocución con Karl Korsch seguirá desempeñando un papel central en la evolución del pensamiento de Echeverría, en su propuesta de lectura de la crítica de la economía política y, en general, en la perspectiva desde la que entiende lo que es el marxismo y su lugar en la historia moderna.

Baste recordar aquí que Korsch —a quien Bertolt Brecht consideraba su maestro de marxismo, y que influyera también profundamente a Walter Benjamin, ambos tan caros a Echeverría— es autor de *Marxismo y filosofía*, uno de los dos libros fundacionales del marxismo crítico, junto con *Historia y conciencia de clase*, de Georg Lukács, ambos publicados en 1923. Estos libros establecieron las bases y el marco dentro del cual surgieron los aportes centrales del pensamiento crítico del siglo XX como los de la Escuela de Fráncfort.

Karl Korsch fue quien intentó pensar con la mayor radicalidad las experiencias revolucionarias más profundas del siglo XX —la de Alemania en 1918-1923 y la rusa que culmina en 1917— y la relación de estas experiencias con la obra de Marx y con las interpretaciones que los marxistas hacían de ella. En esta vía, Korsch retoma la tradición crítica inaugurada por Rosa Luxemburgo y continuada por el movimiento consejista europeo contra las versiones “oficiales” del marxismo, tanto del revisionismo reformista socialdemócrata como la del bolchevismo revolucionario leninista, y en esta reflexión llega a concebir la necesidad de emprender una relectura sistemática del conjunto de la obra de Marx y Engels, la más ambiciosa que se haya intentado hasta hoy, en su obra *Karl Marx* —publicada primero en 1938 y en múltiples ocasiones retrabajada por su autor posteriormente.

Podemos reconocer huellas profundas de la reflexión korschiana tanto en los aportes clave de Echeverría al desarrollo de la crítica de la economía política como en su visión de la relación del marxismo con las experiencias revolucionarias del siglo XX, así como en el refinado rigor con el que construye una ortodoxia crítica orientada a disolver todo dogmatismo en la interpretación de los conceptos fundamentales de la crítica de la economía política.

Desde el análisis de la contradicción del valor y el valor de uso, y su desarrollo como relación entre estructura y configuración del proceso de trabajo, y entre forma natural y forma de valor del proceso de reproducción social, hasta su teoría de lo político como función sintética de la socialidad y su teoría del cuádruple *ethos*, las investigaciones de Echeverría se desarrollan en plena correspondencia con la tesis korschiana de que “el primer principio básico de la nueva ciencia revolucionaria de la sociedad es el principio de la especificación histórica de todas las relaciones y circunstancias sociales”.³

Éste es, pues, el horizonte teórico-político en el que Bolívar Echeverría define en ese entonces el eje de toda su actividad como investigador, autor

³ Karl Korsch, *Karl Marx*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 25.

y profesor, sus proyectos editoriales, sus trabajos de traducción, sus participaciones en conferencias, coloquios y seminarios, sus cursos académicos, etcétera. Así entendía en 1984 su labor como el medio a través del cual sería posible abrir “el discurso de Marx ante los nuevos problemas de la revolución contemporánea”. Para él ésta era la tarea teórica más importante de los marxistas en la época actual.

En su ensayo “La forma natural de la reproducción social”, se propone poner al día los conceptos fundamentales del marxismo en confrontación con los desarrollos contemporáneos de las ciencias sociales en una línea de ortodoxia rigurosa y expone su descubrimiento de la dimensión semiótica de la reproducción social que será la base de sus aportes a la teorización crítica de la cultura y la política. En las siguientes dos décadas tematiza estos aportes en ensayos de interpretación del capitalismo contemporáneo que hacen época en el pensamiento crítico contemporáneo.

Como no voy a referirme al conjunto del ensayo, remito al comentario que le hizo Jorge Veraza publicado en 1985.⁴ Veraza reconoce —y de hecho retomará críticamente en su propia obra— la propuesta programática de Echeverría para el desarrollo del pensamiento crítico contemporáneo y reseña puntualmente los referentes polémicos explícitos e implícitos que enmarcan su texto, así como los problemas que se ponen en juego en esa discusión. En su comentario, que es la primera parte de un trabajo más extenso aún inédito, Veraza adelanta su crítica al ensayo que, por cierto, es muy similar a la que el mismo Echeverría hace a Marx, es decir, que no presenta el contenido del valor de uso, pues su perspectiva de análisis permanece formal.⁵

Aquí sólo quiero llamar la atención sobre un aspecto particular del ensayo, el relativo al cambio de su propia perspectiva respecto al sentido de su intervención. Insisto en que este empeño en “la reconstrucción del contenido del concepto” de valor de uso o forma natural “y de su efectividad crítica para el presente” fue una constante a lo largo de la vida de Bolívar Echeverría en México, por lo que este ensayo —en sus dos versiones, y tomando en cuenta el cambio de perspectiva al que me refiero— debe considerarse también, digo, como una guía de lectura de su obra, tanto de la anterior como de la ulterior.

Esta reconstrucción es posible, dice Echeverría, porque aunque en la obra de Marx no encontramos tematizado ese contenido del valor de uso, sin embargo, “su lugar y su medida están allí: demarcados por la radicalidad de la

⁴ Jorge Veraza, “A propósito de ‘La «forma natural» de la reproducción social’ de Bolívar Echeverría”, en *Itaca*, núm. 3, primavera, 1985, pp. 23-28.

⁵ Para Veraza, “Bolívar Echeverría retoma el programa korschiano” —es decir, “desarrollar la teoría revolucionaria del presente” — “pero critica su error” (confunde a Marx con el “marxismo”) “y precisa el lugar de la indagación y desarrollo del marxismo: el tema del valor de uso” (*ibid.*, p. 24).

crítica de Marx al capitalismo”. Y bien, ¿hasta dónde llega esta radicalidad?, ¿cuáles son sus alcances? Echeverría señala dos extremos.

La radicalidad del discurso crítico de Marx llega explícitamente —por un lado— “hasta el cuestionamiento de la forma en que tanto el sujeto como la objetividad se constituyen en la época moderna, y plantea, por tanto, una idea de revolución que, lejos de quedar atrapada en las ilusiones del siglo pasado, implica una propuesta cuya plena validez sólo ha podido mostrarse a la luz de las desilusiones del presente”. Por otro lado, este concepto crítico de “forma natural” o valor de uso, que “hace estallar el horizonte de inteligibilidad en el que se mueve el pensamiento moderno”, “ocupa un lugar central en el discurso de Marx” porque es el concepto que le permite a este discurso “precisar el sentido de su trabajo crítico”, de modo que sin él “resultan impensables [...] tanto la crítica particular del comportamiento y el discurso económicos de la época capitalista como aquella otra, general, la crítica de la totalidad de la vida social moderna”.

Bolívar Echeverría llama de forma natural “concepto de contraste”, porque es el que permite caracterizar suficientemente la peculiaridad del modo capitalista de producción y del modo de vida que se estructura en torno de él, su carácter histórico, el hecho de que se trata de un modo de vida posible entre otros, que hubo un antes y un después de él en donde no existía ni por tanto podrá seguir existiendo; que no es, pues, natural sino histórico, perecedero. Pero también es, por lo tanto, el concepto que describe la estructura básica de la vida social humana, es decir, aquello que la revolución debe liberar, el contenido reprimido, distorsionado, explotado por la forma capitalista de la vida social y sobre el cual ésta se monta parasitariamente. Es, en fin, el concepto que refiere el objeto y, por tanto, la meta de la revolución proletaria comunista.

II

Este alcance crítico radical del concepto de valor de uso en el discurso crítico de Marx es subrayado implícitamente en el epígrafe —también de las “Glosas a Wagner”— con el que encabeza el primer avance publicado de su lectura de la obra de Marx, “Comentario sobre el ‘punto de partida’ de *El capital*”, publicado originalmente en 1977.⁶

⁶ Véase B. Echeverría, “Comentario sobre el ‘punto de partida’ de *El capital*”, en *El discurso crítico de Marx*. México, Itaca/FCE, 2015, pp. 93-121. El epígrafe es el siguiente: “Sólo un *vir obscurus* que no ha entendido ni una palabra de *El capital* puede concluir que, en [mi] obra, el valor de uso no desempeña ningún papel [...]. En mi teoría, el valor de uso desempeña un papel importante de un orden totalmente diferente al que ha tenido en la economía anterior” (K. Marx, “Notas a Wagner”, en *MEW*, t. 19, pp. 369 y 371).

En su comentario, Echeverría invita a considerar “el conjunto de la argumentación desarrollada” en los cuatro primeros capítulos de *El capital*. Se trata, dice, de “una recomendación implícita del autor mediante el orden que sigue en su exposición”. Así, a través de la reconstrucción sistemática de ese orden expositivo, concluye que “la contradicción inherente a la forma mercantil de los objetos prácticos [...] actúa en la cotidianidad de los individuos sociales privados; los acosa imperceptiblemente: les hace la vida imposible”.

En otros términos, Echeverría presenta “la manera” en que Marx analiza la estructura de la forma mercancía como el punto de partida de una crítica económica de la sociedad moderna, pero que llega hasta la cotidianidad de la misma, es decir, precisamente, hasta “la crítica de la totalidad de la vida social moderna”; e indica, en el epígrafe que encabeza su comentario, que este alcance de la crítica de la economía política se revela a la luz del “importante papel” que desempeña el valor de uso en la teoría de Marx. Ésta es de hecho la primera referencia al programa de trabajo centrado en la reconstrucción del concepto crítico radical de valor de uso que ocho años después, ya concluida la etapa más intensa de su lectura de *El capital*, plantea de modo explícito en el ensayo “La forma natural de la reproducción social”.

Como vemos, ya en su “Comentario sobre el punto de partida de *El capital*”, está intentando ir más allá de los esfuerzos de los marxistas del siglo xx por trascender las lecturas economicistas de la obra de Marx y desarrollar la crítica económica del capitalismo hacia la crítica de la cultura, la política y la civilización burguesas, y para ello intenta mostrar cómo es que estas críticas efectivamente están allí, implícitas en el análisis crítico de las formas de movimiento de la riqueza burguesa que lleva a cabo Marx en el texto de *El capital*, y la clave que puede volverlas explícitas es precisamente el concepto crítico radical de valor de uso. Esta concepción acerca del alcance del concepto de valor de uso se irá precisando a través de una rigurosa lectura de *El capital* sistemática y largamente razonada en la que Bolívar Echeverría desentraña la profunda radicalidad de ese concepto que se despliega en el texto de Marx.

Pero es también una lectura que resume críticamente un cúmulo de investigaciones y debates acerca de los lineamientos y premisas teóricas, metodológicas, literarias, hermenéuticas, etcétera, resultado de los esfuerzos de generaciones de investigadores y pensadores a lo largo del siglo xx en torno a la obra Marx y que supone un conocimiento reflexionado de la literatura europea en la que se sintetizan aquellos esfuerzos y que Echeverría conociera de primera mano al calor de intensos debates con los estudiantes alemanes movilizados. Él lee esta literatura y la discute junto con los textos fundacionales del marxismo crítico de Rosa Luxemburgo, Karl Korsch, Georg Lukács, etcétera, que habían sido enterrados por la ola reaccionaria de la Guerra fría, y junto con los acontecimientos históricos de la coyuntura como la Revolución

cubana, la guerra de Vietnam, la gesta del Che Guevara y, en general, los movimientos de liberación nacional del Tercer Mundo.⁷ Para aquellos estudiantes radicales, la revolución comunista está a la orden del día y ellos creen vivirla en el centro de la misma.

El proyecto de lectura del texto de *El capital* que surge en este clima dominado por la creencia de que es inminente la revolución mundial llega a un momento culminante en el conjunto de los ensayos compilados en *El discurso crítico de Marx*, publicado en 1986, aunque la redacción de los ensayos data de 1974 a 1980 y el prólogo está fechado en 1984 —es decir, el mismo año de la publicación de “La forma natural de la reproducción social”. Pero esta lectura también se puede reconocer, implícitamente, en su edición y traducción del manuscrito preparatorio de la crítica de la economía política de 1861-1863 sobre la “subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización”, publicado en 1983.⁸

También en 1983 Echeverría resume el eje de su lectura de la crítica de la economía política en una conferencia con motivo del centenario de la muerte de Marx en la que expone la contradicción del valor y el valor de uso como “la contradicción que sostiene a todas las contradicciones del mundo moderno”. Allí argumenta que “la intención crítica de Marx con respecto a la sociedad moderna” se expresa en las distintas figuras de esta contradicción —“a la que le corresponde propiamente el término técnico de contradicción entre la *forma natural* y la *forma de valor* del objeto mercantil”— que se despliegan en los distintos niveles del argumento del texto de *El capital*.⁹

III

Lo dicho hasta aquí confirma la afirmación inicial de que el ensayo “La forma natural de la reproducción social” es una formulación programática madura

⁷ Sobre esta síntesis y el clima en el que tiene lugar, véase Andrés Barreda, “Aproximación a la crítica de la economía política de Bolívar Echeverría”, en Raquel Serur, comp., *Bolívar Echeverría. Modernidad y resistencias*. México, UAM-Xochimilco/Era, 2015, así como B. Echeverría, “Sobre la muerte del Che Guevara”, en *Calibán. Revista Semestral de Antropología Cultural* [Trad. y presentación de Javier Sigüenza].

⁸ K. Marx, “Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (inédito)”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 37, julio-septiembre, 1983, pp. 2-14. Publicado luego como K. Marx, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (extractos del Manuscrito 1861-1863)*. México, Itaca, 2011.

⁹ B. Echeverría, *La contradicción del valor y el valor de uso en El capital, de Karl Marx*. México, Itaca, 1994.

del proyecto de trabajo en el que se ocupara Echeverría durante las cuatro décadas que viviera en México.

Encontramos una primera enunciación del sentido global de este proyecto en una nota a pie de página del trabajo que presentó en 1974 como tesis de licenciatura con el título “Apuntes para un comentario de las ‘Tesis sobre Feuerbach’”. En esa nota se indica que este texto es “parte de otro más amplio en el que intentamos, dice Echeverría, estudiar de manera especial la relación entre la revolución teórica de Marx y el proceso de constitución del movimiento proletario en movimiento comunista”. Más aún, al año siguiente, en 1975, se publica este ensayo con el título “La revolución teórica comunista en las Tesis sobre Feuerbach”.¹⁰

Así pues, este proyecto de reconstrucción de la teoría de la revolución comunista en el que Echeverría entiende que se enmarca su trabajo teórico diez años después, en la versión de su ensayo de 1984, se traduce en la reconstrucción de la centralidad del valor de uso en el discurso crítico. Así, para Echeverría, la reconstrucción de este concepto crítico radical de valor de uso presenta dos vertientes, o más bien una misma que corre por dos vías: la de la crítica de la forma moderna capitalista de la vida social y la de la construcción de la plataforma teórica de la estrategia de la revolución proletario-comunista de esa forma de vida. En otros términos, este concepto de valor de uso vincula la crítica de la economía política y el materialismo histórico, y por eso es la clave de la crítica global de la civilización burguesa, el concepto que le da unidad al discurso crítico de Marx y lo constituye como una teoría de la revolución comunista, del que depende su “efectividad crítica para el presente”.

Bolívar Echeverría alude implícitamente a esta conexión entre crítica económica y crítica total de la sociedad moderna cuando refiere en su ensayo a los *Manuscritos de París*, de 1844. En estos manuscritos, en efecto, se plantea explícitamente –en el prólogo– la crítica de la economía política como parte del proyecto teórico global de crítica de todas las esferas de la vida social burguesa: “del derecho, de la moral, de la política, etcétera”, y, sobre todo, en el pasaje titulado “El trabajo enajenado”, así como el programa para desarrollar esta crítica económica que se desprende de esta conexión: el desarrollo del sistema teórico de la ciencia económico como el sistema de la propiedad privada o sistema de la enajenación total.¹¹

¹⁰ En *El materialismo de Marx* (México, Itaca, 2000) se recogen las variantes de las distintas versiones de este trabajo.

¹¹ “La economía política parte del trabajo como la verdadera alma de la producción, y, sin embargo, no da nada al trabajo, y a la propiedad privada se lo da todo [...] nosotros vemos que esta aparente contradicción es en realidad la contradicción del *trabajo enajenado* consigo mismo y que la economía política se limita a proclamar las leyes del trabajo enajenado [...] podemos desarrollar todas las categorías de la economía política y

Echeverría es consciente de esta relación, pues su propuesta de lectura del texto de *El capital* fue preparada, además de por su comentario a las Tesis sobre Feuerbach, por su esmerada traducción y edición de los *Cuadernos de París* —contemporáneos de los *Manuscritos de 1844*— publicada en 1974.¹²

Cabe insistir en que, al preparar su lectura del texto de *El capital* mediante la recuperación del joven Marx de las Tesis sobre Feuerbach y los *Cuadernos* y los manuscritos de París, es consciente de que está contribuyendo a los esfuerzos de generaciones de pensadores y luchadores por reflexionar desde el discurso crítico de Marx las experiencias revolucionarias del siglo XX, su empeño por trascender las lecturas economicistas de ese discurso y captar los elementos conceptuales que brinda la teoría de Marx en su unidad, desde los escritos de juventud hasta *El capital*, para pensar críticamente, desde sus fundamentos, la civilización capitalista.

IV

En lo que sigue quisiera dejar planteado un problema implícito en la discusión a la que nos convoca Bolívar Echeverría cuando reescribe su ensayo, una década después, introduciendo en él algunas modificaciones, en verdad pocas y de matiz, pero profundamente significativas, y lo publica en 1998, ahora con el título “El valor de uso: ontología y semiótica”, en el libro *Valor de uso y utopía*.

En la presentación al volumen, señala la importancia de esta nueva versión de su ensayo al indicar que se encuentra en la base del conjunto de ensayos compilados en el libro y que de hecho fue redactado con anterioridad a aquellos; no precisa cuándo lo escribió, pero debió ser cuando menos antes de 1994, que es la fecha de los más antiguos de ellos.

Así pues, tras diez años de reflexión, continúa reelaborando el eje central de su pensamiento. Sin embargo, en la nueva versión de su ensayo sobre el valor de uso encontramos, como decía, una serie de modificaciones significativas que, como el conjunto de los ensayos compilados en el volumen, tienen la intención de provocar un debate, pues plantean un problema que pone en cuestión aspectos centrales de su posición teórica.

Resumamos la idea central: en primer lugar, encontramos que cambia el terreno de la discusión en la que interviene con la nueva versión de su ensayo

en cada una de ellas [...] nos encontraremos de nuevo con una *determinada expresión*, ya *desarrollada*, de estos primeros fundamentos”: “el trabajo enajenado” y “la propiedad privada” (C. Marx, “Manuscritos económico-filosóficos de 1844”, en *Marx. Escritos de juventud*. México, FCE, 1987, pp. 603-604).

¹² K. Marx, *Cuadernos de París. Notas de lectura de 1844*. México, Era, 1974 [México, Itaca, 2009].

sobre el valor de uso. Ahora ya no se trata de lo que “tiene Marx [...] que decir en la discusión actual de los fundamentos de la actividad política revolucionaria”, sino “de los fundamentos de una nueva práctica de la política”; o, también, la cuestión ya no es, dice, abrir “el discurso de Marx ante los nuevos problemas de la revolución contemporánea”, sino “ante los nuevos problemas de la política contemporánea”. Así pues, la revolución le deja su lugar a la política.

Más aún, se ha perdido de vista la interlocución fundamental con Karl Korsch y la preocupación por “mostrar la falta de fundamento de aquella identificación del marxismo con el productivismo occidental, el progresismo economicista del capitalismo y el estatalismo político burgués que llevó a éste a plantear [...] la inadecuación del discurso marxista con las exigencias de la nueva figura histórica de la revolución”. En lugar de esta discusión con Korsch, parece pasar a primer plano la interlocución, que en la versión de 1984 era secundaria, con Michel Foucault y con Jean Baudrillard.¹³

Pero, además de este desplazamiento del terreno de la discusión y, por tanto, de los interlocutores de Bolívar Echeverría, encontramos un cambio aún más drástico de su posición en uno de los ensayos compilados en el mismo volumen bajo el título de “Modernidad y revolución”, escrito en 1997, después de la nueva versión del ensayo sobre el valor de uso, y sobre la base de éste, como sugiere en la presentación del libro. En este texto vemos que Echeverría suscribe, pero ahora de la mano de la Escuela de Fráncfort, y reformulada como “un Marx acrítico ante la idolatría de la técnica” (p. 65), aquella misma identificación del pensamiento de Marx “con el productivismo [...], el progresismo economicista [...] y el estatalismo [...] burgués”, que diez años antes quería refutarle a Karl Korsch.

Una identidad que, hay que decirlo, aunque sea de paso, a principios del siglo XXI no deja de seguir siendo vulgarizada, sino, al contrario, ahora con nuevos bríos, como una vulgarización de la vulgarización de los criterios que sin embargo debieran orientar los esfuerzos, por demás urgentes, de entender racionalmente, es decir, en su unidad, los múltiples aspectos de la crisis actual en la que se acumulan y se retroalimentan los desastres ambientales junto con los económicos, culturales, políticos, etcétera.

¹³ “La incomprensión de lo alcanzado por Marx, que empobrece la magnífica obra de Foucault, puede justificarse por la escasa cercanía de este autor al texto de *El capital*. No sucede lo mismo con la incomprensión voluntaria de la que hace gala Jean Baudrillard, uno de los más agudos teóricos actuales del intercambio, la producción y el consumo” quien “le adjudica” a Marx “el más plano de los utilitarismos y descalifica todo lo que, en la línea de Marx pero más allá de él, pueda decirse acerca de un valor de uso dirigido a un disfrute más allá de los límites del *do ut des*” (B. Echeverría, “El valor de uso: ontología y semiótica”, en *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI, 1998, pp. 153-154, n. 1). En la primera versión, de 1984, dice: “[...] acerca de un valor de uso cuya aprehensión teórica trasciende necesariamente la metafísica de Occidente”).

En realidad, Echeverría no abandona la interlocución fundamental con Karl Korsch, pues sus “Diez tesis sobre el marxismo”, de 1950, en verdad continúan las ideas que plantea en “La crisis del marxismo”, de 1931, y que a su vez retoman los miembros de la Escuela de Fráncfort; replantea el estatuto o el nivel en el que concibe la discusión con Korsch sobre el marxismo y cambia su posición en ella, pues ahora le da la razón a Korsch en su crítica a Marx, pero alineado del lado de la Escuela de Fráncfort y dándole a ésta todo el peso como interlocutora en la discusión que sin embargo, a través de ella, sigue entablando con Karl Korsch.

Así pues, ¿podríamos decir que nos encontramos ante un viraje en el pensamiento de Bolívar Echeverría?, o ¿se trata más bien del desarrollo consecuente de premisas que se hallan presentes ya en el texto de 1984?, o bien, incluso, ¿de ambas cosas a la vez?

V

Creo que lo que he dicho hasta aquí pone de manifiesto la importancia fundamental del diálogo crítico con Bolívar Echeverría que nos permita recuperar sus aportes al pensamiento crítico contemporáneo. Para contribuir a este diálogo crítico tan sólo quisiera señalar aquí dos problemas que me parecen deben ser motivo de ulteriores investigaciones.

En primer lugar, la perspectiva de la centralidad del concepto de valor de uso en el discurso crítico de Marx obliga a destacar la importancia de la definición de Marx en *El capital* cuando señala que “los valores de uso constituyen el contenido material de la riqueza, sea cual fuere la forma social de ésta”. Pues si por riqueza vamos a entender la constitución de la objetividad en la época moderna, ¿desde dónde va a llevarse a cabo el análisis crítico de esta objetividad si no es desde su contenido material?, es decir, desde esa dimensión básica sobre la cual se monta la forma o configuración que adopta históricamente para quedar subordinada al servicio del valor que se autovaloriza.

Toda la vida social moderna, centrada en torno a la explotación del plusvalor y subordinada a la acumulación de capital, se basa en la represión práctica y teórica, discursiva o significativa justamente de ese contenido y del sentido que le es inherente. Es la captación de ese contenido reprimido lo que permite percibir que son posibles otras formas de la condición humana y precisamente más humanas; más aún, cuál es el sentido y la medida de esa mayor o menor adecuación a lo humano, así como, por tanto, el sentido y medida de la inhumanidad de la forma de vida social existente.

Pero también se revela bajo nueva luz la presencia del valor de uso en la perspectiva analítica que se despliega a lo largo del texto de *El capital*, es

decir, que en su conjunto lo que se expone allí es el sometimiento del sentido concreto de la existencia humana y la conversión de ésta en medio para la producción de plusvalor y la acumulación de capital, y que, por tanto, el desarrollo o perfeccionamiento en términos capitalistas de la civilización moderna sólo puede consistir en el perfeccionamiento de la refuncionalización del conjunto de las condiciones de la vida social como instrumentos o condiciones para la explotación de la clase obrera. Así lo revelan ya de entrada los dos epígrafes que encabezan el texto de Echeverría, que son citas del *Capítulo VI inédito* de *El capital*, y la cita, en nota a pie de página, de las “Glosas marginales al *Tratado de economía política* de Adolf Wagner”.¹⁴

Estas referencias explican cómo es que, en efecto, el valor de uso, como “contenido material de la riqueza”, es el concepto que articula toda la argumentación en los tres tomos de *El capital*, que lo que se expone allí es justamente el valor de uso *del* capital, el valor de uso que éste se ha apropiado y que por lo tanto se encuentra adaptado, subsumido, enajenado o refuncionalizado por el movimiento del valor que se valoriza. Todo el proceso material de producción, reproducción y desarrollo del capital no es otra cosa que el valor de uso funcionando como proceso de explotación y acumulación de plusvalor, es decir, el valor de uso subordinado como la base material de la producción, la economía y la civilización de la época moderna capitalista.

Sin embargo, esta dimensión de la crítica económica como crítica global de la sociedad burguesa que se desprende de las mencionadas referencias a dichos textos de Marx es limitada por la perspectiva de Echeverría, que solamente ve “cautela” en la indicación metodológica de Marx que restringe el tratamiento del valor de uso en su crítica de la economía política a la consideración del mismo “sólo allí donde juega un papel como categoría económica”.

Para Bolívar Echeverría, esta restricción metodológica hace que en *El capital* el contenido del concepto de forma natural permanezca “en estado de incógnita” y que “el aporte central de Marx a una comprensión crítica de la modernidad” adolezca “de una disimetría o unilateralidad”. Así justifica Echeverría la necesidad de su aporte a un esclarecimiento, sin el cual la crítica de la economía política, dice, “queda incompleta y en muchos sentidos enigmática”. Pienso que en esta apreciación crítica —que, sin embargo, es la que le permite introducir su concepción, también proveniente de Korsch, del

¹⁴ Los epígrafes son las siguientes citas del *Capítulo VI inédito* de *El capital*: “Las únicas formas reales de las mercancías son sus figuras en el uso, sus formas naturales” y “[...] el *proceso entero de trabajo* en cuanto tal, en la interacción viva de sus elementos objetivos y subjetivos, se presenta como *la figura total del valor de uso*”. No es ocioso señalar que en la segunda versión de su ensayo, Bolívar Echeverría suprime este segundo epígrafe. Por otro lado, Echeverría hace referencia a las “Glosas marginales al *Tratado de economía política* de Adolf Wagner” cuando alude a las “elucubraciones erráticas sobre las palabras ‘valor’ y ‘valor de uso’”.

carácter negativo de la crítica de Marx— soslaya el problema principal: ¿qué significa que el valor de uso aparezca como categoría económica?

En otros términos, ¿un mero “concepto de contraste” pero “omnipresente en el texto de *El capital*” y, además, clave que “permite al discurso teórico precisar el sentido de su trabajo crítico”?

Creo que la desproporción entre la caracterización del concepto de valor de uso que propone Echeverría y la presencia y las funciones que le reconoce se desvanece si, leyendo sin prejuicios, observamos que la “omnipresencia” del concepto en el texto de Marx podría deberse a que, más que permitir precisar dicho “sentido crítico”, lo indica positivamente.

Por otro lado, ya la mera insistencia reiterada con la que se repite la indicación metodológica de Marx en los *Grundrisse* (1857), en la *Contribución a la crítica de la economía política* (1859), en el *Capítulo VI inédito* (1859), en la primera edición de *El capital* (1867) y en las “Glosas a Wagner” (1882), de acuerdo con la cual el valor de uso “sólo allí donde juega un papel como categoría económica”,¹⁵ indica que no se trata de un vacío provocado por un olvido o un descuido, como tienden a pensar otros lectores, ciertamente menos cuidadosos que Echeverría pero que creen seguirlo.

Pero tampoco se debe a una restricción impuesta por el carácter negativo de la crítica de Marx. Por el contrario, una lectura desprejuiciada debería tener en cuenta que a lo largo de veinticinco años de reflexión esta indicación no sólo se va haciendo más lacónica sino que acaba, en la edición final de *El capital*, en el mero señalamiento de los valores de uso como “contenido material de la riqueza, cualquiera que sea la forma social de ésta” y en la sociedad moderna “el soporte material del valor de cambio”. Así pues, a Marx le parece cada vez menos necesario advertir a sus lectores cómo piensa tratar el valor de uso. Creo que esta intención, largamente meditada de Marx, de ahorrarle al lector explicaciones acerca de cómo piensa tratar el asunto y sustituirlas por el señalamiento directo de la cosa, difícilmente podría ser más elocuente.

¿No sería más prudente suponer, como hipótesis de investigación, que la indicación de Marx es rigurosamente adecuada a la perspectiva crítica desde la que describe el sistema económico en el que el “contenido material de la riqueza social” funciona bajo el dominio de la forma del valor como valor que se valoriza? Es decir, ¿que en esta forma de la riqueza, como en la sociedad que se estructura en torno de ella, el valor de uso no puede aparecer sino precisamente como la base oculta, reprimida, del movimiento autónomo del

¹⁵ “El valor de uso [...] sólo cae dentro del ámbito de consideración de la economía política cuando él mismo es determinación formal” (K. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. México, Siglo XXI, 1980, p. 10).

valor, base oculta pero fundante de la que sin embargo, y justamente por eso, se desprende la perspectiva crítica del análisis?

Si esta perspectiva puede ser crítica es porque ubica su punto de vista en ese contenido material para desde allí observar el objeto de su análisis, que es, precisamente, la forma social en que ese contenido se actualiza.

De acuerdo con nuestra hipótesis, ese contenido material enajenado no puede ser tematizado científicamente “en cuanto tal”, “en positivo”, en el análisis crítico de esta forma de la riqueza, sino justamente tal como aparece en el sistema económico que describe el movimiento de esta riqueza, es decir, como “categoría económica” o como elemento del sistema capitalista de relaciones económicas.

Por lo demás, Marx explica con más extensión la indicación metodológica crítica en cuestión en la página 540 de los *Grundrisse* a la que refiere en su ensayo y con más amplitud aún en el argumento que concluye con la idea del *Capítulo VI inédito* de *El capital* que Echeverría transcribe como epígrafe (“el proceso [...] de trabajo [...] en la interacción viva de sus elementos objetivos y subjetivos [...] *la figura total del valor de uso*”) en su primera versión de su ensayo “La forma natural de la reproducción social” —epígrafe que, como ya he señalado, se suprime en la nueva versión del ensayo. Creo que vale la pena reexaminar esos argumentos dentro de los cuales se encuentran las citas que nos refiere.

A la luz de estos señalamientos, podríamos reconocer el contenido del conjunto del plan de seis libros de la crítica de la economía política que Marx describe en la *Contribución a la crítica de la economía política*, de 1859, como el despliegue del concepto de valor de uso como la “base material en la cual se representa [...] el valor de cambio” y, por tanto, “el sistema de la economía burguesa” que constituye el objeto de estudio de toda la obra que Marx anuncia.

VI

Un segundo problema que cabe señalar como otro tema pendiente de investigación es el siguiente: me parece reconocer una ambigüedad en la referencia de Bolívar Echeverría a los *Manuscritos de París*, en la que, como digo, alude a la conexión de la crítica económica con la crítica global de la civilización moderna. En su ensayo sobre la forma natural de la reproducción social (en las dos versiones) dice que en la obra de Marx “el contenido del concepto de forma natural permanece en estado de incógnita pese a los *Manuscritos de 1844*”. O sea, que está sugiriendo que en estos *Manuscritos* no estaría ese Marx que retrata, desde la perspectiva de la Escuela de Fráncfort, en su texto de 1997 “Modernidad

y revolución”, es decir, ese Marx acrítico ante “la figura de lo que el ser humano ha hecho con el valor de uso [...] después de la revolución de las fuerzas productivas que abrió el camino a la modernidad”, que es precisamente la figura “que sostiene al modo de producción capitalista”; ese Marx “fuertemente influido, en contra de su estirpe hegeliana, por la visión del progreso técnico propia del Iluminismo francés que permeaba al industrialismo inglés de su época”; un Marx que, por lo tanto, “no avanzaría en verdad en el camino de una crítica radical de la forma natural del mundo y de la vida en la época moderna”.

Por lo tanto, el viraje no sería de Echeverría sino de Marx, quien estaría pasando de una fase propiamente crítica radical en su juventud a otra fase “positiva”, o más bien positivista y, por lo tanto, acrítica o apologética del capitalismo, y esto debido, paradójicamente, a una recaída en la visión ultraradical pero metafísica, mítica, “espontánea de revolución que es propia de la modernidad burguesa capitalista”.

Esta “idea de revolución que emplea Marx” —afirma Echeverría—, como para rematar la paradoja, es “la misma que de alguna manera ha dominado en la historia del socialismo y del comunismo durante todo el siglo XX, y que ha permeado en general todo el discurso político contemporáneo”.

Así pues, en los años noventas, para Echeverría, comprender y aprovechar los verdaderos alcances del concepto de valor de uso hay que comenzar por reconstruir también la teoría de la revolución de la que originalmente forma parte ese concepto.

Hay que subrayar que tanto en su nueva versión del ensayo sobre el valor de uso como en “Modernidad y revolución”, no renuncia a la idea ni a la práctica de la revolución. Más bien invita a la construcción de una nueva idea de revolución que sea adecuada a la nueva situación y, a la vez, al verdadero sentido y alcance del concepto crítico de valor de uso que está en la base del discurso crítico de Marx. Propone, pues, llenar un vacío en la obra de Marx, un vacío que Echeverría refiere como la tematización del valor de uso “en cuanto tal”, “en positivo”, y desde allí refundar el concepto de revolución. Por lo tanto, pareciera que quiere ir más allá de lo que él ve como conceptualización sólo negativa del valor de uso que Marx desarrolla en *El capital*.

Y aquí tenemos una vuelta más de la paradoja, pues al parecer a Bolívar Echeverría le estaría pareciendo insuficiente el discurso que es crítico por ser negativo, dependiente o parasitario del discurso burgués y que estuviera proponiendo otro tipo de discurso que, sin dejar de ser crítico, construyera científicamente el concepto positivo de forma natural que, dice, estaría ausente en la obra de Marx, pero, como digo, en la base de su pensamiento. ¿Es decir, que Echeverría podría estar hablando —tal vez sin sospecharlo— de un discurso crítico en la línea en que, por ejemplo, Adolfo Sánchez Vázquez desarrolla su concepción de la filosofía de la praxis?

Por otro lado, quiere reconstruir el concepto crítico de valor de uso, pero ya no a partir de la idea de revolución que maneja Marx, que es la idea de revolución comunista que Echeverría suscribiera en sus primeros escritos publicados cuando menos hasta 1984, y que hasta aquel entonces se propusiera deslindar de la idea dominante y ya vulgarizada entre los marxistas, pero que diez años después le parece obsoleta.

Ahora, en 1994, propone llevar a cabo esa reconstrucción del concepto de valor de uso pero a partir de una nueva construcción de otra idea de revolución, diferente de la idea de Marx, que sí sería adecuada a la situación que se abre al final del siglo XX, y construir esta nueva idea de revolución, no obstante, a partir del concepto marxiano de valor de uso, ese sí reconstruido.

En resumen, pues, insisto en que Echeverría no propone abandonar la idea de revolución sino refundarla. Plantea que el mismo concepto de valor de uso construido por Marx —en términos negativos o en tanto subordinado al capital— en el siglo XIX a partir de la idea comunista de revolución, ahora, en la vuelta del siglo XX al XXI, debe ser, a la inversa —y reconstruido en cuanto tal, en positivo—, la base para la construcción de una nueva idea de revolución. Por lo tanto, nos está invitando a repensar tanto la idea de revolución y la de valor de uso como la relación entre ambas y, por ende, el procedimiento para reconstruirlas, y, en fin, su propia idea de en qué consiste el carácter crítico del discurso marxista. Quizás por este camino reencontraríamos la vía hacia un posible libro intitulado no *Valor de uso y utopía* sino *Valor de uso y revolución*.

Valga, pues, esta provocativa invitación que nos dejara Bolívar Echeverría —en la conclusión de “Modernidad y revolución”— a acompañarlo en la búsqueda de “la idea de revolución que sería propia del tránsito civilizatorio en el que nos encontramos”.

Dossier: cine y filosofía

De la vitanda identidad entre avaricia y capitalismo y de su expresión en el cine

Víctor Gerardo Rivas López

*And then this money came only to me: not to me
and a rejoicing family but to my isolated self.*

Charlotte Brontë

Introducción

P*rima facie*, identificar la avaricia con el capitalismo parecería remitir a un pensamiento anacrónico, a medio camino entre, por una parte, una concepción cristiana de la existencia que la filosofía moderna de Spinoza a Heidegger se ha encargado de defenestrar y, por la otra, una visión marxista de la historia como el progreso hacia la liberación final de lo humano que implicaría la superación del propio capitalismo, lo que también ha sido objeto de una crítica contundente durante los últimos decenios. Por no ir más lejos, ¿quién después del existencialismo hablaría de la proclividad del hombre como consecuencia, si es que no castigo, de una caída original? y ¿quién frente a la posmodernidad reivindicaría la libertad humana como un ideal racional y político a la luz de cuya realización habría que juzgar el proceso histórico? Es más, ¿quién condenaría el deseo por acumular riquezas sin tasa en una época en la que el único placer mayor es despilfarrarlas? Si, como lo muestra mejor que nadie Molière, la figura del avaro tuvo un sentido negativo durante el periodo de acumulación del capital, parece haberlo perdido frente a los dispendios de todo mundo.

Los términos mismos, “avaricia” y “capitalismo” no parecen, pues, tener mayor sentido ni en la realidad social ni en el discurso filosófico contemporáneos; lo que sobre todo en el caso del “capitalismo” resulta doblemente desconcertante, dado el tremendo impacto de los factores económicos en la urdimbre social durante la así llamada globalización, la cual ha coincidido con el desmantelamiento del sistema de seguridad y previsión sociales que hasta hace muy poco tuvo carta de ciudadanía en el discurso político.

Así, disertar sobre la identidad de estos dos conceptos no auguraría nada bueno si no fuese porque al margen de su respectivo marco de referencia religioso y filosófico sirven para introducirnos al análisis de un fenómeno

que considero axial para la dinámica socio-cultural contemporánea, a saber, *la inquietante desaparición de cualesquiera formas de idealidad a favor de un materialismo rampante y operativo o mediático* que exige la explotación irremisible de todos los recursos naturales y humanos para proyectar una realidad que a falta de otro mejor término llamaré “global” en la que no hay estructuras que den sentido a las prácticas socio-individuales allende el intercambio de valores económicos, lo que paradójicamente reduce a cada cual a una esfera de expresión muy limitada, pese a la parafernalia mediática que ha proliferado en unos cuantos años y que nos hace sentir que tenemos acceso ilimitado a los bienes de consumo porque podemos comprar a crédito, expresar nuestro deseo sin cortapisas y conectarnos a una red en cualquier parte del mundo, triple determinación económica, libidinal y comunicativa que, en conjunto, es lo que caracteriza la fase global del capitalismo.¹

Hemos pasado, según esto, de una trascendencia histórica (es decir, crítica y dialéctica) a una inmanencia global (o sea, instrumental y mediática), así como de un sistema de trabajo y seguridad institucionales a un mercado de consumo y proyección subjetiva, lo que, en una palabra, significa pasar *de una idealidad de la acción socio-histórica a una materialidad de la expresión individual* en la que todo tiene cabida siempre y cuando se manifieste, por una parte, como valor de cambio, como poder adquisitivo que implica una valoración en términos de provecho (en concreto, monetario) y, por la otra, como un acontecimiento instantáneo (el cliqueo de la cámara fotográfica o el del botón de cualquier dispositivo) en el que se consume el sentido específico de la realidad.

La explotación de los recursos a nuestro alcance se hermana con la del acontecer mediático en el que extrañamente nos deleitamos con la imagen de un mundo sin fronteras ni temporales ni espaciales, mas no por ello ambiguo o elusivo, ya que siempre aparece en su máxima capacidad expresiva,² lo cual nos lleva, por extraño que parezca, al cine, que por sus características como medio artístico y de entretenimiento sirve como la matriz idónea para universalizar el materialismo que acabo de mencionar y para difundir la imagen de una riqueza inagotable que se disipa en el ocio de los personajes y en su posibilidad de siempre hacer a un lado el sufrimiento y el tedio para echar mano

¹ Víctor Gerardo Rivas López, “Una apología del consumismo como la forma por antonomasia de realización de lo humano en la época contemporánea”, en José Ramón Fabelo Corzo y Alicia Pino Rodríguez, coords., *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*. Puebla/La Habana, BUAP/IFLH, 2011, pp. 153-179.

² Sobre la ambigüedad, véase Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*. París, Gallimard, 1945, pp. 235-241.

de efectos especiales que transformarán al punto el orden de la existencia a favor, insisto, de la inmediatez material.³

Más aún, el cine, en vez de simplemente representar la realidad (como la literatura) nos la presenta en la inmediatez de la imagen, que opera de esta guisa como una auténtica teoría o visión dinámica de la existencia en la que todo está a nuestro alcance.⁴ Claro, puede haber conflicto y frustración para ciertos personajes (normalmente los malos de la historia) o para el espectador que se queda en Babia frente a los vuelos imaginativos o las lucubraciones metafísicas del director en turno (sobre todo si se trata de Bergman y aláteres), pero el cine compensa todo con la proyección de la imagen que nos ofrece;⁵ y por ello, aun sin proponérselo, tiene un profundo vínculo con la pérdida de la idealidad o trascendencia de la existencia y con el consecuente despliegue de una materialidad que concentra lo que siente y vive cualquiera en la unidad de la pantalla.⁶

Con todo, lo más sorprendente de esto es que semejante reducción a lo inmediato es en lo que, conforme con la concepción cristiana de la existencia, consiste el mal, cuyo más potente motor es justamente la avaricia, ya que esta última niega la trascendencia espiritual del hombre, trascendencia que, por su parte y a pesar de la inmarcesible proyección imaginativa consumista, también niega el capitalismo en cuanto modo universal y absoluto de producción en el que nada escapa a la sistemática explotación de los recursos.⁷ De suerte que hay una identidad entre la avaricia y el capitalismo tal, insisto, como entiendo ambos términos aquí y con independencia de su respectivo horizonte religioso, filosófico o de cualquier otra índole, identidad que se expresa de modo paradigmático en el cine, según una estructuración que merece la pena elucidar, como lo haremos a continuación.

La avaricia como la génesis del mal

En primer lugar, ¿por qué decir que la avaricia es la fuente del mal, si según la moral cristiana no es más que uno de los siete pecados capitales y no se paran-

³ Jean Baudrillard, *La transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. París, Galilée, 1990, pp. 105 y ss.

⁴ Edmond Couchot, *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*. Arles, Jacqueline Chambon, 2007, pp. 135 y ss.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Ed. de Pierre Parant. París, Gallimard, 1996 (Folioplus/philosophie, 177), pp. 22-23.

⁶ V. G. Rivas López, *Del cine y el mal. Una ontología del presente*. Puebla, BUAP/El Errante, 2010, pp. 71 y ss.

⁷ Carlos Marx, "Manuscritos de 1844 de economía y filosofía", en *La cuestión judía*

gona con la soberbia, que perdió a Satán y al propio hombre? La respuesta a semejante pregunta tiene que ver con la concepción metafísica de raigambre platónica que fundamenta al cristianismo, según la cual este mundo es el reino del diablo,⁸ cuyo poder se pone de manifiesto sobre todo a través del deseo desmedido, en particular del de riquezas. De ahí la constante prédica evangélica contra ellas, que se resume en la célebre afirmación de Cristo de que primero pasará un camello por el ojo de una aguja que un rico entre al reino de los cielos.⁹ Pues el problema no es tanto que haya ricos, sino que el hombre desee la riqueza como un fin en sí, que la convierta en el único objeto de sus afanes y que se sacie con su posesión (real o imaginaria) —olvidando con ello que solamente el cumplimiento de la voluntad de Dios puede darle la felicidad y la serenidad—, que es lo que le sucede al avaro, quien se obnubila por sus posesiones más incluso que por los deleites que le procuran y pierde el norte de la existencia. La riqueza implica un problema para quien la tiene o para quien la anhela ciegamente, y es por eso que hay que evitarla y, si ya se le tiene, deshacerse de ella cuanto antes utilizándola en beneficio de los demás. Así que la avaricia, que es el deseo de las riquezas por ellas mismas, es perniciosa en sí, como lo expresa el famoso pasaje paulino en el que se dice que “[...] la raíz de todos los males es la avaricia”.¹⁰

No se trata, pues, como en el caso de la soberbia (que, como he señalado, también podría considerarse el origen del pecado), de la contumacia literalmente diabólica contra los designios divinos sino de algo muy distinto, pues mientras en el caso del soberbio hay un profundo vínculo con Dios aunque tenga un sentido por completo equívoco (que es por lo que hay en la soberbia una cierta grandeza que se refleja en los ángeles caídos), en el del avaro ese vínculo se rompe y lo único que queda es el mezquino apego a un mundo donde las cosas subyugan al hombre (cosa que también la filosofía critica).

Por otro lado, hay que señalar que el avaro nunca se ve a sí mismo como alguien malo, pues absorto en su riqueza no percibe la necesidad a su alrededor y, cuando lo hace, se justifica con alguna mínima ayuda filantrópica por la que exige el rédito del reconocimiento ajeno: da, sí, pero para recibir al mil por uno, de suerte que ni siquiera puede enmendarse, atento solamente a tener más de lo que necesita para estar bien consigo mismo, lo que nos descubre el interés que todo esto tiene para cualquier comprensión filosófica del ser del hombre, ya que al margen de las cuestiones estrictamente religiosas, mo-

(y otros escritos). Ed. de José Manuel Bermudo. Trad. de José Ma. Ripalda. Barcelona, Planeta/De Agostini, 1992, pp. 91 y ss.

⁸ *Mateo* 13: 19.

⁹ *Marcos* 10: 25.

¹⁰ *I Timoteo* 6: 10.

rales y sociales hay en juego en la condena de la avaricia, una idea de *límite o sentido natural para el deseo* que es lo que nos interesa destacar, pues va de la mano con la postura que, con independencia de la tradición religiosa de cuño judeocristiano a la que he aludido líneas arriba, guarda el pensamiento filosófico antiguo y, en concreto, el de Aristóteles respecto a la relación de las riquezas y el deseo. En efecto, puesto que “[...] la felicidad es [...] la actividad del alma dirigida por la virtud”,¹¹ el deseo debe por naturaleza orientarse hacia la sabiduría, por lo que todo lo que la fomenta será bueno y lo que obstaculice su desarrollo será malo.

Ahora bien, respecto a la riqueza, hay que justipreciarla porque favorece la independencia del individuo virtuoso, aunque lo cierto es que casi siempre despierta un deseo excesivo, pues fomenta la búsqueda del placer y provoca un constante desequilibrio.¹² Además, consiste en un bien sólo para quien la posee, cuando quien es verdaderamente virtuoso siempre busca la realización del bien común.¹³ Pues si el hombre es por naturaleza social, lo mejor para cada cual es contribuir al bien de todos de acuerdo con sus condiciones y, en ese sentido, la riqueza es un medio abstracto, a diferencia de la virtud personal, que tiene un modo de manifestarse único o específico: mientras el rico se limita a gozar de sus riquezas como cualquier otro rico, el virtuoso, en cambio, tiene virtudes siempre propias. Así que desde un punto de vista estrictamente ético, la riqueza, si bien puede desearse con mesura, siempre tiene un vínculo problemático con la virtud.

En suma, tanto para la concepción ética que Aristóteles articula como para la moral que los evangelios proclaman, la riqueza no sólo no da la felicidad que el sabio goza sino que, por el contrario, puede impedir que se alcance, máxime cuando se trata específicamente de dinero, es decir, de la materialidad de la riqueza en cuanto medio de adquisición. Pues mientras que al menos la riqueza tiene un cierto vínculo simbólico con la dimensión social de la existencia (el rico hace la mayoría de las veces ostentación de lo que tiene, pero también lo pone al servicio de los demás a través de obras o contribuciones voluntarias que le darán prestigio), el dinero es un bien abstracto, ya que con mucha facilidad provoca una pasión que a primera vista parece contraria a la avaricia, pero que es, en esencia, su contraparte: me refiero a la codicia.

El codicioso, en efecto, es el que desea el dinero por mor del dinero y sólo en segundo término para hacer algo con él, en tanto que el avaro es quien se resiste a gastarlo y trata a toda costa de ahorrar hasta el último céntimo. De manera que la diferencia entre ambos es más bien psicológica o caracteroló-

¹¹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1098b. Trad. de Francisco de Paula Samaranch.

¹² *Ibid.*, 1148a.

¹³ *Ibid.*, 1094b.

gica pero no conceptual, pues de un modo o de otro los dos contradicen la idea del límite natural del deseo, uno porque desea como un fin absoluto lo que es solamente un medio, otro porque se niega a echar mano del medio aun a costa de provocarse con ello un daño para sí mismo. Sea como fuere, y al margen de la respectiva conformación psicológica que distingue al avaro y al ambicioso, lo que nos importa es la afirmación de un límite o finalidad natural del deseo, pues con eso nos encontramos en el seno de una visión trascendente o sustancial de la existencia que la Antigüedad reivindicó de manera mítica o dogmática o filosófica. En efecto, desde el mito hasta la reflexión aristotélica encontramos una y otra vez, en el caso de los helenos, la advertencia contra cualquier forma de deseo excesivo o desaforado que no se oriente a los objetos a los que por naturaleza debe orientarse la acción humana.¹⁴

Por otra parte, contener el deseo dentro de los lindes que le corresponden y alcanzar y mantener la ecuanimidad propia del sabio es doblemente difícil a causa de la incesante intervención de los dioses en el mundo humano y/o del carácter engañoso de la realidad social en la que el hombre se encuentra, como lo hizo ver mejor que nadie Platón al insistir en la necesidad de mantenerse alerta en todo momento contra los desafueros de la pasión.¹⁵ Y si del orbe cultural helénico pasamos al judaico, la insistencia en acatar celosamente la voluntad de Yahvé y de no desear lo que no le pertenece a uno está presente desde el primer instante.¹⁶ Sea, pues, por la fundamentación filosófica o por el respeto religioso, la idea de que hay cosas que no deben desearse por sí mismas sale una y otra vez a la luz en la Antigüedad. Y entre esas cosas están en primerísimo lugar las riquezas y particularmente el dinero que, como acabamos de decir, representa un valor de cambio totalmente indeterminado y ajeno a la naturaleza social y sustancial del hombre.

Ahora bien, si de este marco de referencia antiguo o metafísico pasamos a la *sociedad capitalista que en nuestros días se define como materialista y global*, lo primero que notaremos será la drástica sustitución de la ley natural por una ley racional (que en el mejor de los casos, como lo ilustra el pensamiento de Kant, sólo puede apelar a un cuestionable sentimiento de deber) o, en el extremo contrario, por la mera lógica de los hechos, la ley de la selva que Hobbes fue el primero en analizar filosóficamente¹⁷ y que hay que aceptar, ya que no hay más remedio; lógica que, por otro lado, se impone con doble fuerza ante la desaparición de cualquier forma de trascendencia, incluyendo la de la

¹⁴ Martha C. Nussbaum, *The Frailty of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1986, pp. 5 y ss.

¹⁵ Platón, *Fedro*, 256a.

¹⁶ *Génesis* 3: 17.

¹⁷ Thomas Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ed. de C. B. Macpherson. Londres, Penguin, 1968, pp. 185-188.

propia razón, que la época contemporánea ha reducido a un devenir histórico cada vez más violento.¹⁸ A la luz de esto, la célebre tercera formulación del imperativo categórico, “obra de tal manera que uses la humanidad, sea en tu propia persona o en la persona de cualquier otro, siempre y al mismo tiempo como un fin y nunca meramente como un medio”,¹⁹ muestra al unísono que no hay ningún fin natural para el deseo fuera de la determinación racional o trascendental y que es muy endeble la obligación de constreñir el impulso desiderativo a los términos de una experiencia universal y necesaria donde los derechos de cada cual valen por los de cualquier otro.²⁰

En vez de identificarse con una comunidad de modo esencial, como lo hace el ciudadano arquetípico en el que pensó Aristóteles, o de obedecer los designios divinos hasta la oblación de sí, como lo exige la moral cristiana, el sujeto global debería definir su relación consigo mismo y con los demás sin tomar en cuenta otra ley que la que la razón le dicta, a cuya obediencia lo empuja el sentimiento de deber que, sin embargo, es incapaz de hacer frente a la plétora material del mundo que pasa por encima de las restricciones formales de aquél.²¹ Pues allende las condiciones *a priori* de la experiencia práctica que solamente se cumplen en las reflexiones filosóficas, no es un principio imperativo el que determina al sujeto que se ve libre de la ley natural sino el empuje del deseo, y justamente el de gozar ilimitadamente, lo cual nos lleva a *una visión de la existencia en la que todo se articula como valor de cambio o materialidad pura al servicio del deseo*, que es justamente lo que vivimos hoy en día en las distintas esferas de la realidad sociocultural como lo vio con admirable clarividencia Marx, quien tuvo desde un principio claro que la cuestión transcendía con creces el plano de la estructura de producción y abarcaba el dinamismo global de la superestructura valorativa de la existencia.

De esta suerte, “todo lo que es sólido se desvanece en el aire, se profana todo lo que es sacro y al hombre se le obliga a la postre a enfrentar con sobriedad sus condiciones reales de vida y sus relaciones con sus congéneres”,²² por lo que hay que comprender de qué manera el capitalismo como un sistema de producción y explotación global devasta la idealidad de la existencia tanto en el sentido literal como en el peyorativo del término “idealidad”, pues no

¹⁸ Confróntese al respecto el diálogo de Foucault y Deleuze con el que se inicia *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Ed. y trad. de Miguel Morey. Madrid, Alianza, 1981 (El libro de bolsillo, 816), pp. 7-19.

¹⁹ Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Ed. y trad. de Mary Gregor. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1997, p. 38.

²⁰ *Ibid.*, p. 46.

²¹ *Idem.*

²² Karl Marx y Friedrich Engels, *The Communist Manifesto and other Writings*. Ed. de Martin Puchner. Trad. inglesa de Samuel Moore. Nueva York, Barnes & Noble, 2005 (Classics), p. 10.

es nada ḿs que las anacrónicas idealizaciones metafísicas del hombre se desvanezcan y entonces podamos entablar una relación crítica con el supuesto sentido de la existencia, sino que también se desvanece el fundamento mismo para esa relación, lo cual, por extraño que parezca, nos lanza a una época no de auténtica transvaloración de todos los valores, como hubiesen pensado Nietzsche y el propio Marx, sino a una época en que la valoración pende de una materialización absoluta de lo humano, del indómito deseo que sin haber pasado por la criba de la historia (como lo exigen tanto el proyecto marxista revolucionario como el proyecto genealógico nietzscheano) se yergue sin tomar en cuenta la finitud de la existencia y sólo obedece a las necesidades o más bien carencias psicológicas o fisiológicas de cada cual. Pues en vez de conducir a la satisfacción inmediata y absoluta del deseo como su término final, la historia saca a la luz la compleja relación del mismo con la dialéctica ideal del valor y de la producción, los dos extremos entre los que se precipita la fuerza desiderativa. Por ello, contra la inquietud que llevó a Dostoievski a pensar que si Dios no existe todo está permitido,²³ habría que argüir que, con Dios o sin Él, la existencia posee una idealidad crítica de suyo que Marx llamó dialéctica y Nietzsche trágica, y que la época contemporánea, empero, ha reducido a materialidad desiderativa abstracta.²⁴

Por supuesto, huelga decir que esta materialidad no tiene nada que ver con el materialismo filosófico que el marxismo reivindicó sino, por el contrario, con una forma de experimentar la realidad como imagen o espectáculo,²⁵ lo cual, por volver al núcleo de nuestra disertación, conduce sin muchos ambages a una insólita universalización de la avaricia y/o de la codicia de acuerdo con la cual ya no es menester desear sin tasa el dinero y mucho menos la riqueza en su sentido simbólico simple y llanamente porque todo se determina a través de la siniestra simbiosis de una materialidad abstracta y acrítica con un deseo ciego y brutal que ya ni siquiera requiere un cuerpo natural para devorarnos, lo cual permite superar la aparente contradicción entre la avaricia y el despilfarro que parece negarla cuando, en el fondo, la lleva a su máxima expresión, pues pone en primer término un flujo monetario cuya realidad es simultáneamente virtual o mediática y material o desiderativa, y eso hace que el avaro pase por

²³ Fiódor Dostoievski, “Los hermanos Karamasovi”, en *Obras completas*. Trad. de Rafael Cansinos Ansséns. Madrid, Aguilar, 1991, vol. III, p. 1 322.

²⁴ Contra lo que suele pensarse, hay en el pensamiento de Nietzsche una crítica muy consistente contra la sensualidad que se expresa sin la mediación del arte y la propia historia. Cf., por ejemplo, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 1972 (El libro de bolsillo, 406), aforismos 120, 194, 213, etcétera.

²⁵ Guy Debord, *La société du spectacle*. París, Gallimard, 1992 (Folio, 2788), pp. 15 y ss.

un sujeto liberal que se mueve sin problemas en una dimensión donde no hay determinaciones morales.

Así, la avaricia deja de ser la raíz del mal en la medida en que el mal pierde sentido como valor negativo frente al avasallamiento del deseo pseudo-mítico que se disfraza con los ribetes de la liberación, de suerte que ya no hay que ocultar el dinero en los recovecos de algún sótano o privarse de las más elementales comodidades como Harpagón y todas sus reencarnaciones, al revés, hay que derrochar siempre y cuando el dispendio sirva para mantener la vertiginosa excitación que, merced al carácter puramente mediático del proceso, carece de la potencia indispensable para transfigurar al sujeto, pues lo exime de todo esfuerzo de formalización de la experiencia, por lo que aquél se deja llevar hacia fines bien determinados sin preocuparse de lo que acontece a su alrededor. La avaricia fija entonces dentro de lindes absolutos y al unísono especulares la efusión desiderativa sin necesidad de un ordenamiento moral crítico, y con ello fomenta la pérdida de la identidad común y de la capacidad de análisis y resistencia, pues la socialización ahora se realiza a través de los medios de entretenimiento que a su vez son modos de mantener al sujeto dentro de una realidad literalmente espectacular donde está de sobra la fuerza estructural de la razón que es el fundamento de cualquier ideal. Y con ello pasamos al siguiente punto de nuestro análisis.

De la expresión cinematográfica de la avaricia

Para retomar lo que he dicho en la introducción, creo que hay una razón axial por la que el cine ofrece a la avaricia un medio de difusión y expresión cuya efectividad ni el teatro ni la literatura podrían igualar, y es que el cine, a diferencia de estas dos últimas artes, prescinde de la reflexión que por fuerza exigen el lenguaje oral o el escrito para hacerse comprender y muestra la realidad en el plano de la inmediatez visual, pero también dramática o subjetiva de nuestra época.²⁶ Dinamismo infinito, el cine nos hace *experimentar* (más que meramente ver) la estructura materialista que hemos analizado en la sección precedente, y por ello cuando trata el tema de la avaricia lo hace con una efectividad que ni un dramaturgo como Molière ni un novelista como Dickens (creadores de sendos prototipos del avaro) hubiesen alcanzado en virtud de la naturaleza de su respectivo medio artístico pero también de la diferencia ideal e histórica de la relación de la ficción con la existencia que el teatro y la

²⁶ V. G. Rivas López, "The only star in a nihilist heaven: a reflection on the problematic identity of history, art and cinema", en Patricia Trutty-Coohill, ed., *Art Inspiring Transmutations of Life*. Dordrecht, Springer, 2010, pp. 305-322.

novela sostienen de principio a fin y que el cine pone en entredicho por su condición estética y, sobre todo, por la determinación materialista de la que es producto y simultáneamente adalid.²⁷ Respecto a lo primero, recordemos que el cine no nos muestra al personaje a través del texto sino a través de la caracterización del actor;²⁸ en cuanto a lo segundo, hay que considerar que al terminar la cinta, el actor recupera su identidad y vuelve al vértigo del mundo en el que cada uno de nosotros brega.²⁹ Es decir, el actor encarna un tipo humano como cualquier otro de nosotros, no un arquetipo que trasciende el momento histórico, de suerte que la inmanencia sociocultural se prolonga a través de la cinta y *hace ver* que el presente es el molde de cualquier época.

Además, cuando, por ejemplo, un director nos pone al inicio de la película que ésta se basa en hechos reales, apenas podemos dudar y corremos a internet a buscar las bases documentales del asunto para descubrir que el tal anuncio es o una broma o un ardid publicitario que va de la mano con la avidez de novedades que caracteriza al hombre contemporáneo.³⁰ Más aún, dicha avidez se despierta al doble al tratarse de la avaricia porque ante la incesante prédica del bienestar, del consumismo y del flujo de recursos que ninguna crisis puede agotar, la avaricia no pareciera tener mayor sentido en la vivencia socio-individual: que escatime quien no tenga o quien, teniendo, no quiera gastar, pero el hombre contemporáneo no sólo tiene sino que quiere gastar a manos llenas para colmar el tiempo con todos los artificios, dispositivos y experiencias habidos y por haber, a la luz de los cuales es inimaginable que haya alguien en verdad miserable simplemente porque, ¿quién no querría gastar sin fijarse en el precio cuando hay miríadas de objetos alrededor y la vida no alcanza para disfrutarlos y desecharlos?

Frente a la producción frenética de hoy en día, la mezquindad pierde sentido por completo. Mas la realidad nos dice justamente lo contrario: el derroche en algún momento arrasa con todos los ideales y nos pone frente a frente con la avaricia en toda su crudeza, que es lo que sucede en una película que considero fundamental para comprender el alcance y sentido del fenómeno

²⁷ Determinación que, empero, no mella la calidad estética del mismo ni su condición fenomenológica como trasunto de la realidad humana. Cf. André Bazin, "Ontologie de l'image photographique", en *Qu'est-ce que le cinéma?* París, Cerf-Corlet, 2007 (7Art, 60), pp. 9-17.

²⁸ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. París, PUF, 1953, pp. 61-62.

²⁹ Fredric Jameson, "On magic realism in film", en *Signatures of the Visible*. Nueva York, Routledge, 2007, pp. 176 y ss.

³⁰ Huelga decir que esta característica no sólo atañe a lo humano en nuestra época sino en cualquiera, aunque es en el presente que su comprensión ontológica sale a la luz. Cf. Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*. 2a. ed. Trad. de José Gaos. México, FCE, 1971, pp. 189 y ss.

para nosotros: me refiero a *Fargo, secuestro voluntario* (1996), que comienza con el anuncio de que lo que trata la obra son hechos reales, cosa que, como he mencionado unas líneas arriba, no pasa de ser un guiño de los hermanos Cohen hacia esa capacidad que el cine tiene de poner la existencia a la vista y derribar la barrera de la verosimilitud.³¹

Lo terrible, sin embargo, es que resulte creíble el falso anuncio y que sólo mucho tiempo después se entere uno de que no era cierto, pues esa verosimilitud confirma que los horrores que vemos en la pantalla son moneda de uso corriente en nuestra época. Y no porque resulta tan aberrante que la avaricia orille a los peores crímenes a un pobre diablo como el protagonista, sino porque eso se refleja de un modo o de otro en casi todos los personajes de la cinta. En otros términos, esta última nos hace ver sin ninguna duda que *la avaricia y la codicia, que, como hemos visto, es su contraparte y sólo varía en su estructuración psicológica, son los auténticos motores de la vida social contemporánea* y que los que se salvan de ellas son tan abyectamente estultos que no tienen siquiera modo de entrar a la dinámica social, como lo hacen, en cambio, quienes viven pendientes del dinero y son capaces por él de pisotear la vida de los seres que supuestamente aman, lo que nos remite al materialismo rampante en el que vivimos. Más todavía, sin dinero no hay manera de tener dignidad alguna, y por ello del protagonista en adelante (con la señalada excepción de la gran antagonista, la jefa de policía que investiga el secuestro alrededor del cual se construye la anécdota) todos los personajes se dejan arrastrar sin apenas ofrecer resistencia.

El aberrante imperio de la avaricia se nos presenta en la película en un triple plano, filosófico, dramático y artístico que merece la pena analizar paso por paso. En cuanto al primero, desde el inicio experimentamos el brutal poder de la naturaleza que se materializa en los desoladores paisajes invernales de Minnesota, en el norte de Estados Unidos. La primera imagen se difumina en la atmósfera fantasmal de un paisaje nevado donde no se percibe al principio nada y en el que la única presencia es la de la melodía de chelo que punteará la acción una y otra vez con una sombría grandeza, la cual da paso a un auto que avanza remolcando a otro en medio de la ominosa albura del paisaje. Esta visión del aterrador poderío del invierno se transforma en la de la espantosa frialdad con la que el conductor del auto llega ya de noche al poblado, cuyo nombre sirve de título a la cinta, para encontrarse con dos delincuentes de poca monta a quienes les encarga que secuestren a su esposa. Es decir, la brutalidad de la naturaleza se duplica en la del mundo humano en la que lo sombrío se convierte en lo sórdido de un trato en el que la imagen

³¹ Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Universidad de Harvard, 1976, pp. 80 y ss.

del buen marido se derrumba ante la necesidad de pagar deudas cuantiosas cuya razón de ser nunca queda en claro, aunque conforme la película avanza el espectador intuye que se deben simplemente a la impenetrable estupidez del protagonista, quien debe haberse endeudado por querer independizarse de su suegro, un hombre ya anciano que tiene múltiples negocios y que a cada instante humilla a su yerno porque no le perdona ser un *donnadie* y haberse casado con su insufrible hija.

Como vemos, aquí la naturaleza no se contrapone al mundo humano sino, por extraño que parezca, al imperativo racional que debería darle un sentido ideal a las relaciones interpersonales. Y el eje de esta contraposición es justamente la codicia, la feroz necesidad del protagonista de gozar de una vida en la que sólo merece respeto quien tiene con qué pagarlo, lo cual nos lleva a la férrea ley natural que dicta que somos enemigos unos de otros simplemente porque deseamos lo mismo, es decir, tener para gastar. La codicia, así, no es sino el reflejo invertido de la avaricia con la que el suegro prefiere poner en riesgo la vida de su única hija con tal de no ceder a los extorsionadores y de no perder el dinero del rescate. Pues aunque en algún momento podría pensarse que la conducta del anciano se debe a que no quiere ceder ante los delincuentes a causa de su testarudez, lo cierto es que para él lo fundamental es la pérdida del dinero. De esta suerte, la avaricia y su contraparte se convierten en el hilo conductor de una visión de la existencia en la que únicamente cuenta el abstracto poder de lo monetario y de su reflejo social a través del éxito que es, sin embargo, una patética imagen sin sentido, como se advierte cuando antes de que se cometa el secuestro la fotografía del protagonista aparece en la pared de su oficina mientras él mismo intenta vender con engaños a un cliente un aditamento automotriz. La imagen de un trabajador responsable no corresponde en lo más mínimo con la del hombre que ha urdido un plan macabro para salir de aprietos, así como tampoco corresponde a la del esposo angustiado que se pone a ensayar cómo decirle a su suegro que han secuestrado a su esposa cuando llega al día siguiente a su casa después de salir del trabajo y descubre que el secuestro ya ha tenido lugar.

Lo más terrible es que estas imágenes sólo adquieren cuerpo, por así decirlo, cuando irrumpe en el plan del protagonista, que se suponía que iba a funcionar como un rolex, la horrenda brutalidad de uno de los secuestradores, que por una casualidad última sin pensarlo a tres personas que se cruzan en su camino hacia la aislada cabaña junto a un lago a donde su cómplice y él ocultarán a la víctima. La insustancialidad de la vida contemporánea (o, quizá, de la vida a secas) se desvanece cuando salen a la luz la avaricia y/o la violencia animal que socavan la idealidad por todos lados, por lo que corroboramos de qué manera la materialidad natural, económica e instintiva da un mentís a toda la trascendencia social y sentimental. Y aquí sí merece la pena hacer hincapié

en que los únicos que se salvan de la corrosiva acción de la avaricia son esos seres que viven al margen del dinamismo social, que sólo ocupan posiciones subalternas o vegetan en una especie de nimbo doméstico sin pretensiones de ninguna índole.

En principio, son los simples, los que cumplen con su deber y nunca se preguntan nada los que más o menos permanecen a salvo de la devastación de la idealidad, mas lo anodino de su carácter impide que su presencia compense esa devastación, lo cual se echa de ver sobre todo en la figura de la jefa de policía, que como guardiana del orden actúa con un notable profesionalismo que resalta sobre la soporífera ternura que comparte con su marido, un dibujante más o menos mediocre del que espera un niño. Si la vemos a la luz de su vida personal, la jefa es una mujer común y corriente de sólida estructura moral pero sin ninguna de las características que uno supondría en el defensor arquetípico de la ley: no hay aquí heroísmo, hay una serenidad personal que basta y sobra para vivir en la medianía mas no para desentrañar el horror, como ella lo confiesa al final, cuando en el único momento de reflexión de toda la cinta se pregunta, mientras conduce en la patrulla al secuestrador más brutal, qué puede llevar a alguien a cometer todos los crímenes que el sujeto ha cometido sin tentarse el corazón. Es la simpleza, si es que no la mediocridad, la tabla de salvación para escapar de la violencia que desata la avaricia, pero para lograr asirla uno tiene que soltar literalmente la ilusión del éxito. Nada hay de heroico en la jefa de policía por más que ella cumpla con su deber, y por ello aunque a la postre hay justicia, no hay auténtico triunfo de la idealidad en el sentido filosófico del término.

Esto último nos lleva al segundo plano de la obra que quiero elucidar, el dramático, donde se hace patente con particular crudeza que la actitud del protagonista provoca la ruina de su hogar y la muerte de su esposa sin que haya el menor asomo de remordimiento, siquiera de compasión por aquélla o por el hijo de ambos, un adolescente bastante romo que tampoco despierta la menor emoción en su padre a pesar de que la crisis familiar por el fingido secuestro debería unirlos. Las únicas pasiones que vemos en el personaje son la frustración ante su irremediable fracaso, su rabia ante la incesante humillación a la que lo somete su suegro, o la codicia que precipita su vida a la catástrofe. Por su parte, la jefa de policía, si bien, como acabamos de decir, tiene principios firmes y es muy concienzuda, se desempeña en su trabajo como podría desempeñarse en cualquier otro, por lo que su pregunta final cae en el vacío para el criminal que la escucha con una expresión de insondable embrutecimiento y quizá para ella misma, cuyo desconcierto contrasta con el hecho de que está a punto de traer al mundo a un niño que deberá también acatar las dos únicas leyes que valen, la del instinto animal o la del provecho económico descarnado, que en esencia son lo mismo.

Por ello, si vemos las cosas sin ninguna idealización, advertiremos que aunque es cierto que la avaricia y/o la codicia articulan la fábrica social y desatan la peor crueldad, no hacen mella en la conciencia individual o al menos no parecen hacerla, pues los personajes son sin excepción seres mediocres, casi idiotas, y solamente despiertan de su aletargamiento cuando la rapiña o alguna otra patología los espolea, como sucede con un antiguo compañero de clases de la jefa de policía, quien intenta seducirla torpísimamente antes de que ella descubra que es un pobre mitómano, que se inventa un pasado amoroso que es tan falso como sus posibilidades de hacerla caer en sus redes. Así que en términos de desarrollo dramático, la cinta oscila entre la brutalidad y la mezquindad pasando por una mediocridad de buen corazón sin que haya manera de salir del círculo, lo que se percibe sobre todo por medio de la repetición *ad nauseam* del “yeah”, horrendo monosílabo que representa el alfa y el omega de la expresividad de los personajes, como cuando la jefa de policía interroga al par de jóvenes hetairas que han pasado una noche con los secuestradores y ellas son incapaces de describir a su respectivo cliente a pesar de que acaban de estar con él, lo que disimulan con una verdadera andanada de “yeahs” de la que se hace coro su interlocutora.

El “yeah” resulta, pues, en la cinta la piedra de bóveda de un lenguaje monosilábico, crudo e insignificante en el que cada objeto o valor se confunde antes de llegar a enunciarse, lo que muestra que si no hay reflexión alguna es en el fondo porque no hay sobre qué reflexionar, pues todo es intrascendente (excepto el dinero, las relaciones mercantiles y el cumplimiento de la ley que se impone a pesar del horror), de suerte que la muletilla del “yeah” sirve para colmar el vacío que sale al paso a cada instante, como cuando un oficial de policía acude al llamado del dueño de un bar cercano al lago donde los secuestradores han ocultado a su víctima. El hombre quiere comentarle al oficial lo que le ha dicho uno de los secuestradores, pero la incapacidad de comunicarse con claridad es tal que los dos personajes terminan prácticamente de espaldas uno al otro tras intercambiar una serie de frases y sin que hayan hablado en el sentido real de la palabra. Y esto también se percibe en la sola relación íntima que la obra nos presenta, la de la jefa de policía con su esposo, que pese a su solidez se mueve en el muy elemental nivel al que aspiran seres que viven sentimentalmente al día y que no se complican la vida con idealizaciones acerca del vínculo que los identifica.

Por ello, es dable considerar el impenetrable laconismo del más brutal de los dos secuestradores (quien puede pasar horas sin decir absolutamente nada), el discurso sincopado que el protagonista ensaya para darle a su suegro la noticia del secuestro y la cantilena del “yeah” como los vértices de un triángulo de incomunicación y soledad más o menos inconsciente u operativa que evita percibir lo anodino de la vida como una pesadilla tan atroz como el

crimen que se comete justamente por una casualidad que, a diferencia de la tragedia, en la que la intervención del azar es fundamental, no se debe a un exceso de consciencia o a la contraposición entre un ideal y la realidad sino a todo lo contrario, al abandono al mero fluir del tiempo y a la satisfacción de las necesidades inmediatas, cuando no a la vesania de la avaricia que es la quintaesencia de la fase global del capitalismo, lo cual se pone de manifiesto sobre todo en la escena en que la jefa de policía tiene que gritarle dos o tres veces al secuestrador antes de que éste la escuche, pues él se halla muy ocupado en deshacerse del cadáver de su cómplice con la ayuda de una trituradora de madera: no hay manera de comunicarse porque el estrépito del aparato acalla la voz, igual que la parafernalia del mercado arrasa con cualquier forma de sentimiento personal o profundo.

Con esto pasamos, ya para concluir, al último plano de la película que quiero analizar, el artístico, donde se destaca una vez más la contraposición como estructura, en este caso entre la macabra historia que se nos refiere y el modo de contárnosla.³² Hay, en efecto, un juego magistral entre la siniestra simbiosis de la violencia, la avaricia y la estupidez común y, por el otro lado, el humor negro con el que todo se narra como si fuese mera ficción y no una historia por más que de todos modos no lo sea, puesto que aunque los hechos tienen cierta semejanza con un asesinato que se cometió unos años antes de que se rodara la película, el contenido de ésta es una invención de los Cohen.

Así, el espanto termina por ser casi un juego de imágenes donde individuos que uno puede toparse a la vuelta de la esquina cometen los peores crímenes sin tentarse el corazón, lo cual, por extraño que parezca, hace que la película resulte mucho más perturbadora, pues aquí la intensidad no depende de la acción, tan similar a cualquier delito de nota roja, sino del descubrimiento de cuán endeble resultan la integridad personal, la compenetración sentimental y los lazos familiares más fuertes frente al empuje avasallador de la avaricia y la codicia. Y esto hace que el involuntario ridículo de los personajes refleje de alguna manera la pérdida de sentido de los ideales que la sociedad preconiza aunque toda su dinámica los niegue, cosa que solamente el cine puede proyectar con la efectividad con la que lo hace y por los motivos que ya he mencionado en la introducción, a saber, porque prescinde de la mediación reflexiva que la literatura o el teatro imponen y porque nos muestra la materialidad global de la existencia tal y como cualquiera de nosotros la experimenta, es decir, en un mundo donde el dinero es el auténtico norte del deseo, donde la desoladora albura del paisaje invernal no inspira el sentimiento de lo sublime sino sugiere el mejor escondite para ocultar el rescate

³² Jacques Aumont y Michel Marie, *L'analyse des films*. 2a. ed. París, Armand Collin, 1988, pp. 91 y ss.

del secuestro y donde el hogar no es el lugar del solaz y el amor sino el sitio id́neo para cometer un delito.

Esta disparidad absoluta entre la majestuosidad del paisaje y la comodidad de los espacios urbanos donde el afecto escasea se encarna en la dislocada personalidad de los personajes principales que, como ya he mencionado, ślo se dejan llevar por impulsos muy primitivos y por un afán de lucro que los envuelve justo como la nieve que rodea por doquier la accín humana. Lo cual hace que el humor negro se convierta en una herramienta efectiv́sima para hacernos ver no solamente las limitaciones de los personajes, sino tambín la fuerza que adquieren cuando se dejan llevar por la avaricia y la mezquindad. Aś, el humor convierte la carga moral de la historia casi en un drama tele-novelesco o en un programa de actualidades como con los que de continuo se entretienen los secuestradores, y la estructura mediática de la existencia contemporánea de la que el cine es el fundamento se universaliza y se concreta de acuerdo con el estado de ánimo del personaje en turno, sea la distraccín con la que el hijo del protagonista escucha a su madre mientras ve el televisor, sea el cansancio con el que apenas lo ve la jefa de polića un momento antes de caer dormida al lado de esposo.

Por ello, la verdadera densidad de la peĺcula se halla en la complejidad de la imagen en la que se despliega la unidad ontoĺgica de la existencia como un modo de reaccionar ante el imperio de la avaricia, sea en la desolacín, en el terror o en la brutalidad, que se articulan en una melancoĺa *sui generis* que se deja sentir en las notas del chelo que de śbito nos hace recordar que pese a todo, a ún puede haber un futuro para seres tan pedestres, que es por lo que en el último instante antes de dormirse y antes de que acabe la peĺcula la jefa de polića y su marido dicen con la mitigada alegŕa que comparten que ślo faltan dos meses para que ella dé a luz. Con lo cual el cine vuelve a mostrarse como el medio para ver con total claridad la corrosiva violencia de la avaricia y para soñar con que pasará de largo sin tocarnos a nosotros. *Vale*.

Memoria y mirada. El sentido del tiempo en Ararat de Atom Egoyan¹

Diego Lizarazo Arias

El cine es elaboración de tiempo. Resultado de un trabajo del tiempo, y a la vez poética que construye un tiempo. El tiempo obra en el cine y el cine es obra de tiempo. Técnica y lenguaje cinematográfico revelan su origen histórico: el cine, como la música, tiene la cualidad de desplegar el clima histórico del que emerge. Bien sea *The Maltese Falcon* (John Houston, Estados Unidos, 1941), *The 39 Steps* (Alfred Hitchcock, Reino Unido, 1935) o *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, Francia, 1960), cada film indiza su mundo histórico no sólo por la mirada sobre lo que cuenta, sino por la técnica con que lo hace y por la forma en que produce su movimiento y su luz (color, tono, sombra). A veces, como en el film de Godard, no sólo se proyecta la visualidad y el magma de sentidos que surcan su mundo, aquí el inicio de los años sesentas y sus múltiples revoluciones, sino que la propia narrativa del director constituye un acto de tiempo que abre y da curso a una revolución expresiva, sustantiva de ese mundo que insufla.² Incluso la marca de tiempo aparece en los filmes que elaboran un tiempo distinto al cual pertenecen: *Aguirre, der Zorn Gottes* (Alemania, 1972) da cuenta de ese tiempo de cataclismo en que ha sido arrasado el imperio inca, en la expedición de Lope de Aguirre selva arriba, por el Amazonas, en la búsqueda desquiciada de El Dorado. La obra de Herzog es un habla sobre el tiempo terrible de la

¹ *Ararat*: dirección: Atom Egoyan; producción: Robert Lantos y Atom Egoyan; guión: Atom Egoyan; música: Mychael Danna; fotografía: Paul Sarossy; reparto: Christopher Plummer, Arsinée Khanjian, Brent Carver, Marie-Josée Croze, Charles Aznavour, Elias Koteas, Eric Bogosian, Bruce Greenwood y David Alpay. Canadá, 2002, 116 minutos.

² *À bout de souffle* (presentada en español como *Al final de la escapada* o *Sin aliento*) constituye una forma reveladora y nueva de hacer el cine: cortes inauditos, planos en mezclas inesperadas, fotografía renovada y una diégesis singularmente desplegada forman los elementos clave del despunte de la formidable revolución cinemática que, desde esta obra, constituirá la *nouvelle vague* y con ella una nueva forma de mirar cinematográfico.

conquista, pero en el decir del tiempo al que pertenece su poética. Las interrogaciones sobre el pasado, sobre la continuidad entre el poder, la ambición y la locura que realiza Werner Herzog en los años setentas, y que se refieren a su tiempo, a través de la lectura que hace sobre los episodios de los conquistadores españoles en 1560.

Diversos tiempos pone en juego el cine: *tiempo diegético* o tiempo contado en el film (el tiempo de la historia), y *tiempo enunciativo* o tiempo en el que se cuenta (el momento desde el cual es narrada la historia). Es posible, incluso, advertir una diada adicional que concita la obra fílmica: el *tiempo discursivo* que refiere al tiempo producido por el realizador para contar su historia (Herzog ha construido una obra de hora y media, en un montaje y una narrativa propios); y el *tiempo de fruición* de la experiencia del espectador. Esta experiencia se halla generalmente dislocada del tiempo de la enunciaci3n, y radica en la posibilidad de producir un sentido variable en tanto cada horizonte hist3rico aporta matrices de sensibilidad y compresi3n diversas (la pel3cula de Herzog no significa lo mismo en el contexto de hoy que en el de los a3os setentas cuando fue estrenada).³

³ Estas distinciones de temporalidad tienen su ra3z en el abordaje semi3tico del cine como hecho narrativo. Si bien el cine parece tener modalidades funcionales no-narrativas en las que, por ejemplo, podr3a presentar secuencias de objetos en una l3gica s3lo descriptiva; al parecer la condici3n cultural ampliada y generalizada ha sido la de su uso narrativo. El cine como secuencia de im3genes para contar historias. Incluso es posible plantearse que de alguna forma todo cine, incluso el que se hace con pretensiones puramente descriptivas o mostrativas es tambi3n narrativo porque encadena im3genes, y al hacerlo las pone sobre el tiempo, y esta presencia de un tiempo que se significa constituye una fuerza inevitablemente narrativa (Christian Metz, *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta, 1974 y Ch. Metz, *Ensayos sobre la significaci3n en el cine*. Barcelona, Paid3s, 2002). All3 est3 la ra3z de su diferencia temporal con la fotograf3a, que al ser unitaria (aunque tenga la potencialidad de las secuencias), puede fijar el instante, y as3 resistirse al relato; el cine en cambio es imposible sin el flujo del tiempo (al que est3 obligado por la secuencia de im3genes), y al ser presentaci3n, mostraci3n, es tiempo que narra. De las distinciones del tiempo en el cine que he presentado, las que con m3s profusi3n ha abordado la tradici3n de los estudios semi3ticos y narratol3gicos han sido las de *tiempo dieg3tico* y *tiempo discursivo*. Su origen puede hallarse en los formalistas rusos que distinguen los planos de la f3bula (como aquello que se cuenta) y el discurso (la manera en que el texto nos cuenta los acontecimientos), esta distinci3n rememora la dicotom3a cl3sica de Saussure entre significante y significado (Emil Volek, comp., *Antolog3a del formalismo ruso y el grupo de Bajt3n*. Madrid, Fundamentos, 1995, vol. 1). Todorov plantea que el tiempo dieg3tico es m3ltiple, porque un film o un relato no s3lo cuenta una saga de acontecimientos, sino que en realidad entrelaza m3ltiples historias; y 3stas a su vez, son contadas en el discurso de diversas formas (Tzvetan Todorov, *Po3tica*. Buenos Aires, Losada, 1975 y T. Todorov, comp., *Teor3a de la literatura de los formalistas rusos*. M3xico, Siglo XXI, 1987). *Citizen Kane* se cuenta desde los momentos postreros a la muerte de su protagonista, y de all3 se salta a su infancia. El

André Bazin comprendía el cine como custodio del tiempo. Una realidad abrigada de su deterioro en esta cápsula del devenir que cada fragmento fílmico realiza.⁴ Mientras que la fotografía fija un instante, coagula, como diría Barthes, un momento en el flujo, el cine logra la proeza de tomar un acaecer y embalsamarlo. El tiempo resulta así captado en su fundamento: constituye la forma capital no de representarlo, sino de presentificarlo: ante nosotros fluye un trozo de tiempo. Para Bazin, el cine tiene una cualidad existencial: permite proteger lo real de su envejecimiento y su deterioro, incluso en el límite, al guardarlo de la muerte. Es en dicho sentido que Susan Sontag ha pensado que la fotografía (base de la imagen fílmica) constituye un recurso, casi un antídoto contra el *pathos generalizado de la añoranza*, un recurso nostálgico para resistir el acaecer de las cosas y de los seres. Un dispositivo mecánico-existencial para controlar la angustia producida por la conciencia y la experiencia del envejecimiento, de la conclusión de los acontecimientos y de la vida. La fotografía implica, para Sontag, una forma de alejamiento temporal de la realidad, al lograr transformar el pasado en presente.⁵ Pero es preciso indicar aquí una doble paradoja y una valencia diferencial: *a)* La capacidad fotográfica de tornar un pasado en presente opera sobre una paradoja: porque ese pasado que ahora veo, es una extinción. Roland Barthes ubicaba el estatuto fenomenológico de la fotografía como del “*aquí y entonces*”, una experiencia extraña en la que ante mí está el acontecimiento, el objeto; pero ese acontecimiento, presente ante mí *aquí*, en la imagen, en el trozo de percepción coagulada, ya no es (es un *entonces*), ha desaparecido irremediablemente. En toda fotografía hay algo fúnebre, pensaba Barthes;⁶ *b)* En un segundo momento la paradoja se despliega de otra forma: si bien la fotografía se distiende como recurso para aliviar la añoranza al producir la experiencia singular de presenciar lo desaparecido; como fuerza poética y técnica para confrontar

tiempo diegético relata aproximadamente los setenta años de vida de Kane, el tiempo discursivo se despliega a través de múltiples *flash back* e historias paralelas con las cuales se organiza, en dos horas de obra, la compleja trama diegética que Welles busca contar. De otro lado, la distinción entre tiempo enunciativo y tiempo de fruición, es de orden pragmático: descentra la cuestión de los valores propios, internos del texto, y considera el uso de los signos y la obra fílmica en tanto que producida por alguien y consumida-interpretada por alguien. Así, el tiempo enunciativo refiere a las condiciones de temporalidad (que son en realidad condiciones creativas e históricas) de quien o quienes producen la obra; mientras que el tiempo de fruición se refiere al contexto en que la obra es vista e interpretada por alguien. Esta expectación es siempre concreta y múltiple: tan vasta y variada como sus fruiciones (D. Lizarazo, *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México, UAM, 2004).

⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1996.

⁵ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996.

⁶ Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2004.

la muerte,⁷ también se despliega como su recordatorio: porque la fotografía también me da constatación de que lo acontecido ya no es. Me recuerda que la persona querida ya no está, y también que estoy envejeciendo. Al contrario de lo que señala Sontag, la fotografía no es cura de tiempo sino despunte de una paradoja: con ella buscamos una celada contra el acaecimiento, pero a la vez obtenemos una constatación de nuestra finitud, y c) El cine participa de esta compleja condición, pero a la vez la reorganiza y propone una valencia nueva: puede, como en el caso del documental, recordarnos lo que ha sido y a la vez proyectar la conciencia imaginaria de su reactivación en el presente. Pero ver la proyección es esperar lo que vendrá. Hay una impronta de porvenir irreductible: El cine es un pasado que deviene presente (como en la foto), pero que proyecta, a diferencia de la foto, un porvenir porque al ver el film espero la siguiente escena, la secuencia próxima, aunque sepa que lo que veré ya ha sido.

El cine como interpretación del tiempo

El artista y su madre, la pintura del artista armenio Arshile Gorky, es la fuente de una triple interrogación por la significación del pasado y su valor en el presente: la que realiza el director de cine Edward Saroyan; la que formula Ani, una historiadora que busca el sentido de un pasado trágico a partir de las huellas que ha dejado en la pintura, y la que realiza Raffi, un joven canadiense de ascendencia armenia que espera clarificar la historia de su padre, un activista acusado de terrorismo. Todas estas interrogaciones se entrelazan y confrontan al interior de *Ararat* (Canadá-Francia, 2002), la película de Atom Egoyan, perteneciente él mismo al enigma que busca dilucidar. Egoyan es un talentoso director de cine canadiense nacido en El Cairo, hijo de padres armenio-egipcios, que formula, a través de su obra, una pregunta transversal por el significado múltiple y entreverado del tiempo.

El film aborda el genocidio armenio, realizado por el imperio turco-otomano en 1915, a través de la elaboración de la memoria entre los descendientes de quienes vivieron la tragedia. La historiadora confronta al director Edwar Saroyan por las inexactitudes en su narrativa: busca las imprecisiones, los cabos sueltos, los saltos en que incurre la obra filmica para resguardar lo acontecido. En particular le parece inadmisibles que la película sitúe el monte Ararat como visible desde la ciudad de Van: se trata de una violación de la verdad que no

⁷ Barthes decía que las fotografías pueden mirar aunque no vean. Ante la foto de mi madre ya fallecida me encuentro en su mirada, aunque yo sepa que no ve (R. Barthes, *op. cit.*)



Arshile Gorky, *El artista y su madre*. Museo Whitney, Nueva York.

puede admitirse so pretexto de ser “licencia poética” como adujera el guionista. Saroyan replica a la historiadora que la visibilidad de Ararat desde Van no responde a una razón crudamente documentalista, sino a un valor moral. Para el pueblo armenio el monte Ararat es un símbolo, su visibilidad desde Van es entonces una “verdad espiritual”. Saroyan no pretende con su film la reconstrucción exacta de cada acontecimiento, busca, más bien, el significado humano, existencial y moral que implica.

Hay un punto en que la historiadora irrumpe en la filmación de la película con la intención de cuestionar a fondo las irrealidades representadas. Atraviesa el *set* en medio de la grabación y se para justo en frente de la cámara para encarar al director. Su abrupta presencia es interpelada por uno de los actores en la escena que ya ha quedado a sus espaldas.

Usher, un médico estadounidense que improvisa un hospital callejero donde se atienden las víctimas de la masacre, cuestiona a la historiadora, mostrando la devastadora condición en que se encuentra:

Estamos rodeados por turcos, se acabaron las provisiones. La mayoría moriremos. La gente necesita un milagro. Este niño se desangrará. Si puedo salvar su vida tendremos fuerza para seguir. Él es su hermano, su hermana embarazada fue violada frente a él antes que abrieran su

estómago para apuñalar a su hijo nonato. Sacaron los ojos de su padre del rostro y los metieron a su boca. Arrancaron los senos de su madre y la dejaron desangrarse [...] ¿Quién diablos eres?

“¿Quién diablos eres?": la *historia* interroga a la historiadora; el actor del tiempo pregunta a la intérprete del tiempo. El “afuera” y el “adentro” del relato histórico se confrontan. Desde dentro del tiempo se pregunta al afuera: “¿qué haces aquí?” Pero no es una pregunta epistemológica, es una interrogación existencial y ética. Para comprender la pregunta hemos de identificar dos planos de sentido: el del film y el del film dentro del film. La película de Saroyan está dentro de la película de Egoyan. Si nos quedamos en la escena inmediata del relato en el relato, Ani es una intrusa que violenta la filmación, y por ello rompe la unidad de la historia. Pero si miramos ya no el film en el film, sino su afuera, es decir, el film de Egoyan, entendemos que el propio drama de Ani está en juego, que ella proviene también de esa historia, de esa situación que allí se está representando, y por ello su lugar es crucial y legítimo. El afuera, el otro tiempo, el de la intérprete, está comprometido hasta los huesos en esa historia. El tiempo de Ani no es entonces exterior al tiempo de Usher. La historiadora pertenece a la historia que procura comprender. Pero la pertenencia plena del personaje histórico a su tiempo tiene la potencia de hacer reparar a la mirada histórica, de mostrarle la complejidad de esa verdad que no se agota en la reconstrucción metódica, porque involucra una profundidad existencial que acaso sólo la creación poética puede hacer aflorar en toda su intensidad.

Theodor Adorno ha procurado dilucidar la violencia abarcadora e intensa que se ejerce en los totalitarismos. Aquella violencia al servicio de los proyectos de dominación, supremacía y exterminio. Realiza una observación profunda que luego lo llevará al arte: el poder alcanza su más pleno ejercicio cuando se ejerce contra el tiempo. El máximo sometimiento de los otros va más allá del control de sus acciones, de la oclusión de sus deseos o del sometimiento de sus cuerpos. El poder alcanza su mayor penetración cuando sojuzga el tiempo de los otros. El dominio absoluto que busca la destrucción del tiempo del otro; no sólo su desaparición, sino también la extinción de su huella en el mundo. El poder como borrado, invisibilidad y olvido. Negación existencial e histórica, a tal punto que ni siquiera la violencia sufrida será recordada. Ése es el drama que la historia de Saroyan, la pintura de Gorky y el film de Egoyan encaran. Para Adorno, la forma más extrema de la violencia se alcanza al borrar el nombre, al impedir el recuerdo, al deshacer sus señales en la tierra. Por eso la recuperación de la memoria constituye una forma primordial de justicia. Pero esa restitución no halla plenitud en el concepto, en la argumentación de la elaboración teórica, ni en la figuración formal de la ciencia, sino en la forma artística. El lenguaje abstracto de la filosofía o de la teoría poco tiene

que decir en la vivificación de la experiencia singular, concreta de la víctima. Su rostro sólo podrá ser recordado en la visualización viva que el arte le confiere, no en la alusión abstracta, generalizada que la teoría argumenta: “El sufrimiento, cuando se transforma en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta”.⁸

Es quizás esa la razón por la cual la propia Ani se aferra a la comprensión de la pintura de Arshile Gorky que adquiere la naturaleza de dato histórico y a la vez de profunda señal poética en el tiempo.

Por su parte, Raffi —el hijo de Ani—, decide viajar a ver las ruinas de Akdamar, el lugar donde sucedieron los hechos y frente al cual se ha definido el destino de su padre. Sólo encuentra un cúmulo de escombros ilegibles. Graba en video el recorrido, registra las ruinas, pero queda con una impresión de vacío, de que no ha logrado atrapar lo fundamental: “Al ver estos lugares, vemos cuantas cosas hemos perdido. No sólo la tierra y las vidas. Perdimos toda forma de recordarlo. Aquí nada demuestra que algo haya pasado”.

La interrogación por el tiempo se revela en su más genuino sentido: es un asunto humano, que compromete la visión que tenemos de nosotros mismos. Pertenece al tiempo, pero no podemos dar cuenta plena de nuestra pertenencia, en ese claroscuro en que nos hallamos buscamos descifrar el enigma. No es un enigma externo. El enigma de Raffi es a la vez íntimo, el de su ser, el de su familia, el de la narrativa en la que busca su identidad; y es también un enigma que lo rebasa porque es el drama de su pueblo. Su interrogación oscila entonces entre su conciencia propia y la conciencia histórica.

El video de Raffi está horadado: sólo vemos unas ruinas impávidas, desoladas, sin acciones ni personajes. Todo está petrificado, inmovilizado. Pero su contenido es flotante, porque su vaciedad es en realidad una especie de fuerza centrípeta que jala el sentido desde el exterior. En esa videograbación están intensamente presentes todos los que allí faltan, todo lo sucedido, la tragedia y sus existencias, lo general y lo particular del drama. El sentido proviene de dos sensibilidades irreductibles: la del propio Raffi (con la historia encarnada que aparece ante nuestros ojos), y la de nosotros, el público. Después de presenciar el relato, y llegados a este punto, en nosotros opera con una fuerza inimaginable la potencia de esos paisajes mudos, de esos parajes y esas ruinas.

Más adelante, Raffi llega a la catedral armenia de la Santa Cruz y encuentra el bajorrelieve de *La virgen y el niño*, que enlaza con la pintura de Gorky. Comprende entonces que las interpretaciones de este recuerdo se centraban en la violencia y la separación, y perdían la raigambre con la historia crista-

⁸ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1983, p. 33.



La virgen y el niño, Armenia, siglo VI.

lizada en el territorio. Con ello, Raffi logra dotar de referencia su identidad, recuperar mundo para esa identidad expoliada desde la tragedia.

La pintura de Gorky se constituye así en la fuente de todas las imágenes: la de Saroyan, la de Raffi y la de Egoyan.

Diálogos de la mirada

No hay cine, ni pintura, ni fotografía sin una confluencia entre miradas. Una reunión fundacional que hace posible que en el mundo haya imágenes. Todo realizador posee una mirada concreta, definida por su historia particular, por sus vicisitudes y experiencias, por sus tentativas y sus ilusiones. Es una mirada que proviene del tiempo y que se enfoca a un tiempo por venir. Esa mirada concreta está destinada a convertirse en texto. El creador de imágenes hace de su mirada una obra visual, que entonces también mira. Mirada empírica que se transfigura en imagen-texto. Pero esa mirada textual se halla, de nueva cuenta, predestinada a reconvertirse en mirada empírica. Mirada-texto que se vivifica cuando es vista por otros: la mirada-imagen se vuelve mirada-vida

en los ojos de quien la ve. Su petrificación se deshace, vuelve a ser líquida en los ojos de su espectador.

Así, el cine se funda en un doble acto: un acto ético y un acto heurístico. La poética de la creación de la imagen y la ética del diálogo con la alteridad. La imagen nunca es sólo un trozo de mundo recortado por la cámara, es siempre una interrogación y una tentativa de respuesta. La imagen es el resultado de las preguntas que constituyen dicho enigma y de su esfuerzo de resolución. Como dijera Tarkovsky: detrás de cada imagen hay una pregunta por la imaginación y por el mundo.

Egoyan se pregunta por la forma en que la imagen contribuye a la clarificación de una identidad fracturada en el tiempo. Pero no es una inquietud solipsista. El cine se dispone para otros. Es una pregunta abierta al otro. Allí radica su necesidad de lenguaje. Requiere una forma del decir que se abra a los otros. A través de un lenguaje, de una forma de presentar y narrar las cosas, de un acto poético, es que la tentativa de decir algo se vuelve la pregunta del otro. Hay experiencia fílmica si la pregunta que su realizador se formula aparece en la mirada del otro, si esa pregunta se hace *mi pregunta*. La pregunta de quien ve. Si Egoyan logra, a través de su imagen-relato, convocar mi propia interrogación. Ésa es la gracia del lenguaje. La imagen alcanza la posibilidad de compartir la mirada cuando su lenguaje tiene esa potencia. El lenguaje visual es el puente y a la vez el mundo en que el significado compartido nace. Por ello el film implica un acto ético que se despliega en la experiencia de la fruición. La imagen sólo es posible si quien la ve realiza una concesión capital: *ofrece sus ojos para que la mirada de otro corra en ellos*. Acepta ver el mundo por la mirada de ese otro que le ofrece de esa manera su ver. No hay fotografía, no hay documental, no hay cine posible sin esa concesión capital de nuestra mirada.

Ararat dispone de una multiplicidad de diálogos que buscan una clarificación de la memoria. La cuestión es que dichos diálogos se despliegan como imágenes y miradas. De ese ovillo complejo resalto tres conversaciones:

1) La memoria como acto de pasión

Raffi se halla en la condición de quien necesita develar el pasado para encontrar su propio sentido existencial e histórico. Busca resolver la pregunta por el lugar del padre y por el significado de sus acciones. Su drama radica en que vive entre dos versiones del pasado que se hallan en conflicto: la de Celia, su amante, y la de Ani, su madre. Dos lugares polares de la elaboración de la memoria. Pero no se trata de la confrontación intelectual entre textos diversos. En cada una de ellas el relato se halla tejido en una densidad afectiva. La interpretación del recuerdo es también una interpretación pasional

ineludible. No hay historiografía pura, no hay ciencia histórica puramente cognitiva; o quizás una historia puramente cognitiva es algo inhumana, porque la refiguración y rememoración del pasado contiene una pasión irreductible. Sin esa pasión la ruta del sentido es inaccesible, muda. Hay un punto en el film en que Raffi pregunta a Celia por la pertinencia del recuerdo del padre: “¿cómo hago que importe lo que pasó con mi padre?”. Entonces Celia, su amante, le responde con un regalo de amor: “sólo lo haces, vas allá y lo metes en tu corazón y lo escuchas latir toda la noche y todo el día”. Es un momento crucial en el que todo pende del recuerdo. Su valor sustantivo se finca en dos movimientos: el esfuerzo de ir hasta el lugar del otro para encontrarlo en sus señales (Raffi decide ir a Akdamar y recorrer las ruinas), y la habitación de ese lugar: descubre que ese mundo es también suyo. Estos movimientos, esta memoria indagada y habitada no son procesos de desnudo conocimiento, sino actos de amor irrevocables.

La búsqueda existencial, comprometida y total de la memoria, hace posible y precipita la transformación de Raffi. Su punto de partida es la confusión y la ira. Raffi vive desorientado en una condición intersticial, en la encrucijada de la indefinición del origen y de la incertidumbre por la valoración y el significado de su pasado arcano. No sabe si valorarlo o no, no tiene claro si significa lo que su madre plantea o lo que Celia ha recusado. Pero también su punto de partida es el dolor y la amargura por la doble condición de la historia de la aniquilación de sus ancestros, y la negación del suceso por la historia, por los victimarios. El proceso de transformación de Raffi tiene así un doble aliento: la cólera que se despliega en su polémica con Ali, un actor que representa el papel de Kemal Pachá, el jefe militar turco que dirige el genocidio, y en el cual reconoce la impavidez y el desinterés ante lo sucedido. Raffi descubre en ese encuentro que resulta vital reconstruir la memoria para confrontar la actitud descomprometida, medianera y dispuesta a olvidar que el actor representa. Experimenta la oclusión del tiempo que Adorno clarificaba como ruina y devastación profunda sobre el otro. Raffi descubre, en sus entrañas, que él mismo es parte del otro; pero a la vez, el regalo de amor de Celia es un impulso fundamental para emprender el viaje mítico hacia el origen, es la simiente de amor que impulsará un acto de creación, un movimiento poético capaz de recuperar lo perdido en lo que constituye una de las imágenes más bellas y simples de la obra de Egoan: la pureza y hondura de las grabaciones en video de Akdamar.

2) La memoria como apertura al otro

Después del viaje a Akdamar, Raffi es detenido en la aduana bajo la sospecha de traer droga. David, un veterano agente a cargo del caso, se halla en su

último día de trabajo. David ha demostrado en ocasiones previas su dureza y su irrestricto apego a las normas. Pero en el último día no sólo busca aplicar el procedimiento, sino que procura comprender la historia del otro. Decide que no utilizará los perros para detectar si hay droga en las latas de película que Raffi trae, sino que lo confronta para entender lo ocurrido y acceder a la verdad. David necesita saber cuál es la proveniencia de Raffi, y determinar si es un traficante o si la historia de la videofilmación en las ruinas es verdadera. Pero en un momento, después de escuchar lo que Raffi cuenta, David dice: “no puedo contactar a nadie. No hay manera de confirmar que lo que me has dicho esta noche sea cierto”. Estamos ante una cuestión crucial de la mirada del tiempo: para los que lo miran desde fuera, tratando de explicarlo fehacientemente, no hay recursos suficientes que validen lo dicho porque la memoria sólo es imagen, evanescencia. No hay certezas ni constataciones plenas. La materia de la historia es la ausencia. Para Raffi, en cambio, la historia que ha contado al agente aduanal no es una narración más, es una realidad que lo compromete hasta el fondo de sí mismo. Ante la evanescencia del tiempo, David elige escuchar el decir de Raffi, y abrir un diálogo con él. Al final de su historia como censor aduanal, ha emprendido otra ruta, la de la comprensión del otro: la comprensión del sentido de su historia en su palabra. David dice a su hijo: “confié en él [...] entre más hablaba, más surgía la verdad”. La verdad existencial que no proviene ya del *test* ni del sistema, ni del automatismo o del instinto de los perros. La verdad que surge en el diálogo con el otro, en la compenetración con sus dubitaciones, sus expectativas, con su historia.

3) *La conversación de las imágenes*

Ararat es una miríada de proyectos de memoria concitados en torno al poder develador de las imágenes. Todos estos proyectos hallan, finalmente, la misma fuente de origen. Se trata del regalo que Ani, la historiadora, ha dado a todos los descendientes de la tragedia: la pintura primigenia de Arshile Gorky. Todos afrontan una monumental faena: la recuperación de un mundo al borde de la desaparición. Ésa es la tarea del recuerdo: procurar contener un mundo que se va, que poco a poco se deshace.

Gorky baila solo en su estudio. Su soledad es abismal. Es un espíritu desolado en la orfandad total (su familia y su pueblo han sido masacrados y negados) y a la vez es una señal en el tiempo, un sentido que busca fructificar en su obra. Toca las manos de su madre en el lienzo, y simultáneamente muestra la imposibilidad de alcanzarlas cuando las borra. Es tentativa y silencio, desolación y palabra.

Ararat es un campo de problematización de los alcances de la imagen y una reflexión sobre los vínculos entre formas de visualidad. Egoyan busca la

identidad del cine más en la pintura que en el propio cine. Cuando menos tres diálogos de la visibilidad se establecen aquí: entre el cine y el video-registro, entre el cine y la pintura, y entre la pintura y la fotografía. Egoyan lamenta la convencionalización del cine y celebra la capacidad de la pintura para elaborar la experiencia humana. La pintura como código primigenio en el que el cine encuentra su referencia y su origen. Es notable la diferencia entre la unidad pictórica y la multiplicidad narrativa del film. La densidad simbólica de la pintura y la fluidez diegética del cine. Egoyan asume aquí un desafío mayor: contar lo ocurrido, visibilizar los problemas de la memoria y encarar su sentido. Por ello explora en las diversas visibilidades procurando desplegar este decir múltiple en las superficies propicias. Contar lo ocurrido plantea el problema de la verdad, cuestión que en la imagen ha sido tradicionalmente proyectada en el asunto de la constatación, de la documentación fehaciente de las cosas. Así se establece el diálogo entre el video-registro y la narración fílmica. Pero Egoyan no cree en la distinción ordinaria entre documental, como constatación de los hechos, y ficción fílmica, como pura imaginación desarraigada de lo real. El video-registro de Raffi revela una imposibilidad de aprehensión de los hechos. Egoyan está diciendo aquí que el crudo documental fílmico no logra capturar la integridad de los acontecimientos, en su esfuerzo sólo se alcanzan las ruinas, los escombros de lo real, como ocurre a Raffi en *Akdamar*.⁹ La verdad documental está en otra parte, como dije: en la mirada del espectador y en la saga de sentidos que le otorga la ficción.

⁹ Werner Herzog pensaba que la búsqueda de la "realidad" en el cine era una clara expresión de inocencia. La realidad por sus efigies manifiestas constituye el empobrecimiento de la imagen, y por ello ha tenido siempre una reserva ante la confianza plena en el documental. Atenernos sólo a la réplica de la escena es dejar escapar parte del sentido sustancial, es hacernos sordos a la realidad profunda que allí nos habla. Las obras de Herzog son una dualidad, un tránsito entre documental y ficción, que ayuda a subvertir y cuestionar los bordes. Quizás por eso, para Herzog, era poco acuciante la separación nítida entre el orden poético y el constatativo, porque el interés sustancial era otro: la búsqueda de la verdad humana en la contradicción entre la impronta de lo social y el fondo de su naturaleza. La realidad fílmica no proviene para Herzog de la analogía entre la imagen y su modelo "Odio el documental, odio el cine directo. En cine, los niveles de verdad son infinitos [...] No sólo cambio de argumento en mis películas 'históricas', también lo hago en mis 'documentales'. En lugar de la verdad 'verdadera' coloco siempre otra, tan verdadera como ella, pero 'distinta', intensificada, potenciada" (Entrevista a Herzog en el Instituto Goethe de Buenos Aires, 1996, en <http://www.temakel.com/cinesherzog.htm>). Al igual que Herzog, Kafka rechazaba la fotografía porque le parecía una exacerbación de lo evidente: "la fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras. Eso no se puede captar siquiera con las lentes más penetrantes. Hay que buscarlo a tientas con el sentimiento" (Kafka *apud* Gustav Janouch, *Conversaciones con Kafka*. Barcelona, Fontanella, 1969).

Por eso exorciza el intertexto fílmico poniendo el relato de los “acontecimientos fehacientes” en el film dentro del film, es decir, en la ficción de Edwar Saroyan. Egoyan parece decir entonces que la ficción es una mejor forma de contar los acontecimientos. Pero esto tampoco significa una adhesión acrítica a la ficción. El film de Saroyan, el cine dentro del cine, se encuentra en una tensión interna: entre la esquematización de los códigos del cine (que Atom Egoyan conoce muy bien) y la capacidad fílmica para disponer una pasión de sentido. Hay una crítica a las convenciones cinematográficas casi al grado del escarnio. Este cuestionamiento a la industria alcanza su punto más alto en la parodia del estreno de la película, con todas las parsimonias mediáticas de las estrellas (la llegada en limusina a la sala de estreno, los aficionados, la prensa de espectáculos esperándolos). El film en el film es un poco irreal, lleva un hálito de falsedad y una exacerbación del héroe estadounidense: Usher con su bata limpiísima, con su magnanimidad y su valentía, posando heroicamente al lado de la bandera de Estados Unidos, y diciendo el “Padre Nuestro”. Pero también son esquemáticos los armenios en el film de Saroyan, los rostros de los niños, las actitudes de los adultos, incluso la iluminación y la música. En contra partida el film en el film de Edward Saroyan, teje, a contrapelo de la gramática del film exitoso, una apertura de sentido que alcanza, en los momentos precisos, una gran capacidad de clarificación, como en el acto de creación en que Gorky hace su pintura. Egoyan alcanza una aguda reflexión sobre las posibilidades del cine en ese lugar intermedio entre el arte y el espectáculo.

El film proviene de la pintura. Y la propia pintura de Arshile Gorky emana de una fotografía. Históricamente, la fotografía fundó su semiosis en la pintura, el retrato fotográfico provino del retrato pictórico y las convenciones renacentistas de la pintura se heredaron a la fotografía. En el film de Egoyan, en cambio, la pintura se funda en una fotografía. La fotografía es figuración que precipita el proceso creativo de Arshile Gorky. El pintor busca en la instantánea fotográfica la conexión imposible con las manos de la madre. Reencontramos a Barthes: Gorky encuentra la mirada y las manos de su madre en la fotografía... están aquí, presentificadas. Pero no puede tocarlas, son, también, un *entonces*: sólo efigie en la que el tiempo se ha disuelto. La fotografía constata, digámoslo así, la presencia de lo que fue y la imposibilidad de asirlo. Por eso pinta primero las manos, pero después las borra... porque no logra asirlas. Pero esa imposibilidad es creación y potencia estética, porque con ella abre una experiencia en la pintura que se eslabona como la pieza clave de todas las memorias convocadas en el film. La imagen irradia la multiplicidad de sentidos que hilarán esas historias.

Ocurre algo paralelo a Raffi. La saga contada en *Ararat* comienza en Gorky y concluye en Raffi: ambos buscan la imagen para elaborar la memoria y dar curso a su existencia, y ambos tienen una experiencia doble de derrota

y esperanza con su obra. Las video-filmaciones de Raffi son como la pintura de Gorky: porque queda en él la impresión de que todo ha quedado mudo y ha sido imposible asir lo ocurrido; pero son también una conquista que abre dicho mundo como un acontecimiento, una *aletheia* en el sentido de la des-ocultación heideggeriana.¹⁰

Finalmente, dos cuestiones: la conciencia del cine como interpretación del tiempo y la metáfora del cine como historia. En la escena, ya visitada, en que Ani penetra en el *set* de grabación cuando se filma la secuencia en que Usher atiende a los heridos de la masacre hay una conciencia de la inexorable interpretación y narrativización del tiempo. Porque el film sobre la masacre que narra Saroyan es una interpretación y un relato que se precipita desde el diario del doctor Usher, y el cuestionamiento que Ani hace a dicha narración, proviene a su vez de la narración que el propio Egoyan realiza. El film parece decir que no hay más forma de dar cuenta del tiempo que narrándolo, y el cine mismo, como planteamos en un inicio, es inexorable narración que brota de la potencia diegética de la imagen en secuencia. La historiadora que creímos ajena al relato de Saroyan, es en realidad interna porque pertenece a la narración que Egoyan realiza; y si pensamos al propio Egoyan como quien interroga y construye una narración de ese pasado que no vivió, él mismo experimenta la sacudida de la pregunta de Usher: “¿quién diablos eres?”. La interrogación no se dirige entonces a Ani, la historiadora en el film, sino al propio Egoyan, el realizador. La validación de su lugar se haya aquí en dos sentidos: porque él mismo pertenece al tiempo que trata de comprender; y porque no hay otra forma de comprender ese tiempo que procura contarlo, buscando la mirada del otro (como hace Ani, que al ver la mirada de Usher comprende lo que no podía entender por la impronta que la cegaba).

¹⁰ Visto en otra dirección: Egoyan se pregunta por el lugar que la videofilmación ocupa en la elaboración que la persona realiza al hacer ella el sentido de sí mismo. La filmografía de Egoyan muestra el proyecto de clarificación del lugar que las nuevas formas de registro visual casero ocuparían en la transformación de la memoria y en la extensión de la visibilidad. Hay en sus personajes una relación íntima con los videoregistros: una empleada de hotel que mira compulsivamente los videos en los que aparece el hombre del que está enamorada (*Speaking Parts*, Canadá, 1989), una censora llevando las partes censuradas a su hermana para que las viera (*The Adjuster*, Canadá, 1991), un fotógrafo que se aferra al video grabado de su esposa (*Calendar*, Canadá-Alemania-Armenia, 1992), o el hombre que se filma en el coito sobre las imágenes filmadas de la infancia de sus hijos (*Family Viewing*, Canadá, 1987). En ellas hay una pregunta por la forma en que la imagen fotográfica o de video participa como una pieza de memoria y constituye así una parte también de la persona. La imagen como trozos del propio ser: “El valor de las filmaciones caseras es que son como pedazos de vida que están allí” (Egoyan al ser entrevistado en el estreno de *Exótica*, 1994). Hay aquí una suerte de ontología de la imagen que alude a la concepción de André Bazin.

El cine constituye en esta obra una metáfora de la interpretación histórica. El dispositivo base de esta metáfora radica en que cine e historia nos dan una “imagen del tiempo”. Esa metáfora es doble. Como metáfora de la comprensión histórica: Saroyan, Egoyan, Raffi hacen del cine su forma de encarar el pasado para tratar de dilucidarlo. Pero también la hechura del cine aparece como metáfora de un performance histórico: hacer el cine como hacer la historia. Recordamos a Bazin. Si la fotografía se define por su condición de atascar el tiempo, de colapsarlo, porque en ella el tiempo pierde su cualidad, su flujo; en el cine lo que se encripta es el devenir. El cine es así un trozo de flujo, una porción del transcurrir del tiempo. Por eso hacer cine es una forma de “hacer tiempo”. La comprensión-tiempo que el cine pone en juego, es una forma de acción-tiempo.

Pequeños sujetos en formación: la construcción de la identidad en las películas infantiles

Juan José Abud Jaso

Introducción: el cine como arte hegemónico y productor de ideología

En este trabajo voy a examinar las relaciones que existen entre la teoría de la ideología, de Althusser y de Žižek principalmente, y el cine dirigido a los niños y adolescentes. Considero que el cine infantil es una manera de interpelar a los sujetos de tal modo que éstos sean funcionales y dóciles al sistema capitalista de explotación. Mi tesis es que el cine en general construye posiciones subjetivas definidas por la ideología, es decir, la matriz social que nos hace hablar y actuar de acuerdo a los diferentes papeles que nos asigna la sociedad en la que vivimos. De este modo, el cine infantil en particular nos provee de un campo bien definido y por medio de éste podemos dar cuenta de cómo funciona la interpelación ideológica y cómo se fabrican o construyen sujetos que apoyan libidinalmente al sistema dominante.

La ideología es un proceso que crea deseo, es un proceso de producir deseo, o al menos de encauzarlo hacia los objetos que convienen al Estado. Diciéndonos qué desear, la ideología también nos dice cómo hablar y actuar. En este sentido, la ideología es lo que mantiene cohesionado el sistema al mismo tiempo que permite que se reproduzca. Según Althusser, los aparatos de Estado pueden ser represivos e ideológicos. Los aparatos represivos se encargan de asegurar por medio de la fuerza las relaciones de producción, las relaciones de explotación, así como las condiciones políticas que aseguren la hegemonía y el funcionamiento correcto de los aparatos ideológicos de Estado. Los aparatos represivos del Estado funcionan con violencia manifiesta y se trata de instituciones tales como el ejército, la policía, los tribunales y los juzgados o las prisiones. Mientras que los aparatos ideológicos de Estado aseguran el apego libidinal e imaginario al Estado, ya que constituyen el mandato superyoico que nos ordena estar alineados con la “dictadura de la burguesía” y se trata de

instituciones cuyo ejercicio de la violencia es más sutil o más disfrazado. El primerísimo aparato ideológico de Estado es la familia, pero posteriormente se ingresa a la escuela que tiene también una función importante en la formación de sujetos conformes. De la misma manera, otros aparatos ideológicos de Estado son las Iglesias y los medios de comunicación, entre los cuales podemos incluir a la industria cinematográfica.¹

Los aparatos ideológicos de Estado organizan nuestra vida en rituales. Nuestra existencia está compuesta de rituales organizados en torno a la reproducción del sistema dominante. Llamo ritual al conjunto de prácticas que constituyen hábitos, es decir, que se realizan de forma usual, repetitiva y constante. Este tipo de rituales constituyen el tejido de nuestra existencia en tanto animales humanos (es decir, hablantes). Hoy, podemos decir que el ritual artístico más importante desde el siglo pasado es el cine. El cine es el arte hegemónico de nuestro tiempo, en épocas anteriores este privilegiado lugar estaba ocupado por el teatro principalmente, aunque la música, la ópera, la novela y la poesía han sido también artes hegemónicas en determinados momentos históricos.

¿A qué llamo arte hegemónico? Al arte que penetra más profundamente en todos los estratos sociales e influye a la mayor cantidad posible de personas en este mundo globalizado. Este lugar, sin duda, lo ocupa el cine y, principalmente, la industria cinematográfica de Hollywood. El cine comercial estadounidense es contemplado en todas partes del globo y por personas de todas las edades. En él se concentran los modelos a seguir en el capitalismo globalizado y en él podemos admirar, a veces muy crudamente, las coordinadas de acción. El cine es, como afirma Slavoj Žižek, el arte pervertido, ya que nos dice cómo y qué es lo que debemos desear. Lo que debe hacerse, lo que se concibe como posible, y lo que se condena como imposible es mostrado a través de las pantallas que controlan los empresarios californianos.

En los filmes, el espectador es interpelado por la ideología representada en la pantalla. ¿Quién de aquellos que vivimos la Guerra fría no recuerda que en las películas exhibían como los buenos a los estadounidenses y que los malos eran siempre los soviéticos? Podemos decir que Hollywood siempre ha sido el vocero del capitalismo como ideología dominante y que tiene un papel muy importante en la imposición, dominación y reproducción de este sistema social basado en la propiedad privada y en la rígida jerarquización de los seres humanos, en donde una minoría explota a la mayoría.

¹ Cf. Louis Althusser, "Ideología y aparatos ideológicos de Estado", en *La filosofía como arma de la revolución*. Trad. de Óscar del Barco, Enrique Román y Óscar L. Molina. México, Siglo XXI, 2005 y Mariflor Aguilar Rivero, *Teoría de la ideología*. México, UNAM, 1984.

El papel de Hollywood es ideológico, pero ¿qué es la ideología? La ideología es el proceso de producción de prácticas que construyen el sentido común y cuyo fin último es la creación, pero sobre todo, la legitimación de las relaciones de poder. La ideología está compuesta del entramado de ideas, teoría y creencias que componen la opinión dominante y pública, así como los aparatos institucionales que soportan ese entramado y que son lo que Althusser llamó “aparatos ideológicos de Estado”. El sistema capitalista dominante y el Estado que asegura ese sistema se reproducen en la sociedad por medio de la religión, la educación, el aparato jurídico-político, así como por los medios de comunicación y de cultura.

La ideología existe siempre en aparatos y en las prácticas que estos aparatos condicionan, fomentan y prescriben. De esta forma, podemos decir que la ideología tiene una existencia que se materializa en los rituales que los aparatos determinan. Las ideas son actos materiales, normados por rituales materiales definidos por un cierto aparato ideológico. Althusser sostiene que la ideología interpela a los individuos para hacerlos sujetos, es decir, sujetos a la ley, sujetos al orden vigente. Los individuos humanos son seres vivos sobre los que operan los dispositivos de los aparatos ideológicos de Estado al imponerles una red de microprácticas. Por otra parte, el sujeto es el resultado del proceso en el que esos seres vivos son atrapados en los aparatos del Estado o en el orden simbólico. Para Althusser, un sujeto no actúa sino que “es actuado” por los aparatos ideológicos de Estado que imponen a cada individuo humano una serie de prácticas que los colocan en determinado lugar de la jerarquía del sistema y, de ese modo, el mismo sistema le asigna un lugar y una identidad al sujeto en cuestión. Como dice Francisco Castro Merrifield:

[...] el cine divide al *yo ideal* introyectado del sujeto confrontándolo con nuevos *ideales del yo* cuyas referencias derivan particularmente del *star system*. Por un lado, el *yo ideal* establece la imagen idealizada del sujeto para sí mismo (el modo como deseo ser, como deseo ser visto por otros, etcétera); por otro, el *ideal del yo* es aquello con lo que trato de constituir la imagen de mi yo, es el ideal del gran Otro, a partir del cual actualizo y busco reflejar mi yo.²

De este modo, el yo ideal es la manera en cómo me veo a mí mismo, es la relación especular que para Lacan constituye el estadio del espejo y que se equipara con el registro de lo imaginario. El ideal del yo, constituye el reflejo

² Francisco Castro Merrifield, “Žižek y la teoría del cine. Capitalismo, ideología y lucha de clases”, en F. Castro Merrifield y P. Lazo Briones, comps., *Slavoj Žižek: filosofía y crítica de la ideología*. México, Universidad Iberoamericana, 2011, pp. 12-13.

que el espejo regresa, la manera como me ven los demás o como quisieran verme, por lo que se equipara con el registro de lo simbólico. Ambos registros, lo imaginario y lo simbólico, lo que conforma la realidad de cada individuo, esconde lo real, lo enmascara. El trabajo de la teoría es criticar la ideología y poner de manifiesto que la lucha de clases es lo real y traumático que se resiste a la simbolización. El antagonismo de clase es aquello que la ideología busca desviar o desplazar hacia otras coordenadas y ése es el trabajo ideológico de la industria cinematográfica tal y como espero demostrar.

El cine infantil como instrumento de interpelación ideológica

Las películas infantiles son un buen ejemplo sobre cómo funciona la ideología y, a la vez, creo que nos proporcionan un lenguaje concreto para poder combatirla y pensar así otro mundo posible bajo la égida de la hipótesis comunista. En mi experiencia, como profesor de bachillerato, he llegado a la conclusión de que los alumnos pueden aprender a pensar y a cuestionar el orden establecido si uno se dirige a ellos a través del lenguaje que manejan y utilizando la misma mitología a partir de la cual explican su existir en el mundo. Una buena estrategia pedagógica, que a mí me ha funcionado, es la de analizar los conceptos que los alumnos ya conocen y mostrarles que éstos se pueden explicar desde diferentes perspectivas.

Cualquier área de conocimiento o disciplina es susceptible de ser interpretada de otra manera como cualquier categoría puede ser también deconstruida. Las matemáticas, la música o la literatura pueden ser desnaturalizadas para mostrar la contingencia de cualquier orden e intentar un cambio en él. Sin embargo, al incidir dentro de estos ámbitos a los que sólo tienen acceso una pequeña cantidad de personas estudiadas y cultas, la potencia de la teoría permanece muy limitada. La genialidad del filósofo esloveno, Slavoj Žižek, consiste en trasladar el campo de batalla ideológico a la cultura popular para, de este modo, tener mucho mayores efectos. Nadie puede negar que hablar sobre los últimos éxitos de Hollywood tiene mucho mayor impacto que hablar sobre teoremas matemáticos o alta literatura. No se trata de negar la importancia de éstos o de ningún otro campo, sino de poner de relieve que las batallas se luchan en muchos campos, que todos son válidos, que se puede hacer teoría sobre la baja o alta cultura y que incluso esta misma distinción es injustificada.

¿De qué lucha estamos hablando? De la lucha por la hegemonía ideológico-política, de las batallas por la apropiación de los conceptos, incluso de aquellos que son vividos como apolíticos porque trascienden los límites de la política misma, pero de los cuales se puede demostrar cómo es que funciona en ellos

la ideología. Esa lucha se debe llevar a cabo mediante la crítica a los modelos que nos ofrece el cine hollywoodense, sobre todo, el cine infantil, ya que nos presenta la ideología en toda su pureza. Como dice Žižek:

[...] no debería sorprendernos encontrar ideología pura en lo que parece ser Hollywood en su mayor inocencia: las grandes producciones de dibujos animados. “La verdad tiene estructura de una ficción”: ¿hay mejor prueba para estas tesis que esos dibujos animados en los que la verdad sobre el orden social existente es ofrecida de una manera directa que nunca podría ser usada por actores “reales”.³

El objetivo básico de la ideología es crear una naturalización de una mirada del mundo que es propia de una clase y que se presenta como la universal y única posible. Las películas infantiles tienen la pretensión de mostrar la imagen del mundo que nos ofrece el sistema como “natural”.

Por otro lado, las películas infantiles no son sólo un claro ejemplo de lo que la ideología tiene por objetivo, es decir, presentar sus propios valores, sino que también es un claro ejemplo de cómo la ideología es introyectada en los espíritus de los pequeños espectadores. El cine infantil logra presentar los valores del sistema hegemónico y dominante *como si fueran los valores libremente elegidos del espectador*. De esa manera, los filmes dirigidos a los menores de edad hacen que el niño o la niña deseen lo que el sistema quiere que deseen. La pantalla juega el papel del amo pervertido que ordena lo que debes desear y por ello mismo ordena y estructura el mismo deseo del niño.

Algo que tienen en común Althusser, Lacan y Žižek, es la tesis de que toda conciencia humana desea de forma primaria, es el deseo de ser reconocida por otras conciencias. Para ello, la conciencia busca adaptarse al deseo de los otros. Como dice Žižek:

La pregunta original del deseo no es directamente “¿qué quiero?”, sino “¿qué quieren los *otros* de mí? ¿Qué ven en mí? ¿Qué soy para los otros? Un niño está inmerso en una compleja red de relaciones, y constituye una especie de catalizador y de campo de batalla para el deseo de quienes lo rodean. Su padre, su madre, sus hermanos y hermanas, sus tíos y sus tías, juegan sus luchas en su nombre. La madre le envía un mensaje al padre por medio del cuidado de su hijo. Si bien el niño es bien consciente de su rol, no puede representarse qué clase de objeto es para los otros, qué clase de juegos están jugando con él. El fantasma

³ Slavoj Žižek, *¡Bienvenidos a tiempos interesantes!* Trad. de Virginia Ruiz y Mauricio Souza. Nafarroa, Txalaparta, 2012.

provee una respuesta para este enigma: básicamente el fantasma me dice lo que soy para los otros.⁴

El niño desea primariamente lo que desean sus padres, para que ellos, a su vez, lo deseen y lo quieran a él y, en última instancia, desea que la sociedad en su conjunto lo desee, que lo reconozcan. Para ello, juega el papel que sus padres y los demás esperan de él. ¿Cómo funciona esto en el cine? Es fácil imaginarlo. El niño va con un adulto, que va ilusionado y que ha hecho esfuerzo por llevarlo al cine. Al menos en México, una entrada al cine cuesta alrededor de uno y medio salarios mínimos, por lo que eso ya representa algo. Al niño se le ha ofrecido como regalo una tarde en la que se espera que se divierta y que disfrute de sus dulces y del film. Se construye así la fantasía del niño en torno al asistir a ver una película o verla y, de ese modo, va gradualmente creando su identidad a través del fantasma de ser alguien que goza plenamente de los regalos que le ofrecen sus padres o algún adulto, para de ese modo satisfacerlos y convertirse en objeto de su deseo.

Es muy fácil que en el escenario presentado, el niño o la niña estén preparados para captar “el mensaje” que Hollywood tiene en mente para ellos. Examinemos un primer ejemplo, la que sigue siendo mi versión favorita de Robin Hood, la versión animada de Disney realizada por Wolfgang Reitherman en 1973. Los personajes son animales, Robin Hood es un zorro, así como lady Marian; el príncipe Juan y el rey Ricardo son leones, para utilizar una metáfora ya más bien muy gastada y así por el estilo. La figura rebelde de Robin Hood, un héroe de la lucha de clases, ya que roba a los ricos para darles a los pobres, es domesticada recurriendo al recurso de postular un orden natural. El príncipe Juan ha usurpado el trono de su hermano Ricardo que está en las cruzadas y, abusando de su poder, utiliza al malvado sheriff de Nottingham para cobrar impuestos excesivos. Robin se rebela ante la injusta situación; sin embargo, no es él quien triunfa sino que al volver el rey Ricardo, éste reinstaura el orden y no sólo indulta a Robin, sino que, como en cualquier final feliz que celebre el retorno del orden, bendice su matrimonio con lady Marian. Podemos observar que para la película, la rebelión sólo está justificada si se trata de combatir una anomalía del sistema y no al sistema mismo. Hay un orden natural que se nota incluso en la animación, el pelele espurio (utilizo los calificativos de la película) príncipe Juan es berrinchudo y afeminado, con nostalgia de su madre y, lo más importante, carece de melena; es decir, se trata de una hembra león que desconoce su lugar “naturalmente asignado”. Es fácil adivinar que el rey Ricardo es un varonil león con una abundante melena que simboliza su vocación natural de mando.

⁴ S. Žižek, *Cómo leer a Lacan*. Trad. de Fermín Rodríguez. Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 57.

Podemos observar un funcionamiento interesante de la ideología contemporánea trabajando activamente en Hollywood, *el poder no niega la pulsión de rebeldía directamente, sino que la asume para desviarla y que así sirva a los intereses de la clase dominante*. La clase dominante se apropia de ciertas aspiraciones de los sectores populares, degradándolas sutilmente para legitimar su propio proyecto y así restarles a los desposeídos la iniciativa histórica. Se muestra la “rebeldión” lícita para poder ocultar la auténtica rebeldía. Todo con el objetivo de no cuestionar lo establecido en su totalidad y cuestionar las coordenadas de la hegemonía ideológica que ofrece el sistema. Se trata de actuar para “mejorar” las fallas del sistema y no cuestionar a éste en su totalidad para reemplazarlo por algo nuevo.

Esto se nota en los filmes de súper héroes más taquilleros del año: *Los vengadores* y *Batman: el caballero de la noche asciende*. En *Los vengadores*, la tranquilidad de la tierra, libre de antagonismos, es amenazada por un ejército de seres de otra dimensión liderados por Loki, un dios enfermo de poder. Para poder vencerlo, Nick Fury, director de la organización de mantenimiento de la paz conocida como SHIELD, debe reunir a un grupo de súper héroes muy heterogéneo: Iron man, un multimillonario excéntrico y narcisista que sólo piensa en sí mismo; Hulk, un brillante científico con problemas para controlar sus emociones, sobre todo su ira, y al Capitán América, un heroico fósil viviente de la Segunda Guerra Mundial. A este grupo se le une el dios Thor, hermano del villano, quien, por compasión, decide ayudar a la humanidad. Podemos observar una lógica semifascista en la que la lucha contra el enemigo externo o los *aliens* (palabra que se utiliza para designar no sólo a los extraterrestres, sino también a los migrantes ilegales que tratan de cruzar la frontera con Estados Unidos y que significa en última instancia los otros, el otro) unifica al equipo; hace que se diluyan las diferencias y, de esa manera, los héroes resuelven sus conflictos externos gracias al enemigo. Los vengadores son una especie de *border patrol* glorificada, ya que los *aliens*, en la batalla final, entran por un portal intergaláctico y el reto del equipo es cerrarlo para que no perturben la armonía interior. Hay que enseñar a los niños, desde temprano, a respetar los muros que separan a los seres humanos y que distinguen a los unos de los otros.

La película de *Batman*, en cambio, trata directamente el tema de la lucha de clases, *forcluida* en *Los vengadores* por el desplazamiento entre nosotros y el enemigo externo. El crimen azota Ciudad Gótica, la brecha entre los ricos y pobres es cada vez mayor y Gatúbela, interpretada por Anne Hathaway, quien funge como una especie de Robin Hood en Gótica, aunque después se pase a los “buenos” que defienden el “orden”, le susurra al oído al millonario excéntrico Batman: “Se aproxima una tormenta, señor Wayne, y es mejor que usted y sus amigos cierren las escotillas, porque cuando llegue, ustedes van a preguntarse cómo es que pensaron que podían vivir tan a lo grande y dejar tan

poco para el resto de nosotros”. Batman, entonces, tiene que luchar contra el régimen populista instaurado por Bane. Lo que se pone en escena, según Žižek, es el terror revolucionario; los ricos son juzgados en tribunales por personas que se escaparon del manicomio y que ahora gobiernan. Todos los valores se invierten en un momento y los decididos guerrilleros o terroristas, según como se mire, se enfrentan a los muy humanos y titubeantes policías del régimen anterior. El rasgo de humanización es, para Žižek, una trampa ideológica, los buenos y humanos dudan, mientras que los malvados e inhumanos terroristas llevan a cabo su plan sin titubear un momento. Por supuesto, Batman, el millonario *cool*, triunfa y reinstaura el viejo orden. Moraleja: aunque las cosas vayan mal y parezcan injustas, es mejor no apostar por el terror revolucionario, es mejor esperar a que un rico caritativo y bueno acuda a nuestra ayuda y no perturbar el orden de las cosas tal como son. Como dice Žižek, Hollywood intenta mostrar a los rebeldes o revolucionarios como unos “depravados e insensibles” que siempre tienen, detrás de sus planes de emancipación, una agenda oculta de asesinato y violencia destructiva.

La hipótesis comunista y la construcción de una ideología alternativa

Esta lógica de defender el “orden natural de las cosas” llega a su paroxismo en las películas animadas que tienen como protagonistas a insectos: *Bichos* (1998), *Hormiguítaz* (1998) y *Bee movie* (2007). La metáfora de los insectos es el ideal utópico del capitalismo post muro de Berlín. Una sociedad jerárquica bien ordenada en la que cada quien conoce y ocupa su lugar. Un lugar sin política pero con administración. Una civilización que es, a decir de Nestor Braunstein, un “hombriguero”, el lugar donde la “colmena humana” se desarrolla. Alain Badiou tiene razón al decir que el ideal de los insectos es lo contrario a la hipótesis comunista:

Si la hipótesis comunista no es correcta, si ella no es practicable, esto entonces quiere decir que la humanidad no es en sí misma muy diferente de las hormigas o de las termitas. ¿Qué quiero decir con esto? Que si la competencia, el “libre mercado”, la suma de los pequeños gozos y los muros que os protegéis del deseo de los débiles son el alfa y el omega de toda existencia, colectiva o privada, el animal humano no vale un comino.⁵

⁵ Alain Badiou, *De quoi Sarkozy est-il le nom?* París, Lignes, 2007, p. 135. Traducción mía.

Esto es precisamente lo que sucede en la película de una abeja, que tiene un comienzo que deslumbra y que parece revolucionario. Barry Benson acaba de salir de la universidad y no acepta su destino como abeja obrera, así que se disfraza y sale con los recolectores. En medio de la ciudad y de la lluvia se separa del grupo y llega a un departamento en donde conoce a Vanessa, quien le salva la vida al casi morir aplastado por la bota de su novio. La película incluso tiene su momento “multicultural” al entablarse una relación entre Barry y Vanessa. Claro que es más fácil y menos traumático relacionarse con una abeja que comparte el mismo trabajo (Vanessa es florista) que relacionarse con otro ser humano que sea musulmán o mexicano.

Es así que Barry Benson descubre que los seres humanos le “robamos” la miel a las abejas y entabla una demanda contra nuestra especie. La revolución pacífica triunfa y la indemnización permite a las abejas vivir sin tener que realizar los extenuantes trabajos a los que estaban acostumbradas y sometidas. Hasta aquí llega el momento revolucionario en que se pone en cuestión la totalidad del sistema; sin embargo, la película muestra el fracaso de la noche después. Sin las abejas trabajando, no hay nadie que realice el trabajo de polinizar las flores y surge una catástrofe ecológica. El resto de la película trata de Barry y su novia humana convenciendo al resto de las abejas de que deben regresar a su trabajo y por ende a la normalidad de las cosas. Es mejor conformarnos, el mundo quizá no sea justo y bueno, pero es el menos peor de los mundos posibles. ¿No recuerda esto a Churchill⁶ y a la defensa que llevan a cabo de la democracia liberal incluso algunos pensadores más refinados, académicos y columnistas?

Hoy en día un fantasma recorre Hollywood, el fantasma de la revolución y del verdadero cambio. La mayoría trata de conjurarlo. He dejado fuera más ejemplos de cine dirigido a menores de edad en que se trata de mantener la estabilidad y el orden del *statu quo*. La ideología dominante se esfuerza en hacernos aceptar la imposibilidad o indeseabilidad de un cambio radical, de abolir el capitalismo, de que no es posible una democracia no restringida a un juego parlamentario, etcétera. Para la ideología dominante sólo deben existir objetos y necesidades cotidianas, lo demás son ideales absurdos o vanas ilusiones.

Hollywood, ya lo hemos dicho, desplaza lo real de la lucha de clases, ocultándolo y deformándolo. Lo que busca hacer a la manera de un “Gorgias ultraconservador” es demostrar que “la hipótesis comunista no existe; de existir la hipótesis comunista, ésta es impracticable, de ser practicable, ésta sólo conduciría a una masacre sin límites (lo que llaman, los mismos liberales,

⁶ Me refiero a la frase atribuida a Winston Churchill y que los liberales aman citar: “La democracia es el peor de los sistemas posibles, con excepción de todos los demás”.

“totalitarismo”. Lo importante es aceptar el eterno chantaje de la derecha que consiste en afirmar que cualquier intento de cambiar las cosas conlleva necesariamente a la catástrofe.

No obstante, una de las películas parece encarnar, de algún modo, la hipótesis comunista. Se trata de *Hormiguítaz*. El protagonista es Z, a quien Woody Allen presta su voz en la versión original y cuyo nombre me recuerda a Žižek. La historia comienza cuando Z se encuentra recostado en el diván mientras le cuenta al psicoanalista que no acepta su destino como hormiga obrera de nacimiento. Un histérico que clama ¿por qué soy el que dices que soy? Y que por ello mismo le parece contingente el orden social de su colonia. Los poderes en la colonia son el monárquico, con la reina y sus princesas y el militar, a cargo de un general. Z conoce a la princesa mientras ésta se daba su “baño de pueblo” en un bar de obreras y se enamoran. No sin peripecias en medio, ambas hormigas parten a buscar el sueño que una hormiga ebria en el bar les cuenta: insectopía. Mientras tanto, en la colonia, las demás hormigas se enteran de la rebelión de Z y comienzan una huelga buscando mejores condiciones de trabajo y la democratización del hormiguero. Para contener los disturbios el general busca inundar la colonia pretendiendo que sólo él y la reina permanezcan vivos para formar un nuevo hormiguero. Al final, la colonia se inunda y con las abejas a salvo, Z y la princesa tendrán que buscar un nuevo lugar, pero sin jamás renegar de la nueva situación que trajo destrucción y violencia.

Me parece que a esto se refiere Badiou cuando dice que “es mejor un desastre que un desierto”. Se trata de correr el riesgo de ser fieles a las propias decisiones que buscan cambiar de tajo lo establecido y transformar de forma radical al mundo, aunque éstas conlleven un desastre. Como dice Žižek, el ideal revolucionario se ha instalado en Hollywood, ya que la ideología pura es imposible. Sólo hay que invertir los términos; se trata de dejar de seguir y reproducir el modelo humanista del cine estadounidense que magnifica a los cobardes que dudan y afirmar la heroicidad de sus villanos plenos de convicción. Se trata de otro caso de anti-humanismo teórico y humanismo práctico. Al rechazar el modelo de humano que propone Hollywood e intentar ser inhumanos plenamente, es como alcanzamos el mayor grado de humanidad en nuestra existencia porque logramos trascender las coordenadas de posibilidad que nos ofrece el *statu quo*. Se trata, como dice Žižek, no de realizar nuestros deseos, sino de cambiar nuestra manera de desear. La ideología es aquella fantasía inconsciente que estructura nuestra propia realidad social, realidad que está estructurada como una ficción simbólica. Al cambiar la realidad, lo que hacemos es cambiar el fantasma que la estructura por lo que no se cumple la fantasía, sino que se transforma al liberarla.

Para cambiar la ideología que sostiene nuestra realidad, hay que desatarnos o liberarnos de los apegos libidinales al poder que se sirve de esa misma

ideología. Como dice Etienne de la Boétie: “son los propios pueblos los que se dejan encadenar [...] si un pueblo no consintiera en dejarse caer en la servidumbre, el tirano se desmoronaría por sí solo, sin que haya que luchar contra él, ni defenderse de él. La cuestión no reside en quitarle nada, sino tan sólo en no darle nada”.⁷

La verdadera emancipación consiste en “quitarle el piso al poder”, como sucede en los dibujos animados de antaño, de tal modo que cuando los de arriba miren hacia abajo se den cuenta de que nada los sostiene. Esto se logra, no gritando que el rey va desnudo como hacía el niño del cuento y que como se ha dicho olvida que todos estamos desnudos bajo la ropa. Se logra simplemente dejándolo de reconocerlo como rey, eliminando el signo que lo hace rey y los signos que nos hacen diferentes y que constituyen jerarquías para, de este modo, afirmar la igualdad de forma radical.

⁷ Etienne de la Boétie, *Discurso sobre la servidumbre voluntaria o Contra el Uno*. Buenos Aires, Terraman, 2009, p. 48.

Barbarie y subjetividad: el caso de Garage Olimpo

Laura Echavarría Canto

*Los verdugos
No tienen voz,
Y en caso de que hablen,
Lo hacen con la voz del Estado.
George Bataille*

*Para Eduardo Remedi,
mi maestro.
Mi más entrañable amigo.*

Introducción

En 1999 se da a conocer uno de los más importantes filmes argentinos: *Garage Olimpo*, dirigida por Marco Bechis —quien fue él mismo, un detenido-desaparecido—, basado en el testimonio de Mario César Villani. Esta película, como la mayoría de las películas críticas de la barbarie ejercida por la dictadura argentina, recupera la memoria obliterada por esta cruenta dictadura del periodo 1976-1983. *Garage Olimpo* no es sólo una metáfora, da cuenta del triángulo de centros clandestinos de detención denominado circuito ABO, el Atlético, el Banco y el Olimpo, este último operó como centro clandestino de detención y estuvo ubicado en el oeste de la ciudad de Buenos Aires. El centro tenía en la entrada un cartel que decía *Bienvenido al Olimpo de los dioses. Los centuriones*. El centro sólo funcionó durante seis meses, de agosto de 1978 a enero de 1979, sin embargo, allí fueron alojados 700 detenidos de los cuales sobrevivieron 50.

Este centro clandestino dependía de Guillermo Suárez Mason (apodado el Carnicero del Olimpo), comandante del I Cuerpo del Ejército Argentino. El responsable del campo fue el mayor del ejército Guillermo Minicucci, y de él dependían también oficiales de la Policía Federal argentina como Julio Simón¹

¹ El represor Julio Simón, conocido por sus víctimas como “el Turco Julián”, fue condenado a 25 años de prisión. El ex suboficial de la Policía Federal fue considerado

(apodado el Turco Julián) y Juan Antonio del Cerro² (apodado Colores). El edificio era un galpón que se utilizaba como terminal de colectivos. A principios de 1978 se construyeron las celdas para alojar a los detenidos, las cuales fueron elaboradas por detenidos trasladados desde otros centros.

Como se sabe, la dictadura argentina, encabezada por el general Videla, el almirante Massera y el brigadier Agosti, fue una de las más crueles de América Latina y posteriormente, ya en democracia, por presiones del ejército a través del alzamiento de los carapintadas, liderados por el coronel Rico impidió, a partir del establecimiento de las leyes del Punto Final y de la Obediencia Debida de 1987, el procesamiento de los militares responsables de los crímenes de guerra cometidos durante su gestión: 10 000 presos políticos, 30 000 desaparecidos, 8 900 muertos, 15 000 fusilados en las cárceles, continuando así sus asesinatos y convirtiéndolos en crímenes sin historia, sin remembranza, sin presencia. Es con la llegada a la presidencia de los Kirschner cuando estas leyes son anuladas por la Corte Suprema argentina.

Este silenciamiento de crímenes de lesa humanidad generó una sociedad marcada por el secreto; secreto tanto social —cortó los lazos políticos y éticos de la comunidad— como personal —la prohibición de hablar de presos y desaparecidos— dio lugar a ausencias corporales, a falta de ritos funerarios, con la consecuente obstrucción del necesario trabajo de elaboración del duelo.

Estas leyes continuaron la invisibilización y naturalización del proyecto genocida generando una ausencia de justicia que puede ser terreno fértil para la reactivación de la barbarie. Hasta el momento no hay indicios de que la famosa sentencia freudiana: aquello que no se elabora, se repite, deba de ser puesta en cuestión. En sociedades dictatoriales, la transmisión de la barbarie puede derivar en una compulsión a la repetición (el *now* de Benjamin), por ello difiero de argumentaciones que han considerado que los modos de evocación del pasado traumático vivido por el pueblo argentino han ido naturalizando

culpable del secuestro de José Poblete y Gertrudis Hlaczik, así como de las torturas a las que ambos fueron sometidos en el centro clandestino de detención El Olimpo y del ocultamiento de su hija, que fue recuperada en 2000. Fue la primera sentencia después de más de 20 años de impunidad (<http://www.pagina12.com.ar/diario/el-pais/1-71002-2006-08-05.html>). Luego, fue sentenciado a 23 años de prisión en la causa conocida como “Batallón 601”, por los secuestros, las torturas y la desaparición forzada de personas, al regresar al país, en 1979 y 1980. Actualmente está siendo juzgado en la causa conocida como “Primer Cuerpo”, por los hechos cometidos contra 181 víctimas en los tres centros clandestinos de detención (CCD) dependientes del I Cuerpo del Ejército (el Atlético, el Banco y el Olimpo).

² Este torturador, responsable de numerosas atrocidades, fue el principal responsable de la muerte de la familia Weisz, véase Claudia Rafael, *Ruth. Entre Auschwitz y el Olimpo*. Buenos Aires, Biblos, 2010.

el proyecto genocida.³ Aun reconociendo la posibilidad de reforzar figuras de miedo,⁴ no por ello, deja de ser necesario traer a la luz una memoria que, incluso habiendo sido reprimida, se encuentra inscrita en los cuerpos y las subjetividades, y cuya recuperación ha tenido tres significados importantes:

1. Un reconocimiento del trauma del pasado en el discurso presente previene la transmisión de la barbarie, en tanto ésta es violencia legitimada que se repite, a la manera del ángel de la historia benjaminiano: “El ángel de la historia debe tener este aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar”,⁵ la reintegración de este pasado salvaje, no implica *per se* una ruptura con él mismo, pero a la manera de Bhabha, aceptar la temporalidad de los hechos de barbarie puede contribuir a nuevos posicionamientos, por ejemplo, posibilita conjurar mecanismos de transmisión transgeneracional⁶ silenciados, evitando bloqueos subjetivos heredados.
2. Los testimonios y su denuncia han permitido recuperar espacios políticos públicos como es el caso de los juicios colectivos a los torturadores de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), lo que ha implicado develar actos represivos que fueron políticas de Estado que no deben repetirse.
3. Si bien podemos aceptar el hecho de que en el testimonio existe una imposibilidad de reconstrucción total del trauma, tanto en términos discursivos como psicoanalíticos, es decir, la imposibilidad de una inteligibilidad total, derivada tanto de la temporalidad como del trauma psíquico, donde el testimonio impone su versión, su interpretación o su incompreensión sobre la narración, pero no por ello dejamos de tener el

³ María Eugenia Borsani, “Conformación apolítica de la subjetividad y su vínculo con modalidades evocativas traumáticas de pasado límite”, en Carlos Oliva, coord., *Hermenéutica, subjetividad y política*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, pp. 19-26.

⁴ Este reforzamiento del miedo, por ejemplo, es evidente en la transmisión televisiva, que da cuenta de manera obscena de imágenes de guerra, que además pueden ser naturalizadas en función a discursos patrióticos, como el caso de las fotografías de Abu Ghraib. Véase Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós, 2010 y Paul Virilio, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

⁵ Walter Benjamín, *Tesis sobre historia y otros fragmentos*. México, Itaca, 2008, p. 44.

⁶ Un amplio análisis sobre la transmisión transgeneracional del trauma puede verse en Diana Kordon *et al.*, *Memoria e identidad*, en www.eatip.org.ar/textos/memoriae-identidad.htm.

deber ético de hacer inteligible la barbarie, de asumir el trauma a partir de una transmisión crítica, como forma de oposición a la naturalización y sedimentación del mal, lo que Bhabha llama una ética de confrontación de conflictos.⁷

Es en esta necesidad de elaboración, de no repetición de este cruento proceso, donde podemos ubicar al filme *Garage Olimpo*, película que además de desenmascarar la barbarie de la dictadura, presenta la relación victimario-víctima en un sentido que podría entenderse como adscripción al llamado síndrome de Estocolmo, como puede verse en la crítica realizada a esta película por Tomás Martínez,⁸ para quien el nudo del relato es el amor enfermo entre una reclusa y su verdugo, para este crítico, las imágenes exhalan cierta complacencia perversa en el mal, como en *Portero de noche*. Este crítico considera que la cámara se detiene en el cuerpo castigado de la reclusa con cierta codicia pornográfica, por lo que recuperando a Jacques Rivette considera que es la abyección del *Garage Olimpo* lo que mortifica, la intención de transformar en erótico lo que sólo es sórdido y maligno. “Pornografía concentracionaria”, la llamaba Rivette.

Es esta pornografía concentracionaria, esta relación amor-odio, lo que pondré en cuestión en lo subsiguiente. En breve, el filme narra la detención, tortura y posterior desaparición de María, sometida por Félix, policía político que vive como huésped en casa de María, y que es uno de los represores encargados de su detención en el centro clandestino *Garage Olimpo*. Estos dos personajes, victimario y víctima nos permiten, por un lado, el análisis de la transmisión y ejercicio de la barbarie y, por otro, la reflexión en torno a la relación victimario-víctima, lo que a continuación paso a desarrollar.

El victimario: el otro como lugar permitido de ejercicio de la barbarie

Ya desde Arendt,⁹ se ha analizado profusamente el problema de la banalidad del mal, ¿qué hace posible que un sujeto pueda someter al otro a múltiples

⁷ Homi Bhabha, *On Global Memory: Thoughts on the Barbaric Transmission of Culture*. Conferencia dictada en la Universidad de Berkeley el 18 de abril de 2008.

⁸ Tomás Martínez, “El Olimpo del horror”, en *El País*, 1 de enero de 2006.

⁹ En su análisis sobre Eichman, Arendt plantea la noción de banalidad del mal para dar cuenta de la inserción burocrática de los sujetos a la maquinaria nazi y aunque esta inserción a la máquina de guerra es desde mi punto de vista correcta, no por ello, deja de ser necesario dar cuenta de la identificación de los altos jerarcas nazis con una ideología que racionalizó y legalizó el holocausto.

torturas y no experimentar ningún sentimiento, ni de empatía ni de culpabilidad? ¿Quién y qué le da el derecho a torturar, vejar y matar al otro?

Desde la psicología se ha documentado ampliamente la reproducción de la violencia en individuos clasificados como sociópatas, en dos variedades, aquellos individuos considerados sádicos, normalmente explicados como sujetos que han vivido infancias traumáticas que repiten en su vida adulta: como internalización de mandatos perversos que el niño interioriza y naturaliza reproduciéndolos posteriormente y aquellos llamados psicóticos de la cultura que se caracterizan de acuerdo con Ricón: por “[...] carecer fundamentalmente de la posibilidad de reconocer a un semejante como alguien que no tiene sus mismas pautas de vida, en lo ideológico, en lo formal, en lo religioso o en lo técnico [...] La patología se evidencia justamente en que estos juicios de valor abarcan sólo una élite que deja fuera a todos los que no la integran”.¹⁰

Sin embargo, esta explicación plausible involucra tan sólo a un pequeño segmento de los represores, entonces, ¿qué hizo posible el genocidio del pueblo argentino por manos de la minoría castrense?, bajo el intento de dar cuenta de lo anterior, analicemos a Félix.

Una primera característica de este personaje es su absoluta sumisión a la ley castrense, sumisión que alcanza su grado máximo en su acuerdo con la desaparición de María en un vuelo de la muerte, lo que nos permite hablar de su subordinación a un significativo amo,¹¹ como aquel que interpela exitosamente a un sujeto, un imperativo que lo lleva a ser como el Otro, en este caso, este Otro se representa en la figura del ejército que lo constituye a partir del discurso del Amo, hegemónico, patriota, que está autorizado a eliminar al otro, a hacerlo objeto de su barbarie en nombre de normas racionalizadas: en defensa de la madre patria y de la moral cristiana. De hecho, la palabra barbarie, proviene del griego *barbaros*, con la cual el griego aludía tanto a los latinos como a cualquier extranjero o de lengua extranjera.

Es en este contexto en el que podemos ubicar la transmisión de la barbarie a partir del lenguaje, transmisión que como acto discursivo construye al sujeto, Žižek dota al lenguaje de un carácter violento, planteando “Es gracias al lenguaje cómo nosotros y nuestro prójimo podemos vivir mundos diferentes,

¹⁰ Lía Ricón, “El autoritarismo en la sociedad argentina y su papel en la determinación de patologías graves”, en J. Puget y R. Kaes, *Violencia de Estado y psicoanálisis*. Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias/Centro Editor de América Latina, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, 1991, p. 76.

¹¹ Es interesante el planteamiento de Žižek en torno a la pérdida de hegemonía de los significantes amo en el mundo posmoderno, Žižek plantea: “Cada significativo-amo que implique imponer algo de orden debe ser reconstruido, dispersado” (Slavoj Žižek, *Violencia. Seis ensayos*. Buenos Aires, Paidós, 2010, p. 49). Sin embargo, ¿no estaríamos perdiendo de vista que el significativo amo actual, de interpelación al individualismo competitivo, responde plenamente al modelo de mercado?

incluso cuando compartimos la misma calle. Lo que esto significa es que la violencia verbal no es una distorsión secundaria, sino el recurso final de toda violencia humana específica".¹²

Ya desde Foucault se sabe que la enunciación como práctica social discursiva determina quién habla y quién tiene el derecho a hablar, es decir, el sujeto enunciadore produce prácticas signadas por relaciones de poder-saber, y es desde aquí donde se posibilita la transmisión de la barbarie. Por ejemplo, en el caso argentino, el lenguaje constitutivo del significante amo consiste en una interpelación exitosa hacia las masas del ejército que los dota de un lenguaje: madre patria, defensores del catolicismo, posicionándolos como sujetos enunciadore que poseen lenguajes que legitiman sus prácticas violentas ilegales y se tornan una ley en sí misma.

Este aspecto ha sido sintetizado magistralmente por Benjamín, quien plantea: "No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan a otros",¹³ los documentos y discursos de los jerarcas de la dictadura argentina con su énfasis discursivo en la necesidad de modernización y desarrollo del país que justificó su salvajismo, son un claro ejemplo de lo anterior.¹⁴

Una segunda característica de Félix alude a su inserción en la llamada tanatopolítica¹⁵ que marca a los otros, en este caso a los presos políticos, con la huella del otro, aquel cuya mera existencia pone en riesgo al sistema hegemónico (la dictadura). Roudinesko plantea: "la aterradora normalidad de que dan prueba constituye el síntoma no de una perversión, en el sentido clínico del término (sexual, esquizoide u otra), sino de la adhesión a un sistema perverso que por sí solo sintetiza el conjunto de todas las perversiones posibles".¹⁶

Este sistema perverso responde a lógicas de tanatopolítica y defiende una política bélica donde el otro es visto como extranjero, como mala raza que rompe la vida de una comunidad homogénea pura: el pueblo argentino es visto como patriota y católico, dando lugar a una exclusión de todo aquel que atente contra este mito fundador de pureza, un poder soberano que tiene el poder de vejar y matar con total impunidad.

Lo anterior puede notarse en el testimonio, presentado por el juez Garzón en su trabajo *El alma de los verdugos*, donde Nilda Eloy narra que durante

¹² S. Žižek, *op. cit.*, p. 85.

¹³ W. Benjamín, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ Estos documentos pueden verse en el Centro Cultural "Ernesto Sábato" en la ciudad de Buenos Aires.

¹⁵ Michel Foucault, *Defender la sociedad*. México, FCE, 1976.

¹⁶ Elizabeth Roudinesko, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama, 2009, p. 150.

meses fue objeto de violaciones sexuales por sus verdugos y, cuando se le pregunta si cree que aquellos obedecían órdenes, responde que “ningún hombre puede tener una erección porque se lo ordene un superior”, sin embargo, podría decirse que el cuerpo de los represores es el agente de exclusión de todo aquel que atente contra su mito fundador de pureza, para ellos, por jerarquía castrense, la mujer es inferior, pero las montoneras además de inferiores son impuras, son putas; su erección encarna su obediencia a una ley patriarcal que hizo del terror una norma racionalizada.¹⁷ Priego señala: “Lo femenino pierde. En la repetición interminable. Erguirse después todopoderoso ante lo femenino vencido, maltratado, cogido, se convierte en una ominosa cuestión de supervivencia. Denigrar a una mujer para diferenciarse de la madre ultrajada. Identificarse —hasta el último extremo— con lo masculino entendido como violencia”.¹⁸

En este aspecto, podemos acordar con Butler, cuando en su análisis de los presos de Abu Ghraib, plantea:

Son considerados enemigos del Estado, pero no son conceptualizables en los términos de las normas atañederas a la civilización y la raza por las que se constituye lo humano. En este sentido, su estatus como menos que humanos no sólo lo presupone la tortura, sino que también lo reinstituye. Y aquí, como nos advirtió Adorno, vemos cómo la violencia practicada en nombre de la civilización revela su propio carácter bárbaro al tiempo que justifica su propia violencia presuponiendo la subhumanidad (condición de bárbaro) del otro contra quien va dirigida esa violencia.¹⁹

En este sentido, Félix encarna la obediencia ciega a la tanatopolítica dictatorial, una esclavitud interiorizada fundada en una identificación con las masas salvajes que constituyeron al ejército totalitario y que le otorgan pertenencia a una élite que se vive a sí misma como superior, y por ende, hace del otro, del monto, una subhumanidad contra la cual toda violencia no es sólo permitida sino, además, justificada.

¹⁷ Freud habla de una psicología de las masas castrenses que se fundamenta en la identificación con el padre —aquel que ama a todos por igual y que prohíbe la sexualidad—, por tal motivo se generan lazos libidinales entre los miembros del ejército: se identifican con el padre y además se identifican entre sí. Éste podría ser el origen de la exclusión de la mujer de dichos lazos y la justificación de la violación.

¹⁸ María Teresa Priego, “¿Por qué mata el que mata?”, en Marisa Belausteguioitia y Martha Leñero, coords., *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos*. México, UNAM, PUEG, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2005, p. 301.

¹⁹ J. Butler, *op. cit.*, p. 134.

Félix no es un sádico, esto es claro cuando le paga a su compañero para que sea éste quien torture a María, es un esclavo cuya adscripción al ejército le permite una absoluta impunidad porque el otro no es sólo su enemigo, el extranjero, sino también es nadie, no tiene ni existencia ni ser, a la manera de Butler,²⁰ no es vida digna de duelo, y aunque Félix encarna esta obediencia ciega a la tanatopolítica, no por ello deja de tener una responsabilidad ética sobre sus actos de barbarie.

Por último, y de acuerdo con Balibar:

[...] la crueldad tiene una relación con las ideas y la idealidad (por tanto, con la ideología) que no es en modo alguno la del poder. Eso no quiere decir que no tenga ninguna. Acaso podríamos sugerir esto: la *gewalt* o la violencia-del-poder, está en relación inmediata con las idealidades históricas, ya que en la medida en que sirve a muy definidos intereses públicos y privados, no deja de materializar idealidades [...] *A contrario*, las formas de crueldad están con la materialidad en una relación sin mediación, ya sea interesada o simbólica. En esa nuda relación algunas idealidades terribles *regresan*: pero se las despliega como fetiches o emblemas. La idealidad cruel tiene esencialmente una dimensión no hegemónica o ideológica sino fetichista y emblemática.²¹

Este aspecto es claramente visible en el robo de bienes y propiedades de los presos políticos de *Garage Olimpo*, lo que alude a una ideología de la violencia del poder, en tanto este hurto se legaliza en función a la ideología totalitaria, y también da cuenta de marcas fetichistas donde los objetos adquieren un carácter sacro, encarnan el triunfo del mal:²² Félix es coleccionista de relojes robados.

La víctima: subjetividad transgresora

En el caso de María, lo primero que habría que cuestionar es una supuesta adscripción al llamado síndrome de Estocolmo, en éste, la víctima se enamora del victimario a partir de un proceso de identificación perversa. Esto es claro,

²⁰ En su análisis de los marcos de guerra los plantea como aquellos que “asignan reconocibilidad a ciertas figuras de lo humano [y] están asociados a unas *normas* más amplias que determinan cuál será y cuál no será una vida digna de duelo” (*ibid.*, p. 96).

²¹ Étienne Balibar, *Violencia, identidades y civilidad*. Barcelona, Gedisa, 2005, p. 108.

²² Un análisis literario de esta sacralización puede verse en el personaje de Carlos Wieder en la obra *Estrella distante* de Roberto Bolaño (Barcelona, Anagrama, 1986).

por ejemplo, en niñas violadas que reproducen en su vida amorosa adulta, relaciones patológicas signadas por la violencia, lo que puede ser visto como proceso identificatorio, en dos vertientes:

1. Con una identificación con la víctima internalizada del agresor porque como se sabe, Freud²³ ha subrayado que un sádico es siempre al mismo tiempo un masoquista porque al infligir dolor al otro se goza masoquistamente de él, en una identificación con el objeto que sufre.²⁴
2. Con una identificación de género, que alude a una interiorización de mandatos patriarcales por medio de los cuales, la mujer acepta su inferioridad: ser vencida, maltratada, gozar masoquistamente del dolor como si ésta fuese la única posibilidad de encuentro con el otro. A la manera del amo y el esclavo en Hegel, la mujer se asume reconociendo y admirando al amo, Kojeve plantea: “Uno de ellos, sin estar de ningún modo ‘predestinado’, debe tener miedo del otro, debe ceder al otro, debe negar el riesgo de su vida con miras a la satisfacción de su deseo de ‘reconocimiento’. Debe abandonar su deseo y satisfacer el deseo del otro: debe ‘reconocerlo’ sin ser reconocido por él. Pero ‘reconocer’ así implica ‘reconocerlo’ como Amo y reconocerse y hacerse reconocer como esclavo del amo”.²⁵ Ésta no es, sin embargo, la postura de María, quien en sus dos intentos de escapatoria, estaría prefiriendo la muerte a la esclavitud.

En el caso de sociedades dictatoriales, las identificaciones anteriormente mencionadas, así como la necesidad de supervivencia, propia del cautiverio, no significan una filiación pornográfica con el represor. También, tendríamos que introducir dos elementos analíticos importantes:

1. La trayectoria política de los presos políticos, trayectoria signada por un compromiso político como sujetos históricos y como seres portadores de un imaginario marcado por la solidaridad y la justicia social. Lo anterior implica que estos sujetos, en momentos en que son objetos de torturas extremas, requieren recuperar su dimensión humana, como podemos ver en otro testimonio, presentado por el juez Garzón, donde Marga Cruz

²³ Citado en Juan Nasio, *El concepto de odio* (s/f) p. 7), en www.con-versiones.com/nota0155.htm. [Consultado: 28 de noviembre de 2012.]

²⁴ Nasio plantea: “Para ser sádico necesito apoyarme sobre el sustrato de un fantasma masoquista. Para ser sádico necesito ser masoquista en mi fantasma” (Juan Nasio, *El concepto de odio*, p. 7, en www.con-versiones.com/nota0155.htm).

²⁵ A. Kojeve, *La dialéctica del amo y el esclavo*. Buenos Aires, Leviatán, 2006, p. 15.

cuenta que, para ser capaz de resistir a la tortura, le pidió a uno de sus torturadores que le diera la mano.

2. Como rebelión ante la “muerte en el alma”, en el sentido sartreano, que el torturador puede infligirle y que va más allá de la extrema barbarie a la que se ve sometida porque no sólo implica su vejación física sino también la denigración y desaparición de su ser. A la manera de Kertész, quien narra en su autobiografía, *Sin destino*, su cautiverio en *Auschwitz-Birkenau* y finaliza testimoniando un instante, en el cual, a pesar del salvajismo vivido, le fue posible la felicidad, y es este instante el que estaría dando cuenta de procesos de resistencia subjetiva. Kertész plantea: “Y así como viví mi ser judío como una experiencia negativa, o sea, de una forma radical, esto condujo por último a mi liberación [...] pero considero *kitsch* cualquier descripción que no implique las amplias consecuencias éticas de Auschwitz y según la cual, el SER HUMANO escrito con mayúsculas —y con él, el ideal humano— puede salir intacto de Auschwitz”.²⁶

En estos contextos, Bettelheim²⁷ elaboró el concepto de experiencia límite o extrema para designar las condiciones de vida ante las cuales el hombre puede ya sea abdicar, identificándose con la fuerza destructiva constituida tanto por el veredicto o el entorno como por la coyuntura, ya sea resistir practicando la estrategia de supervivencia, la cual conduce al sujeto a construirse un mundo interior, de tipo autista, cuyas defensas son susceptibles de protegerlo de las agresiones externas.²⁸

En este sentido, la adscripción de María al síndrome de Estocolmo sería cuestionable porque su relación de dependencia con su represor está marcada fuertemente por la resistencia (hecho evidente tanto en sus dos intentos de escapatoria como en la escena donde le pide que la mate). Más bien, podríamos hablar de su necesidad de preservar su propia subjetividad, de negarse a la destrucción de su alma, de la construcción de un mundo interior que se opone a ser devastado, por ejemplo, en su cuidado de las flores.

²⁶ Imre Kertész, *Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura*. Barcelona, Herder, 1999, p. 91.

²⁷ Bruno Bettelheim, *Sobrevivir*. Barcelona, Crítica, 1981.

²⁸ Por ejemplo, Bettelheim en su estancia en el campo de concentración de Dachau se dedica a analizar la subjetividad de los presos como mecanismo de defensa. Bettelheim plantea: “[...] el estudio de estos comportamientos fue un mecanismo *ad hoc* creado por él mismo para proporcionarse cuando menos una inquietud intelectual que le hiciera más fácil soportar la vida en el campo. Así, pues, sus observaciones y los datos reunidos deben considerarse un tipo especial de defensa creado en una situación extrema” (B. Bettelheim, *op. cit.*, p. 73).

Es sólo rescatando su propia posibilidad de ser, desde donde María puede rebelarse a órdenes destructivas, no solamente corporales sino esencialmente subjetivas. Balibar habla de formas de violencia ultrasubjetivas, como “esos virajes de la voluntad de poder en voluntad de descorporación, de desafiliación forzada del otro, y de sí mismo, no sólo con respecto a la pertenencia comunitaria, a la ciudad, sino respecto a la condición humana”.²⁹

En este sentido, puede plantearse que en *Garage Olimpo*, el síndrome de Estocolmo, como proceso de identificación patológica pornográfica, no opera, pues María da cuenta de un sujeto transgresor que se rebela y se niega a ser despojado de su condición humana, de su propia subjetividad. Rescatar esta dimensión permitiría dejar de lado, la culpabilidad que ha acompañado a algunas mujeres sobrevivientes de este golpe militar, como puede verse en el reciente film: *Nosotras que todavía estamos vivas*; una doble culpa: aquella que se refiere a la supervivencia del cautiverio y aquella que deviene de haber establecido una relación con su represor, relación que fundamentada en el desamparo, difícilmente podría ser cuestionada.³⁰

En suma, la posibilidad de conservar el ser en situaciones extremas significa el triunfo de un Eros devastado, vejado pero finalmente capaz de enfrentar la risotada de Tánatos, símbolo de una de las más crueles dictaduras latinoamericanas. El pueblo argentino, quien derrocó a la dictadura y a sus leyes, es un vivo ejemplo de que las palabras de Neruda: “podrán arrancar todas las flores pero no podrán marchitar a la primavera”, aún están vivas.

²⁹ É. Balibar, *op. cit.*, p. 37.

³⁰ Debo esta observación al maestro Fernando Calvillo, a quien agradezco su valiosa acotación.

Reseñas y notas

El ser alumbra en el logos

Crescenciano Grave

Ricardo Horneffer, *El problema del ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Metafísica, 2013.

Las pruebas más palpables del gran calado filosófico de un autor son los problemas que hereda. Esto lo vuelve discutible y, en la discusión, su pensamiento se reanima. Eduardo Nicol interpretó a la tradición filosófica occidental desde el levantamiento de una postura propia frente a los problemas que han conducido y estructurado la historia de la metafísica. En este sentido, se hizo cargo de aquello que, desde sus albores griegos, se ha encomendado al pensar; lo asumió por su cuenta y su propio riesgo y, tejiendo su postura en una serie de argumentos y respuestas, se confrontó con su tradición volviéndose parte de ella. Eduardo Nicol ha dejado en herencia una serie de problemas que están ahí, en sus libros, invitando al diálogo y a su reanimación crítica.

Ricardo Horneffer no sólo acepta la invitación sino que la convierte en un reto porque, además de ubicar a Nicol en la tradición a la que pertenece exponiendo lo distintivo de su posición —así como las obras destacadas en su proceso constitutivo—, escudriña aquellos puntos en donde ésta se presenta más problemática. Al aceptar los problemas en herencia, Horneffer muestra su gratitud porque los piensa no sólo en aquel de quien los hereda, sino también contra él. Pensar contra el maestro desde lo que éste deja como legado problemático no es sólo una muestra de agradecimiento; es, sobre todo, demostrar que se ha aprendido la lección: uno piensa dialogando y disintiendo en relación con aquello que se da y a lo que se aspira recoger en la palabra razonada: “[...] pensar —dice Horneffer— es dudar, inquirir, un juego dialéctico de preguntas y respuestas que buscan definirse respecto de aquello que consideran” (p. 93). Y al trazarse las sendas de lo considerado, Nicol deja su impronta en Horneffer a la vez que la interpretación de éste fluye reanimando la postura de aquél.

El agradecimiento crítico de Ricardo Horneffer con Eduardo Nicol no podía ser menos humilde. Esto por tres motivos: en primer lugar, la postura metafísica de Nicol —aquella que él va perfilando desde distintas formulaciones: “el Ser

está a la vista”, “Hay Ser”, “el Ser es fenómeno, evidencia, absoluta”— es una postura que se va desplegando y estructurando a lo largo de la construcción de su obra, lo cual la muestra como resultado de un pensamiento concentrado en lo mismo y en constante evolución; en segundo lugar, esa postura es cotejada con la de “otros autores que se ocupan del *mismo* tema, principalmente Heráclito, Parménides, Platón, Aristóteles, Descartes y Heidegger” (p. 23) y, la evolución interna y el cotejo externo permiten, en tercer lugar, ponderar a la metafísica de Nicol como una singular y potente forma de lo que Horneffer llama la aporía del problema del Ser: un problema que, por una parte, no puede dejar de ser planteado por el hombre y al que, por otra, no puede resolver.

Aquí quizás —dicho esto como un mínimo apunte crítico de mi parte— hubiera sido pertinente compulsar esta aporía con la aseveración kantiana: “La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades”,¹ y esto no por un mero prurito academicista sino porque en el magnífico libro de Ricardo Horneffer, ante la preeminencia de la tradición griega, se echa en falta una mayor confrontación con la modernidad filosófica de la que, sin duda, Nicol también abrevó.

Independientemente de lo que podamos echar en falta, una virtud indudable del libro *El problema del ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol* es que la aporía del ser nunca es tratada superficialmente, nunca es esgrimida como un obstáculo ante el cual el pensamiento deba deponer sus impulsos metafísicos. La aporía del ser no traba al pensamiento, sino que lo impulsa. Y la forma que asume en Eduardo Nicol es desplegada en relación con la propuesta de alguna obra en particular —*Historicismo y existencialismo*, *Los principios de la ciencia*, *Metafísica de la expresión*, etcétera—, su cotejo con la tradición y el enfrentamiento crítico con una y con otra. En este entrelazado que urde Horneffer destacan dos puntos en los que su confrontación con su herencia nicoliana alcanza los tonos de una verdadera polémica filosófica.

El primer punto es aquel en donde Ricardo Horneffer muestra la paradoja presente en la obra de Nicol. El autor de la *Crítica de la razón simbólica* es un pensador revolucionario que, sin embargo, continúa pensando al Ser con los mismos atributos con que lo pensó la tradición. “El caso de Nicol es de llamar la atención, pues, por un lado revoluciona la metafísica al mostrar que el Ser no es lo buscado sino aquello de lo que se parte necesariamente. El Ser ya no es lo oculto, separado e intemporal, sino es fenómeno presente en todo ente. Por otro lado, sin embargo, es heredero de la tradición metafísica al con-

¹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. Trad. de Pedro Ribas. Madrid, Alfaguara, 1998, p. 7.

ferirle al Ser atributos que son inversamente proporcionales a los de lo ente” (p. 194). En efecto, según muestra Horneffer, Nicol piensa la omnipresencia del Ser como infinita, necesaria, eterna. Esta presencia absoluta queda inafectada por el devenir, el cambio, la finitud de los entes entre los cuales se encuentra el ser humano. Tras la continua transformación de lo ente, el Ser permanece incólume. Esto parece bloquear la relación del hombre con el Ser. Así, cuestiona y responde Horneffer: “¿es factible, bajo estas condiciones, hablar de una relación entre hombre y Ser? ¿Puede el hombre establecer una relación con el Ser si éste no dice nada? No me lo parece, pues aparentemente no hay punto de contacto entre éstos dos órdenes” (p. 148).

Desde aquí, el segundo punto, la relación entre el Ser y el *logos* viene a ser el centro de la confrontación. Horneffer reconoce que este problema se despliega, variándose, a lo largo de la obra de Nicol. Por nuestra parte, lejos de agotarlo, podemos plantear el punto de la siguiente manera. Aceptando la posibilidad de intuir al Ser, el problema comienza cuando se pretende llevar la intuición al *logos*, entendido como palabra y razón. Aquellos que consiguen llevar al lenguaje el contenido de su intuición son los pensadores; son los que, en su palabra, transforman la realidad inescrutable en tanto tal, en el Ser que se da en los fenómenos y se alumbra en el *logos*.

Ahora bien, ¿el *logos* es un atributo del Ser o es algo que aparece posteriormente junto con la presencia del ente designado por él, esto es, junto con el ser humano o animal dotado de *logos*? ¿Qué hay antes del *logos*? ¿En el *logos* se habla de lo que hay antes de él o, en la medida en que lo que hay sólo se puede significar en el *logos*, el ser mismo se abre y se enriquece dándose en el *logos*? ¿El Ser determina al *logos* o es el *logos* el que desde su libertad e historicidad ilumina la presencia necesaria y eterna del Ser? Y, llevando la aporía a su máxima expresión, ¿sólo hay Ser en, por y desde el *logos*? ¿Cómo lo omnipresente, el Ser que se da, no ha podido ser acogido por el *logos* de tal manera que éste produzca la palabra que verdaderamente lo nombre?

Al desplegar lo referido en estas preguntas, Ricardo Horneffer perfila su propia postura al respecto. El *logos* está vinculado indisolublemente al Ser pero de modo tal que es el *logos* el que, creando sus propias reglas, posibilita que el Ser, acaeciéndose, se done, se ofrezca en el propio *logos*. “El *logos*, en este sentido, no es un atributo, sino una donación, un ofrecimiento” (p. 196). Así, el problema del Ser se alumbra en el *logos*. Su aporía consiste en que sólo podemos hablar del Ser —o el Ser habla de sí mismo— dándose en los fenómenos y alterándose en el *logos*. La visión de lo que hay y se da —el Ser de los entes— en los fenómenos supone ya una diferencia entre Ser y entes, y la expresión lógica del Ser desde su presencia en los entes prolonga esa diferencia en la alteración lingüística del Ser. Toda expresión del Ser lo altera.

Mediante el hombre, el Ser se autoatribuye el *logos*, pero no como un atributo eterno, sino de manera temporal y en esta concepción del *logos* se encuentra, para Ricardo Horneffer, la posibilidad de continuar por cuenta y riesgo propios la herencia de Eduardo Nicol. Esta posibilidad de continuación la sustenta en su idea del *logos* que no sólo viene a trastocar los atributos tradicionales del Ser, sino a *negarlos*: “[...] el Ser *no* es eterno, ya que vino a ser; *no* es necesario, pues pudo no haber sido; *no* es acto final *ab initio*, porque se recrea; *no* es acabado, dado que se completa, en tanto haya *logos*, libremente” (p. 196). Con esto, los atributos tradicionales del Ser se anulan y en su lugar se afirma el “siendo”: la temporalidad radical que designa a todo como fugaz. Así, Horneffer no disuelve la aporía del Ser; insiste en ella y la recrea desde la asunción de la radical libertad y temporalidad del *logos*, así como de su multiplicidad manifiesta en sus distintas formas en las que, deviniendo y variándose, se da el Ser.

Hacerse cargo de esta aporía es un empeño irrenunciable porque en el afán con que se afronta se pone en juego la libertad para construir posibles sentidos de la existencia humana o la libertad para sucumbir ante la ausencia de los mismos. Y, de acuerdo con Horneffer, la tarea del filosofar tiene su justificación en sí misma porque en ella la contingencia de la vida humana adquiere su derecho a existir.

El problema del Ser: sus aporías en la obra de Eduardo Nicol es un libro ejemplar de crítica filosófica. En un medio, como el nuestro, que oscila entre el elogio y la denostación, su autor, Ricardo Horneffer, ejerce el diálogo en la recepción de los argumentos y ensaya rutas propias en la recreación de los problemas heredados.

Primer filósofo africano en universidades europeas

Hans Fernández Benítez

Ottmar Ette, *Anton Wilhelm Amo. Philosophieren ohne festen Wohnsitz. Eine Philosophie der Aufklärung zwischen Europa und Afrika*. Berlín, Kadmos, 2014. 170 pp.

El presente ensayo constituye un lúcido y original acercamiento tanto a la compleja figura como al pensamiento de Anton Wilhelm Amo: primer filósofo africano en universidades europeas. El título —en español: *Anton Wilhelm Amo. Filosofar sin residencia fija. Una filosofía de la Ilustración entre Europa y África*—¹ remite a una ramificación al ámbito filosófico de la teoría de las ‘literaturas sin residencia fija’ del investigador literario Ottmar Ette. Así, la monografía en torno al estudioso dieciochesco oriundo de Guinea (hoy Ghana) asume como punto de vista enfoques del propio instrumental teórico elaborado por el autor: los ‘estudios transareales’, el ‘escribir entre mundos’, el ‘saber de convivencia’, ‘el saber de sobrevivencia’, entre otros conceptos.

En el primer capítulo, “Una matrícula en Prusia”, Ette introduce aspectos biográficos de Amo, tales como el secuestro y esclavización que sufrió cuando niño por parte de una compañía esclavista holandesa, la que alrededor de 1704, pasando por el Caribe, lo lleva a Ámsterdam (p. 15), para luego obsequiarlo en Alemania al duque de Braunschweig-Wolfenbüttel (p. 16), quien, a su vez, ocasiona que éste en 1727 se matricule como primer estudiante africano en la Universidad de Halle en filosofía y derecho (pp. 9-10). Tales peculiaridades de la figura del erudito llevan al autor a preguntarse “en qué medida es posible concebir la Ilustración en su totalidad como una red transareal a escala mundial, que une entre sí las más diferentes áreas culturales” (p. 12), reflexión que le permite sostener que Amo posibilita una comprensión más adecuada de Ilustración y Modernidad (p. 13) relacionada con la pregunta de “cómo convivir en diferencia y paz” (p. 14).

“Del esclavo sin esclavitud al objeto de experimentación y ejemplar”, el segundo apartado, se centra en el hecho de que si bien en el ducado de

¹ Traducciones de títulos y de citas han sido realizadas por el reseñador.

Braunschweig-Wolfenbüttel no existía la esclavitud, Amo continuaba en dicho estado (p. 18). Ette contextualiza esta situación de acuerdo con lo que el historiador Michael Zeuske denomina el caso de los “negros esclavizados en Europa” (p. 18) en tanto “esclavos sin esclavitud” (p. 19). Asimismo explica que este tipo de esclavos era usual en la época y que en las dinastías fungían tanto de sirvientes y pajes como de piezas exóticas de exposición, y se les designaba “negros de corte” o “negros de cámara” (p. 19). Por otro lado, vinculado con la educación que los duques posibilitaron a Amo, el autor expresa que éste constituyó para ellos un experimento para probar la educabilidad de los africanos (p. 26), y en seguida se pregunta si estos no verían también en Amo “la oportunidad de hacer llegar a los habitantes de otras partes del mundo una formación humanista (europea) en el espíritu de la Ilustración temprana” (p. 29). Otro aspecto importante que Ette plantea es en qué momento Amo se convirtió de objeto de experimentación en objeto ejemplar, y señala que probablemente sea cuando éste se matricula en la universidad, pues así no sólo recibe “la mejor educación, sino que también alcanza la más alta visibilidad” (p. 30).

El capítulo siguiente, “Halle o ‘el darse a conocer’”, acentúa, en primer lugar, los aspectos transareales contenidos en la condición multilingüe de Amo, quien aparte de su lengua materna —hasta ahora indeterminada—, sabía igualmente latín, griego, hebreo, holandés, alemán, francés e inglés (pp. 31-32). Para Ette, esta poliglotía “constituye un hecho importante, sin el cual es apenas posible comprender adecuadamente su pensamiento” (p. 32). Luego se refiere a la opción de Amo en sus escritos por el latín y señala que no sólo era la lengua científica dominante que contaba con un prestigio internacional como idioma de eruditos (p. 33), sino que también era una lengua mundial globalizada que le permitía ser leído por un público especializado más allá de los principados alemanes (p. 34). En segundo término, el autor analiza convincentemente el antropónimo definitivo del filósofo en cuanto microtexto y campo de tensión: “Antonius Guilielmus Amo Afer”, conformado por dos nombres impuestos y por dos elegidos por él mismo (p. 35). Esta construcción onomástica representa para Ette su “primer y fundamental texto que se inscribe conscientemente en diferentes tradiciones, lenguas, culturas y designaciones de origen” (p. 36), a partir de lo cual expresa que el trabajo conceptual de Amo con el idioma consistía en trascender *his master's voice* y la lengua del colonizado, proceso que comprende como el verdadero “darse a conocer” del filósofo (p. 36). Luego precisa que los movimientos translingüísticos de Amo son el resultado de las experiencias transareales que vivió desde su niñez y que su multilingüismo constituye la base del desarrollo de una actitud fundamental y de un pensamiento polilógicos (p. 37). En seguida se refiere a la temática de la *disputatio* de Amo intitulada *De iure Maurorum in Europa* (1729), con la cual aludía

no sólo a la situación legal y a los derechos de los africanos en Europa, sino también a su propia condición (p. 39). Ette argumenta al respecto –mediante una sutileza idiomática intraducible– que los planteamientos contenidos en esta defensa vinculan directamente el “darse a conocer [del filósofo]” con el “dar a conocer [el tema]” (p. 43), los cuales no volverían a aparecer en sus escritos posteriores (p. 44).

Luego en “El ‘filósofo negro’ en Halle” el autor enfatiza el silencio que, pese a la heterodoxia de su caso, rodeó a la figura de Amo en la universidad de esta ciudad (p. 51).² El capítulo pone el acento igualmente en el hecho de que Amo fue capaz de construir una carrera universitaria en un contexto en el que predominaba un pensamiento racista (p. 53) y luchas entre pietistas y racionalistas (p. 54), adversidades que lo forzaron a abandonar este “campo de tensión académico” (p. 57). En seguida, en el apartado “Wittenberg o la vida en/de la filosofía”, Ette se concentra en los años dorados de Amo en su nueva universidad, desde su matrícula hasta que se doctora y recibe la autorización para ejercer la docencia, periodo comprendido entre 1730 y 1734. El autor se ocupa de la tesis doctoral del filósofo, *De humanae mentis apatheia* (1734), estudio centrado en la problemática del cuerpo y del alma (pp. 62-63) desde un punto de vista filosófico, medicinal y antropológico, que de acuerdo con su argumentación se basa principalmente en las especificidades de su “saber sobre la vida” (p. 71) y contiene, al mismo tiempo, un planteamiento sobre ésta (p. 64). Señala que en el pensamiento de Amo también ocupa un lugar importante un “saber de convivencia”, el cual ya se encuentra presente en las dimensiones transareales de su nombre y se expresa en su investigación doctoral a través de la coexistencia de diferentes lógicas (p. 73).

En “El filósofo en el campo de batalla (académico)”, Ette alude en primer lugar a los elogios que Amo recibió en Wittenberg por parte de autoridades universitarias y al hecho de que llegó a presidir una comisión en la defensa de una tesis doctoral inspirada en su trabajo (pp. 79-83). No obstante, en 1735 fallecen tanto su mentor del ducado Ludwig Rudolf como su profesor Martin Gotthelf Loescher, la hostilidad del ambiente académico crece y las amistades escasean (p. 83). Amo decide regresar a su *alma mater* en Halle para continuar desarrollando su filosofía (p. 84), en 1736 le permiten la enseñanza (p. 87) y en 1738 publica su obra principal: *Tractatus de arte sobrie et accurate philosophandi*. Sin embargo, en 1739 debe, una vez más, abandonar la ciudad a causa de las animadversiones académicas (p. 90).

El capítulo “Del filosofar sin residencia fija” se centra en aspectos centrales del *Tractatus*, uno de los cuales corresponde a los elementos dinámicos que

² Ette llama la atención, especialmente, acerca del silencio por parte de Immanuel Kant en torno a Amo (p. 86).

se encuentran en la visión epistemológica de Amo acerca de la variación del hombre en el contexto de su perfeccionamiento (p. 97). El segundo aspecto importante atañe no sólo a la conciencia de la diversidad y heterogeneidad de las religiones y culturas, sino también al reconocimiento desjerarquizado de éstas (pp. 100-101) en un contexto eurocéntrico dominado por el cristianismo. Ette plantea asimismo que el trabajo de Amo puede ser calificado como una “filosofía sin residencia fija”, ya que no se deja encasillar en un único lugar ni punto de vista, sino que se desarrolla más bien a nivel de los campos de tensión presentes en la relación de Europa con otros continentes, religiones, pueblos y culturas (p. 104).

En el apartado siguiente, “Jena o el filosofar en los límites”, el autor reflexiona acerca del estatus laboral de Amo en las universidades alemanas. Si bien el *Tractatus* significó un nuevo trabajo de cualificación académica, la situación financiera del filósofo era precaria: no poseía una cátedra ni tampoco, debido a su autonomía científica, se adscribía a alguna escuela de pensamiento (pp. 110-111) que le garantizara seguridad laboral. Para Ette, esta nueva monografía —que puede ser considerada una tesis de habilitación—³ unida al amplio espectro de áreas de la filosofía que Amo cubría, dejan en claro su deseo de obtener una posición de catedrático, por lo cual su estatus académico correspondería más bien al de “docente habilitado [sin posesión de cátedra]” (pp. 112-113). En seguida, el autor se refiere a la nueva salida que Amo realiza desde Halle: esta vez en 1739 a la Universidad de Jena, donde por motivos humanitarios le permiten la docencia (pp. 118-120). Otro aspecto considerado, y que sería la gota que colmó el vaso, es la divulgación en 1747 de un poema escrito por Johann Ernst Philippi que contenía injurias racistas hacia Amo (p. 125). Sin embargo, en este momento el filósofo ya había abandonado Alemania rumbo a su país de origen en África (p. 126).

En el capítulo “De las huellas de un filósofo”, Ette indaga en la recepción de la obra de Amo. Primeramente menciona una entrada con su nombre en la *Enciclopedia Universal* de Johann Heinrich Zedler de 1751, a partir de lo cual comenta no sólo que la historia de su recepción comienza en su misma época (p. 128), sino también su consideración como un “representante de la filosofía en Alemania” (p. 129). Otra fuente consultada, en lengua francesa, es *De la literatura de los negros* (1808) de Henri Grégoire, la cual además de indicar la trascendencia de Amo del ámbito germanohablante (p. 130),⁴ introduce la romantización de su figura (p. 133). Luego el autor sondea su

³ Investigación posdoctoral que en Alemania es requisito para la postulación a una cátedra.

⁴ Un aspecto interesante de investigar en este sentido es la recepción de Amo en el mundo hispanohablante.

instrumentalización política en el siglo xx por parte de la República Democrática Alemana en la época del *apartheid* en Sudáfrica, de los defensores de los derechos civiles en Estados Unidos y de Kwame Nkrumah en el contexto anticolonialista africano (pp. 134-136).

“África o el viaje a un origen desconocido” se concentra en los últimos años de Amo. El filósofo, llevado por la compañía holandesa que lo secuestró cuando niño, habría arribado a la costa africana en abril de 1747 (p. 139), donde, de acuerdo con la narración de David Henri Gallandat, se habría convertido en eremita, su padre y su hermana vivirían, y más tarde se habría trasladado a vivir a una fortaleza (p. 140). Estos datos, y especialmente la presencia paterna, le sirven a Ette para señalar la existencia en el relato de una “figura de movimiento hermenéutica”, la cual cuenta en Occidente con una gran tradición, tal como en la parábola del hijo perdido (p. 144). El autor considera que esta historia proviene del propio Amo (p. 141), hecho a partir del cual expresa que éste se convierte así en el primer intérprete de su vida, según el modelo del regreso del hijo desaparecido a su patria (p. 145). Además, teniendo en cuenta que Amo desconocía las lenguas y culturas de África, así como la vida cotidiana en este continente, Ette manifiesta que el filósofo emprendió un viaje a un origen desconocido y reflexiona sobre los alcances de su arribo tanto para él como para las personas con quienes entró en contacto (pp. 148-149). Asimismo comenta su último cambio de residencia a la fortaleza de Chama, la que pertenecía a la empresa esclavista que lo secuestró en su infancia y que se convertiría en definitiva tanto en su refugio como en su cárcel (pp. 149-150).

El último capítulo, “Escribir entre mundos: filosofar sin residencia fija”, considera las dinámicas de exclusión (de la historia de la filosofía europea) y de inclusión (de la historia de la filosofía africana) que han operado, como elementos de un mismo proceso, sobre la figura del filósofo, aunque a juicio de Ette, éste pertenece a ambas tradiciones (pp. 152-153). Sin embargo, el autor considera que más importantes que su adscripción a una determinada historia del pensamiento son los movimientos que Amo realiza entre ambos acervos culturales (p. 158). En este sentido, formula a continuación una de las tesis centrales de su estudio: “La filosofía de Amo [...] es un arte del filosofar, de un pensar y escribir desde el movimiento, desde una dinámica transareal que no se encuentra fija [...] Su filosofía es un filosofar sin residencia fija, que no se deja reducir a una única perspectiva, pertenencia ni punto de vista” (p. 158), particularidades que la dotan, conforme con su interpretación, de un alto potencial prospectivo (p. 160).

El ensayo reseñado reconstruye de manera documentada y rigurosa la figura intelectual de uno de los pensadores poco conocidos de la Ilustración alemana que vivió en carne propia las consecuencias violentas de una Modernidad europea expansionista y que constituye un capítulo relativamente inexplorado y a

la vez revelador de las diferentes lógicas que se desarrollaron en el siglo XVIII en el viejo continente. Asimismo representa por su autenticidad, profundidad y poder interpretativo de la compleja biografía y del pensamiento de Anton Wilhelm Amo un agudo examen de la Ilustración europea con respecto a las formas de convivencia que se desplegaron y a las relaciones de distinta naturaleza que se entretejieron entre diferentes áreas culturales. Tampoco se puede dejar de mencionar que esta nueva monografía de Ottmar Ette pone a prueba con éxito la aplicabilidad de conceptos desarrollados desde la investigación literaria en el área de la filosofía.

De tempos y reflejos especulares: los Ensayos imaginarios de Sonia Rangel

Elsa Torres Garza

Sonia Rangel, *Ensayos imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*. México, Itaca, 2015. 194 pp.

La metódica aproximación a la obra cinematográfica en general que ha emprendido Sonia Rangel habla, por supuesto, de un largo aprendizaje en el arte de mirar, que reporta una continua recreación y un renovado, activo, refinamiento en su aplicada y gozosa —una cosa no quita la otra— experiencia en el encantado mundo de la cinefilia. Si a este saber hecho de apreciación, curiosidad y documentación, agregamos su formación filosófica profesada con no menor gozo y rigor intelectual, tenemos entonces dos entrecruzados haces de luz con los que Sonia construye un artilugio lumínico: el presente libro, en el que la filosofía captura el incesante destello de la imagen cinematográfica.

Una cosa debemos reconocer en este minucioso acercamiento filosófico al lenguaje cinematográfico: lo infrecuente en nuestras latitudes, me refiero a México en particular, estos *Ensayos imaginarios* de Sonia Rangel constituyen una rica aportación al ejercicio de pensar con el cine y a la transmisión de una proteica experiencia, no exenta de aventura y desafío, que la autora vive ante la pantalla cinematográfica.

A partir de las obras del filósofo galo Gilles Deleuze y en especial de las que dedica al cine: *Imagen-movimiento* e *Imagen-tiempo* (y empapada de su léxico), Sonia realiza un recorrido exhaustivo en la producción de cuatro cineastas contemporáneos, portando como piedra de toque la imagen-cine, articulada en algunos “conceptos operativos” que definen el tipo de imagen que a su vez caracteriza el tratamiento de la imagen en cada uno de ellos. Se trata de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda, todos ellos indudables espagíricos de la imagen-cine.

David Lynch, afinado en la pintura, el folletín televisivo y la música, es uno de los cineastas más polifacéticos del cine estadounidense, comenzó su trayectoria realizando trabajos inclasificables y perturbadores. Al recordar *Eraserhead* las imágenes aún persisten como sorprendentes por la secuencia

de imágenes fractales definidas como “realidad puramente virtual, la que no se encadena sino que desencadena efectos al conectarse a otras imágenes de manera aleatoria dando lugar a una serie de imágenes fractales” (p. 17), creando una historia en la que el delirio y la realidad se mezclan en ambientes reales e irreales, ambos opresivos y cruzados por escenas surgidas del absurdo, o como dice Sonia, de *non sense* cuya tradición en el género es proverbial en la literatura inglesa, basta recordar a Lewis Carrol o a Edward Lear. La imagen fractal, la que nos remite a lo que Deleuze llama la imagen cristal, es el momento que en el transcurso de las imágenes fílmicas la imagen virtual y la imagen real se confrontan como en un espejo, cristalizando la imagen en su carácter indiscernible. Sin dejar de nutrirse de Deleuze, Sonia Rangel anota: “Lo virtual no se opone a lo real, mientras que lo virtual se opone a lo actual. La realidad de lo virtual acontece en series de relaciones diferenciales, así como en la distribución de singularidades” (*idem*). Estas imágenes fractales son producidas en el cine de Lynch mediante el uso de imágenes electrónico-digitales que permiten una reversibilidad y, según Lynch, crean un “nuevo automatismo”, un montaje aleatorio, por contraste con la imagen analógica. Según Deleuze, la imagen-fractal se vuelve legible cuando es liberada del sonido, resultando entonces que el sonido y lo visual se vuelven irreductibles el uno al otro, recurso que permite el surgimiento de nuevas sensaciones, nuevos escalofríos.

Cito a Lynch: “Para mí las fábricas son símbolos de la creación con los mismos procesos orgánicos que hay en la naturaleza”. El cuerpo humano es visto como un mecanismo que produce, reproduce y desea; análogamente la máquina como organismo, como “cuerpo sin órganos”, como un proceso de expansión y expresión, como intensidad cerrada; según Deleuze: “El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que sólo comporta polos, zonas, ambientes y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa”. Sonia ve en esa cita el drama de John Merrick, el hombre elefante, en cuya biografía se basó Lynch para hacer una película. En efecto, el cuerpo de Merrick, invadido y transfigurado en un fenómeno (*freak*) por una enfermedad, lo reduce a la imposibilidad de vivir en sociedad, aislado y acechado, inerme y malamente protegido, encontrará lo que llama Sonia una “línea de fuga”, una articulación hacia el mundo, en su relación galante con una dama protectora y en otra instancia como constructor de maquetas.

He entresacado apenas unas nociones del ensayo sobre Lynch de Sonia, no puede ser de otro modo, pues su discurso está trabado de tal forma que resulta imposible seguirlo en toda su extensión sin detenerse en todas y cada una de sus frases. No sólo con el ensayo de Lynch, sino que el mismo comentario vale para todo el libro.

Imagen-maquínica. Devenires e intensidades en el cine de David Cronenberg, es el título del ensayo imaginario correspondiente al cineasta canadiense. A

Cronenberg le obsesiona el tema del cuerpo y su relación con las máquinas, más precisamente el horror corporal, el cuerpo como enfermedad. Una “máquina deseante” que se evoca con facilidad por la impresión causada en la memoria es la transformación de la máquina de escribir en insecto gigantesco mientras William Lee escribe en ella situado en la Interzona, un mundo virtual inducido por las drogas en *The Naked Lunch*, película de título homónimo de la novela de Burroughs. (El interés de Cronenberg por la literatura es claro, pues incluso se graduó en Letras en La Universidad de Toronto.) Y así en sus otros filmes se establecen relaciones de (cito a Sonia) “series intensivas”

[...] del cuerpo que se inter-relacionan, cruzan y se conectan entre sí, series de transformación ya sea orgánica (virus-enfermedad) o tecnológica (intervención) que se expresan en la serie del cuerpo protésico. Dicha serie es efecto de la incorporación de la tecnología que Cronenberg explora en filmes como *Videodrome* (televisión), *Crash* (automóvil) y *Existenz* (juego de video), y el cuerpo intervenido, explorada en filmes como *La mosca* (modificación molecular), *Naked Lunch* (droga), *Promesas del Este* (tatuaje). Estas series operan liberando flujos maquínicos, devenires a través de los cuales se rompe la organización de los cuerpos.

Cambia el concepto de cuerpo, éste no se encuentra disociado con la mente, la mente se materializa y el cuerpo deviene en pensamiento. Cuerpos y mentes son máquinas experimentales de sensaciones. Las historias se convierten en devenires, en flujos mentales, sensoriales, afectivos.

Un punto en común de todos los escritores tratados aquí es el de la creación de mundos paralelos, de zonas virtuales de la realidad resignificada o excluida hasta el absurdo y genéricamente llamada “la zona” o “interzona”. Éste es un aspecto reiterado en el cine de autor desde un principio y hasta la fecha continuamente reelaborado.

La imagen-tiempo corresponde al cineasta húngaro Béla Tarr, el tiempo circular, el tiempo que retorna abolido del presente, en un fluir originario, incesante del pasado hacia el futuro, que congela el instante, en el que presenciarnos seres humanos y cosas como fantasmas, como seres distanciados unos de otros en un reconocimiento semi-animal, co-ausente, así como en *Armonías de Werckmeister*, en el momento en que arriba a la plaza el circo con su monstruo, una ballena gigante disecada que pasean como atracción dudosa, en el que el abnegado y estudioso de los astros Janoz, instantes antes de comprar su boleto para ver el fenómeno dirige su azorada mirada entre la multitud de viejos, todos hombres, obreros tal vez, que como meras presencias miran con rostro duro hacia Janoz y hacia la nada, como una recriminación

encarnada de una época totalitaria que sólo ha dejado duros despojos presagiando un desastre mayor, existencial, latente, cósmico en el ojo de la ballena, cristal muerto y punto de convergencia del tiempo circular. No puedo dejar de citar como lo expresa Sonia:

Así, la primera secuencia es una puesta en escena de la armonía de las esferas, la danza de los cuerpos celestes; coreografía montada y dirigida por Janoz, puesta en escena del movimiento inmemorial del sol, la luna y la tierra, *continuum* sideral-sonoro que es trastocado por un eclipse, forma del des-astre, silencio sonoro infinito que sumerge a la tierra en la oscuridad impenetrable, efecto de la detención del movimiento del Mundo. El des-astre es un contra-tiempo sin presente, un tiempo flotante, que desencadena el desplome del espacio y el tiempo cotidianos.

Plano seguido se inicia un desplazamiento nocturno del gran contenedor que porta a la ballena, que en su lentísimo movimiento va creando un escenario de luces y sombras en analogía con la “danza de las esferas” que como una coreografía puso en escena Janoz a pedido de los parroquianos de una taberna usándolos como astros. Luces y sombras largas, preludios y codas sin fin, un movimiento perpetuo que finaliza sin alcanzar a la vida.

De aquí que Sonia Rangel vea desplegarse en los filmes descontextuados y metafóricos de Béla Tarr, quien en algún momento pretendió ser filósofo, la potencia repetitiva del ritornelo, que “es la forma en la que el tiempo se vuelve sonoro [...] es la construcción y operación de una imagen sonora, forma del tiempo filmico: *internal* (interno-eterno), que a la vez es la melancolía de lo que vuelve a caer en el pasado y su posible repetición como potencia afectiva”. Agotamiento, fatiga, acidia, todo ello revelan los movimientos lerdos, parsimoniosos de la cámara de Béla Tarr, al tiempo que la banda sonora marca los tiempos de la disolución.

Nicolás Pereda es un director de cine mexicano que ha sabido emplear con destreza las herramientas y el legado teórico-conceptual, así como una envidiable asimilación intuitiva del cine de autor. Para él esta categoría pertenece a lo experimental. El propio Pereda considera que sus cintas difícilmente podrían llegar a un público más amplio, habituado como está a los enfoques sociológicos que imperan en el cine nacional. Sonia Rangel destaca, para el caso de este cineasta, la potencia de la imagen-repetición y el ensamble con la des-dramatización y la ficción. Aderezando su ensayo con entrevistas a Pereda, realizadas por ella y Amiel Martínez, se confirman los conceptos operatorios que ve accionados en la filmografía de Pereda, a saber, los ya mencionados arriba, el ritornelo y la perspectiva barroca. No mencionaré aquí las películas analizadas, sólo referiré que se recomienda verlas una por

una en sentido cronológico, pues Pereda, además de trabajar con los mismos actores (que siempre actúan con su propio nombre), siempre incluye metáforas o referentes expresivos de su película anterior. Sólo quisiera mencionar como un último comentario que en el cine de Pereda se advierten los efectos de la imagen-desafección que encontramos en el cine de Béla Tarr, como la no-acción, la apatía y la apraxia. El propio Pereda no niega la influencia del húngaro en sus dispositivos cinematográficos, además de la de otros grandes directores como Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, último en quien pensaba mientras rodaba *Juntos*. Cabe decir que Nicolás Pereda es una *rara avis* de nuestra cinematografía.

Para concluir sólo quisiera felicitar a la autora por este magnífico libro, probablemente el primero de una larga lista de títulos futuros que, sin duda alguna, serán tan sorprendentes e interesantes como estos *Ensayos imaginarios*, legítimas joyas para la *theoria* del cine.

Abstracts

“Kierkegaard y el idealismo: lineamientos de su proximidad histórico-especulativa” (María José Binetti). In opposition to the hegemonic interpretation of Kierkegaard as anti-idealistic and anti-hegelian, the following pages aims at showing why Idealism would constitute the metaphysical matrix of Kierkegaardian thought. Some of the idealistic principles assumed by Kierkegaard would be: the self-consciousness starting point, the absolute dialectics of identity, the free and infinite becoming of idea in existence, the synthesis of self, and the reciprocal action of individual.

“Educación científica e interculturalismo en la “era del conocimiento”: una aproximación crítica desde la filosofía de la ciencia” (Ricardo Sandoval Salazar). This paper discusses the role of humanities on science education as a fundamental way to construct a knowledge society in Mexico characterized by promoting a frame of social justice and inclusion. It will be also remarked the role of scientific and technological culture in a multicultural context. Finally, it will be discussed some of the science teacher’s abilities needed to educate future scientists.

“La politización de la estética y la dialéctica del arte moderno en el pensamiento de Walter Benjamin” (Mijael Jiménez). The purpose of this paper is to understand the place of the theses of Walter Benjamin on the mechanically reproducible work of art in his critical project of politicizing aesthetics. We analyse the characteristics of art produced in industrial societies in order to comprehend its social function during the processes of political organization in totalitarian States and in the critical or revolutionary thought. We propose a particular interpretation of Benjamin’s theory of aura to identify a form of experience that remains in the reception of modern artwork, which help us explain the political organization through the figure of a distracted exam-

iner. We also present two ways critical action could be shaped in: the project of politicizing aesthetics and the experimental production of the avant-garde work of art. The former is the possibility of philosophical thought, while the latter represents the revolutionary action into the process of production and the experience of the artwork.

“Purificación y sacrificio. El orfismo y su herencia dionisiaca-apolínea” (E. Sebastián Lomelí Bravo). The quest for the divine in humankind led the orphics to gather around the form of Dionysus. However, this cult was reformed from an Apollonian point of view, which allowed believers to eliminate the bacchic rituals and the particular sanguinary sacrifices demanded by such divinity. These changes can be explained, as shown in this article, by the concept of purity that Orpheus’ followers had.

“El valor de uso y la crítica total de la sociedad moderna en la lectura de la obra *El capital*, de Marx, que propone Bolívar Echeverría” (David Moreno Soto). For more than three decades, use value and revolution are the focus of Bolívar Echeverría’s reflection. Echeverría constantly ponders this axis that gives continuity to his work and his thought. In this reworking, he created one of his most important essays, “Natural form of Social Reproduction”, first published in 1984 and then, in a new version, under the title of “Use Value: Ontology and Semiotics”, in 1998. A comparison between the two versions shows differences of detail, but, really, these are changes in theoretical and political perspective of Echeverría. Considered more closely, these differences development fundamental problems, and it promises progress for critical thinking. In these notes I try to clarify this promise.

“De la vitanda identidad entre avaricia y capitalismo y de su expresión en el cine” (Víctor Gerardo Rivas López). The reflection that I carry out in these lines is articulated into two levels, in the first whereof I define the concepts required to make evident the community of import existing between miserliness and the conception of existence that capitalism imposes; I shall in the second level show how that is brought to light in a film that shows how capitalism has attained a global phase ruled by mass-media. That is to say, I shall not deal with cinema but in so far as it makes us see clearly the way miserliness structures throughout the comprehension of existence that determines us, which is why the reader can skip the first section and read directly the second one, devoted to cinema. On the other hand, I make it clear that I shall through the dissertation resort to sources that belong to different fields of culture, so that I shall deal with an intellectually complex subject.

“Memoria y mirada. El sentido del tiempo en *Ararat* de Atom Egoyan” (Diego Lizarazo Arias). Based on the idea that filmmaking is a way to “make time”, in this essay, the author asks, with a wide contextualization film, what is the sense of time in Atom Egoyan’s *Ararat*?

“Pequeños sujetos en formación: la construcción de la identidad en las películas infantiles” (Juan José Abud Jaso). In this paper I will examine the relationship between the theory of ideology of Althusser and Žižek, mainly, and film aimed at children and adolescents. I believe that children’s film is a way of questioning individuals so that they are functional and tame towards the capitalist system of exploitation. My thesis is that the film industry generally constructs subjective positions defined by ideology, that is, the social matrix that makes us speak and act according to the different roles we are assigned by the society in which we live. Thus, children’s films, in particular, provides us with a well-defined field and we can account through it how ideological interpellation works and how subjects that libidinally support the dominant system are manufactured.

“Barbarie y subjetividad: el caso de *Garage Olimpo*” (Laura Echavarría Canto). The article analyzes the film ‘*Garage Olimpo*’ through the figures of the victim and the ‘victimary’ or aggressor. Grounded on Walter Benjamin, Homi Bhabha and Michel Foucault, it seeks to acknowledge the need of historical memory as a way of preventing the repetition of barbarism and of promoting intergenerational transmission.

Theoría. Revista del Colegio de Filosofía, núm. 28, editada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 15 de diciembre de 2015 en los talleres de la Editorial Johann Georg Hamann, S. A. de C. V., Cerro Macuiltepec núm. 218, colonia Campestre Churubusco, 04200, Coyoacán, D. F. Se tiraron 200 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Miguel Barragán Vargas, tipos Palatino 17 puntos e ITC-Garamond 12:14, 9:11 y 8:10 puntos. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Miguel Barragán Vargas, y el diseño de la cubierta fue realizado por Víctor Manuel Juárez Balvanera.

