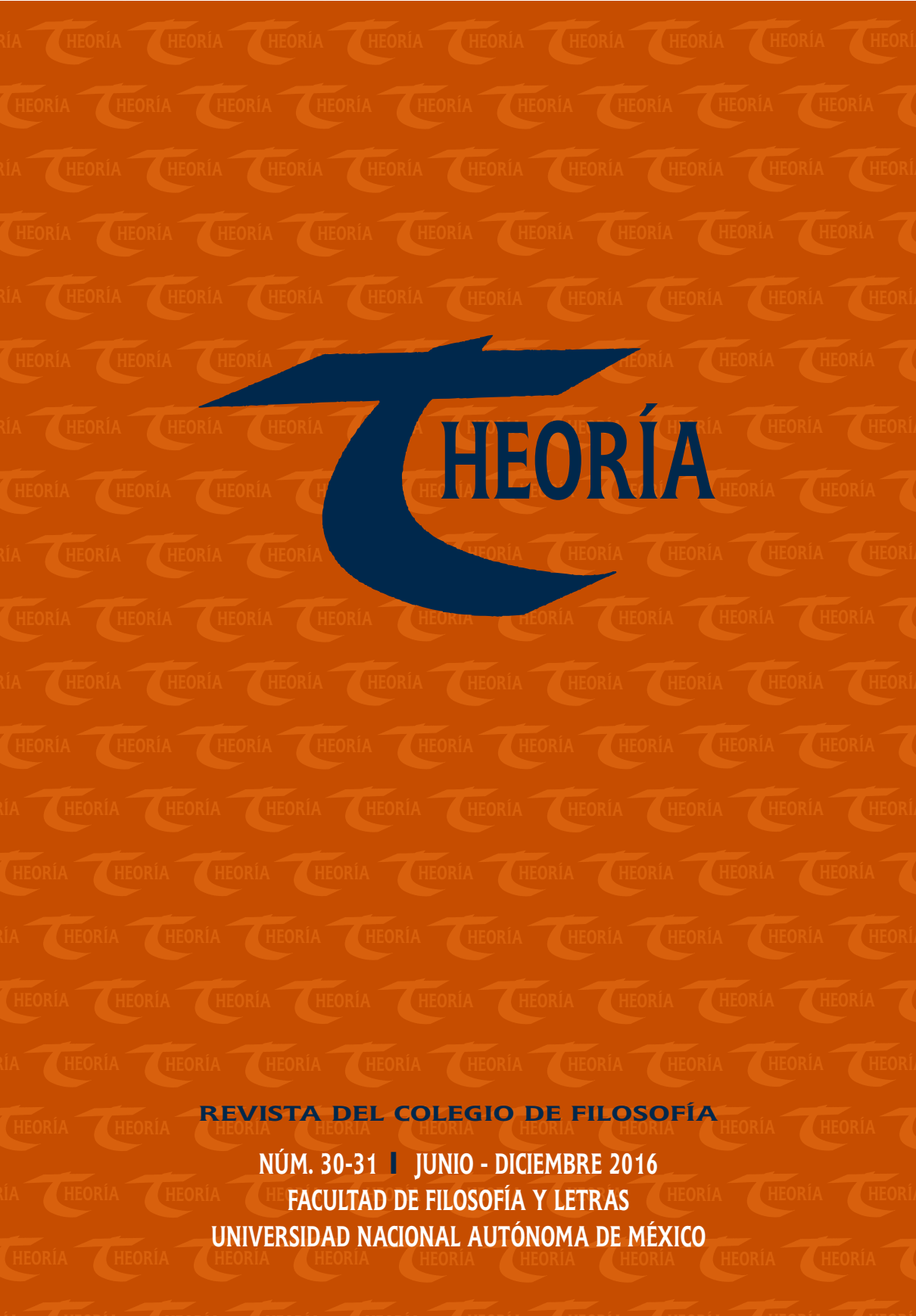




REVISTA DEL COLEGIO DE FILOSOFÍA

NÚM. 30-31 | JUNIO - DICIEMBRE 2016

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO





TEORÍA

**REVISTA DEL COLEGIO DE FILOSOFÍA
NÚM. 30-31 | JUNIO-DICIEMBRE DE 2016
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.

Diciembre de 2016

D.R. © 2016. 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 2016. 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

Elena Trapanese, <i>La España “cóncava” de Ramón Gaya</i>	11
Silvia L. Gil, <i>¿Cómo hacer de la vulnerabilidad una herramienta para el cambio? Apuntes para repensar la democracia y la vida común</i>	25
Virginia López-Domínguez, <i>¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis</i>	39
Hugo Rolando Aquino Cruz, <i>La modernidad y el humanismo jesuita del siglo XVIII: la influencia de John Locke en el tratamiento de la justicia de Francisco Javier Alegre</i>	61
Mario Morales Domínguez, <i>El caso Hegel. Sobre el “Prólogo” a Fenomenología del espíritu</i>	85
Víctor Gerardo Rivas, <i>Del vínculo trascendental entre la modernidad, lo barroco y lo romántico</i>	99
Omar Mejía Vergara, <i>Reflexiones sobre ethos barroco y guadalupanismo</i>	119
Mario Edmundo Chávez Tortolero, <i>El Compendium musicae y la confesión de Descartes</i>	133
Andrea Torres Gaxiola, <i>Técnica y fetichismo. Apuntes sobre el primer libro de El capital</i>	149
José Luis Aguilar Martínez, <i>El Marx del proceso</i>	171

Reseñas y notas

Rebeca Maldonado, <i>El zambranismo en México, a propósito de La palabra compartida</i>	193
---	-----

Abstracts	201
---------------------	-----

Artículos

La España “cóncava” de Ramón Gaya

Elena Trapanese

“Soy poco partidario de autorretratos, por creerlos *imposibles*. Incluso los de Rembrandt, tan magníficos, claro está, no son sino pretexto pictórico, motivo plástico puro, con *mucho pintura* y [...] poco retrato; me limitaré, pues, a señalar aquí la fecha y el lugar de mi nacimiento (1910, Murcia) y muy poco más, ya que todo el resto me parece un material demasiado móvil aún. Mi propia pintura, a lo largo de cuarenta años de trabajo, quiero considerarla sólo como una *proposición*, como un continuado *boceto provisional*”.

Con estas palabras el pintor murciano Ramón Gaya (1910-2005) se presentaba en un texto titulado *Autorretrato* y escrito con motivo de la exposición y presentación de su libro *El sentimiento de la pintura*, en la Galería Mayer de Madrid en abril de 1960. Ramón Gaya fue, además de pintor, excelente escritor y poeta y perteneció al grupo, desafortunadamente tan numeroso, de exiliados españoles, quienes habían participado y creído en los ideales republicanos. No es baladí, desde este punto de vista, que el pintor murciano fuera uno de los jóvenes pintores, junto a Eduardo Vicente y Juan Bonafé, encargados de realizar las reproducciones de las obras maestras del Prado (se trataba de obras de las máximas figuras de la pintura española: Sánchez Coello, Ribera, Zurbarán, Murillo, además de Goya, Velázquez y El Greco) para el museo ambulante (el “Museo del Pueblo”) de las Misiones Pedagógicas. Se trató, como es sabido, de un proyecto cuyo principal artífice fue Manuel Bartolomé Cossío y que, pese a tener sus raíces en el proyecto institucionista de finales del siglo XIX (me refiero a los ideales de la Institución Libre de Enseñanza), pudo realizarse sólo durante la II República, entre 1931 y 1936. Se buscó a jóvenes misioneros que estuvieran dispuestos a ir a las aldeas más aisladas del país, para que los campesinos pudieran disfrutar de la cultura en todas sus manifestaciones: música, teatro, cine, pintura, literatura. Sabido es que Cossío era un gran aficionado al arte y que creía que el arte tenía un importante papel educativo: se crearon

un Coro y un Teatro del pueblo, y había un servicio de cinematógrafo y de gramófono, además de un servicio de biblioteca. Al llegar a los pueblos, los misioneros leían un texto escrito por Bartolomé Cossío:

Somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay libros de matrícula, donde no hay que aprender con lágrimas, donde no se pondrá a nadie de rodillas como en otro tiempo [...]

[...] Porque el gobierno de la República que nos envía, nos ha dicho que vengamos, ante todo, a las aldeas, a las más pobres, a las más escondidas y abandonadas, y que vengamos a enseñaros algo, algo que no sabéis por estar siempre tan solos y tan lejos de donde otros lo aprenden, y porque nadie hasta ahora ha venido a enseñaroslo; pero que vengamos también, y lo primero, a divertirlos.¹

La idea de crear el Museo del Pueblo (nombre que aparece en el primer cartel que anunciaba al Museo, creado por el mismo Ramón Gaya) estuvo desde el principio en el proyecto de Cossío, quien escribió:

[...] el “Museo del Pueblo” va dirigido a todas aquellas gentes humildes, que viven en las aldeas más apartadas, que no han salido de ellas o han salido sólo a las cabezas de partido, donde no hay Museos; que si han visto alguna estampa, no han visto nunca verdaderos cuadros; no conocen ninguna pintura de los grandes artistas. Quisieran las Misiones poder llevar este Museo a las aldeas más pobres, más lejanas y escondidas, como hasta ahora vienen haciendo con las demás cosas, porque para esos pueblos son principalmente las Misiones, para los desheredados.²

La primera visión de España que Gaya construye y tiene en su juventud es, sin duda, la idea de una España republicana, de una España que no puede existir sin el pueblo. Quiero decir que las Misiones Pedagógicas no sólo tuvieron un eco en los pueblos, en las aldeas, sino que en los mismos misioneros. En palabras de Rafael Dieste,³ quien también participó en este magnífico

¹ Manuel Bartolomé Cossío, *Una antología pedagógica*. Selección de textos, presentación y bibliografía de Jaume Carbonell Sebarroja. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1985, p. 25.

² M. B. Cossío, “Significación del Museo”, en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Residencia de Estudiantes, 2006, p. 363.

³ El escritor Rafael Dieste (Rianxo, 1899-Santiago de Compostela, 1981) fue miembro

proyecto: “después de haber sido misionero, difícilmente se podría ser marrullero en política, ficticio o pedante en arte, descuidado en asuntos de ética profesional”.⁴ En un espléndido texto de 1937, titulado *España, toreadores, Picasso* (que se refiere a la frase pronunciada por un *concierge* de un hostel parisino al saber que Gaya era español), el pintor recuerda:

Yo mismo, encomendado durante años de una tarea de divulgación cultural entre las gentes populares, he podido recorrer pueblo a pueblo, palmo a palmo casi toda España, y comprobar que un lienzo de Goya venía a ser para esas gentes virginales tan *extraño* como un Picasso o un Cézanne. La misma estupefacción les producía Velázquez que Gauguin. Sólo uno de los cuadros que llevábamos les rozaba más de cerca, lo sentían más próximo: una tabla pintada por Berruguete. Y se comprende, porque a estos campesinos, a esos hombres rurales se les había dejado tan hundidos en una fecha remota que aquella tabla del siglo XV parecían *reconocerla*.⁵

Las Misiones Pedagógicas no llevaban arte para las masas, o para el público, sino para el pueblo, para aquella “inmensa minoría” a la que Juan Ramón Jiménez dedicaba sus escritos. Pintar, escribir, componer, actuar de verdad significaba —para el joven Gaya— hacer algo como “tan sólo se pinta o escribe para el pueblo, para el hombre”, hecho que, de por sí, no implica que el pueblo lo aprecie. El arte —añadía— en esto se parece al amor: “es *goce* y no diversión, *enseñanza* y no propaganda, *dificultad* y no facilidad”, desgaste y fatiga no siempre comprendida y compartida.

Para entender el compromiso de Gaya para la República tampoco hay que olvidar que sus viñetas estuvieron enriqueciendo las páginas y las portadas de la revista valenciana *Hora de España*, tal como recuerda María Zambrano al

de las Misiones Pedagógicas y director del Teatro Guiñol, para el cual escribió varias obras, además de haber sido cofundador de la revista *Hora de España* y colaborador de revistas como *El Mono Azul* y *Romancero General de la Guerra de España*. Como muchos otros españoles, se vio obligado al exilio, que transcurrirá —tras un primer momento de reclusión en un campo de concentración francés— entre Argentina, Cambridge y México, para regresar definitivamente a España en 1961.

⁴ E. Otero Urtaza, “Entrevista con Rafael Dieste”, en *Educación y Biblioteca*, núm. 119, 2001, p. 28.

⁵ Ramón Gaya, *España, toreadores, Picasso*, en *Obra completa*. Ed. de Nigel Dennis e Isabel Verdejo, pról. de Tomás Segovia. Valencia/Madrid, Pre-Textos, 2010, p. 318. Berruguete fue un pintor español (ca. 1450-1505) situado en la transición del estilo gótico a la pintura renacentista. Es conocido también como “Pietro spagnuolo”, por haber estado en la corte de Federico de Montefeltro en la ciudad italiana de Urbino. El cuadro al cual se refiere Gaya es *Auto de fe presidido por santo Domingo de Guzmán*.

escribir de aquel número XXIII —correspondiente a noviembre de 1938, pero que vio la luz muchos años después:

Las viñetas de Ramón Gaya se acuerdan con este lujo de la forma mantenida hasta el instante final por obra de inspiración. De esa inspiración que proviene del acuerdo con la realidad. En la portada interna, una criatura, un muchacho quizás, que se lleva a la boca una cuchara con algo, algo parecido a una sopa tibia, había de ser, con gesto de religiosa unción, casi como si fuera un sacramento. Una mujer en la portada externa, una mujer, la de siempre, la que desde siempre guarda sus lágrimas y con ella intacto el tesoro confiado a la madre, a la hermana, a la hija, a la mujer, alza el brazo y dice adiós con la mano a alguien invisible que se va. Como todos los dibujos de Gaya, que, desde un principio han acompañado *Hora de España*, aparecen en un aire puro y, si es de un interior, con una ventana abierta; circula el aire como en una tragedia, o más bien, misterio, entre cielo y tierra en que la intimidad no deja de serlo por aparecer a la luz. Y el secreto último de esos rostros, de esas cabezas heridas de muerte, de esos brazos que se abrazan a un fusil, de los árboles mismos que cobijan y señalan el lugar del hombre, de los caminos, no se publica ni se diluye. El secreto y la luz que lo descubre se conjugan. Es la libertad.⁶

Su participación a favor de la causa republicana costará a Gaya el exilio: sale de España en 1939, para después viajar rumbo a México a bordo del barco *Sinaia*. No llegará a integrarse en México y, tras una primera vuelta a Europa en 1952, decidirá establecerse en Roma, yendo y viniendo de España a partir de 1960 y hasta su muerte, en 2005.

Desde México, en 1955, Gaya escribirá un texto conmovedor acerca del Museo del Prado, revelador de su visión del arte, de la pintura y de la herencia de la experiencia republicana:

Cuando pienso en el Prado, éste no se me presenta nunca como un museo, sino como una especie de patria. Hay allí algo muy fijo, invulnerable y también sin remedio, sin redención. Para los franceses, El Louvre no puede ser sino un museo, un museo que está en Francia, pero que, claro, no es Francia. Los museos de Italia siguen siendo exterior, calle italiana, y no hay diferencia entre una sala de los Uffizi y el Arno; todo es igualmente navegable, vivible. Pero el Prado es un lugar hermético, secreto, conventual, en donde lo español va metiéndose en clausura,

⁶ María Zambrano, “*Hora de España XXIII*”, en *Obras completas* VI, pp. 537-538.

espesándose, encastillándose. Y no es que sólo guarde pintura española, pero allí dentro todo parece convertirse en una misma tierra, en una misma terquedad. La pintura española (Berruguete, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y Goya) no puede, ni con mucho, presentar un índice como puede presentarlo la poesía española [...] y, sin embargo, sentimos que la pintura es nuestro suelo, casi nuestra seguridad. Hay en todo lo español una especie de hambre que en la pintura es donde parece quedar más satisfecha. Si España no hubiese pintado —como no han pintado Alemania, Inglaterra ni Francia—, España sería un país más hambriento, más frenético, más absurdo, más loco; el sentimiento plástico le ha dado a España como una cordura *pesante*, contrapesante. [...] la pintura es suelo firme, cuerpo, carne, es decir, realidad.⁷

La pintura es, para Gaya, patria y suelo firme para los españoles. La pintura española, añade, “es real como no ha podido serlo nunca la realidad misma española”,⁸ porque brota de la vida real, desnuda, y no del juego imaginativo; además, lo hace no para emular la realidad, sino para salvarla. Por eso afirma que el Prado le parece como un “manicomio al revés, como un manicomio de cordura, de realidad, de certidumbre”:

Afuera está la realidad ilusoria, la vida sueño; pero el arte, para el español es, precisamente, despertar. [...] El arte español es siempre un despertar, una vigilia, una sabiduría última. [...] Cuando pienso en este recinto español no se me presenta nunca como un museo —puesto que no se trata aquí de una simple colección de objetos artísticos—, sino como una roca viva.⁹

Llevar las reproducciones de los cuadros del Prado, “roca viva”, a las aldeas españolas, significaba entonces llevar allí tierra firme, una patria común en la cual reconocerse y despertar.

Siempre desde México, Gaya escribirá la mayor parte de los textos reunidos bajo el título *Milagro español* y pensados para el calendario de 1953. En el primero de ellos leemos:

El genio, en España, no parece tener continuidad. En todo lo español decisivo encontraremos esa condición dura, inhóspita, de lo irrepetible; es más bien como un defecto del genio español, casi una impotencia,

⁷ R. Gaya, *Recinto español*, en *Obra completa*, p. 837.

⁸ *Ibid.*, p. 838.

⁹ *Ibid.*, pp. 838-839.

una imposibilidad de *sucedarse*. El genio italiano, o el alemán, o el francés, se pueden recorrer con muy pocas dificultades; son, cada uno de ellos, una sola línea continuada, correlativa, histórica. El genio español, en cambio, no parece ser una línea, sino unos puntos, unos puntos que no llegan a formar línea alguna, brotados aquí o allá, saltados, rotos, caprichosos. De ese capricho, de esa suerte caprichosa es, quizá, de lo único que está seguro el español; por eso confía, es decir, cree, y apenas es otra cosa que creencia. El español es, principalmente, creencia, no tiene más remedio que ser creencia, porque casi no dispone de nada más; está como desamparado de todo, como huérfano de todo, y siente, sin duda, que su única posibilidad es el *genio*, o sea, algo grandioso, demasiado grandioso, pero que a él le parece posible, incluso familiar, por ese carácter anárquico, destartado, sin ley, que suele tener el genio, y que lo hace más asequible, para el español, que el simple talento, ya que el talento se le parece como algo relamido, de academia, de una dificultad despreciable. De ahí que la genialidad no la entienda el español como una categoría máxima, sino como un recurso desesperado. El español que conoce su pobreza y su desorden, parece como si, a falta de otra cosa, se conformase, se aviniese a la genialidad que, muchas veces, no lleva dentro genio alguno y, claro, es entonces una locura.¹⁰

A la idea de “genio”, fruto de la discontinuidad, de la irrepitibilidad, de una grandiosidad que casi culmina en la impotencia y resulta ser un recurso desesperado, Ramón Gaya prefiere la idea de “milagroso”. Si el genio, escribe, “es una especie de *carácter en acción*”, de manera diferente “lo milagroso se revela siempre después de lo genial, más allá de lo genial, cuando ya no hay acción ninguna, sino vida”.¹¹ Lo milagroso, pues, se muestra sin necesidad de demostrarse.

Para mejor entender este lúcido análisis de Gaya acerca del “genio” y del “milagro” —y cotejarlo más adelante con la propuesta de Ernesto Giménez Caballero— hay que remontar a la etimología de los dos términos. Genio deriva del latín *genius*, vocablo que designaba la guía tutelar o la deidad de un varón, de una familia o de un lugar. Ya en la época de Augusto adquiere su significado secundario de “inspiración”, “talento”, y conocidas son las reflexiones filosófi-

¹⁰ Este texto, escrito por Gaya en México en 1953, forma parte de *Milagro español*, título bajo el cual quedan agrupados una serie de textos que giran en torno a las diversas modalidades del “milagro” español. (R. Gaya, *Milagro español*, en *Obra completa*, p. 143).

¹¹ *Ibid.*, p. 179.

cas que, a lo largo de los siglos, se han desarrollado acerca de la idea de “genio” artístico: las de Hume, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, etcétera. Diversamente, el término milagro deriva del latín *miraculum* (maravilla) y suele referirse a un hecho o cosa fuera de lo común, que se considera humanamente imposible. Podríamos decir que si el “genio” nace con la persona y se manifiesta como algo peculiar de ella, que la acompaña o guía, el milagro es, por el contrario, algo aparentemente “independiente” de la persona, de su actividad, de su obrar: algo que acontece. Desde esta perspectiva, es significativo que Gaya hable de “milagro” en relación con el arte español y eso se debe a su peculiar visión del arte y de su relación con la realidad.

El arte, según Gaya, tiene que ver con la vida, con su desnudez. En realidad, escribe en *El sentimiento de la pintura*, “a una obra de arte no se le puede poner cosas encima ni dentro; no se le puede prestar nada, dar nada *desde fuera*. El arte no es vestir, sino desnudar”.¹² Justo por esto, nunca puede ser un fin en sí mismo, sino un medio de manifestación de la vida. El arte es, según el pintor murciano, una “concauidad”.¹³ Las obras de arte no son propiamente “obras”, sino cuevas, nidos, en las que la realidad se refugia y a la par se muestra: “milagros”.

Milagros españoles, cóncavos, son, para Gaya, Galdós y su personaje Fortunata, la bailarina Pastora Imperio, Manolete, Picasso, José Bergamín, Luis Cernuda, Juan Guerrero, los músicos Victoria de los Ángeles y Manuel de Falla, Eduardo Rosales, Don Quijote, José Gutiérrez Solana, Zurbarán e Isabel la Católica. Son milagros de la pintura, de la literatura, de la poesía, de la música y hasta de la política.

Se trata de “milagros” (no todo arte es milagroso) por su relación con la realidad: cóncava, piadosa, cuerda, materna. Me centraré en algunos de ellos, literarios y pictóricos: Galdós, Don Quijote, Picasso, Solana y Zurbarán.

El secreto del milagro galdosiano consiste en

[...] tratar a la realidad como a una *igual suya*, es decir, sin servilismo ni altanería y, claro, sin objetividad, sin el insulto de la objetividad. Los sucesos más sorprendentes, más monstruosos, más inverosímiles, los ve Galdós con una gran naturalidad porque, en vez de mantenerse en esa actitud grosera del que asiste a un espectáculo, se presta delicadamente a ser un *amigo* de esos sucesos —no a tomar parte, partido en ellos, ya que eso sería meterse donde no le llaman—, se presta, sencillamente, a ser un *semejante* de la realidad para que ésta no pueda sentirse abandonada ni observada; Galdós no es que se mezcle y se pierda en lo real,

¹² R. Gaya, *El sentimiento de la pintura*, en *Obra completa*, p. 79.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

sino que se *solidariza* con la realidad sin inmiscuirse con ella, y una vez solidarizado, hermanado, nada de esa realidad pudo extrañarle.¹⁴

Frente a las dos actitudes de los grandes novelistas —“la del *impertinente objetivo*” de Stendhal y “la del *generoso naufrago*” de Dostoievski—, la de Galdós se configura como “piadosa”.¹⁵ Su grandeza, su milagro, consiste en “la *relación armoniosa* que ha quedado establecida, milagrosamente, entre él y la Realidad”.¹⁶ De tal manera que sus personajes, como Fortunata, no vienen como personajes, sino como personas reales, “seres de una robustez única” que no buscan la delgadez del espíritu en un aire favorable, sino que parecen bajar “al fondo de la mina para extraerlo como un carbón”.¹⁷

Entre estos seres “robustos” Gaya incluye también a Don Quijote, entablado un diálogo crítico con la interpretación de Thomas Mann. Sabido es que el escritor alemán retomó la lectura de la obra de Cervantes en el barco que en mayo de 1934 le estaba llevando al exilio: un libro, según escribe en su diario de a bordo, “de un pueblo y de la humanidad entera”,¹⁸ una obra que “estaba concebida como broma modesta, satírica, grosera”, sin que su creador sospechara “el rango de símbolo humano que adoptaría más tarde el héroe”.¹⁹ Cabe destacar que Don Quijote ha sido una figura retomada por muchos exiliados y que el desajuste entre sus sueños, sus proyectos y su vocación de justicia con respecto a la realidad ha sido tema constante también de la literatura y del pensamiento del exilio español de 1939.²⁰ Sin embargo, Gaya no comparte las conclusiones de Thomas Mann cuando anotaba que el hidalgo “es un loco, pero en manera alguna es tonto; esto no lo ha sabido el autor de antemano”,²¹ sino que lo han descubierto sus lectores. Y Sancho, escudero fiel del hidalgo, representaba para Mann la inquietante “relación del pueblo español con la noble locura que está llamado a servir mal o bien”:

¹⁴ R. Gaya, “Galdós”, en *Milagro español*, p. 144.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 144-145.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ R. Gaya, “Fortunata”, en *Milagro español*, p. 151.

¹⁸ Thomas Mann, “A bordo con don Quijote”, en *Cervantes, Goethe, Freud*. Pról. de Guillermo de Torre. Buenos Aires, Losada, 1961, p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 38.

²⁰ Véase J. L. Mora García, “Lecturas del Quijote en el exilio”, en A. Sánchez Cuervo y F. Hermida de Blas, coords., *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*. Madrid, Biblioteca Nueva/CSIC, 2010, pp. 164-202; Elena Trapanese, “El caballero de la locura y su ambigüedad: don Quijote entre Unamuno y Zambrano”, en *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, 2a. época, núm. 5, 2010, pp. 349-366.

²¹ Th. Mann, “A bordo con don Quijote”, en *op. cit.*, p. 38.

Ya desde ayer me preocupa esto. He aquí una nación que realiza en su libro-tipo y reconoce con orgulloso y severo dolor la melancólica burla y la reducción *ad absurdum* de sus calidades clásicas: grandeza, idealismo, generosidad mal aplicada, caballerosidad inútil. ¿No es extraño esto? La grandeza histórica de España está situada en siglos lejanos; en el nuestro tiene que luchar con dificultades de adaptación. [...] La historia es la realidad corriente para la que hay que haber nacido y ser apto y en la que fracasa la nobleza inadaptada de don Quijote.²²

Mann se lamentaba de la cordura final del hidalgo, como si se tratara de un fracaso e interpretaba su muerte como una medida de precaución amañada y demasiado literaria,²³ tomada por Cervantes por celos hacia su personaje: "nos da lástima Don Quijote", escribía, pues la razón de su muerte ha de buscarse en la depresión producida por "el fracaso de su misión vital como caballero andante y paladín del derecho".²⁴ El escritor alemán no entendió —comenta Gaya— que se trataba de un "fenómeno de exclusividad española", porque solo un español "puede volverse cuerdo".²⁵

Alonso Quijano no es, como se sabe, un loco, sino un cuerdo, pero es un *cuerdo incompleto*, que necesita lograrse, merecerse, someterse a prueba, renacer. Junto a la cordura grande, alta, sufrida, de don Quijote en su lecho de muerte, la cordura de los demás resulta baja, corta; y lo que no comprende Thomas Mann es eso: que la cordura última de don Quijote *no es ya la misma de antes*, no es ya la cordura virgen, tonta, vacía de antes, sino una cordura luminosa, iluminada, ganada, rica, total. Alonso Quijano atraviesa la locura como atraviesa Velázquez la realidad; uno y otro comprenden —o sienten— que realidad y locura no tienen que ser evitadas, sino vencidas, vencidas hasta lo último, apuradas como un cáliz.²⁶

El español, apunta Gaya, llega a lo último *tropenzando* con las cosas inmediatas. Un tropezar, el de Don Quijote, que no humilla lo inmediato, sino que revela su carácter transitorio:

²² *Ibid.*, pp. 29-30.

²³ "Es el tránsito sensato y tranquilo de un hombre bueno, digno y cristiano, después de haberse confesado y confortado espiritualmente y de haber dejado en orden, con ayuda del escribano, sus asuntos temporales" (*ibid.*, p. 65).

²⁴ *Ibid.*, p. 64.

²⁵ R. Gaya, "Don Quijote", en *Milagro español*, p. 173.

²⁶ *Idem.*

Don Quijote no es, quizá, el nombre de una persona, sino el nombre de un sitio, de un lugar que todos llevamos, que todos deberíamos extraer de nosotros y extender ante nosotros para que pudiera ser *cruzado*, para que pudiera ser *pisado*; un lugar que podría llamarse también purgatorio, que no es un lugar de estar, de quedarse, sino de ir de paso, de ir de vuelo. Don Quijote tiene, en su lecho de muerte, unos instantes de totalidad, de [...] satisfacción; la satisfacción de la realidad cumplida.²⁷

El libro de Cervantes, escribe Gaya en *El sentimiento de la pintura*, “ni siquiera es un libro”, sino que es “algo así como un gran portalón abierto de par en par [...] al vacío, región difícil para el hombre”.²⁸ Como todo milagro artístico, *Don Quijote* se le escapa a Cervantes, como saliendo de una prisión hacia la libertad, pero sólo gracias al gesto de “generosidad infinita” del artista por mantener ese vacío, esa concavidad propia de todo arte verdadero. Ésta es la razón por la cual nos parece tan impresionante el final, “cuando vemos que don Quijote no es, como creen algunos, que gane la razón, sino que *pierde la locura*”.²⁹

A Galdós, Fortunata y Cervantes se suman como milagros españoles, en ámbito pictórico, además que el tan amado Velázquez, Picasso, Solana, Zurbarán. Milagros a veces no entendidos, no reconocidos o mal entendidos por la crítica.

José Gutiérrez Solana, desde el “desaliño” y la “mala factura”³⁰ de sus telas, nos muestra la vida en su mezcla de miseria y generosidad. Si sus cuadros disgustan es porque no entendemos nada de la vida, de lo real vivo: el arte verdadero, cóncavo, no admite “retoques” de la realidad, porque la realidad viva

[...] no tiene defectos, no puede tener defectos porque *ella* no es obra, no es una obra... puesta a juicio; lo que puede juzgarse es todo aquello que ha sido *hecho*, pero no lo que ha sido nacido (de ahí que la *crítica de arte* sea un absurdo y un imposible, porque el arte, como se sabe, no pertenece a la especie de las cosas hechas, sino *nacidas*) [...]. Solana es como una novela de Galdós de la que se han perdido o traspapelado páginas y nada concuerda ya, en donde los hechos no coinciden, no coinciden pero *existen*.³¹

Lo milagroso de Zurbarán consistió en la brillantez de su modestia: se trata de “un pintor pueblerino, pobre de recursos”, que “iba pintando sus famosos

²⁷ *Ibid.*, pp. 174-175.

²⁸ R. Gaya, *El sentimiento de la pintura*, en *op. cit.*, p. 64.

²⁹ *Ibid.*, p. 65.

³⁰ R. Gaya, “José Gutiérrez Solana”, en *Milagro español*, p. 175.

³¹ *Ibid.*, pp. 175-176.

monjes sin modelo vivo y, los ropajes, puestos en una especie de espantapájaros, los iba llenando, milagrosamente, de persona".³² Zurbarán, comenta Gaya, actuaba como "con una especie de *timidez* ante la realidad", tomándola en cuenta sin por eso adularla. Lo milagroso de su pintura ha consistido en haber logrado invitarnos a un festín de "pobreza", de "Modestia"³³ frente a la realidad, de concavidad.

Entre los grandes milagros españoles encontramos también a Velázquez: creador y no mero artista, el pintor sevillano no pinta obras maestras, sino que crea seres vivos, hijos vivos. La mano milagrosa de Velázquez consigue liberar la realidad, sin fijarla. La realidad, escribe Gaya, nunca aparece "violentada" como hace cierto arte realista, sino que "aparece siempre yéndose; yéndose por el fondo, por la puerta del fondo, una puerta que, a veces, como sucede en *Las Meninas*, es visible, y otras no, pero siempre practicable". La realidad en los lienzos de Velázquez, no llega nunca a ser "argumento", sino que se muestra como una cortina (de humo, húmeda) "que no podemos descubrir ni evitar a la torera —como demasiado alegremente intenta el arte, el arte artístico— sino algo que debemos aceptar y trascender". La mano milagrosa de Velázquez consigue vaciar la realidad sin alterarla, trascenderla hacia un centro de luz escondida, pero resistente. El milagro consiste, justamente, en dejar ver esta luz sin descorrer la cortina, sino abrazándola.

El arte creación de Velázquez es, desde este punto de vista, un milagro español "muy poco español": El arte español, lo español en suma, es como si tuviera no ya el atrevimiento y el descaro de existir —según vemos en lo italiano—, sino el desprecio y la arrogancia de existir. El realismo español, o cierto realismo español, no adhiere a la realidad, sino que parece oponerse a ella oponiéndole no "la fantasía, ni la imaginación, ni el sueño", sino que "más realidad, una mayor, más feroz, más frenética" realidad.

"Milagros" por haber ido más allá del genio, por haber cedido a la realidad sin caer en la tentación de actuar sobre ella, de retocarla o llenarla desde fuera. Milagros españoles. Milagros por haber ido más allá de la cerrazón que, según Gaya, caracteriza a lo español. "España: milagro y cerrazón", ya que en España "lo que no es genialidad milagrosa, es cerrazón irredenta. No hay otras posibilidades".

Estas reflexiones resultan aún más interesantes si las cotejamos con el uso de los términos "genio" y pueblo que, en la España de los años treinta, había hecho Ernesto Giménez Caballero en su libro *Genio de España*, que, publicado por primera vez en 1932, llegó a su sexta edición en 1939.

³² R. Gaya, "Zurbarán", en *Milagro español*, p. 107.

³³ *Idem*.

Un libro escrito, según nos dice el autor, en tiempos “herejes, demoníacos, liberales”³⁴ de la historia de España, para que lo leyeran las almas “genuinas”³⁵ y en abierta contraposición con Miguel de Unamuno, la generación del 98 y José Ortega y Gasset (criticando la idea orteguiana de generación y sustituyendo a ella la de *ciclo espiritual*, Giménez Caballero afirmaba no poder sentirse solidario “de gentes de mi generación que luchan contra mi causa desde la otra trinchera. Con el comunismo, la democracia, el intelectualismo y el Frente Popular, yo no tengo raíz alguna de mi ser que participe”).³⁶ Un libro que, según Giménez Caballero, tomaba su sustancia en “el pueblo, el genio de España”,³⁷ para el escritor fascista “encarnación de Israel y de Roma”: “Lo importante es marchar. Lo importante es despertarse. Lo importante es que un pueblo sienta su propia genialidad y, como sobre un río majestuoso, bogue en la barca, oportuna, que le ofrezca cualquier humilde y modesto braguero [¡modesto hasta el punto de autodefinirse poeta y profeta de la patria!]

Genio es, desde el punto de vista etimológico, “la fuerza genesiaca, creadora, vital en función inmanente. El modo específico de manifestarse la Vida, la Divinidad, en un Tiempo y Espacio determinados”.³⁸ Cada lugar, entonces, tendría su genio, su íntimo secreto vital. El escritor franquista, quien no duda en definirse poeta y profeta del genio español, identifica tres “genios» fundamentales del mundo que, como nubes en el cielo, son siempre ‘iguales’, tornan y retornan como “batallas y tormentas”:³⁹ el genio de Oriente (la dependencia del hombre de Dios), el Genio de Occidente (la independencia del hombre respecto a Dios) y el Genio de Cristo (genio mediador entre Oriente y Occidente), del que cree que el genio de España sea fiel heredero a través de la Roma imperial y fascista. Carácter genial y genético, el genio de España es “universo”, católico e imperial, por dar a César lo que es de César y a Dios lo que es de Dios.⁴⁰ A este concepto, el autor opone el de “bastardía” espiritual: bastardos espirituales fueron, para Giménez Caballero, “todos los heterodoxos españoles de tres siglos”: hijos “de dos madres”,⁴¹ “98 espirituales” y fautores de la decadencia de España ya desde la época de Cervantes por no aceptar el autoritarismo del genio español y por no entender que los muertos son “lo más vivo que el genio de una patria tiene”.⁴² Don Quijote, lejos de ser un “milagro”

³⁴ E. Giménez Caballero, *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo* (1932). Pról. de F. Sánchez Dragó. Barcelona, Planeta 1983, p. 8.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ *Ibid.*, p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 142.

³⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴² *Ibid.*, p. 121.

español, es un peligro: su duplicidad, su grandeza e infamia, su bastardía consiste en el hecho de haber dado voz a la "inquietud", así rompiendo su "nervatura a la *humanidad moderna*".⁴³ Es evidente que, cuando el mundo se polariza entre "bastardos" y "geniales", no queda nada más que la violencia, la guerra, la lógica de la enemistad.

Frente a una tal retórica de la muerte, de la acción y del autoritarismo, que sin duda Gaya tuvo que conocer durante la guerra civil, resulta de gran interés la que podríamos definir su "contrapropuesta artística": la de una España cóncava, una patria pictórica y literaria a la que los exiliados dieron voz y forma en sus obras, llevándola consigo en el recuerdo. La canción y el pincel se fueron al destierro:

Franco, tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante
por el mundo...
Mas yo te dejo mudo..., ¡mudo!,
y ¿cómo vas a recoger el trigo
y a alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?⁴⁴

⁴³ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴ León Felipe, *Nueva antología rota*. Madrid, Akal, 2008, p. 177.

*¿Cómo hacer de la vulnerabilidad una herramienta para el cambio? Apuntes para repensar la democracia y la vida común**

Silvia L. Gil

De la vulnerabilidad hacia el cuidado de la vida común

Uno de los rasgos de la vida contemporánea es la violencia. Una violencia que no se despliega ni de la misma manera ni con la misma crueldad en todas partes. Las diferencias son enormes: mientras en unos lugares del planeta se lucha por mejorar la vida, en otros se trata simplemente de evitar la muerte. Sin embargo, parece que hay algo compartido en sus diferentes expresiones. Como señala Slavoj Žižek,¹ las condiciones de reproducción del capitalismo global están unidas a la creación de grandes sectores de exclusión. Sectores que pueden ser desechados en cualquier momento: no sólo se trata de vidas situadas al borde o fuera del sistema, luchando por sobrevivir en situación de máxima precariedad, sino de vidas que pueden ser destruidas violentamente tras haber sido despojadas de bienes comunes como tierras, bosques o agua; incluso del propio cuerpo para comercio de órganos, explotación sexual o exposición como símbolo de poder y castigo (como ocurre con los crímenes ejemplares perpetrados por bandas criminales en México). Estos procesos de desposesión múltiple y exclusión no son homogéneos, se articulan con dimensiones como la procedencia, el género o la edad: las comunidades más pobres son las más afectadas y, dentro de éstas, las mujeres, así como los sujetos disidentes. Es decir, además de las condiciones materiales, la interpretación cultural de cuerpos y poblaciones juega un papel clave en la jerarquización de la violencia. Un ejemplo paradigmático es el feminicidio: en los entornos de las grandes fábricas globales, los cuerpos de las mujeres son desaparecidos, marcados y asesinados como modo

* Este artículo fue producto de la estancia posdoctoral en la Facultad de Filosofía y Letras como becaria del *Programa de Becas Posdoctorales* en la UNAM, 2013, de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

¹ Slavoj Žižek, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

de afianzar la hegemonía de un determinado sector masculino de la población. Para éste, además de motivos que tienen que ver con el dominio heteropatriarcal, la escasez a la que aboca un sistema basado en la competencia social, se traduce en odio a lo diferente.²

Si tenemos en cuenta, por una parte, esta relación entre capitalismo y violencia y, por otra, como explica David Harvey, la intensificación de las dinámicas de acumulación en el neoliberalismo de las últimas décadas,³ entonces, las posibilidades de que la vida sea vulnerada aumentan. Como dice el teórico social:

[...] un hecho persistente dentro de esta compleja historia de neoliberalización desigual ha sido la tendencia universal a incrementar la desigualdad social y a dejar expuestos a los segmentos menos afortunados de cada sociedad —sea en Indonesia, en México, o en Gran Bretaña— a los fríos vientos de la austeridad y al desapacible destino de una progresiva marginalización. Aunque esta tendencia se haya visto paliada acá o allá gracias al desarrollo de políticas sociales, los efectos en el otro extremo del espectro social han sido bastante espectaculares. Las increíbles concentraciones de poder y de riqueza, actualmente existentes en los peldaños más altos del capitalismo, no se habían visto desde la década de 1920.⁴

En este contexto, millones de personas campesinas, indígenas, desempleadas, migrantes, hipotecadas o trabajadoras viven en diferentes partes del planeta situaciones de exclusión cada vez más cercanas a la posibilidad de morir. Existen comunidades que deben seguir adelante en medio de la catástrofe económica y medioambiental.⁵ En este sentido, el neoliberalismo es una

² Para un análisis en profundidad sobre el feminicidio véase Salvador Cruz Sierra, coord., *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. México, Colegio de la Frontera Norte, 2013.

³ Consideramos que la actual crisis global no es sino una intensificación de las dinámicas de acumulación capitalista. Para un análisis pormenorizado sobre la economía global véase vv. aa., *La gran crisis de la economía global. Mercados financieros, luchas sociales y nuevos escenarios políticos*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2009. Y para una perspectiva feminista crítica con las miradas economicistas tradicionales: Amaia Orozco, *Subversión feminista de la economía. Apuntes para una reflexión sobre el conflicto capital/vida*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2014.

⁴ David Harvey, *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Akal, 2007, p. 125.

⁵ En relación con la situación específica de las comunidades rurales, las políticas de intervención sobre las mismas y los procesos de resistencia puede consultarse el estudio colectivo: Mariflor Aguilar, Olinca Avilés y Carlos Andrés Aguirre, eds., *Depredación: ciudades rurales, comunidades intervenidas y espacios en conflicto*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

máquina de fabricar vulnerabilidad; por eso, rechazarla puede presentarse como una manera de resistir, mientras que mostrarla supone un privilegio de quienes tienen garantizada su seguridad. Por tanto, cabría pensar que la mejor estrategia es disminuir la exposición de nuestra fragilidad para no ser dañados, separarse de los demás y endurecer posiciones en torno a identidades rígidas, renunciar a la comunidad en sentido amplio, aislándose en pequeños núcleos cerrados.⁶

Pero, ¿y si se tratase justo de lo contrario? ¿Y si solo admitiendo la vulnerabilidad en un sentido diferente al que se nos impone se pudiese romper con la ofensiva neoliberal que fragiliza la vida? ¿Sentar las bases para la vida común desde otros criterios ético-políticos fuera de los mercados? ¿Recuperar la democracia —como posibilidad de construir una vida vivible— que en cierto modo ha sido secuestrada? Efectivamente, el neoliberalismo produce vulnerabilidad, pero para distribuirla de manera desigual. Dicho de otro modo: usa dicha condición como un eje diferenciador que permite aumentar la debilidad de determinados sectores sociales y el poder de otros. Por ejemplo, dificultar el acceso a la sanidad pública implica exponer en mayor medida a la vulnerabilidad a quienes carecen de recursos.

Sin embargo, la opción no puede ser aspirar a no ser vulnerables, ya que la autosuficiencia es una quimera alejada de la experiencia cotidiana. Una quimera que, paradójicamente, funciona como imaginario capaz de movilizar a amplios sectores para los que es posible aún vivir como si fuese real. En este sentido, negar el ser vulnerable es negar el hecho de que la vida no se sostiene sin el vínculo con los otros. Si no tenemos en cuenta esta premisa, entonces, ciertamente, ser vulnerable se convierte en algo fortuito al que se exponen determinados colectivos desfavorecidos, victimizados y desposeídos de capacidad de resistencia. Los discursos que buscan protegerlos, en lugar de modificar esta situación, fortalecen un marco interpretativo que resulta funcional al neoliberalismo: en la medida en que la autosuficiencia se convierte en el punto de partida desde el cual leer la realidad, sólo una minoría deviene vulnerable. No obstante, esto no significa que una mayor conciencia de la vulnerabilidad despierte por sí misma, de manera automática, un comportamiento ético. Puede incluso movilizar en dirección contraria de la esperada: su percepción puede también alarmar ante la exposición incierta al Otro, pues afloran preguntas plagadas de incertidumbre —no sé qué quiere el otro de mí, no existen garantías de que no me dañe— que pueden ser origen de violencia.

⁶ En relación con los peligros que comporta el surgimiento de identidades rígidas en contextos de ausencia de estructuras que garanticen la pertenencia de los sujetos, véase el análisis que Mariflor Aguilar Rivero realiza a partir de las tesis de Étienne Balibar (M. Aguilar, *Resistir es construir. Movilidades y pertenencias*. México, UNAM, 2013).

Pero, entonces, ¿qué puede decir la vulnerabilidad en contra de la violencia contemporánea que resquebraja el lazo social? En la medida en que sea interpretada como un estado pasajero en la vida y, por tanto, como algo secundario, o como la cualidad que define a determinados colectivos sociales, no puede decir mucho. Para que pueda producir un sentido nuevo debe ser repensada como condición de la existencia, como aquello por lo que el ser permanece abierto a lo que no es idéntico a sí.

Este ser-apertura señala que no estamos ante una sustancia metafísica de la que emana un significado inmanente, sino ante una instancia precaria, cambiante e inestable. En este sentido, es causa de una ambivalencia fundamental: al posibilitar ir más allá de sí misma, es origen de potencia, pero también límite insondable en el encuentro con el Otro. Desde esta perspectiva, no cabe deshacerse de la vulnerabilidad; no es posible evitar algo que forma parte de la estructura precaria del ser, vinculada a su finitud. Sin embargo, esto no significa asumir acríticamente las formas de intensificación de la vulnerabilidad explotadas por el capitalismo. Al contrario, hay que señalar que lo que está en juego es su desigual distribución: mientras haya cuerpos y modos de vida que generan poder, otros implican subordinación; mientras haya sujetos para quienes el cuidado digno está garantizado, otros deben inventar estrategias realmente complejas para cubrirlo o proporcionarlo. Para el primer grupo, la vulnerabilidad puede pasar desapercibida; pero, para el segundo, forma parte de la experiencia cotidiana, debido a que, entre otras cosas, el sistema actual no cubre las necesidades vitales para el bienestar colectivo.⁷

Pero desplazar la autosuficiencia en favor de la vulnerabilidad no conlleva saber la forma que adquieren las relaciones sociales en nuestro mundo. No proporciona respuesta definitiva alguna, en primer lugar, porque dicho desplazamiento implica una comprensión no totalizante de la realidad. Poner

⁷ No sólo se trata de que la desigualdad económica permita o no una vida más o menos digna, sino que asumir individualmente la responsabilidad de cuidar o requerir cuidados sin que exista un colchón colectivo precariza la vida. El cuidado informal es sinónimo de déficit de derechos o dificultad para participar en la vida social y pública. Enfermar implica expulsión del mercado laboral, pero la falta de ingresos supone también no acceder a tratamientos, con lo que se incrementa la posibilidad de empeorar. En otras palabras, asistimos a la formación de un nexo sistémico entre cuidado-desigualdad-precariadad o exclusión. Como se ha señalado en otros sitios (Amaia P. Orozco y Silvia L. Gil, *Desigualdades a flor de piel: las cadenas globales de cuidados*. Madrid, INSTRAW, 2011), la única manera de revertir este nexo es situando en el centro del debate la necesidad de una responsabilidad colectiva —social, estatal y de los hogares— en el cuidado de la vida. Debate que va más allá del reparto de tareas en el hogar: implica una crítica profunda al modelo actual de organización socioeconómica. En este debate, la pregunta es cómo queremos vivir hoy juntos, en qué podría consistir una vida vivible, teniendo en cuenta la vulnerabilidad de los cuerpos.

en el centro la vulnerabilidad es insistir en una apertura inherente que impide que la realidad sea clausurada de manera definitiva. Esto significa también que de la afirmación de la vulnerabilidad no se deduce una comunidad más justa, democrática o equitativa. Sin embargo, se asientan las bases para ella en la medida en que obliga a repensar las relaciones sociales desde la nueva situación que el descubrimiento del ser vulnerable expone: una vida que puede ser dañada, menospreciada, no reconocida, pero que, justamente, por ello, exige ser cuidada. En este punto, la experiencia de la catástrofe neoliberal, la explotación del cuerpo vulnerable, invita a dar un paso más allá: se trata de pensar la vulnerabilidad ligada al problema del cuidado de la vida común, es decir, a cómo construir una vida vivible en condiciones de igualdad. No sólo afirmarla, sino hacerla política. De este modo, la pregunta que se impone es: ¿cómo hacer de la vulnerabilidad, con su impureza y negatividad, pero también con su potencia y apertura, una palanca para el cambio?

Mirando hacia atrás: ¿por qué partir del concepto de “vulnerabilidad”?

Existen tres motivos fundamentales para reconsiderar el problema de la vulnerabilidad como una palanca crítica. El primero tiene que ver con determinados aportes que se han realizado desde los feminismos, cuestionando el relato de autosuficiencia racionalista que ha imperado en el pensamiento en Occidente. El segundo con la extensión de discursos voluntaristas que tratan afectos negativos —tristeza, impotencia, frustración— como estadios a superar por la fuerza del deseo. La consigna idealista, mantra del capital, es: “si quieres, se puede”. Como si el deseo, alejado de toda condición material, estuviese hecho sólo de empeño vacío, palabras o razones. Y el último se refiere a las contradicciones que emergen entre las dimensiones de la vida y la política cuando ésta última se vuelve excesivamente abstracta, olvidando mancharse las manos con la primera.

Desde el pensamiento feminista se ha insistido en que el cuerpo⁸ y el cuidado⁹ son dimensiones fundamentales para pensar la vida. Ambas han sido desvalorizadas a lo largo de la historia, tanto en el plano de la acción política como en el de la teoría. Cuando hablamos de cuidado hacemos referencia a la provisión de todo aquello necesario para el desarrollo y el bienestar de la

⁸ Rosi Braidotti, *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós, 2000 y Luce Irigarai, *Este sexo que no es uno*. Madrid, Akal, 2009.

⁹ Silvia Federici, *La revolución feminista inacabada. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común*. México, Escuela Calpulli, 2013 y A. Orozco, *Subversión feminista de la economía. Apuntes para una reflexión sobre el conflicto capital/vida*.

vida cotidiana; y el cuerpo, por su parte, nos sitúa frente a la materialidad de la carne, de la herida, del deseo y del placer; es decir, nos sitúa frente a la fragilidad y la finitud, recordando los límites de las pretensiones absolutas del yo y apuntando a la contingencia del ser: por mucho que se imponga el deseo de trascender, no existe posición absoluta o definitiva para el sujeto, que siempre está encarnado en la materialidad corporal. Si tenemos en cuenta esta condición, cuidar sería, en un sentido profundo, sostener la finitud del cuerpo. Pero, además, hay otro elemento a tener en cuenta: partir del núcleo cuidado-cuerpo permite reconocer la presencia de otros cuerpos y, con ello, empuja al sujeto a salir de sí mismo, exponiéndolo al afuera. Como argumenta Judith Butler, este exponerse es contradictorio porque al mismo tiempo que me permite ser —conocerme, nombrarme—, implica un riesgo: puedo no ser reconocida, cuidada o ser, en definitiva, violentada. Un riesgo por lo demás desigual para los diferentes cuerpos: según aumenta la distancia con la norma social que los interpreta culturalmente, mayor posibilidad de no ser reconocidos.¹⁰ Ante esta realidad, las pretensiones de autosuficiencia del ser se evidencian como una ilusión realizable sólo en momentos concretos y/o en individuos que disfrutan de salud, no incorporan una diferencia significativa y/o acceden a cuidados dignos. Por este motivo, uno de los objetivos actuales es ampliar los marcos de reconocimiento para que la diversidad no acabe traducándose en exclusión o desigualdad.

En relación con la posición voluntarista que parece poder superarlo todo, ¿qué ocurre con aquellas decisiones oscuras y actos compulsivos que se dirigen no pocas veces contra el propio bienestar? La filosofía del deseo de Deleuze y Guattari puede ayudar a arrojar luz sobre el asunto filosófico en juego. Para ellos, el deseo siempre es anterior a la ley; es decir, las líneas de fuga constituyen el modo primario de ser que posteriormente los dispositivos tratan de capturar a través de diferentes mecanismos. Dicen Deleuze y Guattari: “El problema del *socius* [de la máquina social] siempre ha sido éste: codificar los flujos del deseo, inscribirlos, registrarlos, lograr que ningún flujo fluya si no está canalizado, taponado, regulado”.¹¹ Aunque Deleuze y Guattari tratan de pensar las conexiones profundas entre deseo y poder —precisamente una de las preocupaciones en el origen del anti-Edipo es el problema de la servidumbre voluntaria—,¹² lo cierto es que la distancia entre la lógica del deseo y la lógica del poder delimita un cuadro de oposiciones donde el territorio del primero se

¹⁰ Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Madrid, Paidós, 2010.

¹¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 39.

¹² Preguntan Deleuze y Guattari: “¿Por qué soportan los hombres desde siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de quererlas no sólo para los demás, sino también para sí mismos?” (G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 36).

sitúa del lado de la producción (de lo molecular, del devenir y de lo múltiple), y el territorio del segundo de la representación (de lo molar, del ser y del Uno). Para Žižek, este problema se deriva del dualismo fundamental entre Devenir y Ser que estaría en la base de la filosofía deleuziana:

Es necesario, en consecuencia, problematizar la auténtica *dualidad* básica del pensamiento de Deleuze, la del Devenir frente al Ser, que aparece en diferentes versiones (lo nómada frente al Estado, lo molecular frente a lo molar, lo esquizo frente a lo paranoico, etcétera). Esta dualidad está sobredeterminada, en última instancia, como “el Bien frente al Mal”. El objetivo de Deleuze es liberar la fuerza inmanente del Devenir de su autoesclavización al orden del Ser.¹³

Pese a que el análisis de Žižek no deja de ser en varios aspectos una caricatura del pensamiento deleuziano,¹⁴ está en lo cierto al señalar que existe una lectura política que ha llevado a sobredimensionar el plano del Devenir frente al plano del Ser (Estado, familia, religión), idealizando las posibilidades en sí mismas subversivas del primero en oposición a la rigidez del segundo. Como explica más adelante:

¹³ S. Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*. Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 45.

¹⁴ Una crítica interesante de la interpretación que hace Žižek de Deleuze en *Órganos sin cuerpo* se encuentra en el artículo de Verónica Gago y Diego Sztulwark (2010), “Repetir Žižek: el retorno de lo Uno”. El núcleo de su crítica que compartimos es el siguiente: “Cuando Žižek postula a Deleuze como ideólogo del capitalismo tardío (2007: 209), el problema que se plantea es el del isomorfismo actual entre capitalismo y resistencia. La estrategia de Žižek no apunta a replantear esta aparente convergencia, sino a desnudar la ingenuidad de las resistencias, víctimas de una confusión en los términos. El descubrimiento del isomorfismo permite alcanzar dos objetivos simultáneos: el develamiento de la señalada ingenuidad y, de modo sucesivo, el cuestionamiento de todas las construcciones ensayadas sobre dichas premisas. De este modo, dichas resistencias estarían condenadas desde el inicio a ser no sólo absorbidas por el capital, capaz de metamorfosearlo todo, sino a replicar sus consignas, su proceder y sus supuestos. No habría otra política, sino una lógica de lo mismo. Lo que finalmente anima la argumentación de Žižek es un sueño de identidad, de equivalencia, de analogía, de simetría y adecuación. Un sueño que, parafraseando a Irigaray, es requerido por todas las ontologías que se valen del *a priori* de lo mismo. Como modo de desestimar la diferencia radical y de replegarla como falsa diferencia. La estrategia de argumentación del esloveno supone ignorar al Deleuze autor de una lógica del sentido que apunta, precisamente, a exaltar la diferencia sin concepto como substrato crítico de los isomorfismos sucesivos propuestos por el capital. Como lo explica Peter Pál Pelbart (2009), la “diferencia” que nos ofrece el capital es una pseudo-diferencia o diferencia controlada, mientras que la diferencia ontológica es puro desplazamiento”.

La ontología del devenir productivo conduce al motivo izquierdista de la autoorganización de la multitud de grupos moleculares que resisten y debilitan los sistemas totalizantes, molares, de poder. Es la antigua noción de una multitud viva, espontánea y no jerarquizada como opuesta al Sistema opresivo y reificado: el caso ejemplar de radicalismo izquierdista vinculado al subjetivismo filosófico idealista.¹⁵

Aunque del lado del deseo encontremos dificultades o puntos oscuros, son consideradas como desviaciones en el devenir naturalmente positivo del deseo, y no como aspectos que lo atraviesan. De este modo, siempre pueden ser reconducidas al ámbito de lo positivo: la consigna es alejarse de las pasiones tristes. Desde esta perspectiva, resulta difícil dar cuenta de la complicidad que mantiene el deseo con la ley —deseo no sólo lo que se sustrae, sino también lo que la sostiene: estoy enredada, armada, a partir de un sin fin de contradicciones—; así como de la presencia de afecciones negativas —tristeza, fatiga o dolor. Es decir, ¿cómo explicar el deseo no sólo de ruptura, sino también de afirmación de lo que hay?, ¿cómo pensar la emancipación a partir de esta experiencia contradictoria? y ¿qué cabe decir cuando no es posible reconducir las pasiones tristes, cuando no quedan fuerzas siquiera para desear? Hay que señalar que en un momento de “crisis” generalizado en el que la frustración, la apatía o el miedo se hacen más evidentes —llevando a situaciones de verdadera desesperación—, tratar de pensar desde y no contra los afectos negativos es fundamental. En esta línea, el concepto de “ambivalencia” de Judith Butler puede resultar útil: deseo lo que me libera, pero también lo que me oprime que es, en última instancia, aquello que me constituye.¹⁶ Como explica la filósofa con relación a este concepto, el sujeto nunca está determinado completamente por el poder ni tampoco es totalmente libre de cambiar las condiciones que lo someten:

Se podría pensar, sin embargo, que el sujeto deriva su potencia precisamente del poder al que se opone, aunque ello resulte incómodo y vergonzante, sobre todo para quienes piensan que la complicidad y la ambivalencia deberían poder suprimirse de una vez para siempre. Si el sujeto *no* está completamente determinado por el poder *ni* tampoco determina completamente al poder (sino que, de modo significativo, ambas cosas ocurren parcialmente), ello significa que supera la lógica

¹⁵ S. Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, p. 50.

¹⁶ Butler sostiene que el sujeto no puede formarse sin un vínculo apasionado con aquellos a quienes está subordinado, por lo que la subordinación resulta inevitable. Véase Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid, Cátedra, 2001.

de la no-contradicción, que se convierte, por así decir, en una excrecencia lógica. Afirmar que el sujeto supera la dicotomía “o/o” no es afirmar que viva en una zona libre de su propia creación. Superar no es lo mismo que burlar, y el sujeto supera precisamente aquello a lo que está atado. En este sentido, le es imposible disipar la ambivalencia que lo constituye. La dolorosa, dinámica y prometedora vacilación entre el “ya” y el “aún no” es una encrucijada que religa cada uno de los pasos que la atraviesan, una reiterada ambivalencia en el centro mismo de la potencia.¹⁷

Si tenemos en cuenta esta ambivalencia fundamental en la que se inscribe el sujeto, no tiene sentido enfrentar el deseo con la ley, pues son en cierto modo inseparables en el proceso de constitución de la subjetividad, aunque no coincidan de manera plena; se trata, por tanto, de pensar sus cruces, y si es posible producir, más que rupturas definitivas, desplazamientos que sean capaces de reorganizar las coordenadas de lo dado.

El último motivo para considerar el problema de la vulnerabilidad desde una perspectiva crítica tiene que ver con las contradicciones que surgen en ocasiones entre algunos aspectos de la vida y de la acción política. Ante situaciones difíciles como la enfermedad, el cuidado de otras personas, la necesidad de buscar formas de renta continuadas o las mismas derrotas colectivas a las que se enfrentan los movimientos, la política queda atrapada en una encrucijada: atender a la vida —parar y repensar— o a la política —seguir la corriente vertiginosa del “tener que”. Sin embargo, esta dicotomía puede impedir preguntar qué enseñan las experiencias vitales críticas o difíciles a la política. Situaciones que a primera vista constituyen un lastre, una desviación de los objetivos, una falta o una imposibilidad, pueden, de manera inusitada, contribuir a desarrollar otra sensibilidad; una sensibilidad que se abre a través de la nueva ubicación existencial: se produce una extrañeza en relación con aquello considerado obvio hasta entonces. Se abre entonces una nueva rendija que permite ver el mundo de otro modo. Entre otras cosas, entender que la acción política, igual que cualquier otra actividad humana es limitada.¹⁸ La decisión se juega entre hacer como si no fuese así, negando las situaciones de

¹⁷ *Ibid.*, pp. 28-29.

¹⁸ Raquel Gutiérrez profundiza en esta idea, argumentando que señalar estos límites no es lo mismo que presuponer la derrota de los procesos colectivos, más bien permite repensarlos y potenciarlos (Raquel Gutiérrez, “América Latina: de la revuelta a la estabilización”, en *Colectivo Situaciones, Conversaciones en el impasse. Dilemas políticos del presente*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009. También se encuentra una reflexión sobre este problema en Silvia L. Gil, *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2011.

crisis en las que dichos límites se hacen evidentes, o procurar incorporarlos como parte de la reflexión interna de los procesos de cambio, es decir, como un modo de potenciarlos. Desde esta última perspectiva, cabe repensar tres cuestiones: la temporalidad de la política, comprendida ya no sólo como el momento de la presencia, sino también como proceso y tránsito; la participación, considerando formas diversas, intermitentes y originales de aportar; por último, el compromiso, no como deber moral transcendental, sino como elaboración encarnada de los asuntos que atañen a la vida concreta. El cuerpo colectivo no es uno, más bien difiere de sí mismo. Por eso caminar juntos no es hacerlo al mismo paso, sino buscar los modos de construir un “nosotros” amplificado que sepa extraer la potencia de su propio diferir interno.

Los tres motivos explicados comparten una inquietud común: pensar a partir del carácter inacabado y abierto del ser; carácter que señala un rasgo no sólo accidental, sino constitutivo de la existencia. Este rasgo, en contraposición al ideal normativo moderno de autosuficiencia, es a lo que llamamos vulnerabilidad.

Una lógica social que explota la vulnerabilidad

La actual lógica que rige lo social aflora la vulnerabilidad constitutiva y la explota con dos objetivos precisos: individualizar el sometimiento y dañar la vida. Para ello, se desarrollan diferentes mecanismos: intensificación de las condiciones que permiten la incertidumbre, extensión del ideal de independencia y hegemonía de la lógica mercantil.

La intensificación de la incertidumbre señala con crudeza que no es posible contar con garantías de futuro en ámbitos vitales como el cuidado, las relaciones sexuales, afectivas y el laboral.¹⁹ No sólo se trata de un problema material; además de la dificultad para acceder a condiciones de reproducción de la vida dignas, la libertad, entendida como elección individual, se impone a otras formas de compromiso —tradicionales o novedosas—, contribuyendo a desertificar los entornos afectivos. No sabemos con qué recursos contaremos mañana, pero tampoco desde qué lugar —cómo, con quién o quiénes— pensar este problema. Decir “nosotros” se convierte en un verdadero desafío. Además, igual que sucede con la vulnerabilidad, la incertidumbre se distribuye de manera diferencial según la posición socio-simbólica ocupada: es experimentada en mayor grado por unos cuerpos que por otros. Este fenómeno está relacionado con la extensión del ideal de independencia que afirma tres

¹⁹ Una reflexión colectiva sobre el problema social contemporáneo de la precariedad, entendida como incertidumbre existencial se encuentra en *Precarias a la deriva, derivas por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2004.

cosas. La primera, es que la vida es un proyecto individual que nada tiene que ver con la experiencia colectiva. Se niega la vida en común como si sólo fuese posible trazar un itinerario personal en competencia con los otros. Desde esta perspectiva, se trata de que cada cual busque lo mejor para sí: “sálvese quien pueda”. La segunda, es que la conciencia se basta a sí misma para conocerse y ser. Esta afirmación se apoya en una determinada concepción filosófica que parte de la preponderancia del sujeto como entidad autofundada. Sin embargo, existen líneas de pensamiento que desde los márgenes y a partir de una crítica a la modernidad han cuestionado este punto de partida, como la filosofía feminista, la filosofía de la diferencia o el pensamiento descolonial. La tercera, es que las personas son física y psicológicamente autosuficientes. Este último aspecto del ideal sólo se sostiene en la medida en que se privatiza, feminiza y explota el trabajo de cuidados. O, dicho de otro modo, como señalábamos más arriba, en la medida en que no existe una responsabilidad colectiva en el cuidado.

Ambos mecanismos se producen en un contexto en el que la lógica mercantil se ha hecho hegemónica, hasta el punto de que resulta difícil imaginar un afuera de las relaciones capitalistas. No existen imágenes obvias²⁰ de lo que significa hoy romper o transgredir con lo que hay porque incluso las imágenes de ruptura se han convertido en norma y no en excepción. ¿Qué significa esto? Por una parte, la misma corriente capitalista que arrasa con la vida que encuentra a su paso rompe constantemente con la legalidad, modificándola si es preciso para poder seguir expandiéndose. Por otra, la capacidad de ruptura de las diferencias queda en entredicho en el seno de las dinámicas de consumo. Ante el poder disciplinario estatal, afirmar las diferencias o deconstruir los discursos hegemónicos es necesidad de primer orden y estrategia política efectiva porque permite desestabilizar los ordenamientos previos que lo sostienen, poniendo en tela de juicio la univocidad de su sentido. Sin embargo, el tipo de poder desplegado por los mercados no pretende tanto fijar posiciones como penetrar en las relaciones sociales, colonizando ámbitos antes externos —cultura, ocio, sexo, conocimiento—, desestructurando lo que encuentra a su paso. Es decir, necesita de territorios inestables, móviles y dispersos: la realidad es subvertida por el propio capital. Mientras lo “normal” se descompone, la afirmación de lo diferente pierde capacidad de interrumpir la realidad: se une involuntariamente a la ola de fragmentación y de sentidos dispares que de una u otra forma acaban siendo

²⁰ Una hipótesis es que a partir de las movilizaciones de 2011 en diferentes lugares del mundo (Primavera Árabe, 15m en España, YoSoy132 en México, Indignados de Chile, Movimiento Pase Libre en Brasil, protestas contra el Mundial de Fútbol también en Brasil o las recientes movilizaciones pro-democracia en Hong-Kong) se están construyendo esas otras imágenes del cambio social.

capturados. De este modo, las diferencias se convierten en indiferencia: su contenido puede ser irrelevante en la medida en que permita abrir un nuevo campo del que extraer beneficio.

La pregunta que surge entonces es, ¿cómo puede recuperarse el potencial de la diversidad de nuestro mundo como interrupción y no como confirmación de lo que hay? ¿Cómo pueden las diferencias dejar de redundar en indiferencia? Para contrarrestar la indiferencia es preciso, en primera instancia, recuperar el espacio común que ha sido robado a la vida. Un espacio que debe permitir rechazar de algún modo la realidad imperante. Por eso, se conforma limitando la lógica mercantil y construyendo un universo de valores diferentes. En las plazas ocupadas en 2011 en España, se decía “no somos mercancía en manos de políticos y banqueros” o “todo está por hacer”. Ambas consignas expresan la ruptura con una situación anterior y el deseo de inventar algo distinto, aunque indeterminado. Pero lo hacen desde el descubrimiento de un lugar común, velado hasta entonces por la dinámica neoliberal. Sólo desde este espacio reconquistado, que expresa las relaciones de interdependencia que desde siempre componen la vida, pero que no está definido de manera completa, tiene sentido hablar de nuevo de las diferencias: en él recuperan su capacidad de cuestionar la realidad.

Lo común: escucha y creación

No obstante, ¿a qué nos referimos exactamente cuando hablamos de lo común o de vida en común? Antes de dar por sentadas ideas preconcebidas, es preciso dirimir su sentido.

Por una parte, la vida en común es la realidad de interdependencia de la que está hecho nuestro mundo. Aquello que, activando una política de la escucha, la atención y el aprendizaje puede descubrirse en la misma experiencia social: no sólo hay individualismo, sino también huellas de lo colectivo. Sin embargo, la percepción de la vida en común no implica que emerja una realidad buena *per se*. De hecho, el modo en el que se resuelve actualmente la interdependencia no deja de ser injusto: el mundo sigue su curso, entre otras muchas cosas, gracias al trabajo de sostén de las redes comunitarias del que se responsabiliza principalmente a una parte de la población (las mujeres). Por ello, si bien es importante descubrir lo que de común ya hay en la realidad —darnos cuenta de aquellos gestos microscópicos o grandiosos que muestran los lazos que atan unas vidas con otras— también es importante redefinir desde otros criterios ético-políticos, en qué queremos que consista. Es decir, es necesaria una política imaginativa o creativa que acompañe a la anterior; una política en la que nos enfrentamos a debatir cómo vivir juntas y juntos.

En este debate se abren tres desafíos: por una parte, defender los bienes comunes materiales del proceso de privatización y desposesión capitalista (agua, tierra, bosques, energías) tal como vienen haciendo las comunidades que en buena parte del planeta resisten al despojo;²¹ por otra parte, proteger y hacer circular libremente los bienes inmateriales (conocimiento, cultura, ocio, internet); y, por último, organizar la vida en común (es decir: decidir los trabajos socialmente necesarios para el bienestar de la sociedad; generar una responsabilidad social en el cuidado, como hemos señalado; y delimitar qué esferas deben ser cubiertas por el Estado, cuál el papel de las empresas y cómo proteger espacios comunes no estatales para la experimentación de la vida en común). Sin embargo, este debate no tiene como resultado una definición última de las relaciones sociales, como si pudiésemos clausurar su sentido, asentar el punto de llegada de antemano y eliminar con ello la posibilidad de crear nuevas formas de vida; al contrario, muestra un proceso que debe mantenerse abierto, en el que la sociedad, no exenta de conflictos, contradicciones y tensiones debe encontrar mecanismos con los que procurar una vida vivible.

Para mantener la doble dimensión de la vida en común como algo a descubrir y a construir, como ontología y organización social, como acontecimiento y creación, como política de la escucha e invención, es necesario dejar que la política se vea atravesada por la vulnerabilidad. Esto nos permite acercarnos al mundo de otro modo: muestra que nuestra posición es parcial y limitada. Pero, al mismo tiempo, es necesario que la vulnerabilidad se vea atravesada por la política. Percibir la finitud del ser es la condición para no clausurar el sentido de la realidad; es lo que nos permite producir desplazamientos no previstos, líneas inesperadas en los itinerarios. De esta forma, la vulnerabilidad se torna potencia, no como aquello que lo puede todo, sino como aquello que, sabiendo que no lo puede todo, es capaz de inventar nuevos sentidos de vida. Éste es quizá el desafío —potente, creativo— al que nos interpela la experiencia de la catástrofe.

²¹ Para el caso de América Latina véase vv. AA., *Territorios en disputa. Despojo capitalista, luchas en defensa de los bienes comunes naturales y alternativas emancipatorias para América Latina*. México, Bajo Tierra, 2014.

¿Por qué la arquitectura es música congelada? *Schelling, Le Corbusier y Xenakis*

Virginia López-Domínguez

Durante la travesía en barco que Le Corbusier hizo de vuelta a Europa, tras un exitoso viaje por Sudamérica, escribió sus impresiones acerca de las ciudades que había visitado, intentando reconstruir las conferencias dadas en Buenos Aires y modelando sus recuerdos a partir de las ideas expuestas durante su gira. El conjunto de aquellos escritos y dibujos, pletóricos de una sensibilidad que, sin escatimar el rigor conceptual, rayan a veces en la poesía, muestran a un hombre apasionado a la vez por la naturaleza y la arquitectura. Poco más tarde, en 1930, fueron publicados en París bajo el título de *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. En el mismo prólogo, mientras el buque se adentraba en la mar y se silenciaban los ecos de la algarabía musical de Salvador de Bahía, Le Corbusier escribió un párrafo magistral:

Arquitectura y música son las manifestaciones de la dignidad humana. De ahí que el hombre afirma: "existo: soy un matemático, un geómetra, y soy religioso, es decir que creo en un ideal gigantesco que me domina y que podría alcanzar.

Arquitectura y música son unas hermanas muy íntimas: materia y espiritualidad, la arquitectura está en la música y la música está en la arquitectura. Y en ambas, un corazón que tiende a enaltecerse.¹

Más de veinte años después, esa idea cristalizaba en su más alta expresión, gracias a la colaboración con Iannis Xenakis, en el diseño del Monasterio de Sainte Marie de La Tourette (1953) y del Pabellón Philips de la exposición de Bruselas de 1958.

¹ Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Buenos Aires, Apóstrofe, s/a, pp. 27 y ss.

No hay duda de que el interés actual que suscita la alianza entre la arquitectura y la música remite a los iniciadores del movimiento moderno, y es su impulso inspirador lo que ha convertido la frase: “la arquitectura es música congelada” casi en un lugar común, en un lema que permite fundar el derecho de la arquitectura a erigirse en una de las bellas artes, donde la utilidad pasa a un segundo plano frente a la búsqueda de la belleza. Sin embargo, la popularización del lema ha provocado una enorme injusticia con quien lo creó, porque hoy se atribuye la frase a diferentes autores: Goethe, Schopenhauer, Fr. Schlegel, Mme. de Stäel o Henry Crabb Robinson y, cuando por fin se acierta con el autor, se recalca su carácter intuitivo aislándola de su contexto, como si simplemente se tratara de una ocurrencia genial.² El resultado es que así se destruyen las diferentes capas semánticas que convergen en la idea original, se la desconecta de una ontología estética y de toda una concepción del universo que podría servir para profundizar, por ejemplo, en el párrafo de Le Corbusier antes citado. En definitiva, se la condena a una superficialidad que oscurece su futura utilización y vuelve irrelevante la comparación debido al uso que de ella hizo la posteridad.

La frase surgió en lengua alemana: “Die Architektur ist die erstarrte Musik”. El verbo *erstarren* se aplica a un flujo que se detiene y se estanca, a un fluido que se solidifica, a un movimiento que se paraliza o a una articulación que se anquilosa por falta de flexibilidad. Así pues, la expresión aparece con ciertas variaciones al ser traducida en español, por ejemplo, como música congelada, petrificada o fijada. Su primer registro se encuentra en la parte especial de lo que hoy conocemos como la *Filosofía del arte* de Schelling (sección IV), donde se construyen las formas particulares del arte a partir de la oposición de dos series, la real y la ideal, y, más concretamente, en los párrafos dedicados a las artes figurativas.³ Esta obra, editada tras la muerte de Schelling por su hijo, recoge los manuscritos sobre los cuales el filósofo se apoyó para impartir lecciones en la Universidad de Jena en el semestre de invierno de 1802-1803, repetidas en Würzburg dos años más tarde.

La confusión en torno a la autoría de la frase se debe a su difusión con anterioridad a la publicación del libro. Por lo pronto, se sabe que Mme. de

² Éste es el caso de Gastón Clerc González, *La arquitectura es música congelada*. Tesis. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Estética y Composición, 2002/2003, una tesis doctoral documentadísima, donde se acierta en la autoría original de la frase y se recogen con detalle los derroteros que sufrió la transmisión, pero se desconoce completamente el contexto filosófico en el que aparece.

³ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*. Estudio preliminar, trad. y notas de Virginia López-Domínguez. Madrid, Tecnos, 1999, p. 289. Asimismo, “la arquitectura abarca totalmente la música, de manera que un bello edificio de hecho no es otra cosa que música percibida con la vista, un concierto de armonías y combinaciones armónicas captado, no en la serie temporal, sino en la espacial (simultáneamente)” (*ibid.*, p. 313).

Stäel llegó a Weimar cuando las clases habían finalizado y, dado su interés por conocer el contenido de las mismas, solicitó la intervención del duque Carlos Augusto, quien la puso en contacto con un alumno inglés, Henry Crabb Robinson, quien había asistido al curso y, con el correr de los años, se convertiría en introductor del romanticismo en Gran Bretaña. De Stäel leyó sus apuntes y mantuvo con él varias entrevistas para debatir los temas tratados. Finalmente, embelesada por la potencia especulativa y el poder de sugerencia de las concepciones estéticas de Schelling, utilizó sus expresiones en algunas de sus obras posteriores, por ejemplo, en su novela *Corinne* (1807), al describir la catedral de San Pedro en Roma como una música continua y fija.⁴

Veinte años más tarde, Goethe creaba una variante de aquella definición y la consignaba en sus papeles. La arquitectura se presentaba ahora como música silenciada o muda (*verstummter Tonkunst*),⁵ recordando a Orfeo, quien construía casas con lirás. Sin embargo, no era extraño que Goethe se atribuyese ideas de otros o, como en este caso, traspapelara notas tomadas ante un pensamiento inspirador sin indicar su procedencia. Así, en una conversación de 1829 con su secretario Eckermann, le contaba que había encontrado entre sus papeles una hoja en la que denominaba a la arquitectura “música congelada”, confesándole que “realmente hay algo de esto, [porque] el estado de ánimo inducido por la arquitectura recuerda al suscitado por la música”.⁶ Está claro que la metáfora literaria había producido un gran impacto en Goethe porque, en la segunda parte del *Fausto*, volvía a utilizarla, de la misma manera que lo había hecho Mme. de Stäel en *Corinne*, refiriéndola a la catedral de San Pedro. Y, para mayor coincidencia, la enmarcaba en el contexto de la arquitectura griega, con evidente alusión al estilo dórico, igual que como aparecía en la *Filosofía del arte* de Schelling: “Saludad ahora a una obra maestra del espíritu; pues he aquí que las nubes se disipan en música al marcharse. De los etéreos

⁴ A.-L. G. Necker de Stäel, *Corinne*. París, Garnier Frères Libraires Éditeurs, 1807, libro IV, cap. 3. Sobre esta cuestión, véase la obra de J. Gibelin, *L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Mme. de Stäel*. París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1934, pp. XI-XIII.

⁵ J. W. Goethe, *Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern*. Ed. de H. Walwei-Wiegelmann. Leipzig, Insel Verlag, 1985, p. 67, nota 10.

⁶ En su libro *Danubio* (Barcelona, Anagrama, 6a. ed., 2003, cap. 3, pp. 126 y ss.), Claudio Magris refiere, al hablar de la ciudad de Linz, que allí vivió la “Suleika de Goethe”, Marianne Jung, quien no sólo inspiró el personaje literario de *El diván oriental-occidental*, sino que escribió algunos de los más bellos poemas de la obra, que regaló al escritor alemán. Hasta después de la muerte de ella no se supo nada de esta incidencia. En cuanto a la atribución de la frase de Schelling a sí mismo, véase J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben*. Leipzig, Brockhaus, 1836-1848, t. I, 23 de marzo de 1829, p. 457.

sonidos fluye una fuerza que nadie puede ver, pues, al moverse, todo es melodía; retumban los fustes y los triglifos, parece que cantase todo el templo”.⁷

La metáfora musical de la basílica de San Pedro, basada en la conjunción de ideas pitagóricas sobre la concepción musical del cosmos con ideas masónicas sobre Dios como el gran arquitecto universal, se hizo recurrente y así, volvemos a encontrarla en las *Memorias* de un músico romántico como Berlioz: “Atraídos por la luz, mis ojos se alzaron hacia la gloriosa cúpula de Miguel Ángel y mis ideas experimentaron una abrupta transformación [...]: pasé, en un instante, a la Música de las Esferas, al coro de serafines, a la bondad y a la serenidad, y a la paz infinita de los cielos”.⁸

Más concretamente, la asociación entre el orden dórico y la música se convirtió en un tópico reincidente gracias a la difusión de dicha idea a través de Goethe. Por ejemplo, en un ensayo sobre la arquitectura estadounidense del famoso escultor Horatio Greenough se indicaba que el templo griego “pierde su armonía si en la ejecución se omite una nota”.⁹

Al margen de las ideas de Mme. de Staël y de la impronta que tuvieron en la estética romántica, lo fascinante del tratamiento hecho por Schelling de las artes particulares y su interrelación, es que no se funda en conexiones empíricas ni azarosas sino que es el resultado de una construcción sistemática *a priori*, sin la cual el filósofo probablemente no hubiese llegado a asociar la música con la arquitectura ni a desarrollar semejante analogía con tanta profundidad.

Como corresponde a toda visión idealista, el punto de partida para establecer estas conexiones son procesos espirituales, más concretamente, procesos cognitivos o modos de representación. Se trata de los movimientos mediante los cuales la conciencia perfila activamente el mundo que la rodea, construyendo síntesis entre lo inteligible y lo sensible, siempre gracias a la facultad de la imaginación. Para Schelling, estos procedimientos son tres: el esquema, la alegoría y el símbolo. El *esquema* reúne lo general, lo uno, lo universal, lo eterno (esto es, el concepto) con lo particular, lo múltiple, lo individual y temporal (esto es la sensación) a través de una subsunción de la última al primero. Lo intuitivo sensiblemente se subordina al concepto y gracias a ello sale de la esfera de lo exclusivamente subjetivo para alcanzar una cierta objetividad. Lo

⁷ J. W. Goethe, *Fausto*. Ed. bilingüe de Helena Cortés. Madrid, Abada, 2010, II, NI, p. 660.

⁸ Las ideas masónicas en Alemania se difundieron sobre todo a partir de la publicación de *Diálogos para masones* (1776) de G. E. Lessing. Muchos de los intelectuales de la época, por ejemplo, Lessing o Fichte, pertenecieron a este grupo. Véase H. Berlioz, *Memorias*. Madrid, Akal, 2017. Texto citado por G. Clerc González, *op. cit.*, p. 493.

⁹ H. Greenough, *Form and function. Remarks on Art, Design and Architecture*. Berkeley, Universidad de California, 1966, p. 56. Esta obra es una selección de escritos de Greenough, que intentó compilar en 1852 con el título de *The Travels. Observations and Experiences of a Yankee Stonecutter*.

ideal se vuelve entonces real. Este último lo acoge dentro de sí de una manera directa, convirtiéndose en un caso particular de aquél. De este modo —digámoslo con las palabras de Schelling— el esquema significa lo particular, pero no lo es. Así ocurre en todas las lenguas, ya que, aunque nos refiramos a las cosas particulares, lo hacemos siempre a través de términos generales.¹⁰ Lo mismo sucede en la aritmética y la geometría. Y esto es así porque el esquema construye el saber en general. Por supuesto, también acontece en las dos artes vinculadas primariamente a dichas ciencias: la música y la arquitectura, que, evidentemente, proceden de una manera esquemática. La *alegoría*, en cambio, realiza el movimiento contrario: va de lo particular a lo general. Desde lo real apunta a lo ideal, pero no lo es, nunca llega a identificarse completamente con él. Por eso, en las artes alegóricas, como la pintura o el bajorrelieve, predomina lo finito en el objeto artístico. Lo particular se revela en toda su caducidad contrastando con lo infinito hacia el que tiende, de un modo parecido a como ocurre en la acción, al concretarse en actos que aspiran a un proyecto ideal, pero sólo lo realizan en parte, esto es, con limitaciones propias de la concreción.¹¹ Finalmente, en el símbolo se reúnen los dos movimientos, el que va de lo ideal a lo real y viceversa. Se opera entonces la síntesis del esquema con la alegoría, de tal manera que la imagen y su referente convergen produciéndose el máximo punto de unión entre *logos* y ser. De ahí que el símbolo sea y, al mismo tiempo, signifique, y que Schelling eluda la palabra *Symbol* para referirse a él y, en cambio, utilice el término *Sinnbild*, como lo que reúne la imagen con el sentido.¹²

En el mundo natural, el símbolo por excelencia es el organismo, porque refleja perfectamente la razón, como ya habían visto Kant y Fichte.¹³ En el ámbito de las bellas artes, la plástica posee un carácter simbólico y, puesto que se compone de otras tres artes: la arquitectura, el bajorrelieve y la escultura, esta última es la que consigue llevarlo a su máximo esplendor. A su vez, entre las actividades humanas, entre las potencias espirituales, está

¹⁰ F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 70 y ss.

¹¹ *Ibid.*, pp. 72 y ss.

¹² *Idem.* Probablemente, Schelling desecha la palabra *Symbol* porque en la Alemania de su época este término se vincula al símbolo religioso, por lo que su utilización en filosofía sería cuestionable y sospechosa. Pero, sobre todo, la palabra de origen germano *Sinnbild* recoge mejor lo que Schelling quiere expresar. Obsérvese que para él el arte es reflejo de la naturaleza y ésta, una irradiación del mundo eidético, es decir, que todo es imagen (*Bild*) de lo absoluto, que se concentra.

¹³ I. Kant, *KrV*, BXXIII; BXXXVII y ss.; § 27, B 166-168; B 860 y ss.; A 832 y ss. En cuanto a Fichte, el cuerpo humano es el símbolo de la razón, véase, por ejemplo, mi artículo "La imaginación en la *Wissenschaftslehre nova methodo*", en *Fichte: Crença, imaginação e temporalidade*. Ed. de Gil López-Domínguez y Couto Soares. Porto, Campo das Letras Editores, 2002, pp. 11-22.

claro que la creación estética es, frente al saber y a la acción, la propiamente simbólica, porque genera un objeto que tiene una entidad, un perfil por sí mismo, pero lo trasciende al expresar una idea, es decir, que además de ser algo, lo significa.¹⁴

Como corresponde a una visión realista, surgida de la filosofía de la naturaleza, estos procesos subjetivos que acabamos de presentar también son reflejo de las fuerzas naturales y de su organización en tres potencias y en tres reinos, es decir, que las distintas artes reproducen en el nivel del espíritu los estratos naturales y su interrelación. Incluso cada una se mueve en una dimensión espacial específica que la define: la música en la línea, donde se configura la sucesión, la pintura en el plano y la plástica en la profundidad.

La música, que, por primera vez con Schelling, aparece en la clasificación de las bellas artes bajo el rubro de figurativa, tiene un vínculo muy profundo con la naturaleza porque en ella todo tiene un ritmo, un ciclo de vida o de movimiento, incluidos los cuerpos astronómicos. De hecho, los pitagóricos decían no sólo que todo es número, sino que todo tiene una correspondencia musical, de tal manera que hasta el movimiento planetario produce un sonido, sólo que ningún oído humano es capaz de oírlo.¹⁵

La música es la primera de las artes figurativas, de ahí que represente el movimiento como tal, depurado de los objetos. El ritmo, en cuanto que es su esencia, está necesariamente ligado a las formas naturales primigenias, en particular, a los cuerpos inorgánicos, como los metales, cuya sonoridad depende de su cohesión y, por tanto, de la gravedad primordial del universo físico, justamente de la característica general de la materia, según Schelling. El órgano del cuerpo que permite la captación del sonido, el oído, reproduce la asociación con el magnetismo en un nivel de mayor perfección, y está constituido en su exterior analógicamente, por cuerpos rígidos y sonoros.¹⁶ De este modo, la música humana aparece como reflejo de la armonía de la naturaleza visible, como transcripción del movimiento de los cuerpos celestes, donde las figuras se muestran surgiendo del caos mismo, presentadas en la pura forma del movimiento, abstraídas de lo corpóreo. Es por eso que siendo éste el arte más primitivo, sin embargo, se le atribuye una espiritualidad y una inmaterialidad cercana a la del lenguaje.¹⁷ De algún modo, las artes discursivas son una potenciación de las figurativas en el plano del espíritu, de modo que la poesía no es más que música, ritmo convertido en lenguaje,

¹⁴ F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 73 y ss.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 196-197. Además, se atribuye a Pitágoras el descubrimiento de la relación entre el aspecto cualitativo del sonido (las notas de la escala) y su determinación cuantitativa en la longitud de cuerda de la lira.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 181 y ss.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 195 y ss.

expresado de forma claramente racional, y no emotiva, como sí ocurre en esta última.¹⁸

En segundo lugar, dentro de las artes figurativas, la pintura corresponde a la luz, que es la siguiente de las potencias de la naturaleza. Ella es capaz de subordinar lo particular a lo universal sin suprimir la diferencia, haciendo simultáneo en el espacio lo que antes se mostraba como sucesión e impregnando con la idea las dos dimensiones de la materia. Finalmente, las artes plásticas representan la tercera potencia: la del organismo.

Como primer nivel de las artes plásticas, la arquitectura ocupa en este ámbito un lugar similar al que la música ocupa en relación a la esfera inorgánica. Tiene que ver con el reino vegetal, el más sencillo y primario de los tres, mientras que el bajorrelieve plasma mejor el medio animal, y la escultura, el mundo humano. Con esta última, las artes figurativas alcanzan su culminación para dar paso a las artes discursivas, que se desarrollan en el terreno del lenguaje, de ese fenómeno que constituye, precisamente, el patrimonio exclusivo de la humanidad.¹⁹

Además, esta concepción orgánica de sistema implica que en cada parte está presente la totalidad, por tanto, cada una de las artes reaparece en algún aspecto de las otras y refleja a todas las demás. Así, por ejemplo, el dibujo es el lado musical o rítmico de la pintura, el claroscuro es la pintura en la pintura y el colorido, en la medida en que consigue mostrar la perspectiva, es la plástica en la pintura. Pero también se trata de un sistema genético, donde cada una, como si fuera un embrión, da lugar a la siguiente, formando un movimiento continuo cuyo fin es desplegar de forma paulatina la espiritualidad. Primero, a través de las artes figurativas, que, todavía apegadas a la materia, recorren los distintos reinos de la naturaleza; para finalmente ascender a través del mundo humano, de la esfera del *logos*, del lenguaje, gracias a las artes discursivas; y de este modo llegar al grado máximo, esto es, a la libertad más plena, expresada en la tragedia. Es como si se desarrollaran en un movimiento en espiral, algo así como un remolino nacido desde la tierra, en cuyo ascenso pasa una y otra vez por el mismo lugar, pero estableciendo en cada caso un punto de mira más abarcador y elevado; un flujo de energía que se plasma en toda cla-

¹⁸ En sus conversaciones con Eckermann, Goethe afirma que “de la música emana una fuerza que nadie acierta a explicar”, porque ella “es el lenguaje del corazón” (J. W. Goethe, *op. cit.*, pp. 457 y ss.) Una idea semejante aparece también en Schopenhauer cuando sostiene que la música revela la voluntad en su lucha universal por afirmarse a sí misma, es decir, que se trata de un arte dirigido al sentimiento, a lo irracional, y precisamente por eso puede ser compartido por individuos que hablen lenguas distintas o posean niveles culturales diferentes. Al respecto, véase C. J. González Serrano, *Arte y música en Schopenhauer: El camino hacia la experiencia estética*. Madrid, Loculus Solus, 2016.

¹⁹ F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 162 y ss.

se de imágenes y sintetiza en cada producto la razón con el sentimiento y la sensibilidad, lo consciente con lo inconsciente; una fluencia, que ni siquiera se detiene cuando llega a la tragedia, sino que desciende nuevamente en su opuesto, la comedia, para regresar hacia la figuración, generando nuevas artes, algunas apenas esbozadas, como el canto o la danza, para volver a iniciar el recorrido.²⁰

En definitiva, el arte constituye una totalidad de fuerzas o potencias, donde cada disciplina, cada obra, cada estilo, cada movimiento, cada artista, ocupa un lugar necesario, irrenunciable e intransferible, que cobra sentido con relación al conjunto. En su aparición histórica, los productos estéticos van construyendo un mundo, una grandiosa teofanía, que surge desde la dinámica divina de la imaginación actualizada en cada uno de los artistas. Ellos traen a la luz lo absoluto, en su plenitud, sí, pero contraído en ideas, porque un desvelamiento completo de la totalidad resquebrajaría cualquier visión.²¹ Estas ideas se encarnan en las diferentes producciones estéticas a través de la peculiaridad de los individuos, épocas y técnicas. Cada una a su manera plasma lo absoluto desde una cierta perspectiva y, en su conjunto, todas muestran el orbe ideal, el mundo de los dioses olímpicos. De ahí que para Schelling la mitología constituya la auténtica materia estética.²² En suma, el arte imita el poder absoluto de la creación universal, de la totalidad única y divina, pero, como no puede plasmarlo ni en toda su intensidad ni en su plena variedad, lo refleja sintetizándolo con lo finito, en una mezcla de panteísmo y politeísmo, que ha dado en llamarse “panenteísmo”.²³ De esta manera, el arte presenta lo absoluto en lo finito, desvelando la infinitud de sus matices, tanto de lo bueno como de lo malo, de lo bello y lo feo, de lo amoroso y lo terrible, de la felicidad y el dolor. Finalmente, la filosofía, al desarrollar esa cadena de actos en un proceso, que es la historia misma del arte, también consigue construir el universo entero, sólo que visto desde una perspectiva estética.²⁴

²⁰ “La poesía retorna a la música en el canto, a la pintura en el baile (en parte en la medida en que es ballet, en parte en cuanto es pantomima), a la verdadera plástica en el arte dramático, que es una plástica viviente” (*ibid.*, p. 492).

²¹ *Ibid.*, §§ 25-27, pp. 45-48 y ss.

²² *Ibid.*, §§ 28 y ss., pp. 48-55 y ss.

²³ La expresión “panenteísmo” fue utilizada por primera vez por K. Ch. Krause para referirse a su propio sistema, donde presenta un absoluto inmanente a lo finito sin destruir la individualidad y libertad de este último. El término es también perfectamente aplicable a la filosofía que Schelling hace en esta época, en la que combina armoniosamente el panteísmo con el politeísmo, y así ha sido usado ya por Pareyson para calificar el sistema de la identidad. Cf. L. Pareyson, *Schelling. Presentazione e antologia*. Turín, Marietti, 1975, p. 47.

²⁴ F. W. J. Schelling, *op. cit.*, pp. 16-22.

Desde la óptica individual, esta visión sacraliza la tarea artística al interpretarla como un modo de restaurar la actividad divina de creación. Dice Schelling en su diálogo *Bruno* que tanto el filósofo como el artista realizan un culto o un servicio divino. El primero lo profesa de forma consciente en su interior, como conocimiento, mientras que el segundo lo hace exteriormente y sin saberlo, o sea, como revelación. De esta forma, la filosofía y la poesía cumplen en la cultura moderna igual misión que los misterios y la mitología en la Antigüedad, y reproducen su mutua relación: la filosofía construye un conocimiento esotérico y secreto que se objetiva, se hace accesible al gran público y se vuelve exotérico a través del arte.²⁵ Esto es posible porque en su núcleo más íntimo, el arte reposa en una experiencia religiosa, extática, que trasciende los límites particulares de cada artista y termina por negar su Yo particular, anegado o entregado a la pura acción creadora y, por tanto, divina. Esto es lo que Schelling llama “intuición intelectual”,²⁶ es decir, el punto de partida de la filosofía, que se objetiva en la intuición estética, por lo cual ésta representa la prueba y el documento de la otra, que es puramente subjetiva.²⁷ Aquí se encontraría la base de la empatía, que permite asumir posiciones distintas a la propia para delinear, por ejemplo, los personajes de una novela o para diseñar un edificio atendiendo a sus habitantes o usuarios y, a la vez, enmarcándolo en la naturaleza o en la ciudad. Debido a esa flexibilidad, a esa capacidad para cambiar de uno a otro punto de vista, se forma una red de sentido, un ámbito en el que todo interpela a todo y donde es esencial mantener el respeto a lo otro (sean los demás, la naturaleza o lo absoluto). Según mi opinión, gracias a ello, el hombre descubre su lugar en el universo, esa identidad puntual y a la vez fluyente, que necesariamente remite a todos los demás seres y, en última instancia, apunta a lo divino, conduciendo —como dice Xenakis— del arte a la religión.²⁸ Se descubre así lo que Le Corbusier llamaba “dignidad” en

²⁵ F. W. J. Schelling, “Bruno”, en F. W. J. Schelling, *Sämmtliche Werke*. Ed. de K. F. A. Schelling. Stuttgart/Augsburg, Cotta, 1856-1861, t. IV, pp. 231 y ss.

²⁶ F. W. J. Schelling, “Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo”, en F. W. J. Schelling, *Sämmtliche Werke*, carta 8. Sobre este tema, pueden verse mis artículos: “Del Yo a la naturaleza por el camino del arte”, en *El inicio del idealismo alemán*. Madrid, Servicio de Publicaciones UCM/UNED, 1996, pp. 281-289; “Die Entwicklung der intellektuellen Anschauung bis zur *Darstellung der Wissenschaftslehre* (1801-1802)”, en *Fichte-Studien* 20, 2003, pp. 103-115 y “Sujeto y modernidad en la filosofía del arte de Schelling”, en *Ideas. Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, núm. 1, julio de 2015, pp. 80-108. [www.revistaideas.com.ar.]

²⁷ F. W. J. Schelling, “Introducción, cap. 6 y Nota general a todo el sistema”, en *Sistema del idealismo trascendental*. Introd., trad. y notas de Virginia López-Domínguez y Jacinto Rivera de Rosales. Madrid, Ánthropos, 1988.

²⁸ Iannis Xenakis, *Musiques formelles*. Ed. de Richard-Masse. París, La Revue Musicale, núms. 253-254, 1963, p. 15.

el texto anterior, utilizando la expresión casi en el mismo sentido que Pico della Mirandola.²⁹

Por otra parte, desde el punto de vista de la obra y ya no desde el del sujeto, la flexibilidad del movimiento creador, que fluye de manera ininterrumpida y apunta de una arte hacia otra inscribiendo sugerencias y haciendo resonar ecos entre ellas, pone en evidencia que la actividad estética tiene una completa unidad, aunque se explye en matices, modulaciones y diferentes técnicas. En los artistas, esta unidad, esta integración de las distintas artes, se concreta en el gusto por la sinestesia o en la búsqueda de la obra total, de lo que Wagner llamó *Gesamtkunstwerk* y trató de llevar a la práctica a través de la ópera. También Schelling ve en la ópera esta posibilidad de globalización, ya que reúne diversas ocupaciones estéticas (como la música, el canto, el baile, la creación literaria, la pintura y la arquitectura de los decorados, la sastrería, etcétera). Por eso la sitúa al final del sistema después de su culminación en la tragedia, a pesar de reconocer que el arte operístico de su época no está todavía a la altura de semejantes exigencias y que sólo ha logrado plasmar una caricatura de la obra universal.³⁰ A su vez, el deseo de trascender los límites de la arquitectura hacia otras artes aparece también en Le Corbusier y Xenakis. Un ejemplo se encontraría en el Pabellón Philips,³¹ construido para la Exposición Mundial de 1958 en Bruselas. Se trata de una obra compuesta de delgadas placas de hormigón, velas paraboloides e hiperbólicas sujetas por mástiles como

²⁹ En *El discurso sobre la dignidad del hombre*, Pico della Mirandola presenta al ser humano de una manera muy parecida a como lo hacen Schelling y los primeros románticos alemanes. El hombre es, como rezan los textos bíblicos imagen de Dios (*imago dei*) y, en su caso, esto significa que el Creador no le dio una configuración determinada, sino que lo dejó libre para que se haga a sí mismo, por lo que posee un poder de autocreación, una capacidad de autotransformación, infinitos.

³⁰ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*. 2a. ed. Trad. de Joan B. Llinares y Francisco López Martín. Valencia, Universidad de Valencia, [1840] 2007. Cf. F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 492-493.

³¹ La atribución del *Pabellón Philips* (Bélgica, 1958) a Le Corbusier ha sido puesta en duda. A pesar de que Xenakis no era arquitecto sino ingeniero y, sobre todo, músico y matemático, son numerosos los testimonios que dan cuenta de que el genial “ayudante” se hizo cargo completamente del proyecto arquitectónico, entre ellos, la entrevista de Bruno Serrou, colaborador de la revista de música *Scherzo*. Esta entrevista, una de las últimas que Xenakis concedió a la prensa, tuvo lugar los días 3 y 11 de diciembre de 1997 en París, en el marco del Festival “Presencias”, patrocinado por Radio Francia, que le homenajeaba por su labor y larga trayectoria como músico. El Pabellón Phillips parece corresponderse más con las ideas rupturistas de Xenakis sobre la arquitectura que con el clasicismo formal de Le Corbusier. Además, Xenakis tenía un compromiso personal con la “música arquitectónica” de Varèse, ya que sus propias composiciones iban en la misma línea. Se trataba de una música basada en la “oposición de planos y volúmenes, como las obras del movimiento moderno” (cf. G. Clerc González, *op. cit.*, p. 624).

los de las tiendas bereberes, plásticos, tubos de acero y cables tensados; cuyo objetivo era crear un espacio envolvente, pero casi etéreo, para albergar uno de los primeros espectáculos audiovisuales que han existido en conjunción con la arquitectura, consistente en una sinestesia de luz, sonido y espacio (de acuerdo con los principios de la geometría matemática), a través de una experiencia multisensorial que reunía color, imagen, música, palabra y ritmo en el “Poema electrónico” de Edgard Varèse. De acuerdo con una entrevista que Xenakis concedió a la revista *El Correo* de la Unesco, la inspiración para el diseño surgió de sus experiencias en la composición musical:

Lo concebí —dijo entonces— basándome en ideas provenientes de la música para orquesta que yo componía en esa época. Quería crear espacios que se modificaran y transformaran continuamente a partir del desplazamiento de una recta, con lo cual se obtienen paraboloides hiperbólicos en el caso de la arquitectura y verdaderas masas de *glissandi* en música.³²

Otro ejemplo de creación que persigue una interacción sinestésica se da en la composición electrónica de Xenakis titulada *Noomena* (1974), ideada en función de una arquitectura determinada para “ser difundida en el espacio arquitectónico de un gran cascarón de plástico”.³³ En estos dos casos, se concreta la teoría de Xenakis de que crear un espacio sonoro, es decir, un espacio musical, supone generar un universo completo cuya lógica o forma matemática es el álgebra, un ámbito donde se manifiesta un estímulo estético determinado para cada uno de los sentidos, de modo que la música ha de ser interpretada como expresión de toda una cosmovisión.³⁴

Una vez establecida de un modo general la función de las artes y su interrelación, de inmediato asalta una pregunta, la de si la arquitectura puede entrar legítimamente en semejante sistema, o dicho de otra manera, si reúne las condiciones necesarias para considerarse una de las bellas artes. Esta preocupación se encuentra a la base del movimiento moderno, que la distinguió con claridad de la construcción, ligada a objetivos meramente utilitarios, como pueden ser la protección frente a las inclemencias del tiempo o la defensa ante enemigos, sean animales o humanos. Es indudable que la casa debe cumplir

³² Entrevista a Iannis Xenakis: “Dimensión matemática de la música”, en *El Correo*, Unesco, abril de 1986, pp. 4-8.

³³ Esta composición se dio a conocer en Madrid como base sonora del espectáculo que cerró el Festival de Otoño de 1985 en la Plaza de Toros de Las Ventas, acompañada por fuegos artificiales diseñados para la ocasión por Pierre-Alain Hubert. G. Clerc González, *op. cit.*, pp. 608 y ss.

³⁴ I. Xenakis, *Musiques formelles*, cap. v. Cf. G. Clerc González, *op. cit.*, p. 612.

la función de refugio, ya que en ella se desarrollan los aspectos íntimos de nuestra existencia, pero si quiere ser —como dijo Le Corbusier— “el estuche de la vida, la máquina de la felicidad” ha de abrirse a otros horizontes. En este punto, Schelling es contundente. Para él, la arquitectura existe como arte cuando trasciende la salvaguardia de los instintos, como la reproducción de la especie y la conservación de sus individuos. Mientras eso no se produzca, nos mantenemos dentro del dominio natural, donde imperan la repetición y la imitación. El impulso de formación (*Bildungstrieb*), que guía la construcción de nidos, madrigueras o panales, no alcanza suficiente libertad como para transformarse en intuición estética.³⁵ Sólo lo consigue cuando lo edificado deja de subordinarse de modo prioritario a la utilidad, en busca de un fin autónomo puramente expresivo.³⁶

Pero, dado que esta independencia de lo necesario resulta muy limitada en la arquitectura, al final ella logra hacerse bella sólo cuando “se convierte en la potencia y la libre imitación de sí misma”.³⁷ Semejante autorreferencialidad, característica también de la razón y de la filosofía, produce la identidad objetiva de la cosa con el concepto, al desgajar la forma de la función, la apariencia de la necesidad, y al restablecer su unión armoniosa de manera espontánea, sin forzarla ni buscarla deliberadamente.³⁸ Para probar tales afirmaciones, Schelling recurre al *Tratado de arquitectura* de Vitruvio,³⁹ haciendo notar que el arte griego de la construcción, que alcanzó figuras tan bellas e incluso sirvió de modelo para otros pueblos, surgió de la mera imitación de las viviendas primitivas. Por ejemplo, las columnas reproducían los troncos que sostenían el techo y los triglifos del orden dórico escamoteaban, tras la bella apariencia, lo que en origen fueron cabezas salientes de los travesaños.⁴⁰ Los edificios pudieron superar la carencia que venían a resolver y volverse símbolos que representan ideas, cuando la columna adoptó una base y se separó del suelo, del mismo lugar donde se entierra la planta y al que se liga el animal a través

³⁵ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 285-287.

³⁶ *Ibid.*, pp. 288-293.

³⁷ *Ibid.*, p. 293.

³⁸ Un ejemplo muy interesante de la aplicación de la idea de autorreferencialidad que funda la arquitectura y de la búsqueda de la apariencia por la apariencia misma, se encuentra en algunas obras de Friedensreich Hundertwasser, por ejemplo, en la *Hundertwasserhaus* de Viena, donde la disposición de las ventanas y el colorido de la pintura hace que la casa “imite” en su fachada un conjunto de casas, más bien propias de otras latitudes.

³⁹ El manual de Vitruvio es la única fuente que Schelling usa para elaborar esta parte de la *Filosofía del arte*, por eso, se concentra sobre todo en la arquitectura clásica griega. Ya en el primer libro de esta obra, Vitruvio señala que el conocimiento de la música es requisito imprescindible para el buen arquitecto.

⁴⁰ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 293-294 y 308 y ss.

de sus patas y por la posición de su hocico, sobre todo, el cuadrúpedo. Así, al elevarse las columnas, como si se tratara de un atlante que se pone en pie sosteniendo el techo, la construcción presagió formas superiores de organización, apuntando ya a la figura humana. Representó la cabeza en los capiteles y la frente en los frontispicios de los templos, donde se inscribieron pensamientos e imágenes bajo la forma de frases y bajorrelieves, para finalmente rematar el proceso con la cúpula, a través de la cual se plasmó la bóveda celeste, el cosmos superior de las ideas. Entonces los edificios pasaron a formar parte del universo estético.⁴¹

De este modo, en la evolución desde el arte mecánico de la construcción, que imita las formas orgánicas, a la arquitectura, que está liberada de toda mimesis porque su fin consiste en imitarse a sí misma, se produce un círculo, un retorno a lo inorgánico desde los niveles más elevados —que ya señalamos como característica del sistema schellingiano de las bellas artes. En ese proceso, la arquitectura parte de lo inorgánico como material (de la piedra, del cemento, o incluso de la madera), pero, dado que lo que no está vivo nunca puede tener un significado simbólico sino únicamente una relación inmediata, esquemática, con la imaginación que lo plasma, la arquitectura se eleva por encima de la utilidad y de las técnicas mecánicas de construcción, para transformarse en arte convirtiendo el fin objetivo en subjetivo. Entonces, se limita a sugerir lo orgánico a través de lo inorgánico, sin poder alcanzarlo nunca porque, si lo hiciera, desvirtuaría su esencia. Así, al apuntar a lo orgánico, lo transforma en alegoría y, desde esta separación, de lo real y lo ideal, puede intentar la unión de ambos en lo simbólico, representando el organismo en lo inorgánico o las formas orgánicas preformadas en lo inorgánico.⁴²

Está claro que la música y la arquitectura son ambos artes que no necesitan imitar cosas —dice Xenakis—; son los artes en los cuales la materia y la forma tienen que relacionarse más íntimamente que en cualquier otro lugar. Ambos admiten la repetición, una herramienta omnipotente; ambos se aplican a los efectos físicos del tamaño y de la intensidad, por medio de los cuales pueden asombrar los sentidos y la mente, uniformes a la aniquilación. Finalmente, su naturaleza

⁴¹ *Ibid.*, pp. 306 y ss. La explicación antropomórfica del templo como un ser que se levanta sobre la tierra, sin duda, está inspirada en el mito del *anthropos*, que se convierte en un ser bípedo y racional al elevarse desde su posición animal. Semejante analogía aparece tanto en las *Metamorfosis* de Ovidio (I, 85 s.) como en las *Ideas para la filosofía de la humanidad* de Herder (I, 3, 6). Schelling conocía perfectamente ambas referencias. Cf. “Significado simbólico de la figura humana”, en F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, p. 325.

⁴² F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 294 y ss.

respectiva permite una abundancia de las combinaciones y de los progresos regulares que los conectan o comparan con la geometría y el análisis.⁴³

A diferencia de la pintura o la escultura, la música es puramente expresiva y —como reconoce Schelling— resulta grotesca cuando recurre a la mimesis y se vuelve descriptiva.⁴⁴ Lo mismo ocurre con la arquitectura, que constituye su correlato en las artes plásticas. En ambos casos, el resultado es que, al no buscarse una correspondencia con el mundo exterior, el artista se concentra en la interioridad del proceso creativo, y por eso en ambas artes se da el más íntimo engarce de la materia con la forma, como si la segunda surgiera de la primera.⁴⁵ Y esta unión tiene una estructura matemática, como pensaban los pitagóricos y Platón. Por estar vinculada a lo más primario, lo más ensimismado de la naturaleza (o sea, lo inorgánico y lo emocional), la música es un arte del tiempo y, en consecuencia, se relaciona con la aritmética. Ello se debe a que la música refleja lo interior y plasma el fluir mismo de la conciencia, que va de emoción en emoción, o de idea en idea (*diánoia*). En cambio, en la razón (*nóesis*) todo es sincrónico. La conciencia, que separa sujeto y objeto, no puede simultanear la totalidad racional ni la amplia gama de emociones sobre la que se asienta. Por eso, la distiende en un discurrir, desplegándose en una sucesión numérica o temporal. De ahí —según Schelling— la famosa frase de Leibniz: “la música es el arrebató del alma que no sabe que se numera a sí misma”.⁴⁶ Sin embargo, el filósofo no retoma esta asociación tanto de la

⁴³ Citado por N. González, en “Iannis Xenakis. Arquitecto de la música”, en www.calgran.net/upf.

⁴⁴ También Schelling critica el intento de imitar sonidos naturales en la música, por ejemplo, en *La creación* de Haydn, si bien es demasiado duro con él (Cf. F. W. J. Schelling, *La filosofía del arte*, pp. 189-190). Hace, además, una fuerte repulsa de la arquitectura gótica por imitar formas vegetales en las columnas y en los techos cate-dralicios, y desplaza su origen del arte godo al musulmán, que llegó a Europa desde España y se relaciona —siempre según Schelling— con la arquitectura hindú (*ibid.*, pp. 299-301). Por otra parte, hay que reconocer que, en la pintura y en la escultura, sólo el estilo contemporáneo pudo hacer semejante trabajo de síntesis de la materia con la forma. Ello sucedió precisamente cuando se volvió abstracto.

⁴⁵ Se ha dicho, por ejemplo, que en *Metástasis* (1954), la composición musical que Xenakis realizó durante el diseño del convento de La Tourette, “la forma y la materia surgen de los procesos sonoros” (D. Desange: “Iannis Xenakis: Une approche philosophique”, en *Le philosophoire*, num. 7, 1999/1, pp. 200-240).

⁴⁶ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 182-184. G. Leibniz, “Música es la actividad aritmética oculta del alma, que no es consciente de que está contando”, de una carta de 27 de abril de 1712 a Christian Godbach; “musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi”, Véase G. E. Guhrauer, *Nachträge zu der Biographie Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibnitz*, 1846, p. 66.

sugerencia leibniziana como de la “Estética trascendental” de Kant, donde las dos intuiciones puras de la sensibilidad, el tiempo y el espacio, fundan respectivamente la aritmética y la geometría. Dado que la arquitectura es un arte del espacio y, por tanto, se vale de la geometría, se puede afirmar que la fluencia interior se congela o se detiene al exteriorizarla. Así, el espacio podría definirse como alienación, cosificación o exteriorización del tiempo y, a la inversa, éste sería su interiorización. En consecuencia, la arquitectura es la música petrificada.

Desde la perspectiva de Schelling, también sería posible trastocar los términos y entonces decir que la música es la arquitectura hecha movimiento, fluyendo, haciéndose líquida, derritiéndose y escurriéndose por entre los pliegues del tiempo. Precisamente, esto es lo que quiso hacer Xenakis en sus composiciones: una musicalización de la arquitectura,⁴⁷ jugando con el hecho de que en ambas artes se manejan los mismos recursos mentales y que éstos reposan en una base común más profunda que los matemáticos denominan “estructura de orden”. A la pregunta de si consideraba fundamental la correspondencia entre música y arquitectura, Xenakis respondió:

Goethe ha dicho que la arquitectura es música petrificada. Si se trata de ahondar esta fórmula, puramente literaria, para intentar una comprobación más objetiva, se llega enseguida a las estructuras mentales que pertenecen al tipo de los conjuntos. La rotación del rectángulo o las melodías son grupos de transformaciones. Y la teoría de los conjuntos trata precisamente de las simetrías hasta lo infinitamente pequeño de las partículas, que es la única manera de identificarlas. Hay pues diversos niveles de correspondencia. El más vago es el literario, como el de Goethe; yo he señalado otro, más objetivo, con el ejemplo de los conjuntos y otros más, de tipo diferente, como aquel de crear espacios sea sonoros, sea arquitectónicos, utilizando la línea recta acústica como los *glissandi* o la recta real.

Pero hay también otras maneras de ver. Por ejemplo, el ritmo. ¿En qué consiste? Se trata de escoger puntos en una recta del tiempo. El músico cuenta el tiempo de la misma manera que al marchar se cuentan los hitos kilométricos. Igual sucede en arquitectura, tratándose de una fachada, por ejemplo. Y las teclas del piano son también arquitectura: están dispuestas de manera constante. En un caso se trata del tiempo, en el otro del espacio. Hay pues una correspondencia entre los dos. Y

⁴⁷ En este sentido, resulta muy revelador el título de los escritos de Xenakis reunidos en Sharon Kanach, *Música de la arquitectura*. Madrid, Akal, 2009.

ello es posible debido a que hay una estructura mental más profunda, aquello que los matemáticos llaman una *estructura de orden*.⁴⁸

Así, definir el ritmo en la música significa encontrar ciertos puntos en la línea del tiempo, mientras que en la arquitectura se marcan puntos en el plano a lo largo de las rectas. La afinidad se revela incluso en los instrumentos musicales, por ejemplo, en las teclas del piano. Dispuestas mediante una distribución constante, configuran un espacio sonoro que repite doce notas elevándolas una octava de izquierda a derecha. La reiteración de lo homogéneo, es decir, el ritmo de la aparición de las teclas, da sentido a la sucesión mediante un orden que convierte el caos de lo múltiple en un espacio habitable, en un teclado musical que sirve como herramienta para la creación estética. En el caso de Xenakis, la justificación teórica de semejante correspondencia se encuentra en la física relativista de Einstein: a velocidades próximas a la luz (en torno a los 300 000 km/s), la masa aumenta y el tiempo disminuye, con lo cual se puede suponer que ha de haber un punto donde todo es materia extendida en el espacio, o sea arquitectura, pero donde no existe el tiempo, es decir, que tampoco la música. En ese estado físico donde la energía se transforma en materia, el sonido, que es pura energía vibrante, se solidifica. Lo que para Xenakis marca la diferencia entre ambas artes en ese proceso es que el espacio en arquitectura es reversible, pero el tiempo en la música, no.⁴⁹

De acuerdo con lo dicho hasta aquí, la correspondencia especular de ambas artes se da porque las dos se generan a partir de los mismos elementos. Así, para Schelling, la música contiene tres unidades:

1. *Ritmo*: es la configuración de la unidad en la multiplicidad. Se basa en la regularidad y la repetición de lo homogéneo. Se trata de una unidad real y cuantitativa. Gracias a esta coordinación que posibilita la síntesis, la sucesión adquiere un sentido, se vuelve una serie significativa. Schelling lo define como la música en la música y —según dijimos— lo relaciona con el magnetismo y con la longitud. Puede ser esquematizado mediante una línea aunque sólo implica el espacio en su primera dimensión, por lo que más bien representa el decurso temporal.⁵⁰

⁴⁸ Entrevista a Iannis Xenakis, “Dimensión matemática de la música”, en *op. cit.*, p. 6.

⁴⁹ I. Xenakis, *Arts/Sciences: Alloys*. Trad. de Sharon Kanach. Nueva York, Hildsdale, 1985, pp. 74 y ss. [*Arts/Sciences: Alliages*, Tournai, Casterman, 1979.]

⁵⁰ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 184 y ss. El esquema del magnetismo también se representa con una línea, ya que tanto la actividad centrífuga, que se expande desde el imán, como la centrípeta, que atrae a otro cuerpo metálico, surgen del mismo punto. Por su simplicidad, el magnetismo es la primera categoría de la física inorgánica. Véase F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, en *Sämtliche Werke*, t. III, pp. 445 y ss.

2. *Modulación*: es el arte de mantener el tono en la diferencia cualitativa. Constituye el principio ideal, representa la pluralidad, la individualidad y la disparidad. Remite a la segunda dimensión de la materia inorgánica: la electricidad y, por supuesto, se relaciona con la segunda potencia de la naturaleza, la luz. Digamos que la modulación se asemeja al color y, por eso, Schelling la considera como la pintura en la música. Desde el punto de vista geométrico, se asocia a la anchura o al plano.⁵¹

3. La *síntesis de ritmo y modulación* supone la aparición de la tercera dimensión del espacio: la profundidad, y la tercera de la materia: el proceso químico. En ella se da el paso de lo inorgánico a lo orgánico, por lo que Schelling la considera como la plástica en la música. La unión de ritmo y modulación puede efectuarse de dos maneras: cuando los elementos anteriores se subordinan al ritmo, a la sucesión, se tiene la *melodía*, por lo que se pone de relieve la unidad en la multiplicidad; cuando dependen de la modulación, de la coexistencia, surge la *armonía*, donde la multiplicidad se destaca por encima de la unidad. Estas dos síntesis servirán a Schelling para hacer una tipología musical correspondiente a las distintas etapas de la música. La música antigua es melódica y en ella se da una subordinación al ritmo, a lo real, como ocurre con el canto gregoriano. La música moderna, en cambio, es armónica, apunta a lo ideal, crea dispersión, por ejemplo, en la polifonía y, por eso, ella termina por unirse al discurso, a partir de la invención del contrapunto, que es un descubrimiento del periodo gótico. Planteada de esta manera, la evolución de la música va desde lo real, esencial y necesario, a lo ideal, accidental y contingente.⁵² La misma clasificación se utiliza para referirse al movimiento universal: en los planetas predomina el ritmo, por tanto, la melodía, y en los cometas, la armonía, es decir, la individualidad y la originalidad, que convierte su aparición en una fiesta esperada, sí, porque también es resultado de una reiteración que, sin embargo, se produce con escasa frecuencia.⁵³ Las unidades que estructuran la música reaparecen en la arquitectura. El ritmo, que expresa la distribución periódica de lo homogéneo, se muestra en el tiempo a través de intervalos, y en el espacio, mediante distancias.⁵⁴ Siguiendo siempre a Vitruvio, Schelling interpreta la utilización de las columnas en los templos como una ordenación rítmica, en la cual lo bello, lo agradable, está estrechamente relacionado con la necesaria seguridad y firmeza del edificio. A esta última ley responde también el hecho de que las columnas griegas sean más anchas en su base que en su cúspide.⁵⁵

⁵¹ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, pp. 186 y ss.

⁵² *Ibid.*, pp. 187-196.

⁵³ *Ibid.*, pp. 197 y ss.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 307-308.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 293-294 y 307 y ss.

En el caso del monasterio de Sainte Marie de La Tourette, el ritmo se consigue en el diseño de la fachada a través de dos composiciones:

En la parte superior, se logra gracias al efecto asimétrico provocado por una progresión de rectángulos de diferentes anchos con los cuales Xenakis buscaba la abstracción a partir de la línea recta y la repetición. Para ello, recurrió al concepto de *Modulor*, que Le Corbusier había desarrollado a través de dos obras publicadas en 1948 y 1953 respectivamente, en las que continuaba la búsqueda de una relación matemática entre las medidas del hombre y de la naturaleza en la dirección abierta por los grandes arquitectos clásicos como Vitruvio, Da Vinci y Alberti.

El *Modulor* es un sistema modular antropométrico y, por tanto, un instrumento que permite encontrar la medida adecuada de las cosas que rodean al hombre de acuerdo con su estructura física. No en vano, su mismo nombre inevitablemente trae ecos del segundo componente musical identificado por Schelling: la modulación, porque, igual que ella, esta herramienta pone en juego distintos elementos que se relacionan con otro (el hombre), que permanece siendo el mismo aunque en movimiento, como si de esta unidad viva surgiera lo plural y se acomodara a ella.

El *Modulor* da pautas para efectuar la síntesis de unidad y pluralidad atendiendo a la modulación, de modo que busca lo que Schelling denominó “armonía”, o —según Le Corbusier— facilita la ejecución de esos principios armónicos que la arquitectura comparte con la música. En consecuencia, no llama la atención que Le Corbusier iniciara su ensayo escribiendo sobre la modulación en la música y no, en la arquitectura:

El sonido es un suceso continuo que va, sin ruptura, desde lo grave a lo agudo. La voz puede emitirlo y modularlo, lo mismo que algunos instrumentos como, por ejemplo, el violín y también la trompeta (ambos instrumentos son considerados por la mayoría de los estudiosos como “celestiales”, pues, son muy numerosas las representaciones pictóricas del barroco en las que aparecen asociados a las potestades angélicas); pero otros [instrumentos] son incapaces de ello, porque pertenecen a un orden humanamente organizado sobre intervalos artificiales: el piano, la flauta, etcétera.⁵⁶

Por lo mismo, tampoco es digno de asombro que, llegados al capítulo 3, que se ocupa de las matemáticas, aclarese: “[...] la arquitectura se juzga con los ojos que ven, con la cabeza que gira, con las piernas que andan y con los oídos que oyen. La arquitectura, por consiguiente, no es un fenómeno sincrónico

⁵⁶ Le Corbusier, “Preámbulo”, en *El Modulor*. Barcelona, Poseidón, 1976, cap. 1.

sino sucesivo, hecho de espectáculos que se suman unos a otros y se suceden en el tiempo y en el espacio, como la música”.⁵⁷

Precisamente por eso, el sistema del *Modulor* se funda en la matemática. Se basa en el cuadrado, el doble cuadrado (que para Le Corbusier es una representación geométrica de la octava musical), la sección áurea, la serie de Fibonacci y el ángulo recto. Pero, además, contiene un factor estético decisivo que vincula el arte con la naturaleza, puesto que el número de oro define la proporción de las partes de la figura humana en la escultura griega y la serie numérica de Fibonacci crea elipses que, por ejemplo, rigen la implantación de pétalos y sépalos en las flores, así como el diseño de las volutas en las caracolas.

En la parte inferior de la fachada, el ritmo se plasma en los ventanales, en un sistema de paneles de vidrio asimétricos, separados por maineles de hormigón irregularmente distribuidos, el famoso “ondulatoire”,⁵⁸ que Le Corbusier repitió varias veces más, por ejemplo, en el edificio del Secretariado de Chandigarh (India) o en el Centro Carpenter del campus de la Universidad de Harvard (Estados Unidos). Entre algunos de los travesaños se insertan hojas pivotantes de aluminio que se asemejan a los alerones de los aviones y se encuentran situadas en posición vertical para favorecer la ventilación.

Los paneles muestran un proceso de composición serial basado otra vez en el *Modulor*, es decir, que son dinámicos y, por tanto, están relacionados con las proporciones del organismo humano y con la música, en cuanto arte del tiempo. Como otros elementos arquitectónicos, tienen una función: de iluminación y acondicionamiento climático, pero también un fin expresivo que remite a lo espiritual, a la integración con el cosmos, ya que dejan contemplar la evolución de la luz durante las distintas horas del día, constituyendo en sí mismos un fenómeno plástico de percepción sinestésica.

Curiosamente, cuando a Le Corbusier se le propuso el diseño del monasterio afirmó que su objetivo sería el de “alojar a un centenar de monjes y procurarles el silencio”;⁵⁹ pero, al colaborar con Xenakis, no sólo construyó un edificio que rezumaba la abstracción de la meditación en conjunción con el poder creador de la naturaleza, haciendo emerger desde el paisaje las formas arquitectónicas puras, construyendo una poética de la luz y convirtiendo la techumbre en un campo de hierba. Gracias a Xenakis, esos brutales volúmenes de hormigón que dieron nombre a una de sus etapas creativas, terminaron configurando el espacio musicalmente, como un universo pitagórico, porque el “ondulatoire” casi se podría ejecutar, ya que es algo así como un pentagrama

⁵⁷ *Ibid.*, cap. 3, p. 70.

⁵⁸ Llamado así debido a la ondulación que se percibe a causa de la densidad de los marcos.

⁵⁹ *Apud* J. Petit, *Un couvent de Le Corbusier*. París, Éditions Minuit, 1961, pp. 17 y ss.

rítmico para un inmenso xilófono donde los paneles representan el silencio y los parantes el sonido.

Por último, en su afán de mostrar el carácter especular que la arquitectura presenta ante la música, Schelling interpreta los distintos órdenes de columnas griegas bajo el prisma de la triple distinción de ritmo, armonía y melodía:

El orden dórico, por ser el más antiguo, es también el más sencillo. Mantiene sólo lo esencial, lo estrictamente necesario y esquemático, por eso, se asimila al ritmo, siendo “el más severo, realista y varonil de los tres sin desarrollo a lo ancho”.⁶⁰ Como Schelling intenta probar que el origen de la arquitectura se encuentra en la música, sostiene que los triglifos tienen la forma de una lira y que su número alude al sistema tonal griego más antiguo, una comparación que, a partir de entonces, se volvió prácticamente un lugar común en la historia de la arquitectura y que terminó por relacionar el primer orden con el mito de la lira de Anfión, cuyo sonido movió las piedras hasta unir las formando los muros de la ciudad de Tebas. El recurso a Vitruvio le sirve para confirmar la perfecta concordancia de las proporciones de esta columna con las relaciones musicales, por ejemplo, entre el ancho y la altura de los triglifos.

Frente al anterior, el orden jónico resulta ideal, alegórico y, en cierto sentido, se acerca a la pintura por la utilización de la línea curva, por eso, representa la armonía. Según refiere Vitruvio, las proporciones de la columna (ocho veces más alta que el ancho del tronco) coinciden con las de una mujer, las volutas aluden al peinado femenino y las estrías recuerdan los pliegues de los vestidos. A Schelling esto le parece una simple suposición, aunque en el fondo le viene muy bien, ya que coincide con su atribución del segundo elemento de la tríada a lo femenino, como puede verse en otras partes de la *Filosofía del arte*.⁶¹ Lo que más le interesa sobre el tema de las proporciones es que expresan la armonía musical más perfecta: el triple acorde armónico. En cuanto al remate de la columna jónica, considera que las ondulaciones preludian lo orgánico en lo inorgánico y constituyen presagios de formas animales, es decir, de formas superiores a las vegetales (que son las que debería reflejar la arquitectura), de esas formas orgánicas que serán todo el centro de atención en el bajorrelieve, que es la siguiente de las artes plásticas en la clasificación.⁶²

El último de los órdenes, el corintio, es melódico y surge de la síntesis del ritmo y la armonía,⁶³ por eso, responde a las proporciones en el tránsito de la

⁶⁰ F. W. J. Schelling, *Filosofía del arte*, p. 309.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 99-101 y 103 y ss.

⁶² *Ibid.*, pp. 312-313.

⁶³ Obsérvese que en este punto Schelling maneja una definición distinta de melodía. Antes había considerado que era la síntesis del ritmo y la modulación subordinada a la primera unidad. Ahora incluye en la síntesis a la armonía, que ya introdujo para caracterizar el orden jónico.

figura masculina a la femenina, o sea, en el cuerpo de una doncella. Nuevamente, Vitruvio es el referente para explicar el mito asociado al nacimiento de este estilo: tras la muerte de una joven a punto de casarse, su ama puso sobre el túmulo una canasta con vasijas queridas por la difunta que, sin querer, colocó sobre una planta de acanto que creció en primavera. La imagen sirvió de inspiración para la construcción del capitel corintio al arquitecto Calímaco, quien vio la canasta revestida de hojas de acanto al pasar por allí. Como ocurre en la música melódica, se trata de un estilo que reúne la variedad con un cierto amaneramiento y donde aparecen también más contrastes que en los órdenes anteriores, entre lo recto y lo redondo, lo liso y lo sinuoso, lo ingenuo y lo artificial.

De este modo, limitándose a buscar sus ejemplos en la arquitectura clásica, Schelling desarrolla la idea de que ella es música congelada. Sin embargo, sus explicaciones no son circunstanciales ni valen sólo para los modelos que presenta.

Se basan en lo esencial, en aquello que internamente conecta a cada obra y estilo artístico con el conjunto de la realidad, implicándolos dentro de un sistema dinámico de referencias cruzadas en el que cada una de las artes refleja a las demás mientras todas ellas espejan la naturaleza, que, a su vez, es reflejo del mundo de las ideas y del absoluto contraído en ellas. Todo está en todo, porque el universo es una grandiosa teofanía y, por eso, al crear, el artista hace un servicio divino. Lo interesante del caso es que muchas de sus ideas las hemos vuelto a encontrar en los padres de la arquitectura moderna, en el contexto de una práctica artística que, en principio, desde un punto de vista externo, formal, poco tiene que ver con la época elegida como modelo por el filósofo. Con seguridad, ni Le Corbusier ni Xenakis habían leído la estética de Schelling, pero ambos estaban familiarizados con las dos artes relacionadas y sus respectivas estructuras. De hecho, tanto la madre como el hermano de Le Corbusier eran músicos y el propio Xenakis era compositor. Además, los dos conocían bien los desarrollos de la arquitectura griega y sus relaciones matemáticas (especialmente Xenakis, por su nacionalidad y profesión), de modo que sentían esa admiración por lo clásico compartida por Schelling. Sin embargo, no deja de ser asombroso que el tratamiento que el filósofo hace de las artes particulares y su interrelación sea el resultado de una construcción sistemática totalmente *a priori*, que no recurre a la experiencia para justificarse sino sólo para confirmar lo que ha establecido de antemano, porque esto convierte la práctica de Le Corbusier y de Xenakis, sus obras y sus ideas, en prueba y testimonio de la concepción de aquél sobre el arte y el universo. Como afirma Schelling en el *Sistema del idealismo trascendental*, el artista y el filósofo tienen algo en común que los une secretamente y les otorga una visión muy parecida de las cosas, porque la intuición estética es sólo la intuición intelectual objetivada. Y si esto es así,

[...] es evidente que el arte es el único órgano verdadero y eterno, y a la vez, el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo, el arte es lo supremo para el filósofo, porque [...] le abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar. La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural. Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos. Pero si se pudiera desvelar el enigma, reconoceríamos la odisea del espíritu que, burlado prodigiosamente, huye de sí mismo mientras se busca, pues mediante el mundo sensible, [...] como a través de una niebla sutil, el sentido ve el país de la fantasía al que aspiramos.⁶⁴

⁶⁴ F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, en *Sämmtliche Werke*, t. III, pp. 627 y ss.

La modernidad y el humanismo jesuita del siglo XVIII: la influencia de John Locke en el tratamiento de la justicia de Francisco Javier Alegre

Hugo Rolando Aquino Cruz

Introducción

Ya he hecho algún ensayo de cómo podría presentarse esta investigación. En aquel primer esbozo atendía a las similitudes entre las argumentaciones de Francisco Javier Alegre y Locke; en esta ocasión quiero complementar aquel trabajo profundizando en las similitudes estructurales entre ambos pensadores.

Con la intención de explorar el pensamiento de Francisco Javier Alegre me propongo sugerir algunas de las influencias que detecto en su noción de justicia —con especial atención a su tratamiento de la justicia distributiva. No sin antes hacer una breve síntesis de la situación de los jesuitas en su época y exhibir, con ello, el modo en que Alegre entra dentro de ese esquema.

Expondré el tratamiento de Alegre de la justicia en *Instituciones teológicas* con base en el libro VI, proposición XIX, titulado: “Acerca de los vicios opuestos a la justicia”. Allí exhibiré el modo en que, echando mano del lenguaje escolástico, Alegre empata con ciertas nociones del *Ensayo del gobierno civil* de John Locke. Para ello analizaré algunas nociones del pensamiento lockeano, particularmente la de propiedad que me parece se encuentra implícita en el pensamiento de Alegre.

Los jesuitas del siglo XVIII: Francisco Javier Alegre

Los jesuitas novohispanos y Europa

Es importante empezar con un breve relato de la situación de los jesuitas en el siglo XVIII para contextualizar el trabajo de Francisco Javier Alegre. La producción de estos intelectuales está fuertemente influida por su tensa situación frente a la Corona española:

En la madrugada del 25 de junio de 1767 la Compañía de Jesús fue expulsada de la Nueva España de acuerdo con la Real Pragmática de Carlos III, expedida unos meses antes. Este acontecimiento fue de gran trascendencia para México, no sólo desde el punto de vista político y económico sino también intelectual, ya que esa arbitraria disposición del monarca eliminó de golpe a la que era el soporte de la cultura criolla novohispana, a la vez que cortó una vigorosa corriente intelectual moderna —científica, filosófica e histórica— impulsada por los jesuitas.¹

¿En qué consistía esta corriente intelectual? ¿Cuáles eran sus notas principales? En este contexto de pugna social se termina por definir lo que Rovira llama el “eclecticismo” jesuita. Rovira, utilizando a Clavijero —contemporáneo de Alegre— como ejemplo lo explica de este modo: “Clavijero [...] con suma prudencia se abre a la modernidad [...] Su pensamiento filosófico se caracteriza por un cierto *eclecticismo*, esto es, intenta a veces conciliar las innovaciones de la filosofía y ciencia con el tradicionalismo de la filosofía escolástica [...]”²

Esta actitud “eclectica” no debe entenderse como una falta de principios o adhesión a ciertas convicciones, por el contrario, será el recurso a las nuevas propuestas para tener una nueva perspectiva sobre la tradición.

Es necesario advertir que juzgamos al *eclecticismo* que se da en el siglo XVIII en los países de lengua española y portuguesa como un movimiento filosófico necesario, dadas las tensiones existentes. El *eclecticismo* intenta una conciliación entre la modernidad y la tradición. Por lo mismo, en cierto modo presenta una originalidad en el tratamiento y enfoque de ciertos problemas; por ello mismo, si no fue creador fue vivificador, remozador frente a un tradicionalismo religioso y filosófico [...] ³

¹ Elías Trabulse, “Clavijero, historiador de la Ilustración mexicana”, en Alfonso Martínez Rosales, comp., *Francisco Xavier Clavijero en la Ilustración mexicana 1731-1787*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Versión electrónica en: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/francisco-xavier-clavijero-en-la-ilustracion-mexicana-17311787-0/html/0210e984-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html, § II. [Consulta: 10 de octubre de 2014.]

² María del Carmen Rovira Gaspar, “Filosofía y humanismo”, en M. del C. Rovira Gaspar y Carolina Ponce Hernández, comps., *Antología: Instituciones teológicas, de Francisco Javier Alegre*. Ejercitaciones arquitectónicas y Dos antiguos monumentos de arquitectura mexicana, de Pedro Márquez. Trad. de Mauricio Beuchot, Carolina Ponce, María Leticia López y José Luis Bernal. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 45, n. 19.

Historiadores como Alfonso Alfaro han dado testimonio de este espíritu en el mundo jesuita:

Eran capaces de “montarse” al hebreo y al griego; eran capaces de tener información de China, de la India, de Flandes, de Bohemia, de Estados Unidos, y de comunicar todo eso en náhuatl y en pápago y en la tarahumara. Ésa era la élite del país: una élite con contactos con el mundo, con su pasado, con la modernidad tecnológica y con la raíz más profunda del país [...]”⁴

Estas capacidades desarrolladas por la Compañía de Jesús, que se manejaba como una red internacional de información y de intercambio cultural, son lo que Torales Pacheco llama el carácter cosmopolita de los jesuitas del siglo XVIII: “Es probado el carácter cosmopolita de los jesuitas novohispanos durante el siglo XVIII. La Compañía de Jesús era universal en su composición y en la proyección de sus objetivos, lo cual propiciaba la constante movilidad de sus miembros [...]”⁵

Esta movilidad proveyó de un carácter multicultural al pensamiento jesuita. Se convirtieron en auténticos intelectuales interculturales, capaces de emplear información de diversas fuentes y sintetizarla en función de propósitos prácticos: “[...] la Compañía es un ejemplo de interculturalidad, entre otras cuestiones, porque en su estructura y su quehacer cotidianos, operaron de manera natural los intercambios intelectuales entre Europa, América y Asia aun allende las fronteras del mundo hispánico”.⁶

El intercambio de información de los jesuitas no sólo fungió como un modo para que éstos se hicieran partícipes de lo que sucedía en la Europa moderna, sino que también sirvió como medio para que dieran a conocer las características del mundo americano:

Reconocida por los jesuitas la importancia del conocimiento del espacio y la naturaleza de América y de Asia como un medio para el logro de su programa pastoral, el estudio de los pueblos, de la geografía y

⁴ Alonso Alfaro, “Los jesuitas no pueden llamarse precursores de la Independencia, pero sí constructores de la nación, que es mucho más importante”. Entrevista (entrevistador: Enrique González), *Red Juvenil Ignaciana*: www.redjuvenilignaciana.org/documentos/independencia/2.doc, p. 1. [Consulta: 10 de octubre de 2014.]

⁵ María Cristina Torales Pacheco, “Apuntes para el estudio de la presencia de la Ilustración alemana en México”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, núm. 40, 2003, p. 125.

⁶ M. C. Torales Pacheco, “Los jesuitas y la independencia de México: algunas aproximaciones”, en *Destiempos*, año 3, núm. 14, marzo-abril, 2008, p. 400. Versión electrónica en www.destiempos.com/n14/torales.pdf. [Consulta: 10 de octubre de 2014.]

de las propiedades naturales de América y de Asia representaron un reto para todos ellos. Diarios, mapas, textos, producto de sus exploraciones conformaron un saber corporativo. Las crónicas e historias que la Compañía de Jesús publicó sobre la Nueva España, aparecieron firmadas por un autor, pero sus contenidos pasaban a formar parte de la suma de los conocimientos de sus miembros.⁷

A esta comunidad intelectual nutrida por un vivo intercambio cultural habría que sumar un profundo cariño por las tierras americanas. Ya en el exilio, los jesuitas se dedicaron a dar testimonio de la Nueva España, y no sólo eso, sino también a oponerse a aquellos que hablaban en detrimento de la misma.

[...] otra de las características de este grupo de jesuitas mexicanos innovadores [...] su recuerdo de México, la patria lejana, hacia la que guardaron siempre un gran cariño y fidelidad; procurando, por medio de sus obras, que se conociera en Europa [...] la cultura mexicana, defendiéndola de los ataques y críticas que sobre ella habían lanzado algunos europeos.⁸

Una vez más Clavijero se muestra como un interesante ejemplo a este respecto como señala Dorothy Tanck:

Con una perspectiva balanceada —no siempre una característica de los historiadores del autollamado “siglo de las luces”, que tendían a sobre-evaluar todo lo europeo— Clavijero advertía de las implicaciones que pudieran tener las teorías que exaltaban un continente, una cultura, una raza, arriba de otros pueblos, que despreciaban y calumniaban culturas y razas diferentes.⁹

Con esta perspectiva, Clavijero no sólo está mostrando su apertura a lo distinto, sino también un arraigo y aprecio a las culturas americanas. Este orgullo por lo novohispano, por lo mexicano, no era ajeno a otros jesuitas,

⁷ *Ibid.*, p. 402.

⁸ M. del C. Rovira Gaspar, “Filosofía y humanismo”, en *op. cit.*, p. 50.

⁹ Dorothy Tanck, “Clavijero: defensor de los idiomas indígenas frente al desprecio europeo”, en Alfonso Martínez Rosales, comp., *Francisco Xavier Clavijero en la Ilustración mexicana 1731-1787*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Versión electrónica en: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/francisco-xavier-clavijero-en-la-ilustracin-mexicana-1731-1787-0/html/0210e984-82b2-11df-acc7-002185ce6064.html, § “El tema de las lenguas indígenas en la historia antigua”. [Consulta: 10 de octubre de 2014.]

era una especie de validación del trabajo que se llevaba a cabo de este lado del Atlántico:

Una parte muy hermosa y enternecedora y ahora difícilmente valorable de su aportación (de todos los jesuitas), consiste en los textos que escriben en latín y las traducciones del griego al latín, así como los textos literarios en español. Tratan de decirle a Europa: “Miren de lo que somos capaces. Si se considera que un pueblo es digno de admiración o de respeto por la envergadura de su producción literaria y científica, vean lo que somos capaces de hacer: nuestro latín no es inferior al de ustedes, nuestro conocimiento de las culturas clásicas no es inferior al de ustedes”.¹⁰

Un nuevo sistema del mundo

Esta revolución en el modo de acceder a las fuentes antiguas y a la tradición misma tuvo en la física y la astrología uno de sus principales asideros, acaso el más determinante, pues es gracias a esta nueva concepción del mundo físico que se rompe un sistema del mundo tradicional y se da paso —en la medida que se consideraba prudente— al nuevo sistema del mundo. “Animados por un ideario pedagógico semejante, que ya revela un tipo de preocupación típicamente ilustrada, algunos hombres de ciencia, fueran religiosos o laicos, emprendieron, al principio con bastante timidez, la reforma de los estudios astronómicos en México y plantearon la posibilidad de enseñar un nuevo ‘sistema del mundo’”.¹¹

Esta apertura a una nueva concepción del mundo no significaba un rechazo a la tradición, más bien significó un nuevo modo de estudio que permitió la entrada de nuevas ideas que terminarían por ayudar a reevaluar aquella tradición:

[...] la cosmología de los pensadores jesuitas novohispanos del siglo ilustrado cierra un ciclo completo que va de las teorías geocéntricas ptolemaicas a la tesis de la pluralidad de los mundos habitados en un cosmos newtoniano. Singular evolución que nos permite comprender la forma en que los miembros de la Compañía de Jesús pudieron abrirse y aceptar las nuevas teorías científicas del siglo XVIII, sin que por ello tuvieran que sacrificar la ortodoxia de sus creencias religiosas.¹²

¹⁰ A. Alfaro, “Los jesuitas no pueden llamarse precursores de la Independencia, pero sí constructores de la nación, que es mucho más importante”, pp. 2-3.

¹¹ E. Trábulse, “Cosmología de los jesuitas novohispanos”, en *Artes de México*, núm. 82, 1966, p. 43.

¹² *Ibid.*, p. 45.

Tanto Clavijero —considerado por muchos el principal referente de los jesuitas de este siglo— como Alegre son ejemplos de esta apertura a la ciencia moderna y, a la vez, ejemplos de este arraigo —y reevaluación— a la tradición:

[...] Alegre, Clavijero [...] Del primero sabemos que en la sección de su *Cursus philosophicus* consagrada a estos temas, trató y al parecer enmendó, suponemos que para aceptarla, la teoría cosmológica de Tycho Brahe. En cuanto al padre Clavijero, de quien poseemos el más largo testimonio sobre el asunto contenido en su *Physica particularis*, diremos que dedicó varias páginas a exponer y discutir el sistema copernicano y a rechazarlo tanto por razones religiosas como físicas.¹³

Un nuevo humanismo

Serían personalidades como Alegre o Clavijero quienes permitirían e impulsarían la enseñanza de un nuevo sistema del mundo en América. Es por ello que Elías Trabulse, hablando del apogeo del movimiento ilustrado del siglo XVIII en Nueva España, nos dice:

Es indudable que esto no hubiera sido posible sin la labor de apertura iniciada por la Compañía de Jesús en los treinta o cuarenta años anteriores a su expulsión. Fue con ellos que la Ilustración europea penetró en la América española en general y en México en particular, con aquellas modalidades que caracterizaron al movimiento ilustrado americano y que lo hacen diferente del europeo.¹⁴

Lo interesante es que tal apertura no sólo provocaría cierta ruptura con la mera tradición, sino que permitiría el desarrollo de una reevaluación de la misma y con ella el surgimiento de un nuevo modo de entender el cosmos, no sólo en su sentido físico, sino también en su sentido social y político. Estamos ante el surgimiento de un nuevo humanismo:

El humanismo europeo fue, en mucho, una respuesta a la escolástica decadente sobre el tema del hombre; por el contrario, el humanismo mexicano se debe a escolásticos abiertos a la modernidad. Es consecuencia de un proceso de racionalidad que responde a una situación concreta [...] Es, el mexicano, un humanismo con relación a lo social

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

concreto que tiene, entre varios fundamentos y bases [...] al derecho natural.¹⁵

Este humanismo novohispano, distinto del de la escolástica —pero pendiente de ella— y distinto del humanismo moderno europeo —pero consciente de él— tiene, a juicio de Rovira, dos connotaciones fundamentales:

[...] en este humanismo de los jesuitas mexicanos del siglo XVIII pueden distinguirse dos connotaciones: una [...] caracterizada por una marcada dirección social y política que plantea la necesidad de una transformación en el pensamiento y en la práctica; otra, en la que lo propuesto nos conduce a las bases filosófico-teológicas del humanismo al que venimos refiriéndonos.¹⁶

Ésta es, pues, la situación en la que se encontraban los jesuitas del XVIII. Entre eclecticismos, multiculturalismos —y/o interculturalismos—, aperturas a la modernidad —en el mundo físico y eventualmente en el social y político—, una tensa relación con la Corona española, el destierro a Italia —y el recuerdo de lo novohispano desde allí— y al surgimiento de un nuevo humanismo nacen las *Instituciones teológicas* de Francisco Javier Alegre.

Francisco Javier Alegre: un humanista destacado

Francisco Javier Alegre fue uno de los filósofos jesuitas más importantes del siglo XVIII. Así lo reconoce Arnold Kerson:

Francisco Javier Alegre (1729-1788) pertenece a aquel grupo de jesuitas mexicanos del siglo XVIII, que incluye a autores [...] distinguidos [...] De todo el grupo, Alegre, historiador de su orden, gran teólogo, poeta y perceptista literario y destacada figura del humanismo mexicano del siglo XVIII, fue probablemente el más versátil e ilustrado, y sin lugar a dudas, el mejor latinista.¹⁷

Instituciones teológicas fue escrita por Alegre con el propósito de compilar sus apuntes de clase estando exiliado en Bolonia. Él dio particular importancia

¹⁵ M. del C. Rovira Gaspar, “Filosofía y humanismo”, en *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷ Arnold L. Kerson, “Francisco Javier Alegre, humanista mexicano del siglo XVIII, y la esclavitud”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 21-26 de agosto de 1995*. Versión electrónica en cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_044.pdf, p. 308. [Consulta: 11 de diciembre de 2012.]

a esta obra: “Las *Instituciones teológicas*, o sea, *Los principios de la teología*, un intenso y extenso estudio en siete volúmenes, es la obra magna de Alegre, la que más tiempo y esfuerzo le costó, y la que él consideró más sustancial y más digna de su atención y de su interés [...]”¹⁸

Instituciones teológicas no sólo fue una compilación de sus clases sino también una compilación de la filosofía desarrollada por este gran pensador. Pero ¿cuáles fueron las condiciones de esta filosofía? y ¿de dónde se deriva este desarrollo?

El primer paso para comprender la estructura de pensamiento desde la que se deriva el razonamiento de Alegre requiere notar su gran habilidad para las lenguas. Será este dominio el que le permitirá acceder de manera directa al pensamiento de los principales autores clásicos y contemporáneos: “Alegre dominaba el hebreo, griego, latín, náhuatl, francés, inglés e italiano, lenguas que le permitieron el acceso directo a las fuentes primarias de pensadores de la envergadura de Homero, Platón, Aristóteles, los padres de la Iglesia griegos y latinos, Tomás de Aquino, Descartes, Leibniz, Bacon, Gassendi, etcétera”.¹⁹

La principal influencia de Alegre será la del pensamiento escolástico. Alegre es consciente de la tradición griega, en específico, de la tradición aristotélica. Si bien la influencia de Aristóteles y de Tomás de Aquino deben ser un supuesto previo al hablar de los filósofos novohispanos, no excluye la influencia del pensamiento moderno —como he mostrado arriba. En este caso, la modernidad adquirirá la forma de un re-pensamiento de las fuentes clásicas cara al pensamiento contemporáneo:

La modernización alegrina de *Instituciones teológicas* consiste en la vuelta a las fuentes directas de Aristóteles y Tomás de Aquino; un amplio cultivo de las letras clásicas; el estudio de las filosofías modernas, como la de Bacon y Descartes; la separación metódica de las ciencias particulares frente a la filosofía, y el rescate de la cultura mexicana autóctona.²⁰

El pensamiento de Alegre dista mucho de ser un mero pensamiento escolástico limitado a las cuestiones abiertas por esta tradición; más que eso se muestra como una reflexión sobre los pasos del pensamiento escolástico que, tratando de ser fiel a los principios de ésta, asume y discute las ideas de los diversos pensadores de la época.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Virginia Aspe Armella, “Criollismo y escolástica en la obra *Instituciones teológicas* de Francisco Javier Alegre”, en M. del C. Rovira Gaspar y C. Ponce Hernández, comps., *op. cit.*, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

La influencia del pensamiento aristotélico y tomista se expresará en uno de los principios de la reflexión alegrina: la noción de recta razón. Éste es el punto central del que se deriva la estructura de pensamiento que influirá las reflexiones de Alegre respecto a la justicia.

Su definición acerca de la ley se basa en la *S. Th.*, I-II, q. 90, a.3, c.1. Concepto de ley cuya base es la recta razón y no los pactos o acuerdos sociales voluntarios al modo de un Hobbes.

La fuerza de su argumentación surge de la consideración de los primeros principios del orden práctico que justifica el fin de la naturaleza social del hombre: el bien común de la *República* que no surge de un acto voluntario entre los hombres —el consenso—, sino por la *recta ratio agibilum* con relación al fin intrínsecamente social.²¹

Que el bien común y la ley no se basen en la voluntad no quiere decir que no exista una parte voluntaria en la explicitación de los mismos. Lo que Aspe señala en este punto es el hecho de que tales leyes y tal bien común son una expresión de una ley natural —una manera de explicitarla. De esta ley natural se deriva la noción de igualdad entre los individuos que se expresa en el derecho de gentes que será el punto de partida de las reflexiones políticas de Alegre:

Para Alegre, como para muchos de los antiguos escolásticos, el derecho de gentes no es un derecho positivo o convencional, sus preceptos son “a manera de conclusiones inmediatas o casi inmediatas de la ley natural”. De esta igualdad ontológica y de derechos del género humano arranca la filosofía política alegrina: “La autoridad se funda en la naturaleza social del hombre pero su origen próximo es el consentimiento de la comunidad”.

El derecho de gentes se basa en la natural necesidad humana y en su equidad natural, y sólo a partir del entramado social pueden establecerse jerarquías entre los hombres.²²

Con base en el principio de la recta razón y la noción de equidad que se explicita en el derecho de gentes, Alegre muestra una manera en que la dinámica social, natural del hombre, debería expresarse:

El Estado o sociedad civil promueve el bien de la comunidad como fin último [...] La sociedad civil establece un acuerdo voluntario para

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² *Ibid.*, p. 15.

designar a la autoridad [...] Lo natural es que haya una autoridad civil; lo voluntario es cuál autoridad sea elegida, pues no podría garantizarse la equidad real de los hombres si no se explicitaran positivamente los derechos. [...]

Los hombres establecen positivamente que todo lo referente al bien común sea decretado por el común sufragio del pueblo; establecen acuerdos voluntarios en torno a los medios para el buen gobierno.²³

Estos son los principios estructurales que más adelante se expresarán en la defensa de la meritocracia de Francisco Javier Alegre. Por medio de ella se garantizaría cierto tipo de equidad basada en la proporción geométrica o justicia distributiva.

Respecto a la influencia de Locke en Alegre, siendo éste uno de los principales representantes del humanismo jesuita del siglo XVIII, es claro que tuvo que haber conocido la obra del inglés. Se sabe que Alegre dominaba el idioma inglés, así que pudo acceder a estas obras, ya sea por vía directa: “La filosofía política de Locke contenida en sus famosos *Dos tratados sobre el gobierno civil*, que conocerían una extraordinaria difusión, como toda su filosofía, en la Francia y Europa del siglo XVIII a través de los autores franceses [...]”²⁴

O bien, por medio de los autores franceses de la época:

Tradicionalmente, los historiadores mexicanos nos hemos empeñado en explicar las expresiones ilustradas de nuestros intelectuales en esa época, a la luz de su relación con el movimiento ilustrado francés. [...] quienes integraron el espacio público ilustrado en la Nueva España formaron parte de redes de intelectuales transoceánicas que abarcaban toda Europa [...] a través de esos vínculos, los novohispanos tuvieron, además del impacto de los intelectuales españoles y franceses, una influencia sustantiva de otras expresiones europeas de la Ilustración.²⁵

O quizás por otra vía, pues las primeras ediciones del *Ensayo sobre la sociedad civil* en italiano que se pueden encontrar en el fondo de documentos antiguos de la Universidad de Bolonia datan de 1755,²⁶ la expulsión de los

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ Francisco Baciero Ruiz, “Francisco Suárez como gozne entre la filosofía política medieval y John Locke”, en *Repositorio documental de la Universidad de Salamanca*, p. 1. Versión electrónica: gredos.usal.es/jspui/handle/10366/113178. [Consulta: 10 de octubre de 2014.]

²⁵ M. C. Torales Pacheco, “Apuntes para el estudio de la presencia de la Ilustración alemana en México”, en *op. cit.*, p. 123.

²⁶ Fondo de documentos antiguos de la Universidad de Bolonia: sol.unibo.it/Sebi-naOpac/Opac. [Consulta: 11 de diciembre de 2012.]

jesuitas fue en 1767, e *Instituciones teológicas* fue publicada en 1788; Alegre bien pudo tener acceso a las obras de Locke en Bolonia al tiempo que escribía su obra más importante.

John Locke

Locke y la escolástica

Ahora bien, en lo que respecta a la estructura de pensamiento de John Locke, quiero enfatizar, en primer lugar, que si bien es cierto que formó parte de los pensadores del proyecto moderno, su educación da evidencias de su conocimiento de las filosofías escolástica y griega —aun cuando en algunos puntos se separe de éstas: “En el tiempo que estudió Locke en Oxford imperaba aún el escolasticismo, y su influencia, como han demostrado Gibson y Krakowski, es muy importante en él”.²⁷

A esta afirmación de Luis Rodríguez Aranda se suma la siguiente observación de Thomas P. Peardon: “Estaba familiarizado con la gran tradición medieval de la política a la cual tanto le debe la libertad moderna —la tradición de que el gobierno emana de la comunidad, está subordinado a la ley, y debe procurar el bienestar popular”.²⁸

La misma idea es sostenida por Francisco Baciero, quien ha encontrado similitudes entre el pensamiento lockeano y el de Francisco Suárez:²⁹ “[...] las doctrinas políticas lockeanas contenidas en los dos *Tratados sobre el gobierno civil*, parezcan resumir en muy buena medida las de un escolástico medieval [...]”³⁰ E incluso nos reporta algún otro testimonio en este sentido: “[...] el eminente economista A. Schumpeter, en su magna obra sobre la *Historia del análisis económico* caracterizó ya en su día a Locke y a otros autores de su generación como “escolásticos protestantes” [...]”³¹

²⁷ Luis Rodríguez Aranda, “Introducción”, en John Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*. Trad. de Amando Lázaro Ros. Barcelona, Orbis, 1985, p. 11.

²⁸ Thomas P. Peardon, “Introducción”, en *Segundo tratado de gobierno*. Buenos Aires, Ágora, 1959, p. 13.

²⁹ El estudio de Baciero respecto a este asunto es muy interesante, sin embargo, debido a que excede los propósitos de este trabajo no entraré a fondo en las especificaciones que éste hace respecto a Locke.

³⁰ F. Baciero Ruiz, “Francisco Suárez como gozne entre la filosofía política medieval y John Locke”, en *op. cit.*, p. 19.

³¹ *Ibid.*, p. 2, n. 2.

Locke y la ley natural

Tomando en cuenta su familiaridad y empatía con el pensamiento medieval, no es raro que Locke sea visto por muchos como el continuador de una tradición clásica en política. En específico por su recurso a la noción de ley natural:

Esta ley de la naturaleza, básica en la teoría política de Locke, es conocida en la historia de la filosofía. Encontramos rastros de ella en Aristóteles, que habló de una ley positiva y de otra universal y anterior a aquélla. [...] En la Edad Media pervive en el pensamiento de los filósofos cristianos. En *De regimine principum*, Santo Tomás sostiene que el *exercitium* de la autoridad reside en el pueblo y que es éste el que la confiere. El gobierno lo instituye la comunidad y puede derrocarlo si se convierte en tiránico. [...]

John Locke continúa, pues, una brillante tradición. Reconocida la existencia de una ley natural y de un estado de naturaleza, el gobierno se forma mediante un voluntario sometimiento de las libertades individuales a un poder superior para que éste las proteja.³²

Este reconocimiento de una ley natural es determinante en el pensamiento de Locke. Será en función de esta ley natural que en los hombres podrá existir la capacidad de adquirir el criterio correcto —*recta ratio*— para determinar los límites del actuar político: “El concepto de la ley de la naturaleza es fundamental en Locke [...] Para él era realmente una regla objetiva y una medida que emanaba de Dios y averiguables por parte de la razón humana. Proveía una prueba o criterio por el que las instituciones y el comportamiento políticos podían ser limitados y juzgados”.³³

Locke y los absolutismos

Esta ley de la naturaleza que puede expresarse al modo de un criterio que permite percatarse de los límites de las instituciones y los comportamientos políticos es también el garante de la igualdad entre los individuos: “[...] la mayor lección que John Locke aprendió de la ley de la naturaleza fue que aun antes de que existiera gobierno los hombres eran libres, independientes e iguales en el disfrute de inalienables derechos, siendo los principales entre ellos la vida, la libertad y la propiedad”.³⁴

³² L. Rodríguez Aranda, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 15.

³³ Th. P. Peardon, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 15.

³⁴ *Idem.*

A la luz de esta inferencia derivada del principio de la ley de la naturaleza es claro el propósito que inspira la obra política de Locke —al menos el *Ensayo sobre el gobierno civil* o *The Second Treatise of Government*— y su oposición a los sistemas absolutistas: “El punto fundamental sobre el que versa el segundo tratado es que el gobierno debe ejercitarse con el consentimiento de los gobernados. El hombre o gobierno que ha perdido la confianza de su pueblo carece de derecho para gobernarlo. El gobierno es creación del pueblo, y el pueblo lo mantiene para asegurar su propio bien”.³⁵

Un gobierno que no sea aceptado por el pueblo es un gobierno que viola la libertad del mismo, porque pasa por alto el principio de equidad en el que se basa la elección de un dirigente. El pueblo elige al dirigente porque todos somos iguales y tenemos capacidad de decisión; evitar que los individuos ejerciten plenamente esta capacidad de decisión no sólo será pasar por alto la igualdad entre las personas, sino también un modo de truncar sus libertades.

Es bajo esta interpretación que para Locke un gobierno absolutista, o un gobierno patriarcal, que considere a los individuos meritorios de un cargo en función de su posición social o su linaje, no puede ostentarse como modelo de gobierno que garantice el respeto a la libertad e igualdad de los gobernados:

Locke dirige sus escritos políticos contra dos líneas de argumentación absolutista. La primera era la patriarcal teoría de la monarquía de derecho divino expuesta por sir Robert Filmer [...] Filmer había argumentado que los reyes eran o debían ser considerados como directos sucesores de Adán [...] El *Segundo tratado* estuvo dirigido, aunque sin decirlo específicamente, contra la línea de argumentación en pro del absolutismo presente en el *Leviatán*, de Hobbes, en 1651.³⁶

De este modo, aunque la filosofía de Locke no necesariamente da el paso a una meritocracia —como sí lo hace Alegre—, se opone a los absolutismos y a la distribución de cargos según parentescos o posiciones sociales.

La influencia de John Locke en el tratamiento de la justicia en el libro VI, proposición XIX de *Instituciones teológicas* de Francisco Javier Alegre

Hasta aquí he tratado de mostrar, en esta exposición de los principios estructurales desde los que se derivan los pensamientos de Locke y Alegre, que el

³⁵ L. Rodríguez Aranda, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 14.

³⁶ Th. P. Peardon, “Introducción”, en *op. cit.*, pp. 12-13.

punto de partida de las reflexiones filosófico-políticas de ambos pensadores es la noción de ley natural. En específico, una noción de ley natural tomada del pensamiento escolástico.

El proyecto de Locke

La argumentación de Alegre respecto a la justicia rescata de Aristóteles dos puntos muy simples: *a)* la metodología para hablar de la justicia a partir de la injusticia y *b)* la distinción entre justicia geométrica y justicia aritmética, que en el caso de Alegre se denominan: justicia distributiva y justicia conmutativa, siguiendo con la tradición tomista. Esta división corresponde a la división aristotélica entre justicia general y justicia particular. Aquí sigue puntualmente la noción de Aristóteles de justicia. Lo mismo sucede en las divisiones de la justicia particular: “[...] existen dos especies de justicia particular, la distributiva y la conmutativa [...] *La consideración de las personas según su posición* se opone a la justicia distributiva, pues la igualdad de la justicia distributiva consiste en esto: que sean conferidas diversas cosas a diversas personas de acuerdo con la proporción de su mérito [...]”³⁷

Lo que quiero enfatizar de este fragmento es la expresión “la consideración de las personas según su posición”. Claramente, Alegre está haciendo una crítica a la distribución de cargos públicos —hecho que se constata en los ejemplos que usa— desde una consideración de linaje o clase social; en cambio propone, como Aristóteles, tomar en cuenta el mérito: “[...] por ejemplo: la consanguinidad hace digno a alguien para algo, como heredar el patrimonio, pero no para esto, para serle conferida la prelación eclesiástica [...] *la consideración de las personas según su posición* se opone a la justicia distributiva en aquello que se realiza fuera de la debida proporción”.³⁸

En este punto, Alegre está siguiendo la pista que se deriva de la noción de libertad de Locke. La autoridad de una persona justificada en un cierto linaje es ilegítima por el simple hecho de que nadie puede imponerse como un poder absoluto por naturaleza, a menos que sea por convenio de la población —convenio que según Alegre debería expresarse en la consideración del mérito—, porque todos hemos nacido libres e iguales. Así lo explica Locke en el primer capítulo de su *Ensayo sobre el gobierno civil*:

Adán no tenía, como se pretende por alguien, ni por derecho natural de paternidad, ni por la atribución positiva echa por Dios, una autoridad de esa clase sobre sus hijos, ni semejante dominio sobre el mundo.

³⁷ Francisco Javier Alegre, “Instituciones teológicas”, en M. del C. Rovira Gaspar y C. Ponce Hernández, comps., *op. cit.*, § 2, p. 131. Las cursivas son de la edición.

³⁸ *Ibid.*, § 2, p. 133.

Aun admitiendo que él lo hubiese tenido, sus herederos no poseían ese derecho.

Aun admitiendo que sus herederos lo tuviesen, no habría sido posible fijar con absoluta certeza a quién correspondía el derecho de sucesión.

[...] no existe entre las razas de la humanidad ni entre las familias de la Tierra pretensión fundada de que una de ellas sea la casa dinástica más antigua y que a ella corresponda el derecho de sucesión [...]

[...] será absolutamente preciso encontrar otro origen para los gobiernos, otra fuente para el poder político y otro medio para designar y saber cuáles son las personas en quienes recae [...] ³⁹

Ésta es la reflexión que motiva el pensamiento lockeano: la búsqueda de un nuevo modo de establecer el origen del gobierno fuera de la consideración de las personas según su posición, es decir, según su linaje, su clase o su riqueza.

Alegre sigue esa pista, le da una respuesta y una aplicación; completa la cuestión abierta por Locke. Al negar la legitimidad de los gobiernos fundados en linajes, Locke deja la puerta abierta a la búsqueda de un nuevo modo para designar a las personas a las que corresponde el poder político. Alegre se proclama al respecto diciendo que el único tipo de desigualdad admisible —por tanto, el único criterio de distinción— debe ser la que se derive de la justicia distributiva, en específico, la consideración de la persona según su mérito:

[...] puesto que el juicio es el acto de la justicia en la medida que un juez devuelve a igualdad las cosas que parecen hacer iniquidad opuesta y la consideración de las personas por su posición induce cierta iniquidad en cuanto que se tributa a la persona alguna cosa fuera de la proporción, a la cual atiende la justicia, es manifiesto que el juicio se corrompe por la consideración de las personas por su posición. ⁴⁰

Detrás de la crítica a la “consideración de las personas según su posición” se encuentra un afán por respetar el principio de igualdad. Este testimonio reafirma la coincidencia de Alegre con Locke: es en virtud de la igualdad —que para Alegre debe ser preservada por la justicia— que debe evitarse la consideración de los individuos según su linaje, su riqueza, etcétera. Sin embargo, Alegre da un paso más allá de su empatía con el pensamiento lockeano; Alegre propone al mérito como criterio de distinción.

³⁹ J. Locke, *Ensayo sobre el gobierno civil*, §§ 1-4, p. 23.

⁴⁰ F. J. Alegre, “Instituciones teológicas”, en *op. cit.*, § 5, p. 137.

La propiedad

Persona conjunta

Locke usa la palabra *propiedad* en un sentido lógico, es decir, como aquello que se da siempre en el ser humano, pero que no lo define. Para Locke ese sentido de propiedad está determinado por la ley natural que ya existía en el estado de naturaleza del hombre: “El estado natural tiene una ley natural por la que se gobierna, y esa ley obliga a todos. La razón, que coincide con esa ley, enseña a cuantos seres humanos quieren consultarla que, siendo iguales e independientes, nadie debe dañar a otro en su vida, su salud, libertad o posesión. [...]”⁴¹

Como mostré arriba, la ley natural es parte del mobiliario conceptual de Alegre; sin embargo, supone ciertas distinciones con el modo en que este concepto es utilizado en el pensamiento lockeano. Así, el tema de la propiedad encaja con el pensamiento de Alegre aunque de un modo distinto. En Alegre la propiedad toma las formas de la propia persona, de la persona conjunta y de la pertenencia. La primera, atendería a lo que en Locke se encuentra como la vida, la salud y la libertad; la segunda, sería un correlato de la posesión, y la tercera, referiría a la posesión, pero en su carácter de posesión de ciertos bienes. Tanto la persona conjunta como la persona propia componen la dimensión personal de un sujeto —sin ser por ello, todo lo que una persona es. Del mismo modo, la propiedad se da siempre en el individuo pero no lo define, pues no es necesariamente todo lo que el sujeto es. Es por ello que tanto el daño a la persona propia como a la persona conjunta son considerados por Alegre como daños reales a la persona —si bien, no específicamente el mismo daño.

En cuanto a la pertenencia, ciertamente, si uno toma ocultamente la de otro [...] en cuanto a la propia persona, acontece ya sea en cuanto a su consistencia misma, ya sea en cuanto a su dignidad [...] alguien es lesionado en la persona conjunta: en la esposa [...] y en el siervo [...] la razón es la misma acerca de otras personas conjuntas [...]”⁴²

Si bien Locke no considera directamente a la esposa, a los hijos o al esclavo como bienes, adquieren cierta dimensión de propiedad. La esposa adquiere esa dimensión por medio de un pacto voluntario: “La sociedad conyugal se establece por un pacto voluntario entre el hombre y la mujer. Aunque esa sociedad viene a ser, principalmente, una unión carnal y el derecho de cada

⁴¹ J. Locke, *op. cit.*, § 6, p. 26.

⁴² F. J. Alegre, “Instituciones teológicas”, en *op. cit.*, § 6, pp. 137 y 139.

uno de los cónyuges sobre el cuerpo del otro, hasta donde ello es necesario para su finalidad principal, que es la procreación [...]"⁴³

Sólo en virtud de la unión carnal y de la procreación y sus consecuencias —a saber: la crianza de los hijos— puede considerarse a la mujer como parte de la propiedad del hombre. Hay que resaltar que para Locke este tipo de propiedad supone, a la vez, un grupo de obligaciones que deben cumplirse para honrarla. Por su parte, el hijo se considera como parte de la propiedad de los padres sólo hasta que alcanza su mayoría de edad, es decir, hasta que alcanza un pleno uso de su razón:

[...] la autoridad que poseen los padres sobre los hijos se deriva de la obligación en que están de cuidar de ellos mientras se encuentran en el estado imperfecto, propio de la niñez. [...] lo que incumbe a los padres, es dirigir las acciones de sus todavía ignorantes menores de edad, hasta que la razón haya adquirido su desarrollo y los libre así de semejante tarea.⁴⁴

En este sentido se da la propiedad de los padres sobre los hijos. Como se ve, este tipo de propiedades suponen cierto tipo de obligaciones a la par. Del mismo modo sucede con la esclavitud: "Tal es la auténtica condición de la esclavitud; ésta no es sino la prolongación de un estado de guerra entre un vencedor legítimo y un cautivo. En efecto, si se realiza entre ellos un acuerdo y convienen en limitar por un lado el poder, y por el otro la obediencia, el estado de guerra y la esclavitud habrán cesado mientras subsista el contrato [...]"⁴⁵

En el caso de la esclavitud, el siervo se somete a su señor por medio de un previo estado de guerra en el que, en virtud de la defensa de su propia vida, un individuo logra dominar a otro. Como derivado viene un acuerdo entre ambos. Sin embargo, ese acuerdo no puede tener como parte a la propia vida, pues ningún sujeto es dueño de su propia vida.

El punto a definir aquí es la manera en que la propiedad se da en el esclavo, el hijo y la esposa. El principal problema para ese propósito está en definir cómo puede alguien que tiene propiedades ser propiedad de alguien más. La respuesta de Locke es que por medio de la renuncia voluntaria de cierta parte de las facultades que se tienen sobre uno mismo —como en los casos del esclavo y de la esposa— o por la falta de esas facultades —como en el caso del hijo— se puede ser parte de la propiedad de otro —en la medida en que lo marcan las relaciones bajo las cuales se genera el dominio.

⁴³ J. Locke, *op. cit.*, § 78, p. 65.

⁴⁴ *Ibid.*, § 58, p. 53.

⁴⁵ *Ibid.*, § 23, p. 37.

Pertenencia

Tomando esto en consideración, los conceptos de persona propia y persona conjunta son compatibles con la noción de propiedad de Locke. En lo que respecta a lo que Alegre entiende por pertenencia parece haber una diferencia con el pensamiento lockeano; al parecer, Alegre entiende el daño en la pertenencia como un daño real, pero no necesariamente como un daño directo en alguna dimensión de la persona.

Persona propia: la vida

El suicidio

Un punto en el que parecen converger Locke y Alegre es en la propia vida —que para Alegre correspondería a parte de la dimensión de la propia persona. En ambos casos hay una valoración de la vida que depende de Dios y, por ello, hay cierta incapacidad para tener absoluto dominio sobre la propia vida —como mostré en el fragmento referente a la esclavitud en Locke. “[...] nadie es juez de sí mismo: consecuentemente, no está permitido, incluso a quien tiene pública autoridad, suicidarse por cualquier pecado o cualquier causa [...]”⁴⁶

Alegre pone la restricción al suicidio en virtud del juicio. Con una referencia al hecho de que el verdadero juez de la vida humana ha de ser Dios, Alegre muestra un límite para el dominio que uno puede tener de la vida como parte de la propia persona. Aquí hay que destacar la coincidencia con Locke en el hecho de considerar a la vida como algo propio, es decir, como un algo que se posee —aunque en ambos casos se posea de modo limitado. Más allá de considerarlo como algo que está dado en un hombre, Alegre, al igual que Locke, considera a la vida como una propiedad.

En el caso de Locke el límite al suicidio y con ello el límite del dominio de la vida como propiedad viene dado por el hecho de que Dios es quien ha dado vida al hombre y, como tal, es el único con la potestad para quitársela: “Dios ha dado el mundo a los hombres en común; pero puesto que se lo dio para beneficio suyo y para que sacasen del mismo la mayor cantidad posible de ventajas para su vida [...]”⁴⁷

Para Locke, la finalidad que Dios persigue detrás de la creación del mundo es el bienestar de la vida humana, por lo mismo ha dado una ley natural que muestra al hombre como libre. Sin embargo, esta libertad que implica el dominio de su propia vida tiene como límite la medida en la que el hombre es dueño de su vida frente a la medida en la que Dios es dueño de la vida del

⁴⁶ F. J. Alegre, “Instituciones teológicas”, en *op. cit.*, § 8, p. 141.

⁴⁷ J. Locke, *op. cit.*, § 33, p. 41.

hombre: “[...] ningún hombre puede ceder mediante un acuerdo a otro aquello que él no lleva en sí mismo, es decir, el poder de disponer de su propia vida”.⁴⁸

Este límite viene dado por el sentido lógico de la palabra *propiedad*, no es algo que sea esencial sino algo que se da siempre y no es definitorio. La vida no le es esencial al hombre porque la vida le viene dada por Dios; al mismo tiempo, su vida es parte de su propiedad por la misma causa. Me explico: la vida le viene dada al hombre por Dios, en ese sentido el hombre no es dueño de su propia vida porque sólo podría disponer de ella absolutamente si se la hubiese causado, pero, dado que no se la ha causado él mismo, no puede disponer de ella absolutamente.⁴⁹

La misma razón funciona para explicar por qué el hombre no es juez de sí mismo. Dado que el hombre no se ha dado la vida a sí mismo, no conoce de manera absoluta el sentido que ésta tiene y los criterios con los que ha de ser evaluada. Por tanto, no puede juzgar sobre su propia vida. Si alguien puede juzgar sobre su vida, es Dios.

De este modo, aunque por argumentos diferentes y, a la vez, paralelos, Locke y Alegre llegan a la misma conclusión: el hombre está limitado frente a su capacidad de juzgar y decidir sobre su propia vida; su dominio sobre sí mismo es limitado.

La defensa de la vida

Otro punto en el que Locke y Alegre coinciden respecto a la vida como propiedad de la persona es la defensa de la misma. Ambos admiten que en caso de peligro un hombre puede matar a otro con el afán de proteger su propia vida —incluyendo los bienes que procuren la conservación de la misma.

Es evidente también por qué sería lícito matar al invasor en defensa de la propia vida. Efectivamente, cada uno tiene el derecho de defender su vida [...] lo mismo debe decirse de los familiares más cercanos, como el padre, la madre, la esposa, los hijos. [...] Igualmente debe decirse acerca de la defensa del rey y de cualquier superior o persona pública, y por la defensa de cualquier inocente, incluso de un extraño [...] También la doctrina es la misma en cuanto a la defensa de los bienes que se disponen para la conservación de la vida.⁵⁰

Locke, por su parte, propone que este poder del hombre de defenderse a sí mismo debe reservarse sólo para aquellos casos en que el poder político

⁴⁸ *Ibid.*, § 27, p. 37.

⁴⁹ La misma argumentación funciona, en ambos casos, para impedir la mutilación y el descuido de la integridad del propio cuerpo.

⁵⁰ F. J. Alegre, “Instituciones teológicas”, en *op. cit.*, § 11, p. 145.

no cumpla con su función. En principio, es el gobierno civil quien debe ejecutar las penas que corresponda a una persona que provoque cierto daño, sin embargo, en algunos casos, podría ser lícito que una persona ejecute tal castigo por sí misma:

El hombre según hemos demostrado ya, nace con un título a la perfecta libertad y al disfrute ilimitado de todos los derechos y privilegios de la ley natural. Tiene, pues, por naturaleza, al igual que cualquier otro hombre o cualquier número de hombres que haya en el mundo, no sólo el poder de defender su propiedad, es decir, su vida, su libertad y sus bienes, contra los atropellos y acometidas de los demás; tiene también el poder de juzgar y de castigar los quebrantamientos de esa ley cometidos por todos en el grado que en su convencimiento merece la culpa cometida, pudiendo, incluso, castigarla con la muerte cuando lo odioso de los crímenes cometidos lo exija, en opinión suya.⁵¹

Como he dicho los familiares cercanos y los esclavos son parte de esta propiedad en cierto sentido. Por lo tanto, la noción de autodefensa que se deriva del pensamiento lockeano no difiere de la noción defendida por Alegre.

La explotación de los recursos dados por la naturaleza para preservar la vida

Otro punto en el que Locke y Alegre coinciden, también referente a la vida como propiedad, es la explotación de los recursos dados por la naturaleza para preservar la vida. En este punto, Alegre se muestra abiertamente en contra de ciertos pensadores modernos. Sin embargo, Locke, al sostener la misma opinión que Alegre, no forma parte de ese grupo de intelectuales a los que Alegre dirige su crítica.

Es evidente, en tercer lugar, por qué sería lícito para los hombres matar a cualesquiera bestias animales y vivientes, cuestión de la cual no sé cómo se librarían aquellos físicos modernos, quienes estiman que las almas de las bestias son espirituales o poseedoras de no sé qué imperfecta razón [...] puesto que las almas de las bestias son formas meramente materiales y no tienen vida racional, por medio de la cual se conduzcan por sí mismas, sino que sus movimientos son conducidos casi siempre por otro cierto impulso natural, es signo de que fueron destinadas por naturaleza a la servidumbre; en consecuencia por la

⁵¹ J. Locke, *op. cit.*, § 87, p. 68.

justísima ordenación del creador, su vida y muerte están sometidas a nuestros usos... y nadie peca cuando usa las cosas para el fin que están destinadas por su propia naturaleza.⁵²

Alegre, echando mano de concepciones escolásticas, explica la situación del hombre frente a los animales. Aunque acepta sin mayor problema la aniquilación de los animales, ésta no ha de ser una aniquilación ilimitada; es una aniquilación en función de la finalidad que cumplen. En función de la preservación de la vida, la aniquilación de los animales es lícita. Sin embargo, esta justificación sirve también como límite. De este modo, cuando la aniquilación de los animales vaya más allá de las funciones que cumple será considerada una práctica ilícita.

[...] aunque ese estado natural sea un estado de libertad, no lo es de licencia; aunque el hombre tenga en semejante estado una libertad sin límites para disponer de su propia persona y de sus propiedades, esa libertad no le confiere derecho de destruirse a sí mismo, ni siquiera a alguna de las criaturas que posee, sino cuando se trata de consagrarla con ello a un uso más noble que el requerido por su simple conservación.⁵³

Locke concibe el consumo de los recursos de la naturaleza —incluidos los animales— en función de la finalidad que cumplen para la subsistencia del hombre. Del mismo modo, será esa finalidad el marcador para limitar el modo y la cantidad en que este consumo ha de proceder. Así, en función de la preservación de la vida —vestido, comida, etcétera— es lícito que el hombre use a las criaturas de la naturaleza como mejor le convenga.

El castigo

El último punto que quiero tocar aquí respecto a lo que Alegre reconoce como persona propia es el sentido en que el daño a la persona propia es lícito —también aplicable a lo que Alegre considera como pertenencia. Este tipo de daño sólo puede llevarse a cabo, de manera estrictamente lícita, por alguien que tenga potestad sobre la persona sancionada. “[...] no es lícito ocasionar daño a alguien, excepto en razón de una pena por la justicia, pero no puede imponer una pena a otro, quien no tiene potestad alguna sobre aquél a quien le es impuesta la pena; luego entonces, nadie recibe lícitamente azotes, excepto por aquél a cuya potestad está sujeto”.⁵⁴

⁵² F. J. Alegre, “Instituciones teológicas”, en *op. cit.*, § 12, pp. 145 y 147.

⁵³ J. Locke, *op. cit.*, § 6, p. 26.

⁵⁴ F. J. Alegre, “Instituciones teológicas”, en *op. cit.*, § 15, p. 151.

Alegre utiliza el mismo argumento para el caso de la mutilación o, incluso, la pena de muerte.

[...] no puede privarse a sí mismo de la vida, ni puede privar la de otro, excepto cuando por algún crimen se hace indigno de ella, así tampoco puede maltratarse a sí mismo ni puede ser maltratado por algún otro en un miembro sano y consistente en su natural disposición, al menos que por algún delito se hiciera indigno, si no de la vida, al menos del uso de algún miembro.⁵⁵

Del mismo modo podría suceder con ciertos bienes externos. El ejercicio de estas penas, si bien no es reprobado bajo ciertas circunstancias —como en la defensa de la propia vida en un momento de peligro—, le corresponde primordialmente y con mayor propiedad a quienes tienen la potestad para llevar a cabo estos castigos.

Locke afirma que, aunque el ser humano tendría la posibilidad de ejercer algunos de estos castigos en caso de necesidad —por un peligro inminente, por ejemplo—, la verdadera potestad de castigo le corresponde al poder político. “Entiendo, pues, por poder político el derecho de hacer leyes que estén sancionadas con la pena capital, y, en consecuencia, de las sancionadas con penas menos graves, para la reglamentación y protección de la propiedad [...]”⁵⁶

Como se ve, la finalidad propia de la institución de tal tipo de poder supone renunciar a la propia facultad de ejercer la fuerza para que alguien que ha sido elegido por consenso se encargue de la protección de la propiedad de quienes se someten a su mando. “[...] el poder político es el que todo los hombres poseen en el estado de naturaleza y al que luego renuncian y ponen en manos de la sociedad, confiándose a los gobernantes que esa sociedad ha establecido para que la rijan, con la misión expresa o tácita de emplearlo para el bien de los miembros de la sociedad y la salvaguardia de sus propiedades”.⁵⁷

Tanto Locke como Alegre admiten que, estrictamente hablando, la propiedad del castigo debe atribuirse a las personas que cuentan con la potestad para hacerlo, es decir, con el poder político que se ha establecido. De este modo, la protección de la propia vida y de las finalidades de la sociedad, si bien siguen siendo parte de las facultades que se deben atribuir a un individuo, corresponden primordialmente al poder político.

⁵⁵ *Ibid.*, § 14, p. 149.

⁵⁶ J. Locke, *op. cit.*, § 3, p. 24.

⁵⁷ *Ibid.*, § 171, p. 115.

Conclusión

Suele concebirse a la filosofía novohispana como una corriente de pensamiento ajena —o incluso opuesta— a la modernidad. Hasta aquí he tratado de mostrar la clara impronta lockeana en el tratamiento de la justicia de Francisco Javier Alegre. Con ello, la filosofía desarrollada por Alegre no se presenta claramente como una filosofía de transición o moderna o tradicional. La obra de Alegre es *sui generis*; pocos como él fueron capaces de formular un discurso que, echando mano de la tradición escolástica, siguiera las sugerencias desprendidas del pensamiento moderno.

La erudición de este hombre terminó por convertirlo en un maravilloso filósofo. Alegre demuestra un gran ingenio, una gran comprensión de su momento histórico a nivel global y de las nuevas necesidades que surgen en el mismo. Fue capaz de encuadrar toda esa vanguardia, ingenio y capacidad dentro de un esquema que respetara la tradición escolástica hasta donde le pareció prudente y que, a la vez, atendiera a las necesidades del nuevo mundo moderno que se estaba gestando. La filosofía de Alegre es un ejemplo del eco que tuvo la filosofía moderna dentro de la vida intelectual de los pensadores novohispanos.

El caso Hegel. Sobre el “Prólogo” a Fenomenología del espíritu

Mario Morales Domínguez

Introducción

La ambición de la obra de Hegel es abarcarlo todo. Pero en ese querer se va la vida. Siempre hay costos para nuestra ambición. Desde Freud sabemos que el deseo no se puede simplemente cumplir y dejar satisfecho a quien lo cumple. Muy al contrario, el cumplimiento del deseo nos deja aún más expuestos a nuestra falta estructural. El caso de Hegel resulta esclarecedor a este respecto. No es casualidad que se presente en la historia un poco antes que Freud. Y es que, como lo dice Jean-Luc Nancy, “Hegel es el pensador que inaugura el mundo contemporáneo. Toda su obra está penetrada y motivada por la conciencia y por la emoción de tener que habérselas con una inflexión decisiva en el curso del mundo, y, por lo tanto, en el curso de la filosofía”.¹ Sin duda, Hegel es un pensador imprescindible para entender la filosofía actual. Su obra representa, o quizá más bien presenta, un intento que culmina un proyecto inconmensurable: el proyecto de la razón. Hegel lo logra, integra en su obra todos los aspectos de lo que puede ser pensado y experimentado. Pero este logro tiene efectos secundarios, pues a partir de ello se abre un espacio para la negatividad en un sentido muy corrosivo. Como lo diría Georges Bataille, “Hegel ganó, en vida, la salvación, mató la súplica, se mutiló. No quedó de él más que un mango de pala, un hombre moderno. [...] El sistema es la anulación”.²

Y es curioso que eso lo haya hecho justo el pensador que intentó resolverlo todo por medio de la razón. En Hegel, el costo que se tiene que pagar es que la razón se disloque a sí misma. La razón de Hegel tiene que dar una vuelta por su contrario para poder llegar a ser lo que es. No se trata de la

¹ Jean-Luc Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*. Madrid, Arena, 2005, p. 9.

² Georges Bataille, *La experiencia interior*. Madrid, Taurus, 1973, p. 52.

razón sin contradicciones, sino, por lo contrario, es aquella que abarca todas las contradicciones. Eso es lo que hace la lectura de Hegel algo difícil, quizá imposible, si se quiere encontrar en él una respuesta última. Hegel, al contrario de esto último, no ofrece algo definitivo, sino justo la posibilidad de que se siga pensando, de que se sigan generando conceptos. Por ello, la obra de Hegel se presta para casi cualquier cosa, si se la toma como tal. Pero para eso está ahí.

Vale la pena retomar la obra de Hegel no para simplemente seguirla y afirmarla, sino precisamente para torcerla, distorsionarla, e incluso negarla, pues, como él mismo sugiere, no es más que en la pura y simple negatividad donde ésta, si acaso, podría alcanzar una verdad. Es posible llevar los planteamientos de Hegel a su extremo, utilizándolos para vislumbrar otras formas de hacer filosofía, yendo más allá de Hegel, apropiándolo para nosotros, pero, sobre todo, sabiendo que eso implica, en primer lugar, su negación. Es decir que, por contradictorio o absurdo que pudiera parecer, la única forma de apropiarse del discurso hegeliano es negándolo. “El espíritu no es esta potencia como lo positivo que se aparta de lo negativo, [...] sino que sólo es esta potencia cuando mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello”,³ diría Hegel mismo. Una vez que tocamos el lado negativo, cualquier tipo de desviación se hace posible. Se trata de darle actualidad al discurso hegeliano, pero, como se verá, esto no se puede hacer si no es impugnándolo, rompiéndolo, pervirtiéndolo; llevándolo hacia lugares quizá insospechados, sobre todo, llevándolo de la razón hacia la locura.

Considerando lo anterior, en el presente texto se defiende la tesis de que el acercamiento a la obra de Hegel nos puede abrir el panorama hacia un entendimiento de la filosofía como algo sin fundamento, puesto que se trata de un acercamiento hacia la locura. Pero esa locura es quizá la que nos define como humanos. Hoy se hace necesario este enfoque, ya que no parece haber una resolución definitiva a los conflictos mundiales. Y es que quizá no tendría por qué haberla. Habría que aprender de Hegel en al menos dos sentidos. Primero, quizá no para intentar volver a realizar su hazaña omnipotente, sino, al contrario, para no volver sobre ella; es decir, una enseñanza en sentido negativo. Pero lo que podemos ver también es, por otro lado, el inagotable esfuerzo que hace para envolver y resolver incluso los aspectos más negativos de nuestras experiencias, y aun así atreverse siempre a llamar a todo eso como “razón”. Recordemos que, para Hegel, “la razón es el *obrar con arreglo a un fin*”.⁴ Es decir, no es que la razón sea el fin solamente; no es que se llegue a la razón, a la verdad, de una vez por todas y ya, sino que la razón es lo que motiva una y otra

³ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. México, FCE, 1966, p. 24.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

vez a la negación, al movimiento. Aunque obviamente el propio movimiento constante puede moverse también de lo racional a lo irracional, la razón sería el único medio de ponerlo en positivo. Podríamos llamarle de cualquier otra forma, pero la razón nos habla del momento en que podemos enunciar algo. Si queremos hablar de algo, esto tiene que ser racional. Éste sería el lado positivo. Quiere decir que a pesar de nuestros impotentes intentos por abarcar el absoluto, como lo hizo Hegel y como tiende a hacer la filosofía en general, el simple hecho de que nosotros estemos aquí para enunciar algo, aunque sea como una locura, es ya algo que fue realizado positivamente; y, como tal, contiene un sentido, nos lanza de nuevo hacia adelante. Razón y locura no pueden verse por separado. Ambas son positivas y negativas a la vez, pero la enseñanza es que la mera acción de identificarlas como tales ya es un impulso hacia el devenir, hacia el movimiento.

Todo lo anterior queda evidenciado en el “Prólogo” que podemos encontrar en *Fenomenología del espíritu*. En él se sintetiza gran parte del proyecto hegeliano, pero, sobre todo, se expresan todos estos elementos contradictorios y a la vez concretos y positivos de la filosofía. Por ello nos centraremos en este texto y lo complementaremos con algunos otros a fin de contrastar y constatar su actualidad. Varios autores nos acompañarán en este recorrido, especialmente Sigmund Freud, con una lectura paralela para explicar a Hegel; Georges Bataille, en sus puntualizaciones sobre lo negativo en Hegel ligado al sacrificio y la muerte; y, por último, Jean-Luc Nancy, para ligarlo directamente al momento histórico filosófico actual.

La elección de estos tres momentos posteriores a Hegel en el pensamiento occidental obedece a que se hace necesaria una actualización que no puede realizarse sin dar cuenta de ciertas torsiones por las que ha pasado la cultura occidental antes de llegar a nuestro presente. Es decir, no es conveniente querer hacer una lectura de Hegel desde el presente si no se toman en cuenta anclas que nos marquen los puntos de inflexión que nos separan o que nos unen con su pensamiento. Si bien podría llevarse a cabo tal labor desde otros autores, cada uno de los aquí tomados representa un punto crucial, ya sea respecto a una lectura de Hegel como a algún momento de transformación clave en el pensamiento occidental. En ese sentido, si Hegel llevó a la razón hasta sus últimas consecuencias, un poco más tarde Freud representa el golpe más duro a la razón y a la conciencia occidental que ha habido en la historia. Según su propio planteamiento, no fue suficiente que Darwin haya dado un golpe a la razón haciéndola ver como una mutación más del reino animal, sino que el siguiente golpe, el cual viene de la psicología y del cual Freud mismo forma parte, es hacia el yo como operador de esa razón que de por sí ya no es ningún privilegio absoluto. El yo ordenador, el sujeto, queda totalmente cuestionado, pero no por algo externo a sí mismo, sino de hecho, por algo

que le compete a sí y que se expresa como síntoma, es decir, como brotes que rompen y cuestionan la razón y la conciencia mismas.⁵

Bataille, por su parte, no tuvo que hacer más que retomar a Hegel y poner énfasis en el desgarramiento al que nos lleva su postura si se lleva hasta sus últimas consecuencias. Dice Bataille: “Sólo la razón tiene el poder de deshacer su obra, de demoler lo que edificaba. La locura no es eficaz [...]. No alcanzamos, sin la ayuda de la razón, la ‘sombria incandescencia’”.⁶ De esta manera, Bataille aprovechó el desenfreno de la razón explorando lo que él identificó como la experiencia interior no sólo como una experiencia negativa, sino también mística, de éxtasis, de arrobamiento, de no-saber, del sinsentido; sin fundamento ni revelación. Como él lo sugiere, para llegar a ello no era suficiente simplemente desapegarse de la conciencia bajo el desvarío, el delirio o el disparate, sino justo lo contrario: adentrarse tanto en la experiencia de la razón que ella misma termine en frenesí. El sacrificio y la muerte en Bataille representan el límite de tal transgresión; una experiencia sin dogma ni ciencia, sino un fin en sí misma.

Con Freud y Bataille podemos colocarnos de lleno en el siglo xx, y los cambios que representó éste en el pensamiento occidental. La falta de fundamentos absolutos y la desmesura en una gran cantidad de ámbitos que caracterizan el siglo no pueden dejarse de tomar en cuenta para pensar el presente. Finalmente, Nancy, un pensador contemporáneo, escribiendo en el umbral del siglo xxi, nos puede dar la pauta para situarnos en los desafíos actuales. Su trabajo *Hegel. La inquietud por lo negativo* constituye tanto un acercamiento a la propia obra de Nancy como a lo que la lectura de Hegel aún tiene por decirnos. La importancia de Hegel, para Nancy, es que “fue indudablemente el primero en tener esta conciencia propiamente moderna de la violenta paradoja de un pensamiento cuyo valor propio es todavía inaudito, y cuyo dominio es la grisura del mundo”.⁷ Esa “grisura” no es más que la gama de altos y bajos contrastes, oposiciones, antagonismos, disparidades, contrariedades, oximorones, a los que nos vemos enfrentados hoy en día sin tener una escala u orden regente omnímodo. Estamos por ello requeridos, pero también dispuestos a pensar o tratar de captar una ontología que se mantiene siempre por venir al mismo tiempo que se actualiza; que se instala a la vez que se desplaza todo el tiempo entre lo singular y lo plural⁸ y, como es defendido en este texto, entre la razón y la locura.

⁵ Esta idea fue desarrollada por Freud en un artículo publicado en 1917 titulado “Una dificultad del psicoanálisis”, en Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. xvii. Buenos aires, Amorrortu, 1984, pp. 125-135.

⁶ G. Bataille, *op. cit.*, p. 55.

⁷ J.-L. Nancy, *Being singular plural*. Stanford, Universidad de Stanford, 2000, p. 10.

⁸ En *Being singular plural*, Nancy realiza un intento de “rehacer por completo

El caso Hegel

Como ya se dijo, la obra de Hegel pretende abarcarlo todo. Tan es así que llega el momento en que al tener la tarea de prologar sus obras resulta extraño querer añadir algo a eso que pretende no haber dejado nada fuera. Si el “Prólogo” se sitúa en una posición externa es porque se está advirtiendo de inmediato que algo falta en la obra. Pero la filosofía que pretende realizar Hegel no permitiría tal operación. No puede haber una mirada externa, diría Hegel, a la verdad misma. Y entonces cabe interpretar la necesidad del “Prólogo” como algo más bien trágico de toda obra y principalmente si se trata de una obra filosófica. Para Hegel, la filosofía no puede contentarse con ser un mero intento de la sabiduría, un mero acercamiento, sino que tiene que ser ésta misma. Pero he aquí que jamás puede cumplir su propósito, o quizá justo al cumplirlo abre paso a que ésta misma sea refutada de inmediato. Justo al mostrarse, al escribirse, al plasmarse, al manifestarse, la filosofía inaugura la posibilidad de que emerja algo. Se trata entonces de la posibilidad misma del ser lo que se juega en la filosofía.

Hegel insiste en que la necesidad externa e interna es siempre la misma: “En cuanto a la necesidad *externa*, concebida de un modo universal, prescindiendo de lo que haya de contingente en la persona y en las motivaciones individuales, es lo mismo que la necesidad *interna*, pero bajo la figura en que el tiempo presenta el ser allí de sus momentos”.⁹ Lo que propone entonces es adentrarse en la experiencia de la cosa misma, de tal suerte que en esta unión con el devenir de la cosa lo verdadero se exprese en el sujeto mismo; y, sobre todo, se exprese como negación. La filosofía entonces se hace performativa. La filosofía no es un discurso sobre las cosas, sino que tendría que ser la cosa misma, envolver a su contrario y a sí misma. Ya en ese plano, no hay cabida para nada externo. Se trata de una especie de psicosis; no sin envolver la paradoja de que en esa demencia la filosofía siempre es racional. No es posible salir de la ley de la razón justo porque la ley ya está encarnada. Se podría decir que de forma opuesta a la demencia divina que él califica como “la noche en la que, como suele decirse, todos los gatos son pardos”,¹⁰ misma que identifica con la postura de Schelling, Hegel propone más bien una demencia controlada, o, mejor aún, la demencia misma del control, de la ley, de la razón. Y para caracterizar más específicamente esta extraña “psicosis racional” en la que nos envuelve, quizá se podría equiparar con una especie de paranoia en el sentido de que siempre está la necesidad de movimiento, de huida del lugar en el que

la ‘filosofía primera’, dándole como fundamento el carácter ‘singular plural’ del ser” (*ibid.*, p. xv).

⁹ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

se ha llegado; una necesidad de escapar a una visión externa al mismo tiempo que se pretende encarnar esa misma visión.

Etiquetar la filosofía de Hegel como un caso de psicosis paranoica no es en absoluto casual. Quizá un antecedente del caso Schreber, analizado por Freud, bien podría ser el caso Hegel: “El *puro* conocerse a sí mismo en el absoluto ser otro, este éter *en cuanto tal*, es el fundamento y la base de la ciencia o el *saber en general*”,¹¹ dice Hegel. Es decir, que el yo implica una negatividad esencial. El yo es siempre tránsito de la indeterminación a la determinación. Está constantemente negándose para poder encontrarse. “El individuo, como ya de suyo lo exige la naturaleza de la ciencia, debe olvidarse tanto más y llegar a ser lo que puede y hacer lo que le sea posible, pero, a cambio de ello, debe exigirse tanto menos de él cuanto que él mismo no puede esperar mucho de sí ni reclamarlo”.¹² Básicamente el individuo debe anularse, perderse, para conocer lo verdadero. Más aún, “lo verdadero es, de este modo, el delirio báquico, en el que ningún miembro escapa a la embriaguez, y como cada miembro, al disociarse, se disuelve inmediatamente por ello mismo, este delirio es, al mismo tiempo, la quietud translúcida y transparente”.¹³ La lección aquí es que la tarea de la filosofía es delirar tal como lo hizo Hegel, pues sólo así se abren las posibilidades del mundo.

Retomando brevemente el caso Schreber, recordemos que éste “se sentía la mujer de Dios”.¹⁴ Schreber sentía que era violado por Dios. Y Hegel, como lo remarca Nancy, parecía también experimentar una penetración, porque al intentar penetrar él mismo en el saber absoluto y total era a la vez violado por éste. “Quien penetra es penetrado, pues el pensamiento es el pensamiento del ser mismo, y no ‘el mío’”,¹⁵ dice Nancy. Al tener comercio sexual con Dios, Schreber creía poder hablar el “lenguaje fundamental” con el que habla el mismo Dios. Y el resultado de ese comercio sexual con Dios serían “hijos del espíritu” que daría a luz Schreber y que ayudarían a redimir el mundo. Hegel, por su parte, dice: “La vida de Dios y el conocimiento divino pueden, pues, expresarse tal vez como un juego del amor consigo mismo”,¹⁶ pero a Dios le falta el trabajo de lo negativo, es decir, el sujeto. Hegel, como Schreber, era a tal grado consciente de su delirio que puede describir cada una de las facetas del mismo. Además, ambos lo realizan con fines similares. Schreber dice estar sirviendo a la ciencia y el estudio de las más altas verdades religiosas con su

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 48.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ S. Freud, “Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (*Dementia paranoides*) descrito autobiográficamente”, en *Obras completas*, vol. XII, p. 30.

¹⁵ J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 23.

¹⁶ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 16.

testimonio. Es decir, ellos saben de la fuerza de lo que están escribiendo. Tal parece que la filosofía y la locura tienen mucho en común. Y es que, de acuerdo al mismo Freud, las alucinaciones de la paranoia no están en absoluto alejadas de las neurosis comunes, es decir, de la vida que llevamos todos, simplemente en ellas se trasluce lo que todos escondemos. Según Freud, los paranoicos en el síntoma sólo dicen lo que quieren decir, mientras que los demás lo callamos. En el caso de la filosofía de Hegel, éste se atrevió a decir aquello bajo un ejercicio consciente que lo llevó finalmente a lo mismo que a Schreber, un delirio. Y no es nada sorprendente que, como lo remarca Bataille, “Hegel, en el momento en que se cerró el sistema, creyó durante dos años volverse loco [...] se vio, en un sentido profundo, convertirse en muerto”.¹⁷

Hegel, en su afán por encarnar él mismo la filosofía, la razón, la verdad, trata de perderse a sí mismo. Se identifica como el espíritu inacabado. El espíritu en él como individuo es insignificante. Por ello tiene que desgajarse, partir su subjetividad. “El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarramiento”.¹⁸ Para ello tiene que pasar por la muerte y la negatividad en sí misma; afrontándolas y asumiéndolas como parte constitutiva de su ser. La ciencia en Hegel no es más que esto: un abandonarse a la mera contingencia, confiando en que todo lo que pase será finalmente racional.

Pero cabe recordar que esta racionalidad, lejos de salvarnos, se trata una vez más de la acción de la pura y simple negatividad. Si el devenir que propone Hegel es un constante negarse a sí mismo, entonces el mundo de Hegel es más bien un abismo. Como lo diría Nancy, “una absoluta negatividad de lo Absoluto parece constituir toda la experiencia de este mundo, y su autoconciencia. Pero es su experiencia, y es su conciencia: no se las podríamos quitar”.¹⁹ Y es que en aquel intento por encontrarse a sí mismo por parte del sujeto hegeliano se disuelve toda sustancia, toda instancia primera y última, dice Nancy. El sujeto es el puro acto: “el fin es lo inmediato, lo *quieto*, lo inmóvil que es *por sí mismo motor* y, por lo tanto, *sujeto*. Su fuerza motriz, vista en abstracto, es el *ser para sí* o la pura negatividad”.²⁰ Y su acto es la negatividad del sistema, continuaría Nancy. Y en efecto, Hegel lo pone de manera muy clara: “La filosofía debe guardarse de ser edificante”.²¹ Se trata de ir hacia lo más profundo de lo que ya es. No se trata de inventar un éxtasis que va más allá de todo, sino de emparejarse a las particularidades; es un movimiento de apego y desprendimiento continuo. “Este mundo se percibe a sí mismo como

¹⁷ G. Bataille, *Escritos sobre Hegel*. Madrid, Arena, 2005, pp. 90-91.

¹⁸ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹ J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 10.

²⁰ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

el mundo gris de los intereses, de las oposiciones, de las particularidades y de las instrumentalidades”.²²

No hay estado estático de lo bello, lo sagrado, el amor, lo eterno, para Hegel. Todo ello se sacrifica a cada momento. “El mundo hegeliano es el mundo en donde ninguna generalidad subsiste, sino sólo singularidades, infinitamente”.²³ Lo positivo de la filosofía es siempre inmediato, es efímero, parece a cada instante. Bataille incluso llegó a ver en la muerte y el sacrificio las dos operaciones fundamentales de la filosofía hegeliana. Dice Bataille: “no puede haber auténticamente Sabiduría (Saber absoluto, ni tampoco en general nada semejante) si el Sabio no se eleva, me atrevo a decir, al rango de muerto, por más angustia que haya en ello”.²⁴ Y más adelante dice: “acerca del sacrificio, puedo decir esencialmente, en el plano de la filosofía de Hegel, que en cierto sentido el Hombre ha revelado y fundado la verdad humana sacrificando”.²⁵ Para Bataille, la negatividad del hombre que explora Hegel refleja el negro carácter de la humanidad en su totalidad. “Para Hegel, en efecto, la Acción es Negatividad, y la Negatividad, Acción”.²⁶ Se trata de la Nada en sí misma, pero en ella también el Mundo histórico. En este sentido, lo positivo y lo negativo son finalmente lo mismo. “El resultado es lo mismo que el comienzo simplemente porque el *comienzo es fin*”.²⁷

La ciencia para Hegel son los automovimientos puros del concepto. En ella tarde o temprano la sustancia se vuelve accidente, el sujeto objeto, lo interno externo, la razón locura. Esto es, tomándolo radicalmente, lo que envuelve la proposición especulativa: todo puede suceder. La multiplicidad sólo es posible gracias a ese desfondamiento. Y en esa operación los predicados son impredecibles. La ciencia de Hegel es totalmente inmanente, “lo que es vuelve a recoger en sí mismo este despliegue o este ser allí, es decir, se convierte a sí mismo en un *momento* y se simplifica como determinabilidad”.²⁸ Sin embargo, esta determinabilidad es justamente un momento antes algo totalmente indeterminado. Tal es la tragedia que trae consigo la inmanencia y la especulación en Hegel, pero que, sin embargo, él mismo no puede más que esforzarse por rescatar el aspecto positivo, es decir, el resultado; “en el pensamiento conceptual lo negativo pertenece al contenido mismo y es lo *positivo*, tanto en cuanto su movimiento inmanente y su determinación como en cuanto la *totalidad* de ambos”.²⁹

²² J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ G. Bataille, *Escritos sobre Hegel*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

Al repetirse una y otra vez la operación de desgarramiento se genera un ritmo, incluso una música. “Esta naturaleza del método científico, consistente de una parte en no hallarse separada del contenido y, de otra, en determinar su ritmo por sí misma encuentra su verdadera exposición, como ya hemos dicho, en la filosofía especulativa”.³⁰ Se podría decir que cada una de las obras de Hegel, y quizá de la humanidad entera, es una especie de instantánea tomada a este ritmo que nunca se detiene. Es una especie de melodía o fragmento de pista que se extrae en algún momento para constatar que efectivamente hay un ritmo ahí; realizando un corte que al evidenciar el ritmo conforma a la vez una pieza que, al unirse con las demás, busca darle sentido a todo cuanto sucede envolviéndolo todo bajo el tambor de la razón. “Lo que no obstante asegura la soberanía del momento descrito es el ‘desgarramiento absoluto’ del que habla Hegel, la ruptura, por un tiempo, del discurso”,³¹ dice Bataille. En la filosofía de Nancy, esto se trataría de una síncope, una interrupción, un destiempo, que marca y hace notar el ritmo, pero siempre para romperlo y con ello simplemente mostrar su existencia. “Existir: el ser pensante del ser mismo. Venida, partida, sucesión, paso de los límites, apartamiento, ritmo y síncope del ser”.³² Lo que nos muestra esa interrupción, esos movimientos de desvarío, de transgresión y desgajamiento, es que estamos totalmente expuestos, lanzados, abandonados a una existencia sin fundamento. La filosofía entonces sería la decisión de hacernos conscientes de nuestra propia exposición, de nuestro propio desarraigo. Cuando en filosofía se explora la inquietud de lo negativo, como en el caso de Hegel, éste no puede envolverse a sí mismo en ella, pues todos estamos en ésta; y, por lo tanto, tiene que terminar negándose a sí mismo. Se trata de un ir y venir, entrar y salir, un ritmo. La apuesta es que en ese ritmo que se genera entre la proposición especulativa que destruye y el modo razonador que unifica es que al final gane la armonía. Cuando la sustancia se vuelve accidente y el sujeto se vuelve predicado, entonces “que el predicado exprese la sustancia y el sujeto mismo caiga en lo universal es la *unidad* en que aquel acento da su último acorde”.³³ Pero tal acorde es un albur: nunca se sabe lo que va a suceder ni cuando va a terminar la tonada. Y aun así, tal parece que no tenemos de otra más que seguirle el paso intentando desgarrarnos con ella; bailando a su ritmo en una especie de marcha delirante que se nos muestra como infinita.

Nancy remarca que la filosofía de Hegel es “gris”, pero habría que decir que más bien es una escala de grises que va desde lo blanco hasta lo negro. Sólo de esta manera se puede apegar a la realidad, sólo así se generan todas

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

³¹ G. Bataille, *Escritos sobre Hegel*, pp. 32-33.

³² J.-L. Nancy, *Las musas*. Buenos aires, Amorrortu, 2008, pp. 132-133.

³³ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, pp. 41-42.

las diferencias y autodiferencias en Hegel y se da un testimonio de lo que es, tal como en el caso de una fotografía. Y es que resulta curioso que unos años después del desarrollo de la filosofía de Hegel, haya sido también desarrollada la técnica fotográfica por Niépce. Recordemos que el sustrato fotosensible de la fotografía se coloca como un sujeto activo y pasivo a la vez, del mismo modo en que lo hace Hegel, para que los rayos del sol lo impregnen y dejen por fin plasmada una imagen del momento. “El método no es, en efecto, sino la estructura del todo, presentada en su esencialidad pura”.³⁴ Ese todo puede captar cualquier cosa. Su actividad consiste justamente en ser sensible y modificarse con la acción de la luz. Todo depende en la fotografía de qué tanto se abra y cuánto tiempo lo haga el diafragma. En la escritura de Hegel también podemos ver una gran gama de aperturas hacia la propia escritura, hacia el pensamiento y hacia la luz de la razón, por decirlo así. La luz que entra por la apertura en una cámara fotográfica no depende en absoluto sólo de alguno de los elementos, ya sea del sustrato, de la cámara, de la luz misma o de los objetos que la reflejan, sino que es una relación de todos ellos. Ser es ser en relación, “la existencia *es con*: de otra forma nada existe”,³⁵ diría Nancy. Lo que podemos ver en esa analogía es que en la escritura de Hegel también se deja ver simplemente el momento histórico en que él estaba escribiendo. No es que Hegel haya tenido razón frente a los otros. Es que Hegel recoge un testimonio quizá más extenso de la locura que vivimos todos, pero nada más. Su logro consiste en abrirse a que pase a través de él y de su escritura todo lo que tenga que pasar. Por ello, también la sensación resulta de gran importancia para Hegel. “La sensibilidad es devenir”,³⁶ dice Nancy al referirse a la filosofía de Hegel. Su actividad consiste, una vez más, en ser pasivo.

La filosofía es el disparador de la cámara, de la escritura. Es gracias a ella que se le permite todo a Hegel. La captura de la luz nunca termina, sólo experimenta interrupciones. Esas interrupciones componen lo que conocemos como el *corpus* filosófico. Pero como lo diría Bataille, “lo único que permanece es la agitación circular —que no se agota en el éxtasis y vuelve a comenzar a partir de él”.³⁷ Tal parece que la filosofía tiene la forma del deseo en psicoanálisis o incluso del *conatus* spinoziano. Para Nancy es muy claro que la conciencia de sí de la que habla Hegel es deseo. “El deseo es la necesidad de la conciencia: es la necesidad de que su propia unidad venga y devenga con ella”.³⁸ Quizá lo que Hegel llamó “razón”, ahora podríamos identificarlo como “deseo”. Ese

³⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁵ J.-L. Nancy, *Being singular plural*, p. 15.

³⁶ J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 53.

³⁷ G. Bataille, *Escritos sobre Hegel*, p. 92.

³⁸ J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 68.

deseo siempre se desborda a sí mismo; es “deseo de un saber que es él mismo deseo, y que no sabe sino deseando”.³⁹ Tal es lo que Nancy identifica como la inquietud en Hegel. En este punto el reposo es el delirio. “La seguridad del pensamiento es inseparable de su inquietud —y su inquietud, al igual que la ebriedad, es a la vez una angustia y una exaltación, el riesgo y el impulso de la relación”.⁴⁰ La misma inquietud de la razón lleva tarde o temprano al delirio, el desvarío, la desviación continua. Por ello la locura está contemplada, ella no borra las posibilidades que nos brinda el discurso hegeliano ni viceversa. Al contrario, es posible que la locura y la razón hegeliana se inciten mutuamente en una vorágine tal que el único resultado posible sea lo que hoy conocemos como filosofía.

Conclusión

“Del ‘fracaso’ de Hegel, como de un movimiento auténtico y cargado de sentido, hay que hablar en general”.⁴¹ Y esto es porque, como se dijo más arriba, la filosofía, como la locura, nos deja ver aquello que callamos regularmente; transparenta lo que estaba ahí desde siempre; lo plasma en una obra. Hoy quizá hace falta recordar eso porque justo en ello se juega la humanidad. “El acabamiento del círculo era para Hegel el acabamiento del hombre”.⁴² En Hegel, dice Bataille, se ve el horror de ser Dios, un desgarramiento extremo de estar en el fondo de las cosas, ahí sólo el silencio del éxtasis responde. “No es Hegel aisladamente, es la humanidad entera la que en todas partes y siempre ha querido captar mediante un rodeo aquello que la muerte al mismo tiempo le daba y le sustraía”.⁴³ Bataille habla del horror sagrado. Pero ese horror al que se refiere Bataille involucra la verdad absoluta y completa que pretendía Hegel, aquella a la cual ni un prólogo se le podría agregar.

“Sin duda, Hegel lee su tiempo como el tiempo de un presente así —de una tal presentación del presente, de su inestabilidad, de su desgarrar y de su pasar”.⁴⁴ El tiempo que describe y que inaugura Hegel, de acuerdo a Nancy, es un mundo de dolor, separación, atrocidades continuas, de una desdicha estructural, desplazamiento continuo sin identidad de sentido; un mundo fuera de sí. “Hegel es el testigo de la llegada del mundo a una historia en que ya no se trata sencillamente de cambiar de forma, de cambiar una visión y un

³⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ G. Bataille, *Escritos sobre Hegel*, p. 33.

⁴² *Ibid.*, p. 92.

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 33.

orden, sino en que el único punto de vista y el único orden es la transformación misma”.⁴⁵ Tal es nuestro mundo actual.

Pero cabe señalar que aunque quizá fue la razón como pudo haber sido cualquier cosa, no fue cualquier cosa la que escribió Hegel. Son, como se decía al principio, la razón y la filosofía lo que da vida, espíritu y verdad a las cosas. Para hablar de Hegel hay que montarse sobre esos conceptos, trabajarlos y desbaratarlos desde dentro. De ahí que en este caso se remarque la locura como una propuesta filosófica. Bien se podría simplemente tomar por falso todo lo que dice Hegel, pero si se hiciera de esta manera tampoco habría nada que decirle, ni a él ni a nosotros mismos. Lo abandonaríamos en su psicosis. Y al hacer esto nos quedaríamos solos también. Hay que tomar por verdaderos los planteamientos de Hegel justo para negarlos de inmediato, para eso está la obra hegeliana y sólo así podemos apropiarnos de ella. Se trata, como incluso él lo diría, de la sustancia contra sí misma: “Lo que parece acaecer fuera de ella [la sustancia] y ser una actividad dirigida en contra suya es su propia acción, y ella muestra ser esencialmente sujeto”.⁴⁶ Si hoy es importante la filosofía de Hegel, y así es la forma como la ha rescatado Nancy, es porque ese “nosotros” del que habla tanto Hegel no es solamente el “nosotros” los filósofos, sino “nosotros” para los que la filosofía posee verdad como un “nosotros”. Se trata de la construcción de un mundo que hoy ya vivimos como un mundo sin fundamento. Hegel nos muestra la forma en que la razón, al envolver a su contrario debe pasar por el desfondamiento de sí misma. No puede detenerse en verdades inamovibles. Dice Hegel: “tenemos que la actividad que al individuo le corresponde en la obra total del espíritu sólo puede ser mínima”.⁴⁷ Después de Hegel no nos queda de otra más que afrontar nuestra falta de sustento, de fundamento último. Desde esta perspectiva, la filosofía puede servir para afrontar esta locura, justo al dejarnos ver que siempre fue así. Nunca hubo fundamento fijo, sólo devenir. “El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto, sino que se halla siempre en movimiento incesantemente progresivo”.⁴⁸

Y más aún, al encerrar la filosofía hegeliana dentro de sí misma su propia negación, su diferencia, habría que remarcar la imposibilidad de caer en un extraño dogmatismo hacia el delirio hegeliano. Es este contrasentido lo que justo compone su alma y la única forma en que ésta se pueda poner en movimiento. La filosofía de Hegel debe ser negada, porque precisamente ella se alimenta de eso. Ésa es la dinámica del deseo y de la locura. “Todo es digno de perecer”,⁴⁹ diría el Zaratustra de Nietzsche. El método, según el mismo Hegel,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza, 2009, p. 184.

es la escritura del todo, es la lógica actuando desmedidamente, una ciencia donde la forma está ligada esencialmente al contenido. “La figura concreta, moviéndose a sí misma, se convierte en determinabilidad simple; con ello, se eleva a forma lógica y es en su esencialidad; su ser allí concreto es solamente este movimiento y es un ser allí inmediatamente lógico”.⁵⁰ En este mundo, simplicidad es igual a concepto puro, a inteligibilidad, a racionalidad, a reflexión, a abstracción pura, a pensamiento, a espíritu, a lógica, a esencia, a especulamiento y finalmente a filosofía. “El idioma de la filosofía es el idioma mismo hablando en su infinitud, es decir, al mismo tiempo en cada instante”.⁵¹ Así se entiende que aun lo que se coloque en oposición a la filosofía de Hegel cae dentro de sus límites, en lo que ésta misma permite. “La filosofía no es ni ‘alta’ ni ‘profunda’: se mantiene estrictamente a la altura de las cosas, del mundo y del hombre”,⁵² dice Nancy. Y es que no se trata de superar a Hegel, sino quizá incluso de acompañarlo en su locura.

En la base de la pregunta sobre el hacer o no un prólogo lo que se juega es una tentación: la de seguir filosofando, de seguir escribiendo, de seguir pensando, de seguir existiendo. Lo trágico es que para seguir haciéndolo es necesario negar todo lo ya existente, o al menos menoscabarlo al exigir más. Hegel entonces deja abierto un aspecto negativo en extremo; un aspecto que nos lanza hacia el abismo, hacia la locura y la muerte. Pero al mismo tiempo nos abre la posibilidad, ya no de tratar de buscar una respuesta a ello, una escapatoria, sino de buscar distintas formas de convivencia o simplemente coexistencia ahora que nos sabemos sin remedio, sin salvación. Finalmente, habría que entender la obra de Hegel justo como un testimonio del delirio. Pero en ese delirio no está solo Hegel, sino la humanidad entera. En esa confesión se abrió lo verdadero por un instante. Nos hizo ver nuestra falta estructural, lo cual quizá más tarde en ese mismo siglo dio lugar a que Freud propusiera el tratamiento de lo inconsciente. Hegel funciona como el obturador de una cámara fotográfica, el cual deja pasar por un momento todo lo que se presenta ante él. Hegel captura el negativo en su tiempo y como tal se coloca como figura para ser positivado o rev(b)elado. Hegel como individuo es lo de menos, él mismo no reclama nada, hizo sólo lo que pudo. Si seguimos sus planteamientos, “lo verdadero tiene por naturaleza abrirse paso al llegar a su tiempo”.⁵³ Puede que llegue incluso el tiempo de olvidar a Hegel; es decir, ya no apropiármolo negándolo —y desviándolo con ello hacia la locura como se hizo aquí— sino que en la misma agitación del devenir su nombre simplemente se pierda. Pero incluso así, eso no querría decir que dejáramos de hacer filosofía.

⁵⁰ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 38.

⁵¹ J.-L. Nancy, *Hegel. La inquietud por lo negativo*, p. 41.

⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵³ G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 47.

Del vínculo trascendental entre la modernidad, lo barroco y lo romántico

Víctor Gerardo Rivas

Introducción

Al llamar “trascendental” al nexo conceptual que elucidaremos en esta disertación, aclaro de entrada el sentido que tendrá la misma, ya que existen al menos tres modos de entender los dos últimos términos que aparecen en el título: en primer lugar, el *histórico*, según el cual el barroco y el romanticismo son dos fenómenos culturales que corresponden *grosso modo* a la mayor parte del siglo XVII y al inicio del XIX, cuando de modo respectivo se configura en diversas regiones de Occidente una época o forma de articular la dinámica sociocultural;¹ en segundo lugar, el *artístico* o *estilístico*, que caracteriza los dos términos de acuerdo con ciertos rasgos como el dramatismo y la monumentalidad o con ciertas temáticas como la oposición de lo mundano y lo ultraterreno que pone de manifiesto la mayoría de la producción artística más importante de ambos periodos;² en tercer lugar, el que a falta de una palabra mejor llamaré *metafísico*, conforme con el cual los dos términos se refieren a una percepción *sui generis* de la realidad que se reitera en las más diversas latitudes y momentos, de suerte que (como lo hace Hegel, a cuyas ideas volveremos) podríamos hablar de un “romanticismo” ya en la Antigüedad grecolatina o (como lo hacen Calabrese y otros pensadores actuales) de un barroco en la época contemporánea.³ Yo, por mi parte, sin desdeñar estos tres enfoques (que, por el contrario, retomo en cierta medida),

¹ Cf. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 23 y ss.

² Cf. Luciano Anceschi, *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético*. Trad. de Rosalía Torrent. Madrid, Tecnos, 1991, pp. 41 y ss.

³ Véase G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona, Península, 1989 y 1991, vol. I, pp. 73 y ss. y vol. II, pp. 93 y ss. 2 vols., y Omar Calabrese, *La era neobarroca*. Trad. de Ana Giordano. Madrid, Cátedra, 1994, cap. 2.

busco en esencia analizar lo barroco y lo romántico (en vez del barroco y del romanticismo) como maneras de solucionar o expresar la complejidad propia de la subjetividad moderna que se postula como proceso de determinación de la experiencia que se tiene en un mundo cuyo fundamento ontológico sólo puede plantearse de manera crítica, o sea, al margen de cualquier visión naturalista del hombre. Lo trascendental del título alude, en consecuencia, a la necesidad de articular las operaciones de la subjetividad con las inagotables posibilidades de expresión que el devenir histórico genera, lo cual implica que con independencia del aspecto netamente epistemológico de la cuestión que atañe a una nueva concepción de lo que es la ciencia, lo trascendental mienta la identidad de la subjetividad con la intempestiva potencia del tiempo y del espacio.

Esto último, a su vez, me obliga a hacer una segunda precisión, ahora respecto a lo subjetivo que considero la piedra de toque de la modernidad y que, hasta donde se me alcanza, puede definirse principalmente de dos formas: en primer lugar, como estructura de universalización del conocimiento científico a partir de la experiencia de cada cual o, en segundo lugar, como estructura de elucidación del propio ser que cada cual en concreto debe realizar, sea o no conforme con la razón. El primero de estos sentidos es el que traza la tradición filosófica que va de Cartesio a Husserl pasando, sobre todo, por Kant, cuyo resultado más relevante ha sido la fundamentación de la ciencia moderna;⁴ el segundo, el que traza la línea que va del propio Cartesio a Nietzsche pasando, principalmente, por Hegel, cuyo fruto más sustancioso ha sido la problematización de la experiencia vital, el sacar a la luz la dialéctica que media entre la misma y la capacidad de articular el pensamiento para que deje de ser meramente una representación en el mejor de los casos clara y distinta, y se convierta en un impulso total que vaya de la mano con el devenir del mundo.⁵ Lo subjetivo, según esto, apunta a una transfiguración existencial que a partir de la clarificación del pensamiento nos descubre un sentido que habría que llamar precisamente moderno.

Huelga decir que estas dos tradiciones no se oponen en lo absoluto, aunque tampoco coincidan durante su desarrollo; es más, su irreductible diferencia se perfila justamente como el origen de la complejidad que me propongo analizar aquí y, por ende, como el origen de la que hay entre lo barroco y lo romántico en cuanto formas, reitero, de mostrar la relación crítica de lo subjetivo con la realidad, relación que es el envés de la modernidad. Pues si bien es dable en teoría que coincida la generación de conocimiento científico con la de una

⁴ Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento*. Trad. de Wenceslao Rocés. México, FCE, 1953-6, vol. II, pp. 672 y ss. 3 vols.

⁵ Tal es en efecto el cometido primordial de la *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Rocés y Ricardo Guerra. México, FCE, 1966, pp. 107 y ss.

visión auténticamente personal y hasta creadora de la realidad (a lo que tanto lo barroco como lo romántico tienden), lo cierto es que la modernidad ha mostrado una y otra vez que es muy difícil o casi imposible identificar ambas estructuras, como lo prueba mejor que ningún otro factor la crítica nietzscheana en contra del hombre teórico. Y esta crítica se hace aún más contundente cuando vemos la escisión moderna entre la razón y la existencia, escisión que, como acabo de señalar, es el motor tanto de lo barroco como de lo romántico.

La vivencia de lo subjetivo

1. Antes que nada, quiero detenerme en la exposición original de la subjetividad moderna (sin duda, la más penetrante para nuestros fines), que lleva a cabo Cartesio en la primera parte del *Discurso del método*, el cual glosaré no como exégeta del autor sino para ver de qué modo en ella se configura lo subjetivo.⁶ Como todo mundo sabe, la obra comienza con el análisis del nexo entre la experiencia vital y la posibilidad de conocer la naturaleza, o sea, entre la plétora de fenómenos y vivencias cuya diversidad se interpreta de las maneras más contradictorias y la “potencia de juzgar bien y de distinguir lo verdadero de lo falso”,⁷ lo cual lleva a Cartesio a narrar su vida como si fuese un cuadro en el que cualquiera pudiera ver la imagen de la suya. Si nos atenemos a lo anterior, el filósofo busca mostrar la necesidad de que la razón estructure el conocimiento que se tiene a partir de lo que cada uno ha vivido, por lo que aquélla no puede ser un instrumento al servicio de un afán general de saber, sino un modo originario de hacerse consciente del sentido y alcances de lo que uno piensa respecto a la realidad, lo cual exige (como se ve en la segunda parte de la obra) que se aclare y distinga el sentido de las ideas que uno tiene no respecto a cada cosa en particular sino a la experiencia en su totalidad.⁸ Si así lo vemos, la subjetividad no es otra cosa que un modo de plantear y resolver el problema de la estructuración autónoma de la experiencia al margen de ideas que se aceptan porque son de sentido común o porque se ignora si son falsas.

Hasta aquí, el proyecto cartesiano no parecería tan original, ya que semejante exigencia de claridad respecto al sentido del pensamiento es ya explícita en la mayéutica socrática y, más aún, en la dialéctica platónica, que son dos métodos para hacerse consciente de lo que uno piensa y de cómo juzga lo real a partir de ello; sin embargo, lo que resulta absolutamente novedoso es que para Cartesio las ideas que trata de clarificar no se refieran a valores trascendentes o metafísicos como la esencia del bien o la inmortalidad del

⁶ René Descartes, *Obras*. Ed. de Adam-Tannery. París, Cerf, 1902, vol. VI. 13 vols.

⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 17.

alma, sino a la delimitaci3n de los alcances de la raz3n para informar lo vivido y, a trav3s de ello, al valor del conocimiento de lo natural, como lo pone de manifiesto el autor en las subsecuentes partes del *Discurso*, sobre todo en la quinta y en la sexta, donde declara sin ambages que el conocimiento que debemos perseguir es el que nos hace “amos y se~ores de la naturaleza”.⁹ Y es este objetivo eminentemente trascendental del conocimiento el que distingue la subjetividad y, en general, la modernidad, del modo antiguo de entender la relaci3n entre el conocimiento y la experiencia como sublimaci3n de la misma en aras de un Absoluto que s3lo se alcanza a trav3s de una contemplaci3n pr3cticamente ajena a la realidad emp3rica. Lejos de reivindicar la supremac3a de lo trascendente sobre la inmanencia y, m3s a~n, la de lo natural sobre lo racional, lo subjetivo exige la identidad del conocimiento y lo emp3rico a trav3s de la idea clara y distinta acerca de cuya articulaci3n total el saber antiguo poco o nada esclareci3.

Ahora bien, esta fundamentaci3n del orden racional o subjetivo del conocimiento que se propone a trav3s de un m3todo que se halla al alcance de todo mundo, no es m3s que la mitad del problema; la otra mitad tiene que ver con la complejidad que la subjetividad descubre en sus modos de estructurar esa relaci3n en vista de una supuesta unidad final de la experiencia que el proyecto cartesiano exige para que el sujeto sistematice el pensar personal de manera inconcusa: “jam3s mis designios han llegado a otra cosa que a tratar de reformar mis propios pensamientos y a construir [la ciencia] sobre una base que sea m3a por completo”.¹⁰ Mas si, por un lado, la propuesta que Cartesio hace en la sexta parte del *Discurso* de que quien lo desee participe en la constituci3n de una rep~blica de pensadores que hagan avanzar la ciencia es una empresa m3s o menos factible a corto plazo (cosa que la historia ha confirmado), por el otro, el alcance esencialmente personal del proyecto, que deber3a ser el hilo conductor y el cometido por antonomasia de la filosof3a, pasa a segundo plano sin una justificaci3n real, al menos en apariencia. Es cierto que la raz3n articula un sistema de conocimiento que identifica el plano moral de la acci3n personal (tercera parte) con la reformulaci3n de la metaf3sica (cuarta parte), la de la ciencia (quinta parte) y hasta la del alcance sociopol3tico –por as3 llamarlo– que todo esto tiene (sexta parte), y que ello basta para el prop3sito que se enuncia al inicio, si lo consideramos desde una perspectiva estrictamente general; empero, si paramos mientes en la necesidad de establecer una unidad total del proceso en vista a la experiencia vital, la empresa dista mucho de la claridad sistem3tica, cosa que por otra parte hace necesario mantenerse en los lindes de una moral provisional que el sujeto adopta para no permanecer

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

irresoluto mientras vive su vida como cualquier otro lo hace.¹¹ Claro está que no es igual actuar de acuerdo con las costumbres de la sociedad sin haber reflexionado sobre ello a solamente aceptar las opiniones más moderadas y evitar caer en los extremos; no obstante, eso exige atemperar el optimismo cartesiano y apunta a un problema que llevará a Kant a establecer principios absolutamente distintos para la esfera teórica y la práctica de la razón.

Ello aparte, esta diferencia entre el sistema del conocimiento y el de la acción, sin llegar a ser un verdadero escollo para la puesta en marcha del proyecto subjetivo o trascendental cartesiano, no es tampoco, como podría parecer, un aspecto secundario; más bien, es una cuestión capital, ya que apunta al carácter eminentemente engañoso de la experiencia humana, que en la primera parte del *Discurso* se presenta como resultado de la condición abstracta o metafísica de la tradición filosófica, pero que en la cuarta, la que corresponde a la fundamentación de la metafísica, se desemboza como resultado de un hecho mucho más inquietante: que las fuentes del conocimiento que la subjetividad tiene acerca de cualquier forma de realidad, y en primera instancia sobre ella misma, no solamente carecen de la absoluta certeza que el método ofrece al pensamiento, sino son por naturaleza deleznales, pues se apoyan en una forma de experiencia irreductible a las ideas claras y distintas: lo sensible que, en efecto, no puede definirse con la claridad y distinción de un concepto lógico o matemático: ¿cómo hablar con exactitud del matiz de un color o de si es ello o no? De ahí que lo sensible, que abarca la percepción de los sentidos, pero también la proyección imaginativa que transforma lo que se ha percibido en algo por completo distinto o hasta monstruoso, represente un problema para el proyecto moderno de sistematización trascendental como no lo había representado, en cambio, para el pensamiento premoderno.

En efecto, la crítica cartesiana contra lo sensible, que expondremos con cierto detalle en un momento, sería una más de las incontables reinterpretaciones del idealismo platónico y antiguo en general si no fuese porque se lleva delante con miras a un conocimiento sistemático que conduzca al dominio de la naturaleza, cosa que la diferencia por completo de la finalidad metafísica antigua que enfocaba cada esfera de la experiencia no desde la unidad subjetiva de la misma, sino desde la imponderable trascendencia de la realidad, como se echa de ver mejor que nada en la heterogeneidad temática de la metafísica o en la condición literalmente servil del conocimiento medieval de la naturaleza respecto a la teología, que es lo que Cartesio considera inaceptable a la luz de la condición trascendental de la razón que va de la mano con la reivindicación del fundamento subjetivo que rige incluso la que el filósofo aún considera la

¹¹ Cf. John Marshall, *Descartes's Moral Theory*. Nueva York, Universidad de Cornell, 1998, pp. 11 y ss.

forma suprema de saber, o sea, la teología, que desde la unidad del *Discurso* aparece simplemente como otro de los campos de clarificación metódica y no como una esfera que exigiese una articulación conceptual *sui generis*. Por extraño que parezca, no son la insondable perfección de Dios ni la inmortalidad del alma las que se resisten a la determinación racional, es la esfera de lo sensible, que la tradición premoderna había reducido al campo de la opinión o de la apariencia, en el peor sentido del término, la que habrá de ofrecer la mayor resistencia a la condición metódica del conocimiento.

2. Acabamos de subrayar que la crítica cartesiana de lo sensible es completamente original y ahora mostraremos cómo es que con ello plantea un problema que será capital para el desarrollo moderno, al punto que podría considerarse sin exageración el punto de quiebre de la modernidad, a saber, que la condición trascendental de la subjetividad halla su límite en la potencia que lo sensible posee para desestabilizarla a través de una serie de representaciones que constituirán de modo respectivo lo barroco y lo romántico. Y para ver por qué esto es así tendremos que abreviar de nuevo en Cartesio, mas ya no en el *Discurso del método* sino en las *Meditaciones metafísicas*, que son un hito en el devenir de la tradición filosófica porque muestran con extraordinaria profundidad la condición vivencial del proceso de determinación trascendental que, en cambio, en el *Discurso* se somete a la exposición de los resultados obtenidos merced al método y, junto con ello, la complejidad de la subjetividad que con independencia de la razón se abre a las problemáticas formas de la experiencia sensible que disgrega la claridad de un concepto como, por ejemplo, el de “cera” en la multiplicidad de las formas en las que el objeto correspondiente se muestra, es decir, el olor, la consistencia, el color, etcétera.¹² Así, la profundidad de la que hablamos no la alcanzan las *Meditaciones* tanto por la coherencia con la que prueban la existencia de Dios y la distinción entre el cuerpo y el alma, o la inmortalidad de esta última (recordemos que el título de la obra varió), sino por la forma en que hacen palpable la irremisible tensión que media entre, por una parte, el fenómeno mismo del pensar, la condición trascendental de la reflexión que al menos desde una óptica antigua podría verse como una iluminación sobrenatural y que en cambio se desenvuelve aquí como el esfuerzo muy arduo y accidentado por sacar a la luz el sentido de lo que uno piensa y, por otra, la condición aleatoria de la sensibilidad. Es esto por lo que con independencia de los resultados a los que llegan, las *Meditaciones* son el inicio de una nueva experiencia de lo sensible que conduce directamente a la diferencia entre lo barroco y lo romántico y, más todavía, a la necesidad de constituir la estética

¹² R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*. Trad. de E. López y M. Graña. Madrid, Gredos, 1987, II, p. 27.

como un campo de conocimiento con sentido propio, lo cual explica por qué hay que ligar la aparición y desarrollo de lo artístico y estético en general con la de la subjetividad como la expone Cartesio.¹³

De entrada, en lugar de la clarificación conceptual que el *Discurso* presenta como la piedra de toque de cualquier forma de conocimiento racional, las *Meditaciones* proponen la duda. Esto, que podría desconcertarnos en un primer momento, se muestra sin embargo como algo muy lógico cuando tomamos en cuenta que la cuestión de la que se ocupa la obra no es tanto la de la crítica del conocimiento científico, sino la del origen de cualquier forma de verdad que el pensador tenga acerca de la realidad: “Ciertamente, todo lo que hasta ahora he admitido como lo más verdadero lo he recibido de o por medio de los sentidos; pero he descubierto que estos me engañan a veces, y es prudente no confiar del todo en quienes nos han engañado, aunque sólo fuera una vez”.¹⁴

Al respecto, hay que hacer hincapié en que lo sensible no es meramente la apariencia fugaz que se disipa una vez que hemos visto con atención o la imagen absurda de la vara que parece torcerse al meterla en el agua. Lo sensible de lo que habla Cartesio es el insidioso poder de la apariencia que se infiltra en el orden del pensamiento y hace que no podamos juzgar bien lo que percibimos. Es decir, lo sensible deja de ser una forma de realidad inconsistente y prescindible, y literalmente *encarna* en el propio sujeto a través de la percepción en la que una sombra se confunde con un cuerpo o de las ilusiones que asemejan a los cuerdos con los locos o del carácter altamente onírico de la vigilia en la que de súbito nos descubrimos soñando con los ojos abiertos. Estas tres posibilidades salen a la luz justamente porque el sujeto no puede echar mano de ninguna de las opiniones que hasta entonces ha sostenido y, además, porque su objetivo es alcanzar un conocimiento absolutamente cierto acerca de lo real que haga factible la unidad sistemática que ha defendido el *Discurso*, unidad que, sin embargo, la duda reduce a una quimera que nos asalta desde “las inextricables tinieblas de las dificultades recién provocadas”.¹⁵

Este dramatismo descubre que la meditación tiene lugar en medio de una conmoción que de no resolverse podría conducir a la peor de las formas de engaño, el escepticismo, que niega la posibilidad de actuar racionalmente.¹⁶ Además, como ya he señalado, el escepticismo no es meramente una posibilidad teórica más o menos abstracta, es una fuerza que asedia a la razón con tanta violencia que no puede menos que tomársele como si fuese fruto de un ente diabólico cuyo fin fuese el desquiciamiento del sujeto que ve precipitarse el

¹³ Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* París, Gallimard, 1997, pp. 53 y ss.

¹⁴ R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, I, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ Sobre esto, el mejor estudio que conozco es Richard H. Popkin, *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE, 1983.

mundo en las ambigüedades de la percepción y en el vértigo del delirio, por lo que “[...] hay que confesar que la vida humana está sujeta a menudo a errores en las cosas particulares y reconocer la debilidad de nuestra naturaleza”.¹⁷ Y lo peor es que esta debilidad no la subsana el orden metafísico de la naturaleza, pues de él no podemos aseverar nada sin que haya una representación clara y distinta, la cual es muy difícil alcanzar en el plano de la vivencia por más que para ello contemos con el auxilio del método, ya que el sujeto se confunde en la aplicación de él a causa de las inúmeras imágenes que los sentidos generan y de la correspondiente delectación que despiertan en nosotros. Sin el trasfondo metafísico de la naturaleza que la tradición antigua dio por sentado y sin contar con la infinita bondad divina que las *Meditaciones* intentan por todos los medios probar (sin, al parecer, haberlo conseguido), lo sensible se convierte en una representación rebelde a la razón y al unísono en un poder corpóreo que una y otra vez perturba la metódica clarificación de aquélla. Y es que por más que Cartesio se esfuerce en distinguir de manera sustancial lo racional (o, como también lo llama, lo mental) de lo corporal y de lo sensible, lo cierto es que tiene que conceder que, fuera de su aplicación en ciertos campos como los de la matemática, es fácil poner en tela de juicio esa distinción. Así, aunque es cierto que la imagen de un quiliógono o figura de mil lados es muy confusa mientras que el concepto es muy claro,¹⁸ no es menos cierto que lo sensible penetra la entraña misma de lo racional, el *cogito*, como lo muestra en su flagrante contradicción el siguiente pasaje:

[...] Sé que ninguna de las cosas que puedo imaginar pertenece al conocimiento que tengo de mí mismo, y que debo apartar la mente de ellas, para que ésta conozca lo más distintamente posible su propia naturaleza.

¿Qué soy, pues? Una cosa que piensa. ¿Qué es esto? Una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también y que siente.¹⁹

Salta a la vista que querer, imaginar y sentir implican lo corpóreo y, por extensión, lo sensible, que de nuevo se perfila como el límite insalvable para la potencia judicativa y clarificadora de la razón, por lo que el carácter trascendental o crítico de la experiencia que prescinde de la naturaleza para definirla conforme con el orden del pensamiento se revela más problemático que nunca. Y aquí vuelvo a hacer hincapié en que este problema no tuvo que plantearlo la tradición metafísica antigua, justamente porque partía de la trascendencia

¹⁷ R. Descartes, *Meditaciones metafísicas*, VI, p. 82.

¹⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁹ *Ibid.*, II, p. 25.

absoluta de la naturaleza y no de la siempre cuestionable fuerza de la subjetividad para discernir lo verdadero y lo falso. De suerte que la dificultad que habíamos señalado entre la aspiración a un sistema de representaciones que abarcase la experiencia vital y el orden total de la existencia se refleja en la ambigüedad de la subjetividad que fluctúa entre lo sensible y lo racional bajo la insidiosa presión de un genio maligno que si no fuese por la bondad de Dios que la filosofía cree haber asegurado de una vez y para siempre aniquilaría cualquier certeza.

Hasta aquí la exposición del doble plano en el que la subjetividad trascendental se ofrece como la estructura de determinación crítica de la naturaleza que hace factible hablar de la modernidad. Según esto, lo trascendental abre la puerta a la problematización de lo sensible y a la de la propia subjetividad que en él se diversifica por más que el sentido formal de la identidad intente reducir la oposición entre el pensamiento puro y la sensibilidad a una cuestión secundaria que no atenta contra la unidad sustancial del sujeto pensante. Lo que ahora importa es ver que al desenvolverse a través de la experiencia vital, el sujeto tiene que hacer frente a un doble y formidable poder, el de la naturaleza que aspira a domeñar y el de lo sensible que mal de su grado lo avasalla por medio, sobre todo, de la plétora de aspectos que percibe en la realidad, de la locura que asecha tras la ilusión y del sueño que a duras penas distingue de la vigilia. Más aún, los dos planos de este conflicto entre lo subjetivo y lo natural o entre lo sensible y lo racional constituyen la génesis respectiva de lo barroco y lo romántico en cuanto posibilidades de expresión de la subjetividad que desde una perspectiva trascendental se distinguen perfectamente, como mostraré a continuación.

Lo barroco

Reitero lo que he dicho en la introducción y lo que acabo de mencionar: con independencia de su aparición en determinada época (siglo XVII), de sus aspectos estilísticos (desarticulación de la forma en el dinamismo de la imagen, etcétera) o de su influjo en fenómenos culturales que se dan en distintas latitudes o momentos, lo barroco tiene un sentido trascendental que vincula el término con el desenvolvimiento expresivo de la subjetividad moderna, cuya oposición a una naturaleza en principio trascendente se disuelve en una permanente tensión entre ambas que se sostiene gracias, en principio, a la capacidad subjetiva de vencer las asechanzas del genio maligno que, no obstante, es bastante deleznable fuera del ámbito de la meditación filosófica, como bien lo advierte Cartesio: “Yo soy, yo existo; es cierto. ¿Pero durante cuánto tiempo? Ciertamente, mientras pienso; pues tal vez podría suceder

que si dejara de pensar completamente, al punto dejaría de ser".²⁰ O sea que la sustancialidad del *cogito* se halla en perpetuo riesgo de disolución ante la forma más devastadora de potencia natural, *el tiempo*, que lo mismo corroe la fuerza del cuerpo que la de la razón y hace desvariar a cada instante. La vibrante necesidad de estructurar la experiencia vital y de sistematizar el conocimiento que hemos notado en el *Discurso* se hace más obvia cuando se paran mientes en que el tiempo erosiona el sentido del pensamiento por más que la claridad de la representación asegure su objeto. Y la cuestión se hace aún más acuciante porque lo temporal aquí se deja sentir de manera simultánea como la relatividad de lo que en un momento dado se ha pensado, pero que después deja de tener sentido y como la caducidad de la existencia, que pese a buscar su identidad en la providencia divina, se derrumba en el horror del sinsentido o se extingue en la extraña serenidad que da eso a lo que en el fondo aspira cualquier manifestación de lo barroco: el desencanto. Pues desencantarse es romper con el orden ideal de la experiencia que hemos supuesto bajo el influjo del sentido común y aceptar la limitación de nuestro conocimiento, o de nuestra capacidad, para dominar la naturaleza aun a costa de las exigencias absolutas de la propia subjetividad.

Para no multiplicar las referencias, quiero aquí ceñirme a unas cuantas obras que mostrarán, espero, el sentido trascendental de lo barroco y su identidad con el problema moderno de lo temporoespacial que se resuelve en el desencanto. Y antes que a ninguna otra me referiré al *Quijote*, cuya función arquetípica en la modernidad radica en la felicísima estructura narrativa que a través de la locura permite desplegar todo el orden de la subjetividad por encima de los valores inamovibles de una sociedad estamental.²¹ Así como el pensador que en el *Discurso* saca a la luz el sentido crítico que para la modernidad guarda la relación de la experiencia vital y el conocimiento, el protagonista cervantino lleva al primer plano la oposición que se da en toda sociedad estamental entre la proyección volitiva e imaginativa del individuo y el sentido total de su ser que sólo puede justificarse vía los designios de Dios o las necesidades de ejemplaridad metafísica que tal sociedad implica. Si paramos mientes en la inverosímil transgresión de la condición ideal de la existencia de un hidalgo como Alonso Quijano a través de la lectura de los libros de caballerías, veremos que la originalidad del protagonista se encuentra en el hecho de que al romper con el orden que lo predetermina, muestra sin proponérselo la vacuidad de los ideales caballerescos que de una manera u otra justificaban la existencia de individuos como los que él encarna. Así que aunque no haya ni

²⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹ Cf. Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*. Trad. de Carlos Ávila Flores. México, FCE, 1993, pp. 23 y ss.

por el contenido anecdótico ni por el sentido textual semejanza alguna entre el pensador del *Discurso* o el de las *Meditaciones* cartesianas, por una parte, y el personaje cervantino, por la otra, pues ambos están en una relación por completo distinta respecto al sentido vivencial de la obra en cuestión. Lo que permite asimilarlos es que en los dos casos se plantea el mismo problema del devastador efecto de la experiencia en el ideal trascendente: como personaje, don Quijote hace evidente que la condición dialéctica del tiempo frente a lo ideal, tanto en la diferencia de la fábula caballeresca frente a la historia que se nos narra como en la actualidad que en la segunda parte de la novela irrumpe para socavar cualquier posible ejemplaridad, en este caso la del libro que se ha convertido en objeto de lectura y de posible idealización para los contemporáneos del personaje y que de pronto se transforma en objeto de controversia cuando el personaje desmiente tal o cual anécdota que se le adjudica a causa de la espuria continuación de Avellaneda.

Aquí, pues, la locura se opone de modo simultáneo al orden de la naturaleza estamental del personaje y a las quimeras que carecen de ingenio suficiente para verdaderamente desarraigar a los lectores y hacerlos poner en tela de juicio sus determinaciones vitales, que es lo que permite asimilar una obra literaria como el *Quijote* a las filosóficas de Cartesio en las que se plantea una exigencia similar. Además, también en la novela se hace a un lado como engañoso el pretendido orden de la naturaleza, en este caso la social. Más aún, si el método que la filosofía propone para fundamentar la ciencia sobre bases ciertas es la determinación clara y distinta del pensamiento (que vale incluso para los grandes antagonistas históricos del racionalismo, los empiristas), el método que la novela reivindica es el de la exposición del sentido total que estructura la razón o sinrazón vital del sujeto, sentido que, sin embargo, no puede alcanzarse jamás porque el tiempo irrumpe en el tejido de la narración o en la proyección del ideal y lo destruye: no puede revivirse la caballería andante no porque nunca haya existido, sino porque no existe en el presente de la narración espacio para encarnarla: la base legendaria del tiempo social se disuelve y junto con ella se muestra la ridícula consistencia de los valores que rigen la existencia personal y la proyectan allende la miseria de una actualidad en la que la grandeza del ideal imperial se desmorona frente a los embates de la decadencia española y del universalismo metafísico que la nutre.²² Lo más peculiar es que ese universalismo nutre también el ideal del saber trascendente que Cartesio rechaza tajantemente y que la modernidad hace a un lado de un plumazo junto con la unidad ideal de lo divino y lo humano que le era afín: si, por ejemplo, el Renacimiento puede aún preconizar la dignidad del hombre con base en la similitud del mismo con Dios, lo barroco descentra lo humano

²² J. A. Maravall, *op. cit.*, pp. 55 y ss.

no en aras de una liberaci3n absoluta de lo subjetivo sino, por el contrario, en pos de una subjetivaci3n absoluta que ser'ia id3ntica a la libertad.

Esto 3ltimo amerita una explicaci3n para no quedarse en lo vago de la frase: si lo humano pierde el privilegio es porque el pensamiento premoderno lo define de modo metaf'sico en funci3n de lo natural que a su vez se concibe en forma trascendente.²³ Lo subjetivo, en cambio, justo porque (como sucede con Cartesio o, en el extremo contrario, con un empirista como Berkeley) defiende la capacidad metaf'sica de la raz3n para probar la existencia de Dios o la condici3n esencialmente idealista de la realidad que refuerza m's que nunca el imperio divino sobre lo natural, lo subordina en el orden de la fundamentaci3n epistemol3gica a lo subjetivo. Dios se revela como representaci3n inconcusa o como pensamiento que determina y justifica lo natural, no como causa final cuya acci3n puede intuirse en la realidad. *Mutatis mutandis*, el sujeto que ha perdido el juicio deja de ocuparse de una realidad que los otros aceptan sin saber ni por qu3 y se concentra en el esfuerzo por actualizar un ideal que resulta para 3l mucho m's evidente en virtud del car'acter enga~oso de la percepci3n com3n que a ninguno permite razonar atinadamente. Ahora bien, la concentraci3n en el sentido del pensamiento que permite llevarlo adelante a pesar de todo el poder de la naturaleza es lo que le da a la locura su consistencia y la distingue del mero desvar'io que, a diferencia de aqu3lla, no tiene mayor fuerza porque no se desenvuelve en la tensa oposici3n al corrosivo poder del tiempo contra el que, sin embargo, el sujeto puede oponer la fuerza de su voluntad o la de sus proezas: que don Quijote muera cuerdo, en vez de significar que el tiempo lo ha vencido, puede verse como el punto de acuerdo entre lo subjetivo y lo temporal con independencia de la falaz naturaleza. O sea que la novela en cuanto la forma literaria moderna por antonomasia hace las veces del discurso filos3fico cr'itico que arranca al pensador de la intemporalidad abstracta del saber escol'astico o del sentido com3n que da por sentada la existencia de lo natural sin saber ni por qu3.²⁴

Y no s3lo en el campo de la literatura percibimos esta nueva funci3n que el barroco asigna al arte como forma de expresar la dimensi3n sensible de la experiencia: tambi3n est' la pl'astica en la que la forma de la escultura, del dibujo o de la misma arquitectura entra en contacto con las vicisitudes de lo temporal que la amenazan al punto de que s3lo por la maestr'ia del artista logra triunfar sobre lo que ser'ia un esbozo disforme. Y creo que el mejor ejemplo de esto nos lo proporciona una de las obras de juventud de Bernini, el *David*.²⁵

²³ Para comprender la crisis de esta concepci3n, cf. V́ctor Gerardo Rivas, *La sombra fugitiva. La po3tica del precipicio en el "Primero sue~o" de sor Juana y la comprensi3n del humanismo barroco*. M3xico, UNAM, 2001, pp. 295 y ss.

²⁴ S. Gilman, *op. cit.*, p. 96.

²⁵ Cf. Howard Hibbard, *Bernini*. Nueva York, Pelican, 1965, pp. 56-63.

La estatua, que según la leyenda reproduce los rasgos del escultor, muestra el instante en que el héroe hebreo está a punto de lanzar la piedra con su honda para ultimar a su adversario Goliat. La concentración se hace literalmente palpable en el giro del cuerpo hacia atrás, en la tensión muscular de las piernas que se abren para guardar el equilibrio y, sobre todo, en los labios que se cierran firmemente. Si parangonamos estos rasgos con el reposo apolíneo del *David* de Miguel Ángel, que parece perdido en sus propios pensamientos mientras exhibe su extraordinaria belleza fuera del tiempo, veremos a qué me refiero cuando digo que lo barroco consiste en la articulación crítica de la subjetividad y la temporoespacialidad: en la metafísica trascendente que preside la obra miguelangelesca el cuerpo es el símbolo de una belleza absoluta, mientras que en la metafísica crítica que preside la berniniana el cuerpo representa el dinamismo de lo temporal que se refleja en el desplazamiento del espacio ideal renacentista merced al trabajo del artista sobre la superficie de la obra, la cual crea una serie de matices cromáticos aún más admirables porque se despliegan sobre la albura del mármol. Y lo más significativo de esto es que aquí, al igual que en las *Meditaciones* y en el *Quijote*, la naturaleza pasa a segundo término, lo que, sin embargo, no tendría lugar si no fuese por el tremendo esfuerzo que realiza el sujeto.

Así que la diferencia que hemos subrayado entre la experiencia vital y el orden sistemático del conocimiento o entre la singularidad de la locura y el orden estamental inamovible se reproduce en el caso de la estatuaria como la concentración absoluta del personaje que busca el instante preciso para actuar y el carácter intemporal del símbolo religioso. En otras palabras, la oposición deja de ser dialéctica en el sentido platónico del término que opone el ser al no ser de la apariencia y se convierte en crítica en el sentido moderno del término que tiene que ver con los límites del conocimiento, de la experiencia vital y de la acción específica que se perfilan en conjunto a través del tiempo que nos arrastra en su curso y del espacio de la representación en el que tratamos de estructurarlo sin darnos cuenta de que ya no hay lugar para ello porque las ideas o los ideales con los que tratamos de hacerlo son tan ilusorios como la naturaleza de la que nada sabemos.

Este último y axial sentido de lo barroco no creo que se haya representado con tan vibrante intensidad como en la serie de autorretratos de Rembrandt que constituyen, en cierta forma, el punto más alto de la representación barroca porque en cada una de las obras que constituyen el conjunto muestra la absoluta originalidad de la determinación subjetiva, sea a través de la magnificencia más o menos exótica del atuendo, sea en la expresión que nos hace visible el carácter o lo instantáneo del gesto, sea, por fin, en el desengaño que se percibe en los de la vejez cuando la bancarrota y la desaparición de su familia han devastado el semblante del pintor, pero no han apagado la inquisitiva

fuerza de su mirada.²⁶ Aqú la idealidad de lo humano que el Renacimiento preconiza hasta cuando se ocupa de la deformidad (como sucede en el célebre *Retrato de un anciano con su nieto* de Guindarlaio) se transmuta en el más estremecedor testimonio de la caducidad de la existencia que a pesar de todo merece representarse porque (como en todos los ejemplos artísticos a los que hemos pasado revista) ofrece una manera de resolver la problemática central de la modernidad, lo sensible, que se experimenta siempre de forma subjetiva, como lo muestra Rembrandt al colocarse sobre un fondo cromático donde cualquier otro objeto se difumina mientras la luz que baña el rostro y da cuerpo al artista se funde con la de la mirada que viene a nuestro encuentro no desde las pretensiones de la personalidad, sino desde la vivencia que ha dejado su huella en cada rasgo. Y aquí sí merece la pena hacer hincapié en que por más que la subjetividad barroca se oponga a lo natural y busque en la representación el sentido total que el tiempo siempre corroe no hay en ella nada de “interior” o de “introspectivo” porque el pensamiento (como lo hace evidente mejor que nadie Berkeley, a quien ya hemos aludido) da forma a la realidad y no permanece en el ámbito de lo mental en donde se pierde, en cambio, quien no ha sido capaz de expresar la multiplicidad de lo sensible.

Lo romántico

En cuanto expresión del arduo vínculo entre la subjetividad y lo sensible, lo barroco podría considerarse la quintaesencia de la cultura moderna que saca a la luz las limitaciones del conocimiento acerca de la naturaleza junto con la exigencia de alcanzar la determinación total de la experiencia. Sin embargo, hay en lo barroco una característica que aunque lo identifica en lo general con la subjetividad le impide ser la expresión más acabada de la misma en el terreno del arte, a saber, el hecho de que lo barroco plantea lo subjetivo en relación con valores aún trascendentes o premodernos como pueden ser el ideal caballeresco en el caso del *Quijote*, el equilibrio renacentista en la plástica o la caducidad de la existencia en el retrato que termina por revelar una *sui generis* melancolía ante la fragilidad de lo humano en un mundo donde el acaso tiene poder absoluto. Es más, esta característica se encuentra también en la exposición cartesiana de la subjetividad, cuya máxima tensión, como hemos puesto de relieve, se halla en la contraposición entre el sentido crítico de la experiencia vital, la producción de un conocimiento claro, distinto y útil que nos dé la clave para el dominio de la naturaleza y, para rematar, la plena certeza

²⁶ Cf. Horst Gerson, *Rembrandt Paintings*. Trad. de Heinz Norden. Nueva York, Artrabas, 1968.

de la existencia de Dios, triple objetivo cuya imposible identidad tendrá que demostrarse a través de una *Crítica de la razón pura* y de una *Fenomenología del espíritu* que harán concebible un sistema de conocimiento sí, pero al margen de la metafísica dogmática de la que aún parte Cartesio y de la estrecha identidad entre el tiempo y la identidad del sujeto que en él se reconoce. De ahí que lo barroco, por más que se constituya, insisto, como el punto de arranque de la subjetividad moderna, no alcance a expresar la complejidad de esta última sino en torno a valores que en el fondo le son ajenos porque los sufre o reivindica sin ponerlos en tela de juicio a partir de su experiencia.²⁷

La comprensión del sentido de esta factible identidad entre lo vivido y el valor total del conocimiento que se despliega en la complejidad de la subjetividad es el problema central de lo romántico, que se distingue de lo barroco en el hecho de que anula la trascendencia del valor para otorgársela a la vivencia de él. Esto último no implica, sin embargo, que el valor se disuelva en la vivencia, al contrario, se afirma con más potencia que nunca justamente por el ímpetu con el que la subjetividad va en su pos, lo cual conlleva el riesgo más atroz de perderse en el sinsentido, que sólo se conjura porque el tiempo al que la subjetividad se lanza no es ya el de la existencia personal, sino el de la historia en el que todo el mundo interviene y trastoca los fines del sujeto aislado que tiene una y otra vez que redefinirse en función del intempestivo empuje de la realidad que desborda la representación racional sólo para ahondarse. La contraposición entre el carácter total del tiempo y la fugacidad del presente se disuelve así en la complejidad de la subjetividad que en todo momento vive dialécticamente su finitud como proyección histórica, que le da a lo romántico un dramatismo muy diferente, sin embargo, al de lo barroco, ya que la oposición, como acabo de explicar, no se da entre lo subjetivo y la trascendencia metafísica sino entre lo subjetivo y la trascendencia histórica (conduzca o no a lo divino), como se echa de ver en la obra que nos servirá de caballito de batalla para exponer lo romántico, el *Fausto* de Goethe.²⁸

Desde el inicio, el protagonista epónimo hace explícito el que será el fundamento dramático de la obra: la insatisfacción que aporta el conocimiento pseudocientífico o escolástico y la imperiosa necesidad de experimentar en forma creativa el impulso vital absoluto que solamente la naturaleza nos hace sentir. En oposición directa al pensador metódico cartesiano, Fausto no ve lo natural a través de ideas o esquemas, sino de formas de acción que permitan al sujeto identificarse con la potencia natural con independencia de las abstracciones de una ciencia que se pierde en la metafísica (como la antigua) o

²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. 4a. ed. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 1991, p. 38.

²⁸ J. W. Goethe, *Fausto*. Trad. de J. Roviralta. México, REI, 1990.

se aplica a los hechos de manera mecánica y sin tomar en cuenta el carácter único u original de la experiencia (como la moderna) en cuanto determinación subjetiva. Pues lejos de que lo científico haya de confundirse con una visión estática, o una esquematización racional, ha de verse como la realización de una necesidad vital que al satisfacerse se trasfigura y obliga a valorar de otra manera la realidad simplemente porque muestra de qué manera lo natural y lo subjetivo pueden identificarse en el plano del tiempo: “Empieza la razón a hablar una vez más y la esperanza a florecer; el hombre suspira por los arroyos de la vida, ¡ah!, por la fuente misma de la vida”.²⁹ La ciencia es entonces el nombre de un sistema total de la experiencia que desborda con mucho el mero conocimiento de los fenómenos o su inserción en el mundo de las necesidades socioindividuales que siempre dan por sentado que el saber coincide con la supremacía de lo humano, cuando es al revés, pues el hombre no alcanza a expresar la potencia de la naturaleza sin haber renunciado previamente a los ideales que lo condicionan como el amo y señor de ella. Más bien hay que abrirse a la multiplicidad fenoménica y vivirla como el símbolo de la propia que hace que el sujeto se reconozca en la alteridad creadora de lo natural y no en la inconcusa certeza de la razón. Más aún, si el sujeto cartesiano tiene siempre que lidiar con las asechanzas del genio maligno porque en cuanto deja de pensar puede dejar de ser; el sujeto fáustico puede darse el lujo de perder por completo la cabeza y arrojarse al mal que Mefistófeles encarna porque sabe que así como no hay manera de domeñar lo natural tampoco la hay para aniquilar el impulso hacia la totalidad que hace vivir al sujeto.³⁰

No hay que dejarse engañar, sin embargo, por esta afinidad entre lo subjetivo y lo natural, pues no puede experimentarse de manera directa y sin que el sujeto se conmocione ante la exigencia de sacrílega intrascendencia que impone la experiencia vital a los más altos ideales: “¡Malditos sean los favores supremos del amor! ¡Maldita sea la esperanza! ¡Maldita sea la fe y maldita sobre todo la paciencia!”³¹ Aceptar la intrascendencia es renegar, pues, de esa idealidad de lo humano que de acuerdo con la gran tradición metafísica —que inicia con Sócrates y culmina, de cierto modo, en Kant—, lo asimila a lo divino vía el saber que se concibe al unísono como virtud. Y esta brutal ruptura sobrepasa la oposición barroca en la que el sujeto se yergue contra el ideal, pero no puede menos que terminar por reconocerlo, así sea para subvertirlo: el sujeto que se retrata una y otra vez no deja de constatar

²⁹ *Ibid.*, p. 141.

³⁰ Cf. V. G. Rivas, “On the fourfold ontology of evil throughout western tradition and its final disappearance in the present time”, en Anna-Teresa Tymieniecka, ed., *The Enigma of Good and Evil; the Moral Sentiment in Literature*. Dordrecht, Springer, 2005, pp. 337 y ss.

³¹ J. W. Goethe, *op. cit.*, p. 150.

que, a pesar de que el terrible poder del tiempo lo avasalla y terminará por arrastrarlo, aún tiene manera de hacer reconocible su aspecto en la unidad de los distintos momentos, por lo que logra resistir a la omnimoda temporalidad del mundo con la del instante en el que la tela lo consagra, así como el gesto de autodeterminación del héroe bíblico en el que se reconoce el artista que lo esculpe trazas de una identidad entre lo legendario y lo personal. Mas el sabio que ha renegado de sus ideales no puede ni actualizar la grandeza del pasado (como a su manera lo hace el loco) ni mucho menos apostarle a la identidad suprema que el retrato nos pone a la vista.

Este nuevo modo de temporalidad, en el que el sentido de la experiencia vital se mide contra el diabólico poder de lo intrascendente, es justo lo histórico que con lo romántico se hace estructura trascendental de la experiencia, sea como superación infinita de lo humano, demasiado humano del deseo, sea (que es prácticamente lo mismo) como eterno retorno de lo mismo que hay que desear pese a la amenaza del tedio o de la angustia igualmente eternos, casi infernales. Así, no es de extrañar que el pacto con el diablo lo selle Fausto con el juramento de nunca desear trascender el vértigo del tiempo: "Si un día le digo al fugaz momento: '¡Detente! ¡Eres tan bello!', puedes entonces cargarme de cadenas, [pues] entonces consentiré gustoso en morir".³² Pero con esto se perfila una nueva y extraña contradicción, ya que por un lado hay que arrojar al tiempo en un solo impulso y, por el otro, hay que renunciar al instante en el que lo temporal se hace vivencia concreta. ¿No es esto absurdo? ¿No volvemos a recaer en una concepción esquemática y a la postre estéril de la experiencia vital que se agotaría en la representación de un sujeto soberano que se niega a fijarse en el instante porque se justifica en lo heroico de su decisión? Más aún, no debemos olvidar que el dramatismo de lo romántico apunta a una identidad absoluta del sujeto y del tiempo y que, por otra parte, Fausto vende su alma al diablo para tener una existencia plena, soberana, no exenta, es cierto, del más lacerante dolor, pero libre de la culpa de haber dejado pasar el tiempo sin haber conocido la finitud. Por eso, la respuesta a nuestra pregunta sería afirmativa, si nos colocamos en la perspectiva cartesiana, y aun en la barroca, conforme con las cuales el instante de clarificación o el de la expresión artística es el núcleo de la experiencia donde el sujeto se reconoce sin ambages a pesar de la locura, de la exaltación o del abatimiento. Mas desde el plano de lo romántico, tal como lo delimita Fausto, la respuesta es negativa, ya que el instante sólo se hace concreto cuando se le vive realmente en la acción que no emprendemos porque la hayamos pensado y articulado, sino porque sentimos el impulso irresistible de hacerlo para vencer el tedio de ver que la naturaleza apenas ofrece resistencia a la representación cuando ya el sujeto se adelanta a

³² *Ibid.*, p. 152.

someterla con esa forma moderna de diab́lico poder que se llama la t́cnica.

Por ello, cuando se trata de precisar cuál es la unidad de sentido entre la experiencia vital que se endereza al placer del amor aun a costa de pisotear la inocencia de Margarita y condenarla a la más atroz desesperación, la experiencia cultural que enlaza los ideales antiguos con la exigencia moderna de ilimitado progreso humano y, por último, el mito de una redención providencial en la que el amor humano se consume en el empiro, pues “lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto”,³³ es imprescindible tener presente que Fausto deja mucho, muchísimo que desear respecto a la integridad moral de don Quijote y a la oposición de ideal y existencia que le da a lo barroco su tensión característica, lo cual también se echa de ver en la cuestionable unidad narrativa de las dos partes de la obra que tras muchas lecturas vuelve a decepcionarnos si la vemos en conjunto como una especie de caleidoscopio de la existencia donde cualquier figura nos puede conducir a cualquier otra, por no hablar de la final salvación a través de una potencia femenina que nada tiene que ver con la imagen tradicional de Dios.

Estas últimas observaciones nos llevan a la necesidad de ahondar en la comprensión de lo romántico para no confundirlo con el romanticismo, que como sucede con lo trascendental y lo trascendente, sólo se asemeja a su parónimo para mostrar mejor su total disimilitud respecto a él. El romanticismo, en efecto, canoniza la subjetividad sin pasar siquiera por la criba de la articulación racional, mucho menos de la creación artística o de la imagen de un retrato que muestra la identidad de su ser contra los ultrajes de los años (como lo hace lo barroco en particular y lo moderno en general), y por eso es, en última instancia, una interpretación vulgar de lo subjetivo que parte de la afirmación antigua de la naturaleza humana como algo sustancial y le agrega la fundamentación moderna en el pensamiento que, sin embargo, al no tener que superar el linde de lo mental, se convierte en una pedestre opinión cuya intrascendencia no brota, como en lo romántico, de una elección trágica sino del egoísmo y de la ignorancia, que es por lo que Nietzsche toma su distancia respecto al romanticismo y lo considera como el peor reducto de los caducos valores metafísicos. Lo romántico, en cambio, se afina en la decisión transgresora que al igual que en Cartesio intenta superar el sinsentido común y el pseudoconocimiento escolástico, aunque a diferencia del optimismo racionalista apela a la negatividad de lo histórico para mostrar que el valor de la experiencia no se encuentra en la mera racionalidad operativa, sino en la posibilidad de sacar a la luz la insustancialidad de lo subjetivo.

Resumamos: hemos visto a lo largo de estas líneas que el problema moderno no es, como pensó Cassirer, el del conocimiento científico y su

³³ *Ibid.*, p. 432.

fundamentación trascendental, sino el de la unidad que puede intuirse entre ese conocimiento y la experiencia personal, lo cual a su vez obliga a plantear la aspiración a un saber sistemático de la naturaleza que, sin embargo, choca con la original intención cartesiana de salvar la diferencia entre aquél y la experiencia. Esta diferencia entre lo vivido y la representación cierta va de la mano, a su vez, con la de la sensibilidad y la razón que en cuanto formas de la subjetividad tienen que remitirse a eso que Kant llamó la “desconocida raíz común”, o sea, la inefable identidad última del sujeto de la que nada podemos saber porque nos lo veda la condición temporoespacial o más bien histórica del mismo. De estos dos planos de la diferencia brota la de lo barroco y lo romántico como formas arquetípicas de experimentar lo moderno con independencia de los factores estilísticos que los definen como periodos artísticos al igual que el manierismo o el impresionismo, por ejemplo. De suerte que el valor filosófico de ambos términos debe definirse en relación con la comprensión de la subjetividad que, a pesar del nihilismo y el relativismo actuales, aún nos determina.

Reflexiones sobre ethos barroco y guadalupanismo

Omar Mejía Vergara

*Todo hombre sabe a tosco sin el artificio, y ha menester
pulirse en todo orden de perfección.*

Balthazar Gracián

Introducción

En una ocasión, durante una exposición, me encontraba mostrando varias diapositivas que daban cuenta de mi investigación en torno al guadalupanismo mexicano, proyecto que ha despertado mi deseo vehemente por los temas mexicanos y culturales en general. Tras hablar de la obra del criollo Miguel Sánchez y su peculiar interpretación del significado de la figura de Guadalupe para los hispanoamericanos y el territorio que habitaban, mostré a mis colegas la imagen de un lienzo que se encuentra en el templo de Coixtlahuaca (Oaxaca), donde el evangelista bíblico san Juan miraba en el cielo dos figuras muy conocidas en la iconografía del Apocalipsis en su capítulo 12: el dragón de siete cabezas y la mujer vestida de sol, coronada con estrellas y con la luna bajo sus pies. En principio la imagen no causó revuelo ni siquiera porque la mujer apocalíptica, en esta ocasión, era precisamente la virgen de Guadalupe, quien se mostraba además dotada de alas de águila; fue necesario que mencionara el nombre de la pintura para que este oxímoron cultural se apreciara. Fue justo al enunciar las palabras *Visión de san Juan en Patmos Tenochtitlan* cuando un colega estalló en una extraña pero sincera carcajada.

El hecho, además de desconcertarnos un poco y de verse acompañado de cierto descontento por parte de algunos de los asistentes, quienes insistieron en valorar la obra que teníamos enfrente como una cuestión precisamente vivencial y perfectamente embonada en términos históricos, me parece que

muestra un aspecto fundamental de la cultura en que esta imagen tiene su origen: el barroco.

El lienzo pintado por Gregorio José de Lara, hacia fines del siglo XVIII, en realidad es una imagen articulada que tuvo su origen en el siglo XVII y en el arte barroco por dos razones: *a)* en ese momento histórico la figura de la *Mulier amicta sole* del Apocalipsis se afianza como la típica manera de pintar el dogma católico conocido como la Inmaculada Concepción (representación de la que la guadalupana es emuladora);¹ y *b)* en la obra del sacerdote criollo Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María* de 1648, se asocia explícitamente por primera vez en la historia a la virgen de Guadalupe con esa mujer del Apocalipsis,² irónicamente, redescubriendo esa similitud entre imágenes, ya latente por ser Guadalupe una representación de la Inmaculada Concepción, pero de carácter *sui generis*, una representación americana de ella. Tal movimiento “inventivo”, sin duda coincide con la descripción barroca que nos menciona Bolívar Echeverría, donde:

El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontáneas, de dar forma a la vida —la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable, y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo.³

Esta idea, inevitablemente concebida como una mezcla en principio impensable, como una noción claramente articulada (reinventada) o conjugada, Bolívar Echeverría la identifica con el arte barroco y, por extensión, con el *ethos* barroco, una de las cuatro formas en que se asume y existe con la modernidad capitalista. De acuerdo con su autor, este *ethos* barroco “[...] se trata de una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de

¹ Sergi Doménech García, *La imagen de la mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. Valencia, Universidad de Valencia, 2013, p. 247. Este autor destaca como emblemática de asociación entre la Inmaculada y la mujer del Apocalipsis la obra pintada por Diego Velázquez en 1618.

² Cf. Miguel Sánchez, “Madre de Dios de Guadalupe”, en Ernesto de la Torre Villar y Ramiro Navarro de Anda, comps., *Testimonios históricos guadalupanos*. México, FCE, 2004, pp. 159-160.

³ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*. México, ERA, 2013, p. 44.

la riqueza concreta re-inventándolas informal o furtivamente como cualidades de ‘segundo grado’”.⁴

De este modo, semejante conducta barroca se observa, se caracteriza y reproduce mediante una reconfiguración “artificial” de la realidad (de “segundo grado”, dice Echeverría) que a sabiendas de la desaparición de una forma natural del mundo trama una nueva para conllevar la dificultad de aceptar esta situación marcada y definida por el avance y afianzamiento del capitalismo.

Precisamente al considerar esa conjugación con características que rayan en lo absurdo, en una sistematización del mal gusto, alguien podría afirmar, parece cobrar algún sentido la risa estrepitosa de aquel colega, quien claramente me confió que la gracia encontrada en el título y la imagen que les mostraba se centraba en la asimilación de dos sitios tan disímiles como efectivamente lo son Tenochtitlan y Patmos. Fue esa imagen (gráfica y mental, pintada y teorizada) la que causó probablemente en él una idea que enunció Margarita Peña sobre lo barroco, el cual posee “la capacidad de combinar y mezclar elementos que desde un cierto punto de vista ‘serio’ no podrían estar juntos, combinados o mezclados”, pues como más adelante afirma, esa inventiva barroca “transgrede las reglas (estéticas)”.⁵

Así, la propuesta por desarrollar en las siguientes líneas será justamente discutir esta aplicación o desciframiento en clave del *ethos* barroco al fenómeno guadalupano y su articulación como hecho cultural. Puedo anticipar que estoy plenamente de acuerdo con la noción de Bolívar Echeverría en torno a observar en el guadalupanismo un ejemplo claro del “comportamiento barroco”,⁶ mas considero que su acentuación en el aspecto indígena del fenómeno parece sacrificar parte de la exposición y señalamiento plenos de ese *ethos* barroco en la historia de México. Trataré de señalar en qué sentido.

Dos autores en el *swinging* barroco

En su interesante trabajo en torno a la obra y significatividad de Carlos de Sigüenza y Góngora, Laura Benítez se propone una meta sobresaliente: “el empeño de demostrar por qué Sigüenza es un autor moderno”.⁷ La labor, ade-

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ Margarita Peña, “Bolívar Echeverría: la modernidad de lo barroco”, en Diana Fuentes, Isaac García Venegas y Carlos Oliva, comps., *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*. México, UNAM/Itaca, 2012, p. 278.

⁶ B. Echeverría, “El guadalupanismo y el *ethos* barroco en América”, en *Meditaciones sobre el barroquismo*, en <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Guadalupanismo%20y%20barroco.pdf>, p. 9. [Consulta: 25 de septiembre de 2013.]

⁷ Laura Benítez Grobet, *La idea de historia en Carlos de Sigüenza y Góngora*. México, UNAM, 1980, p. 3.

más de formar parte de un proyecto de adecuada valoración de los pensadores mexicanos, particularmente de una época tan poco abordada como aún lo es el siglo XVII, también refleja la necesidad de hallar un adjetivo que describa con mayor precisión el modo de proceder de los autores criollos en general, y de Carlos de Sigüenza y Góngora específicamente.

La hábil conclusión que despliega Laura Benítez en torno al calificativo “moderno” aplicado al autor en cuestión se destaca por reutilizar la propia crítica que lo colocaba fuera de una concepción histórica determinada por su carácter “contradictorio”, donde se afirma que su pensamiento está en un vaivén entre la utilización de los métodos de análisis incipientes surgidos en Europa (emblemáticamente con Bacon y Descartes) y los dogmas medievales más arraigados en la Iglesia católica. De tal modo, a pesar de percepciones como la de Elías Trabulse, quien pensaba que Sigüenza no podía declararse como adscripto a la modernidad por estar “entre dos épocas”, porque “estuvo intelectualmente a la altura de su siglo pero su ambiente era inferior a él”,⁸ Benítez declara que es debido a esa oposición de posturas existente en aquel personaje que podemos considerarlo moderno, porque para ella (y me considero partícipe de la creencia en esa tesis) la modernidad con todas sus teorías y autores, es una época de reajuste, de vaivenes que se oponen a una tradición larga y pesada sin poder abandonarla del todo. Sigüenza, pues, “es una autor moderno porque la modernidad misma es transición”.⁹

En este sentido, el carácter transitivo que desarrolla la propia modernidad es, a la vez, resistencia y despliegue de la condición moderna. Curiosamente, Benítez también observa esta paradoja y con el fin de precisar y dar pie al tipo de condición moderna que opera tras el pensamiento de Sigüenza, opta también por llamarlo barroco. “Sigüenza es barroco porque vive la complejidad, la diversidad, la disparidad y se ve obligado a buscar en todas las disyuntivas una solución armoniosa. En él cabe hablar de armonía, de tensiones, de contrapunto”.¹⁰

Esta última cita de Benítez nos vuelve a centrar en el modo barroco, el proceso que, incapaz de sacrificar optando por una de las tradiciones que conviven en él, las conjuga a pesar de que son opuestas por naturaleza, a pesar de que es “ilógico” en términos de la naciente metodología que ya se atisba como la nueva ciencia. Respecto a ese proceder, en el plano filosófico, Bolívar Echeverría observa el caso emblemático de Leibniz como el modelo de un *ethos* barroco que entra sin duda alguna al paradigma epistemológico, lo reconoce imposible de eludir, pero no por ello abandona ciertos elementos

⁸ Elías Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*. México, El Colegio de México, 1974, p. 25.

⁹ L. Benítez Grobet, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

de la tradición de los que siente vivencialmente que no puede deshacerse. En él también operan (como operan en Sigüenza) nociones naturalmente contradictorias como la necesidad lógica de la existencia del mundo en que vivimos, pero sostenida por la elección de Dios: “como hay una infinidad de universos posibles en las ideas de Dios y como no puede existir sino sólo uno de ellos, es necesario que exista una razón necesaria de la elección de Dios, la cual le determine a uno antes que a otro”.¹¹ Y así como Laura Benítez observa en Sigüenza una afirmación del carácter moderno vía la contraposición, Echeverría considera a Leibniz un filósofo que se balancea en modo barroco, y desde ahí destruye y reconstruye las nociones filosóficas de la época; sin embargo, lo hace precisamente con ese fin, “para reconstruir lo que destruye y no para sustituirlo”.¹² En resumidas cuentas, lo que Bolívar Echeverría nota en filosofías como la de Leibniz es la posibilidad siempre abierta de modos diversos de asumir lo inevitable. Lo mismo podemos decir del caso de Sigüenza en la Nueva España, quien inmerso en un catolicismo hasta la médula, tampoco fue capaz de no abrir su espíritu intelectual a las nuevas ideas epistemológicas venidas de Europa.

La cualidad más importante del *ethos* barroco para Bolívar Echeverría, desde el principio se nos muestra, es su virtud de ser alternativo, y específicamente en tanto modo diverso de asumir el capitalismo que, de acuerdo con este autor, se nos presenta como realidad inevitable. En este sentido, la conducta barroca es el escape atisbado de aquello que nos envuelve, aquello que sabemos es capaz y de hecho nos devorará. Sin embargo, el proceder barroco como negación de lo que parece determinarnos, es justamente el juego de no permitírsele del todo, de fingir que se le permite aun sin la plena conciencia de esa resistencia: “la treta del débil, el travestismo, la simulación exagerada, el decir sí para decir *no*, es el caldo de cultivo de la actitud barroca”.¹³

La pregunta más apremiante por considerar en este terreno de lo barroco, es ¿desde dónde y con qué herramientas se puede construir ese modo de ordenamiento de la vida? La propia pregunta parece conllevar en ella un grado de respuesta: desde un terreno vital. Pero a mi juicio, parecen existir dos niveles o mejor aún áreas desde donde constituir un proceder barroco que afianza ese sentido de existir.

¹¹ Gottfried W. Leibniz, *Monadología*. Trad. de Manuel Fuentes Benot y Alfonso Castaño Piñán. Madrid, Sarpe, 1985, p. 53.

¹² B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 116.

¹³ Mágina Millán, “El *ethos* barroco y los asideros de una modernidad no capitalista”, en D. Fuentes, I. García Venegas y C. Oliva, comps., *op. cit.*, p. 288.

El *ethos* barroco como vivencia intelectual

He centrado mi atención en señalar a dos autores de filosofía barroca porque me parece que es ahí, en el juego de los autores, donde se concreta a plenitud el juego de ese *ethos*. Es en un trabajo intelectual donde se sistematiza el proceso de mezcla, desde donde se enarbola como posible la alternativa para vivir lo invivible en términos históricos. Es curioso que Bolívar Echeverría admita que el llamado *ethos* barroco no puede ser tomado como el núcleo de una "identidad" a manera de una inercia con la cual catalogar en un molde a todo el complejo término que implica "América Latina",¹⁴ pero sí lo observa como un admitir la singularidad cultural de una sociedad, es decir, como un modo de proceder culturalmente hablando. Esto parece obedecer a las propias características del barroco en tanto no permitir ser devorado afirmando su singularidad al entrar en juego con las posturas que se le contraponen, situación que *de facto* lo coloca como apertura en sí mismo y nunca como definición acabada a la manera de un concepto. Pero este juego, a pesar del acento en lo vivencial, parece ser una empresa que ciertamente conlleva supervivencia e intelectualidad para articularse como vigente, ya que esta apertura lleva consigo la mediatización reflexiva para convertirse en auténticos mecanismos barrocos.

El ejemplo más claro de ese *ethos* barroco vivencial está abordado por Bolívar Echeverría en el caso de *Malinalli* o *Malintzin*, el primer ente obligado a ser una síntesis y que hace malabares para conservar a dos culturas en comunicación, tejiendo un puente que parece tornarse un primer movimiento sí de supervivencia y de fuerte afirmación de lo propio frente a lo extranjero, pero al mismo tiempo de un proceso intelectualizado, rudimentariamente si se quiere, pero articulando los primeros "conceptos" o "términos" barrocos novohispanos. El *monstruo mestizo* no podía sobrevivir sólo de un encuentro meramente social de las dos culturas, ni siquiera en uno de entera dominación de una cultura sobre otra (sobra decir que en Estados Unidos encontramos ejemplos de esto último), sino en el movimiento intelectual de traducción de *Malintzin* y más tarde en la reconstrucción mítica del personaje que aún a la fecha sigue en perenne resignificación.¹⁵

Aunque Echeverría manifiesta tácitamente la labor de los jesuitas novohispanos del siglo XVIII, particularmente en el desarrollo de una "teología especial", como la labor forjadora de un auténtico proyecto barroco de resignificación de lo europeo y la Iglesia,¹⁶ al mismo tiempo observa que es en los indios, los primeros en padecer el encuentro cultural, donde acontece la primera conducta barroca. "Según Echeverría, fueron los indios en los

¹⁴ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p. 48.

¹⁵ Cf. M. Millán, *op. cit.*, p. 290.

¹⁶ Cf. B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, pp. 65 y ss.

centros urbanos, sobre todo en el virreinato mexicano, quienes operaron el mestizaje barroco. Frente al vacío dejado por la destrucción de las culturas nativas, los indios se apropiaron de la cultura barroca para reinventarse como mestizos”.¹⁷

Sin embargo, puede observarse en el terreno de las dificultades de la lengua, de la traducción de ella propiamente dicho, una continuación de la labor de *Malintzin* en aquella empresa jesuita de traducir los términos “Dios padre” e “Inmaculada Concepción” a idiomas y culturas tan alejados de lo occidental como lo eran el chino o el japonés, hallando en el espíritu jesuita y su tendencia religiosa tras el Concilio de Trento un equivalente exponenciado de la actitud barroca indígena. De igual modo, para Echeverría es el proyecto jesuita el que se encuentra adscripto a la ideología barroca y el que de cierto modo lo pone en pie, a pesar de que en una primera instancia fue el indígena al que le fue necesario generarlo de una manera vivencial. Con esto, me parece que el *ethos* como movimiento cultural en general, para desdoblarse como un *ethos* histórico pleno, verdaderamente “exitoso” en cuanto a con-vivir con aquello a lo que se resiste sobreviviendo, es una generación vivencial-intelectual; es decir, la conducta barroca no puede sostenerse únicamente en un acto reflejo de carácter vivencial, como la conducta de los indios ante el embate cultural europeo al asimilar la lengua y religión de manera disfrazada y “teatral”, sino que precisa de la labor de resignificación, de reinterpretación y de mitificación literaria, filosófica e intelectual que el autor armado con la intencionalidad completa con su trabajo.

¿Qué sería de la resistencia indígena sin esa reinención criolla-jesuita? Pero sin duda, no hay terreno para la reinención de nada ni de nadie sin esa original reacción de supervivencia tan instintiva como la del barroco. La cuestión del *ethos* barroco no está completa sin la también necesaria pregunta ¿qué sería de las propuestas intelectuales jesuitas y novohispanas sin las pseudo teorías “clasicistas” de asimilación indígena?

Cabe aclarar respecto a este último punto que no se observa de manera unívoca, por un lado el reflejo inmediato asociado sólo al indígena y el proceso de reconstitución sistemática sólo al criollo, sino que en ambos casos las acciones de uno y otro se tornan emblemáticas, simbólicas de cada proceder. Es decir, el indio precisó hacer labor intelectual, así como el criollo y jesuita actuaron con pasión y necesidad de supervivencia. Basta recordar la tesis de María del Carmen Rovira¹⁸ en torno a la pérdida identitaria indígena en el

¹⁷ Carlos Espinosa, “El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros”, p. 77. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50923318005>. [Consulta: 20 de septiembre de 2013.]

¹⁸ Idea defendida por la doctora en el abordaje que su curso de Historia de la filosofía en México hace de los primeros años de la Conquista.

proceso del aprendizaje del latín y el griego, y la de David A. Brading, donde la identidad del criollo surge “en la angustia, la nostalgia y el resentimiento”.¹⁹

El guadalupanismo como muestra del *ethos* barroco

El proyecto guadalupano como proceso asociado inevitablemente a la historia de México, como bien afirma Bolívar Echeverría, tiene su comienzo en las acciones y mentalidades indígenas, en esa “forma de comportamiento inventada espontáneamente por los indios que sobrevivieron en las nuevas ciudades”.²⁰ Es en los primeros indios evangelizados donde se fragua la farsa barroca, el montaje teatral tan vivencial que precisó el olvido ortodoxo y conjugó el aspecto más común a las dos religiones encontradas: la maternidad. Fue en esa asistencia afanosa al templo del Tepeyac que pudieron notar Sahagún y Bustamante (ejemplos de la primera empresa franciscana de evangelización, que probablemente aún pensaba como proyecto una prolongación y no una reinvención de la fe) el paganismo perfectamente deslizado por lo bajo del culto. Pero no hay duda, el ritual del Tepeyac crecía mientras Sahagún lo llamaba “invención satánica”²¹ y Bustamante negaba la divinidad de la imagen al atribuirla a la hechura de un indio.²² Era en la fe profesada en *Tonantzin* Guadalupe donde se depositaban las viejas costumbres y se asimilaban las nuevas.

Sin embargo, mientras los primeros años del culto guadalupano hacen notar un apego indígena al ritual del Tepeyac, al mismo tiempo dejan entrever una ausencia de mitología a su alrededor, una falta de aura milagrosa de la que hoy sí goza la imagen y la tradición. Sólo se observa en este periodo del guadalupanismo una parte del *ethos* barroco atravesado por el instinto de supervivencia, por el acto reflejo de afianzar la vida propia frente a la extrañeza hostil que no da opción de rechazarla, porque hacerlo equivale a desaparecer. Sin duda alguna, el primer movimiento de complementación que el guadalupanismo vivirá será la llevada a cabo en el texto titulado *Nican mopohua* (frase en náhuatl que significa “aquí se cuenta”), documento que se ha estimado proviene de mediados del siglo XVI (en el mejor de los casos, pues también hay teorías que afirman que fue escrito en el XVII)²³ donde se narra en un náhuatl elegante las

¹⁹ David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla 1492-1867*. Trad. de Juan José Utrilla. México, FCE, 1993, p. 323.

²⁰ B. Echeverría, “El guadalupanismo y el *ethos* barroco en América”, en *op. cit.*, p. 3.

²¹ Cf. Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Porrúa, 1989, p. 705.

²² Cf. “Información por el sermón de 1556”, en E. de la Torre Villar y R. Navarro de Anda, *op. cit.*, p. 43.

²³ Cf. Lisa Sousa, C. M. Stafford Poole y James Lockhart, *The Story of Guadalupe*,

apariciones y milagros de la virgen de Guadalupe supuestamente ocurridas en 1531. Ese documento, atribuido a Antonio Valeriano por autores tan notables como Edmundo O’Gorman y Miguel León-Portilla, es un intento de síntesis, de búsqueda de sentido al “historiar” el suceso guadalupano; así, en él se nota la necesidad de una coherencia teórica que compagine con el sentimiento para dar origen a lo barroco, al acto completo de un *ethos* barroco que pretenda dar pie a una afirmación de peso.

No obstante, es notorio que a pesar de la fuerza con que el indio recoge los pedazos de su antigua identidad con el fin de ornamentarse una nueva que sea factible de conjugarse con la que le imponen, su más prominente invento religioso-social habría quedado sepultado en la historia si no se hubiera resignificado y re-ornamentado durante el siglo posterior a su creación.

Fue hasta 1648 cuando se inicia el segundo periodo de construcción y fundamentación del culto guadalupano. Siguiendo la interesante tesis planteada por el historiador Francisco de la Maza, son cuatro autores los que desarrollan el guadalupanismo durante el siglo XVII fundamentando no sólo su carácter institucional, sino también articulando su visualización religiosa y política; precisamente en virtud del número de autores y del tipo de labor, De la Maza encuentra apropiado llamarles “evangelistas guadalupanos”.²⁴ Es en este grupo ignoto de autores —Miguel Sánchez, Luis Lasso de la Vega, Luis Becerra Tanco y Francisco de Florencia— donde se identifica el movimiento intelectual requerido para afianzar el *ethos* barroco que reina en las entrañas del culto guadalupano. Bien lo dice Jacques Lafaye: “conviene recordar que hasta 1648, año de la publicación de la obra de Miguel Sánchez (y del nacimiento de sor Juana) la devoción de Nuestra Señora de Guadalupe no tomó verdadero impulso en los medios criollos de México”.²⁵

Es en los movimientos barrocos de estos “evangelistas” (aún en el término parece prevalecer cierto juego barroco ideado por De la Maza) donde halla significación completa el fenómeno de Guadalupe. El culto, muy vivo en la participación indígena del XVI no podría haberse sostenido únicamente por esa devoción que lo colocaba entre lo hereje y lo funcional, desde el punto de vista de la evangelización. Precisó de la teología patristica de Sánchez, del afán de predicación en lengua náhuatl de Lasso, del análisis científico de Becerra y de las reflexiones sobre la practicidad de la fe en Florencia. Es notable que también los jesuitas del XVIII, del que se destaca Francisco Javier Clavijero y su *Breve ragguaglio della prodigiosa e rinomata immagine della madonna*

Luis Lasso de la Vega's *Huei tlamahuicoltica of 1649*. Los Ángeles, Universidad de Stanford, 1998, pp. 17 y ss.

²⁴ Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*. México, FCE, 1981, p. 54.

²⁵ Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*. Trad. de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte. México, FCE, 2006, pp. 122-123.

di Guadalupe del Messico, echaron mano del símbolo de Guadalupe para su proyecto religioso y social. Pero antes, las nociones de un proyecto donde Guadalupe era la muestra de un señalamiento y mandato divino de una nueva Iglesia específicamente americana ya estaban presentes en un autor como Miguel Sánchez, quien la observó como una profecía patente del Apocalipsis 12, misma que había tenido cumplimiento pleno en la Nueva España para beneficio de sus habitantes; de tal modo que los sinsabores de la Conquista se entendían a partir de esa aparición mariana. Más tarde, Francisco de Florencia (autor jesuita, a diferencia del resto de los “evangelistas” quienes eran clérigos seculares) reconstruyó (hablando en clave barroca) con base en texto bíblico (Sal. 147: 20) la frase latina *Non fecit taliter omni nationi* (no hizo lo mismo para todas las naciones) a partir de la idea de señalamiento divino que implicaba el milagro guadalupano para la Nueva España.

Igualmente respecto a este proceso religioso, hay ciertas palabras célebres mencionadas por De la Maza, aquellas que dicen “el guadalupanismo y el arte barroco son las únicas creaciones auténticas del pasado mexicano, diferenciales de España y el mundo. Son el espejo que fabricaron los hombres para mirarse y descubrirse a sí mismos”.²⁶ Bajo este tenor, De la Maza nos está hablando de dos movimientos del *ethos* barroco, dos formas de observarlo en el desenvolvimiento histórico que sólo en apariencia son distintas. Mas llama la atención que vea al guadalupanismo acentuado en la Colonia, en un proceso mucho más asociado con el criollo (entendido en su acepción más común, el hijo de españoles nacido en territorio americano); del otro lado, Echeverría lo observa como un movimiento indígena del que estos criollos sólo producirían un “reflejo”,²⁷ aunque sí reconoce la continuidad de ese proyecto indígena en las obras precisamente de Valeriano, Sánchez y Lasso.²⁸ Me parece, en fin, que estas tesis son fundamentalmente complementarias: no podría haber guadalupanismo y, por tanto, un proceso de *ethos* barroco crucial de la historia de México sin una coincidencia entre los proyectos indígena y criollo de ordenamiento de la vida.

El criollo y lo barroco

A tal grado se ha exponenciado la figura del criollo y su mitología que de manera inconsciente reaparece como tema central en la historia de México. El criollo, desde los tiempos novohispanos hasta la política contemporánea

²⁶ F. de la Maza, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ Cf. B. Echeverría, “El guadalupanismo y el *ethos* barroco en América”, en *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

es blanco de una perenne resignificación como ente que participa (y casi siempre decide) lo que le conviene a su “casta”, abandonando a su suerte de penurias a todo aquello que no somos o no nos consideramos partícipes de ese criollismo fantasmal y abarcante.

Tan fundamental es la presencia del criollo en la configuración del mito guadalupano que parece volverse una condición de necesidad; todo aquel que ayudó a cimentar el culto y lo enarboló como elemento americano se tornó criollo, haciendo coincidir el proyecto guadalupano con un proceder que desde el inicio se asume como una artificialidad original, contradicción válida si asumimos el criollismo como lo ideara Samuel Ramos, una “crianza” de ideas europeas en América.²⁹

Es interesante que el acento de un “origen” de lo criollo se vea marcado hacia determinados partícipes de la historia del México colonial, dependiendo del tipo de estudio que se esté realizando. Como ya vimos, Bolívar Echeverría observó al primer criollo en Antonio Valeriano, indígena culturizado que conectó dos mundos religiosos en un presunto texto de su autoría, donde una virgen Inmaculada aparece en un indio en uno de los cerros con mayor carga ideológica del Nuevo Mundo. Valeriano, que representa el movimiento que va de lo sentimental a lo intelectual es observado como una primigenia muestra de la cultura barroca porque se alza con el poder del ornamento, reconfigurando elementos que sólo volviéndose a mitificar podían permanecer vivos. Para Bolívar Echeverría, el primer criollo era un indio porque su estudio explora las posibilidades que da una cultura cuando reviste sus impulsos con el adorno; cuando una sociedad se niega a morir entrando en un juego infinito de reconstrucción donde se posiciona o intenta posicionarse por delante de lo que intenta devorar. Por supuesto que ese intento de supervivencia es vano, pues de antemano sabe que será devorada, pero su resistencia va más allá de un efímero reconocimiento externo, sólo quiere mantenerse con vida.

Otro autor, Jacques Lafaye, curiosamente también bajo el proceso de reflexión sobre el guadalupanismo considera como antecedentes del criollismo a los primeros españoles llegados a América, los “descubridores” de la tierra, hombres toscos que con su arribo marcaron un hito en la historia de la humanidad. En efecto, advierte que la contraposición español-criollo, una disputa fundamental para todo el periodo colonial, tiene su origen en el sentimiento de apropiación padecido por el conquistador, aquel personaje que según Luis Villoro se enamoró de su descubrimiento, de esta tierra, porque “la hizo patente a los ojos del occidental”.³⁰ De tal modo, el sentimiento de lo criollo y de ese

²⁹ Cf. Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid, Espasa Calpe/Planeta, 2005, pp. 66-81.

³⁰ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México, El Colegio de México/FCE, 1998, p. 25.

arraigo e identificación con la tierra parece tener origen, como apunta Lafaye, antes incluso del nacimiento del primer criollo,³¹ tornándose un constructo complejo donde sólo aparentemente tienen que ver las circunstancias (dígase el nacimiento en América), importando más otros elementos como el apego a la tierra, su conocimiento y defensa.

Por supuesto, un estudio que parte de estos supuestos históricos y teóricos encuentra al primer criollo en un español, porque está señalando como movimiento paradigmático de aquel una especie de transición de lo intelectual a lo sentimental. Es decir, si el español era poseedor de la “lógica” del Nuevo Mundo, de las pautas culturales con las cuales interpretarlo y definirlo, un proceso como el padecido por el español que se siente americano parece voluntariamente querer “disminuirse”, conducirse no con los esquemas del dominador (y explotador) sino crearse sentimiento con respecto a la tierra. Obsérvese, en este proceso de criollización del español hay un paso de lo complejo a lo simple; en otras palabras, bien podríamos expresarlo como ir de la seguridad de ser un español llegado a América en el XVI, a la inestabilidad de ser un indio que padece esas circunstancias.

Sin embargo, es claro que el criollo ni fue español ni fue indio, en sentido estricto, por más que diversas hipótesis quieran hallar en esos personajes su origen. Lo cierto es que ser criollo desde un inicio fue ser el personaje barroco por excelencia, aquel que se encuentra atrapado entre los dos mundos sin poder hallar un asidero firme de identidad. Desde luego, son los iconos de síntesis, de integración absoluta aquellos que formarán parte de la ideología criolla; en ese sentido, cobra cabal importancia la tesis de Francisco de la Maza afirmando a Guadalupe y el arte barroco como las auténticas creaciones originales del pasado mexicano colonial.

Pareciera ser que el criollo es barroco desde su nacimiento, simplemente estaba condenado a ser una mezcla que la circunstancia histórica dispuso. Parecen representar como pocos aquello de “vivir la tensión barroca, de vivir siempre en el límite, entre lo terrenal y lo celestial, entre lo normal y lo milagroso [...]”³² En fin, el origen de lo guadalupano y de lo criollo puede observarse en cualquiera de los participantes en el proceso de la Conquista y la Colonia de México porque son símbolos de lo que fue dicha circunstancia histórica.

No obstante, es por demás significativa la labor que como individuos históricos prefiguran los propios “evangelistas” en este proceso de construcción y afirmación de la condición criolla. Son ellos los que, por un lado, asumen una defensa del territorio abanderado por un proyecto religioso que, más allá

³¹ Cf. J. Lafaye, *op. cit.*, p. 42.

³² Horst Kurnitzky y Bolívar Echeverría, *Conversaciones sobre lo barroco*. México, UNAM, 2011, p. 20.

de ser retomado por ellos, fue perfectamente construido y delineado desde sus plumas y mentalidades.

Conclusiones

La reflexión que nos invita a realizar una teoría tan compleja como la del *ethos* barroco de Bolívar Echeverría puede ayudarnos no sólo a realizar nuestro propio movimiento barroco de reconstrucción de los fenómenos desperdigados por ese largo siglo XVII con un fin ocioso de intelectualidad académica, sino a empezar a configurar una historia que lea entre líneas los procesos y acontecimientos que nos definen con tanta cercanía vivencial. ¿Dónde se detiene la articulación barroca del guadalupanismo o del eterno movimiento lingüístico inaugurado por aquella compleja *Malintzin*? Es cierta actitud de olvido ante el mestizaje que opera de manera patente en nosotros lo que lleva a los autores a redescubrirlo en la historia, asombrándose y asombrándonos en un movimiento que podemos catalogar como propio de la crítica nietzscheana en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

Desde los indios del XVI hasta nosotros, sociedad mexicana del siglo XXI, pasando por Miguel Sánchez, Francisco de la Maza y Bolívar Echeverría, no es más que un redescubrimiento de que somos una mezcla lo que nos insta a seguir desenmarañando nuestro ser. A veces, nos ponemos muy serios por lo que hallamos; otras veces, nos reímos a carcajadas.

El Compendium musicae y la confesión de Descartes

Mario Edmundo Chávez Tortolero

Introducción

El *Compendium musicae* es un texto menor en el corpus cartesiano. Poco se ha hecho para valorarlo e interpretarlo. Reducido a dato biográfico, la primera obra de Descartes parece prescindible en lo que respecta al estudio de la filosofía. En efecto, no fue gracias al *Compendium musicae* que Descartes se convirtió en la figura de la modernidad que sigue siendo en la actualidad. Sabemos que el texto fue redactado en 1618 como regalo para Isaac Beeckman, en vísperas del año nuevo.¹ El autor se encontraba en Breda, en donde no era más que un joven docto y talentoso, tan versado en los razonamientos filosóficos más abstractos como en las figuras literarias más expresivas, no obstante, un joven desconocido en ese lugar al que acababa de llegar. En tal situación de evanescencia dejó testimonio de su potencial con una teoría musical *sui generis* que combina el rigor de los

¹ El periodo de la vida de Descartes que va de la salida del colegio La Flèche a la entrada al ejército es difícil de datar. Según Baillet, sale del colegio en 1612, y en 1614 se retira a Saint-Germain para reflexionar en soledad; y en 1617 se alista en el ejército (Adrien Baillet, *La vie de monsieur Descartes*. París, Daniel Horthemels, 1691, pp. 37-44). Gaukroger sostiene que Descartes no sale del colegio sino hasta 1614 y se gradúa en 1616, en Poitiers, para entrar al ejército en 1618. En efecto, el periodo “entre la salida de La Flèche y la entrada a la Universidad de Poitiers, es algo misterioso” (Stephen Gaukroger, *Descartes. An Intellectual Biography*. Oxford, Clarendon, 1997, p. 62). En todo caso, Descartes se habría enlistado en el ejército de Mauricio de Nassau con motivo de la Guerra de los Treinta Años (René Descartes, “Discourse de la méthode”, segunda parte, en *Ouvres de Descartes*. Ed. de Charles Adam y Paul Tannery. París, J. Vrin, 1996, vol. VII). Cuando inició el conflicto armado ya iba de regreso a Francia. Pero en su corta carrera de soldado consiguió una amistad muy prolífica, en términos científicos y diplomáticos, con Isaac Beeckman, junto con ciertas dudas profundísimas, tres sueños reveladores e ideas definitivas para el resto de su obra.

matemáticos con el refinamiento de los humanistas y la sistematicidad de los escolásticos con la libertad renacentista.

Sabemos que Descartes procuró esconder esta obra de juventud. Su primer biógrafo, Adrien Baillet, habría caído en la paradoja de exponer un *Tratado de música* que no debió conocer,² ya que fue escrito sólo para un lector ya fallecido. La voluntad del autor no disuadió a su primer biógrafo de exponer algunos fragmentos en los que resalta el carácter críptico del texto, más que su peculiar contenido. Esta referencia, así de truncada, imprecisa y paradójica, ha dominado por siglos. Ya en el siglo xx, el historiador de la estética Wladyslaw Tatarkiewicz decretará que “[Descartes] no pertenece al grupo de los grandes filósofos que reservaron en sus programas y sistemas filosóficos un lugar importante para la estética”.³

Situación hermenéutica

La filosofía cartesiana quedó plasmada en textos canónicos como el *Discurso del método* (1637),⁴ las *Meditaciones metafísicas* (1641), los *Principios de la filosofía* (1644) y *Las pasiones del alma* (1649). Pero es en sus textos de juventud (antes de que su pensamiento se consolidara como un sistema completo y unificado) en donde puede apreciarse la gestación de su doctrina⁵ y

² A. Baillet, *op. cit.*, p. 46.

³ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. La estética moderna*. Trad. de Antonio Moreno. Madrid, Akal, 1991, vol. 3, p. 465.

⁴ Hay que notar que el mismo Descartes se ocupó de resaltar la importancia de sus primeros pensamientos autónomos en su obra de madurez. Por ejemplo, en el *Discurso del método* dice lo siguiente: “En aquel entonces —tras abandonar los libros para viajar y elaborar su primera obra— me encontraba en Alemania [...] con toda la tranquilidad necesaria para entregarme a mis pensamientos” (R. Descartes, “Discourse de la méthode”, en *Ouvres de Descartes*, vol. VII, segunda parte). Sabemos que además de la guerra, las dudas y la nueva ciencia, la música sería una de sus principales preocupaciones en aquel entonces. No es de extrañar que sacara una conclusión de carácter estético a partir de dichos pensamientos: “no suele haber tanta perfección en las obras compuestas de varias partes y hechas por la mano de varios maestros, como en aquellas que han sido trabajadas de una vez” (*ibid.*, p. 15). Así como Aristóteles habría notado que la perfección de la tragedia depende de la unidad de la trama, Descartes infiere que la unidad de un pensamiento sistemático es fundamental para alcanzar la perfección de la sabiduría y el conocimiento humano. Así, pues, el padre de la filosofía moderna se apoyaría en un principio poético para iniciar la empresa que revolucionaría tanto a las ciencias como a la filosofía.

⁵ Cf. Alejandra Velázquez, “De la filantropía en la ciencia cartesiana”, en *De la filantropía de las pasiones*. México, UNAM, 1994. Para un estudio pormenorizado de la filosofía cartesiana con respecto a sus obras de juventud: Vid. Genevière Rodis-Lewis, *Le développement de la pensée de Descartes*. París, J. Vrin, 1997.

apreciarla a la luz de los problemas y matices propios de la crisis histórica, científica y cultural que se vivía en aquel entonces. Es el joven Descartes quien “nos ilustra —en palabras de Antonio Negri— un proceso de crisis, muy parecido al actual”.⁶

El proceso de crisis se hace patente en varios opúsculos cuya redacción suele datarse entre 1618 y 1620: *Olympica*, *Experimenta*, *Studium Bonae Mentis*, *Cogitatione Privatae*.⁷ El *Compendium musicae* (1618) resalta de este conjunto por dos razones. Primero, porque se trata de un texto completo; más que un opúsculo es una obra propiamente dicha. Segundo, porque aborda un tema *sui generis* en el marco de la filosofía cartesiana. En efecto, tras de completar su primera obra, Descartes no volverá a ocuparse de la música más que para dudar de su empresa juvenil y confesar la gravedad de sus limitaciones en la materia, como que no era capaz de distinguir una quinta de una octava, que nunca aprendió a cantar escalas, y que se consideraba prácticamente sordo en cuestiones musicales.⁸ Es a partir de sus propias palabras, en particular de su correspondencia con Marin Mersenne e Isabel de Bohemia,⁹ que ha surgido la idea de que un pensador como él no desearía ocuparse de asuntos tan subjetivos e irracionales como son las cuestiones estéticas.¹⁰

Hay que decir que la empresa del *Compendium musicae* no tendría ningún sentido si el autor fuese de la opinión de que la música es completamente subjetiva e irracional. Es posible que el mismo Descartes cambiara de opinión tras completar este texto. En todo caso, si pretendemos afirmar o negar que el pensamiento de Descartes cambió entre la juventud y la madurez, al menos en lo que respecta a las cuestiones estéticas, es menester elaborar una interpretación satisfactoria de su teoría musical a la luz de la filosofía cartesiana en general. En ese tenor, el Descartes anterior al *Discurso del método* resulta significativo por cuanto su estudio permite problematizar —si no es que

⁶ Antonio Negri, *Descartes político*. Trad. de María Malo de Molina. Madrid, Akal, 2008, p. 10.

⁷ Vid. Henri Gouthier, *Les premiers penseés de Descartes*. París, J. Vrin, 1970.

⁸ Cf. Rudolf A. Rasch, “Six seventeenth-century dutch scientist”, en Victor Coelho, ed., *Music and Science in the Age of Galileo*. Dordrecht/Boston/Londres, Kluwer Academic, 1992, p. 196.

⁹ Daniel Garber sostiene que la correspondencia con Isabel de Bohemia es indispensable en lo que respecta al problema de interacción o comunicación entre sustancias (cf. Daniel Garber, *Descartes Embodied. Reading Cartesian Philosophy through Cartesian Science*. Nueva York, Universidad de Cambridge, 2001, parte III, cap. 8). Más adelante abordaremos este problema.

¹⁰ Vid. Brigitte van Wymeersch, “L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme”, en *Revue Philosophique de Louvain*, cuarta serie, 1996, t. 94, núm. 2, pp. 271-293. Van Wymeersch ofrece un análisis detallado sobre la estética musical de Descartes en su correspondencia con Marin Mersenne e Isabel de Bohemia.

comprobar o desechar— la supuesta unidad sistemática de su pensamiento. Además, desde un enfoque más amplio, el presente trabajo se justifica por el hecho de que constituye un elemento de reflexión, comprensión e interpretación de problemas estéticos fundamentales en el marco del nacimiento de la filosofía moderna.

Planteamiento del problema

Si bien es cierto que el *Compendium musicae* inicia con la distinción entre objeto (el sonido), medio (las afecciones sonoras) y fin (nosotros o las mentes) de la música, en el desarrollo del texto no es claro si los términos utilizados corresponden a fenómenos físicos, a proporciones numéricas o a determinados afectos; si son definidos con base en la naturaleza del sonido en tanto que sustancia extensa o dependen de cómo es que la mente siente y piensa de manera racional. En lugar de las dudas y precauciones que caracterizan a la filosofía cartesiana en lo referente al conocimiento del mundo externo,¹¹ en este texto encontramos una petición de principio bastante problemática: para teorizar sobre la música hemos de admitir que la fuerza del sonido musical es comunicada a nuestras almas a través de los oídos, es decir, que existe alguna relación o comunicación entre la extensión y el pensamiento.

En lo que sigue trataremos de comprender el problema que acabamos de plantear. Para tales efectos, se identifican algunas características generales de la filosofía cartesiana que pueden observarse en el texto que nos ocupa. Después se ofrece un resumen del contenido. En tercer lugar se presenta el problema que identificamos como “la confesión de Descartes”. Finalmente, se propone una interpretación alternativa del dualismo y del papel de la teoría musical en la filosofía cartesiana.

Características de la filosofía cartesiana en el *Compendium musicae*

La influencia del *Compendium musicae* en la teoría musical moderna es una evidencia histórica.¹² La ubicación del texto en el marco de la filosofía cartesiana implica una labor constante de análisis, interpretación y discusión filosófica.

¹¹ Vid. Laura Benítez, *El mundo en René Descartes*. México, UNAM, 1993, p. 51.

¹² La empresa del *Compendium* no ha de ser vista como un fracaso si consideramos la influencia que tuvo en músicos y teóricos de la música de la talla de Isaac Beeckman, Marin Mersenne, Wolfgang Caspar Printz, Joseph Sauveur y Jean-Philippe Rameau (David Damschroder y David Russell, *Music Theory from Zarlino to Schenker. And Bibliography and Guide*. Nueva York, Pendragon, 1990).

En ese sentido, es pertinente señalar tres rasgos característicos de la filosofía cartesiana que pueden observarse en el texto que nos ocupa.

Deductibilidad

La filosofía cartesiana se despliega a partir de principios considerados fundamentos en tanto que no dependen de nada y todo lo demás depende de ellos.¹³ La deductibilidad de los mismos consiste en la posibilidad de justificar proposiciones y sacar conclusiones a partir de su evidencia. Al respecto, es interesante notar que:

i. La estructura argumentativa del *Compendium musicae* es eminentemente deductiva. En general, las afirmaciones que contiene se justifican por lo dicho u observado anteriormente, de manera que la verdad o falsedad de toda la teoría tendría que derivarse de un conjunto limitado de observaciones, proposiciones y argumentos fundamentales.

ii. El tratamiento del sonido se estructura según la naturaleza del mismo, como si el sonido se comportara de manera deductiva por su propia naturaleza. La disposición de los capítulos representa, pues, la forma en la que naturalmente se comportaría el objeto a tratar. Tras emitir un sonido cualquiera o unísono, siendo que la materia tiende a dividirse por sí misma, en efecto, la intensidad del sonido cambiará conforme pase el tiempo. Primero se divide en dos partes iguales, de donde surge la octava (1/2). A continuación, se divide la octava y surge la quinta (2/3). Inmediatamente después se divide la quinta y surge el ditono (4/5). Y así es como van surgiendo todos los intervalos sonoros relevantes en la teoría musical. La naturaleza de la quinta es deducida de la naturaleza de la octava; la naturaleza del ditono de la naturaleza de la quinta; etcétera. Observamos, pues, que cada elemento va apareciendo en la teoría según el orden de génesis y perfección que le corresponde por naturaleza.

iii. El desarrollo de los contenidos es bastante breve. El autor pretende que se realicen más deducciones a partir de los fundamentos que propone, ya sea para confirmar lo dicho o para descubrir nuevas verdades al respecto, de manera que el texto puede ser visto como un conjunto de fundamentos listos para ser desarrollados por alguien más. Observamos, pues, el “fruto principal” de la filosofía cartesiana que será identificado por Descartes en los *Principios de la filosofía*: “El último y principal fruto de estos *Principios* es que, al cultivarlos, se descubrirán muchas verdades que yo no he explicado en los mismos”.¹⁴

¹³ Cf. R. Descartes, “Carta del autor al traductor de los principios de la filosofía”, en *Los principios de la filosofía*. Madrid, Alianza, 1995.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

Matematización

Una parte considerable de los razonamientos del *Compendium* consiste en operaciones matemáticas: sumas, restas, divisiones y multiplicaciones. Así, pues, se trata de entender a la música mediante la “matematización” del sonido. Sin embargo, hay que notar lo siguiente:

i. Descartes pretende comprender las magnitudes y fenómenos sonoros mediante cantidades y operaciones aritméticas; pero no se trata de cualesquiera cantidades y operaciones, sino sólo de aquellas que permiten identificar sonidos y fenómenos relevantes en términos musicales. Para matematizar el sonido se requieren, pues, criterios independientes de la naturaleza del sonido por cuanto su determinación depende del objetivo o finalidad de la música, consistente en la satisfacción del escucha. Dichos criterios son reducibles a tres, a saber: 1) que la semejanza o simpatía es más valiosa que la desemejanza o antipatía, 2) que la facilidad es más agradable que la dificultad y 3) que la variación es preferible a la repetición.

ii. Los criterios anteriores permiten matematizar el sonido y mantener la cohesión y la validez de toda la teoría musical. Pero no pueden ser justificados mediante razonamientos deductivos. Aunque pueden ser intuitivos o justificados por sentido común, quizá inducidos mediante ilustraciones. Por ejemplo, con respecto al primer criterio mencionado, dice Descartes que “la [voz] del mejor amigo es, sin duda, más agradable que la del enemigo, gracias a la simpatía y la antipatía de los afectos; por eso dicen que la piel de oveja, tensada en un tambor, va a enmudecer, si es tocada mientras la de lobo resuena en otro tambor”.¹⁵

iii. La asignación de valores numéricos a intervalos sonoros (consonancias, grados, disonancias, etcétera), tal como van apareciendo en la teoría, permite la formulación de equivalencias entre sonidos, números y afecciones, *i. e.*, la quinta equivale tanto a $2/3$ como la consonancia más agradable que existe.

Mecanicismo

En la filosofía cartesiana se postulan relaciones causales, necesarias y sistemáticas entre todas las partes de la extensión. En la teoría musical de Descartes, las relaciones entre sonidos y oídos también se entienden de manera mecánica. En efecto, la razón de que ciertos sonidos sean percibidos de cierta manera depende de los choques de la materia y las leyes del movimiento, y no de la

¹⁵ R. Descartes, “Compendium musicae”, en *Ouvres de Descartes*, vol. x, cap. 1, p. 90. La traducción es mía.

voluntad o inclinación personal del escucha. De ahí la pertinencia de clasificar todos y cada uno de los movimientos del alma que son provocados por la música; basta con identificar qué afecto en específico es excitado por cada tipo de compás, consonancia, grado, disonancia, etcétera, esto es, debido a los efectos que el tiempo y la intensidad del sonido producen, de manera natural, en los oídos; sólo hay que considerar, pues, qué tan rápido y qué tan intenso es el movimiento de las partículas que chocan con los oídos para determinar el tipo de afecto que, en consecuencia, ha de surgir en el alma. En el *Compendium musicae*, la clasificación de afectos según el tiempo y la intensidad del sonido no será realizada a cabalidad, por resultar demasiado amplia para un compendio,¹⁶ sin embargo, será retomada en textos posteriores.

La idea de un mecanicismo que involucra objetos, sentidos y afectos o pasiones está presente en varios textos de Descartes.¹⁷ Sin embargo, esta idea no parece comprensible a partir del mecanicismo de la extensión en general, es decir, como simple derivación o subespecie suya, ya que implica un elemento esencialmente distinto —y bastante más problemático— que cualquier cuerpo o parte de la extensión. En efecto, los oídos no perciben todos y cada uno de los movimientos o choques de la materia. En general, los sentidos no tienen la capacidad de procesar todos los insumos sensibles sino sólo aquellos que resultan significativos para el alma.¹⁸ Hay, pues, una especie de “selección espiritual” para descartar aquellos movimientos que serían, en

¹⁶ Por ejemplo, los compases lentos excitarán movimientos lentos, como la tristeza, el miedo y la soberbia; los compases rápidos, al contrario, excitarán movimientos rápidos, como la alegría (cf. *ibid.*, p. 95).

¹⁷ En el *Tratado del hombre*, Descartes sostiene que el órgano del sentido auditivo consiste en filamentos situados en el fondo de las concavidades de los oídos, y “dispuestos de tal manera que pueden ser movidos con facilidad y de una misma forma por pequeñas sacudidas del aire, en cuanto este último choca contra una delicada piel que permanece tensa en la entrada de dichas concavidades” (R. Descartes, *Tratado del hombre*. Madrid, Alianza, 1990, p. 55). Al respecto, en los *Principios de la filosofía* agrega lo siguiente: “Los nervios escondidos en el interior de los oídos siguen todas las vibraciones de los movimientos del aire circundante [...] cuya diversidad de movimientos origina la diversidad de las sensaciones de sonidos” (R. Descartes, “Principia philosophiae”, en *Ouvres de Descartes*, vol. VIII, principio núm. 194). Finalmente, en *Las pasiones del alma* confirma la propuesta que ya encontramos en el *Compendium*: “A fin de enumerar las pasiones, sólo hay que considerar ordenadamente de cuántas maneras distintas que nos importen pueden nuestros sentidos ser movidos por los objetos que les corresponden” (R. Descartes, “Artículo 52, segunda parte”, en *Las pasiones del alma*. Barcelona, Península, 1972).

¹⁸ “Advierto que los objetos que mueven los sentidos no excitan en nosotros diversas pasiones en razón de todas las variedades que hay en ellos, sino únicamente con arreglo a los modos diversos con que pueden dañarnos o aprovecharnos, o en general, ser importantes” (*idem.*)

principio, sensibles o perceptibles para los sentidos, pero que, sin embargo, resultan inapropiados o inútiles para el alma;¹⁹ de manera que la causalidad no va a operar sino en relación con la voluntad. Así, pues, la justificación del mecanicismo de objetos, sentidos y afectos se dificulta por la intervención de la voluntad. Y como veremos más adelante, en el *Compendium musicae* se ofrece la solución de esta dificultad mediante un supuesto que, no obstante, no volverá a ser confesado por Descartes.

Contenido del *Compendium musicae*

El *Compendium musicae* consta de catorce secciones que podemos agrupar de la siguiente manera: (i) los principios o fundamentos que se exponen en las primeras dos secciones; (ii) el análisis del sonido musical que ocupa las siguientes nueve secciones, y (iii) las reglas de composición que se establecen en las últimas dos secciones. La argumentación procede, en general, mediante definiciones, deducciones, axiomas y operaciones matemáticas, aunque también se recurre a inducciones y analogías, así como a descripciones empíricas y figuras retóricas, puesto que se pretende una justificación empírica, además de racional, de esta teoría musical.

Fundamentos de la teoría musical

En la primera sección se presenta el objeto de estudio del *Compendium musicae*, a saber, el sonido cuya finalidad consiste en mover varios de nuestros afectos. Se distinguen dos “afecciones sonoras”: el tiempo o duración, y la fuerza o intensidad. Asimismo, se establecen los criterios mencionados²⁰ para clasificar sonidos según su conformidad con el espíritu humano.

En la segunda sección se encuentran las siguientes notas previas:

1. Todo sentido es susceptible de ser deleitado.
2. El deleite implica cierta proporción del objeto con el sentido en cuestión.
3. Si el objeto es muy confuso o difícil de percibir, entonces no puede deleitar.
4. El objeto es más fácil de percibir en cuanto la diferencia de sus partes es menor.

¹⁹ “[...] el uso de las pasiones [consiste] solamente en que dispone al alma a querer las cosas que la naturaleza nos enseña que son útiles y a persistir en esta voluntad, a la manera que la misma agitación de los espíritus, que suele causarlas, dispone el cuerpo para los movimientos que sirven para ejecutar estas cosas” (*idem.*).

²⁰ *Vid. supra* Matematización, i-ii, p. 138.

5. Las partes cuya diferencia es menor son aquellas entre las que hay mayor proporción.

6. Esta proporción debe ser aritmética (o discreta) y no geométrica (o continua), de manera que el sentido pueda distinguir las diferencias.

7. Los objetos del sentido que más agradan al alma son aquellos que no resultan muy fáciles ni muy difíciles de percibir.

8. En todo caso, la variedad es de lo más agradable.

Análisis del sonido musical

En la tercera y cuarta sección se aborda el tiempo y la intensidad, respectivamente. En ambos casos se trata de comprender el comportamiento del sonido a partir de sus elementos —temporales e intensionales— más simples, así como de establecer los límites de la complejidad que es pertinente alcanzar mediante ellos. Para tales efectos, se postulan dos medidas temporales: la cuadrada —que responde a la proporción doble— y la terciada —que responde a la proporción triple—, cuyas combinaciones darían lugar a muchas otras proporciones que, sin embargo, no son recomendables si también hay variación de intensidad. En cuanto a la intensidad no se requiere, en principio, más que la división del unísono, sin consideración del tiempo en el que éste es emitido, con lo cual empieza el estudio de las consonancias.

En la quinta sección se abordan las consonancias, que constan de dos términos —uno grave y otro agudo— que suenan a la vez, entre los cuales se observaría la proporción numérica correspondiente ($1/2$ para una octava; $2/3$ para una quinta; $4/5$ para un ditono; etcétera). Pero en cuanto se presentan variables temporales e intensionales, ya sea cuando una voz canta *a capella*, o bien, cuando varias voces emiten melodías distintas al mismo tiempo, entonces se requieren grados y disonancias, además de consonancias.

La sexta sección versa sobre la octava. Es la primera de todas las consonancias porque representa la proporción más simple y fácil de percibir, a saber, la proporción doble. En efecto, la octava surge inmediatamente por la primera división del unísono, y todas las demás surgirán por la subsecuente división de la octava, o bien, por la suma de sus partes. A partir de la primera consonancia es posible clasificar todas las demás, según sean generadas con propiedad o por accidente. Entre las consonancias “propias” se encuentra, pues, la octava, que se genera por sí misma; la quinta, que se genera inmediatamente después, por la división de la octava; así como el ditono, que se genera por la división de la quinta. Todas las demás se generan por accidente.

La séptima sección versa sobre la quinta, que representa la proporción triple. De las tres consonancias generadas con propiedad, la quinta es la que ocupa el lugar de en medio, pues no es tan fácil de percibir como la octava

(que corresponde a la proporción doble) ni tan difícil como el ditono (que corresponde a la proporción quintuple); de ahí que sea la más agradable de todas las consonancias.²¹ Las consonancias que faltan (la cuarta, el ditono, la tercera menor y la sexta) se abordan en la octava y la novena sección en el orden que les corresponde por lo dicho.

La décima sección versa sobre los grados o tonos musicales, es decir, los intervalos que se generan cuando hay variables temporales e intensionales. Los grados también se obtienen por la división de la octava en partes iguales, puesto que han de moderar las inequidades que puedan presentarse entre las consonancias que se han derivado de la octava. Ya que el tiempo o la sucesión de sonidos tiene lugar entre notas emitidas por distintas voces, o bien, entre notas emitidas por una misma voz, según se trate de polifonías o de melodías, en efecto, los grados o tonos se ocuparán para moderar las diferencias entre consonancias y son relativos a ellas, o bien, para moderar las diferencias entre sonidos emitidos por una misma voz. En general, las melodías no son tan largas ni tan variadas como para que los grados extraídos de la octava sean insuficientes, sin embargo, hay que aceptar una posible progresión más allá de los grados establecidos, así como la movilidad de términos en algunas circunstancias.

La décima primera sección se dedica a las disonancias, es decir, aquellos intervalos que, a pesar de ser inequitativos e indeseables, no pueden ser evitados en la composición musical. Y es que la música puede ser emitida por varias voces que suenan al mismo tiempo, de manera que se observan diferencias entre notas simultáneas —por el hecho de que distintas voces suenan al mismo tiempo— y diferencias entre notas sucesivas —puesto que cada una de las voces emite distintas notas—, se observan, pues, dos tipos de diferencias a la vez, lo cual puede implicar mucho trabajo para los oídos, es decir, dificultad para el escucha y dolor para el alma. Sin embargo, cuando las disonancias sean colocadas en lugares adecuados, en tal caso, el efecto será plenamente satisfactorio, ya que aumentará la variedad. Ni siquiera las disonancias más ingratas como el tritono (32/45) o la falsa quinta (45/64) quedarán completamente excluidas de la composición musical; sobre todo en canciones de ritmo rápido y acelerado, puesto que, si tales disonancias suenan por breves intervalos de tiempo, el escucha no alcanzará a percibir la proporción tan difícil y confusa que ahí es generada sino que, por el contrario, concebirá cierta unidad muy variada, y obtendrá la deseada sensación de novedad.²²

²¹ *Vid. supra* Fundamentos de la teoría musical, 7, p. 141.

²² *Vid. supra ibid.*, 8, p. 141.

Reglas de la composición musical

En la décima segunda sección se exponen las reglas de la composición musical a partir del análisis del sonido. Descartes establece dos niveles de regulación: 1) el más seguro consiste en colocar consonancias sucesivamente junto con los grados correspondientes, evitando cualquier disonancia y, en especial, el tritono y la falsa quinta y 2) el más arriesgado permite incluir disonancias mediante técnicas de disminución y síncope. Además de lo anterior, para mayor elegancia, estilo y variedad en la composición, es menester identificar las cuatro partes de la sinfonía: *i*) el Bajo, que es la voz principal y no debe moverse más que por intervalos consonantes; *ii*) el Tenor, que se ocupa de mantener la cohesión entre las distintas partes, para lo cual ha de moverse por grados; *iii*) el Contratenor, que sólo se incluye para aumentar la variedad, y que también debe moverse por intervalos consonantes pero siempre con respecto al Tenor, y *iv*) la Soprano, que también se mueve por grados, pero siempre con respecto al Bajo.

Finalmente, en la décima tercera sección se hace mención de los modos, que se refieren a las diversas formas correctas de organizar intervalos sonoros. En efecto, los modos predeterminan la armonía de muchos tipos de canciones y comprenden múltiples variaciones, dando paso a la deseada sensación de novedad, esto es, sin eliminar la unidad de cada canción ni renunciar al orden del espectro de posibilidades sonoras. Según Descartes no es necesario decir gran cosa al respecto, ya que los músicos tienen pleno dominio de los modos. Además, todo lo que saben de este asunto puede ser explicado a partir de lo dicho en las secciones anteriores, y en caso de que surgiera algo más, algo que hasta ahora no ha sido contemplado, ellos podrán resolverlo por sí mismos, si es que se basan en los fundamentos, elementos y reglas que han sido expuestos y justificados en el *Compendium musicae*.²³

La confesión de Descartes

El *Compendium musicae* contiene los fundamentos teóricos de la composición musical correcta en términos racionales (según proporciones aritméticas) y sensibles (agradable a los oídos). La combinación –quizá confusión– del científico y el músico a través del filósofo depende que este último conserve criterios, valores y presupuestos que son independientes de la naturaleza del sonido,²⁴ esto es, con el fin de comprender el fenómeno en cuestión. Para

²³ Vid. *supra* Deductibilidad, iii, p. 137.

²⁴ Vid. *supra* Matematización, i, p. 138.

ello, sin embargo, tiene que hacer una especie de confesión respecto a cierta relación de la fuerza “objetiva” del sonido con la valoración “subjetiva” del escucha. Se trata de una confesión porque esta relación no puede ser deducida ni explicada mediante ejemplos. Simplemente hay que suponer que la fuerza original u objetiva del sonido se transforma en pensamientos equivalentes,²⁵ de ahí que la cantidad asignada a cada sonido permita identificar los efectos que produce en el escucha. Así es como la rítmica de la música puede ser entendida mediante la arritmia de las matemáticas. Así es como se explica, por ejemplo, la medición del tiempo fuerte o el inicio de cada compás, que es la primera medición del *Compendium musicae*. En efecto, la fuerza del primer golpe —considerablemente mayor que la de todos los demás— no sólo repercute en los oídos sino también en las almas o el espíritu:

[...] que sea confesado algo más con respecto a este asunto: cuando decimos que el sonido es emitido con más fuerza y distinción al inicio de cada compás suponemos que va a repercutir con la misma fuerza en nuestros espíritus, por lo que somos excitados al movimiento. De ahí que las fieras también puedan saltar a tiempo, si son instruidas y se acostumbran a ello, simplemente por la naturaleza de su instinto.²⁶

Esta confesión puede llevarnos a la siguiente confusión: la fuerza del sonido que repercute en los espíritus termina por identificarse con el número y la afección correspondientes; la extensión de la materia se confunde, pues, con la existencia del pensamiento; como si la quinta significara, por ejemplo, cierta relación entre sonidos (que a la postre resulta de lo más agradable para los oídos) al igual que cierta proporción numérica (ni muy fácil ni muy difícil de pensar) y cierta cualidad afectiva (de lo más satisfactoria para el alma). Así es que algunas cualidades de la materia (como son el tiempo y la intensidad del sonido) serían comunicadas al alma,²⁷ de manera que la diversidad de so-

²⁵ Gracias a la transformación de sonidos en números es posible identificar cualquier elemento sonoro en el marco de cualquier composición sin tener que reproducirlo ni considerar opiniones o experiencias al respecto. Esta transformación es injustificable a partir de razones deductivas, pero es gracias a ella que la teoría de la música puede avanzar a pesar de los siguientes problemas: (i) que la fuerza de los sonidos varía constantemente junto con nuestra capacidad de escucharlos, mientras que las proporciones numéricas se mantienen iguales; (ii) que no todos tenemos el mismo sentido, mientras que todos hacemos las mismas operaciones matemáticas; (iii) que el oído suele ser obstruido o confundido, mientras que los números mantienen su propia claridad y distinción.

²⁶ R. Descartes, “*Compendium musicae*”, en *Ouvres de Descartes*. vol. x, cap. 3, p. 95. La traducción es mía.

²⁷ En los *Principios de la filosofía* se mantiene una concepción muy similar de la percepción sensible: “Empero, los movimientos del cerebro, que son excitados por los

nidos —agudos, graves, lentos, rápidos, etcétera— producidos por el músico correspondería a la diversidad de afectos —alegría, tristeza, etcétera— padecidos por el escucha.

La transformación de sonidos en números se presenta como un proceso de racionalización inexplicable, natural o intuitivo. El filósofo parece proceder como el músico que cuenta el tiempo y organiza las notas mientras toca, esto es, sin cuestionar la supuesta equivalencia entre sonidos y números: sin dudar de la estrecha relación que existe entre lo que piensa y lo que siente, ya que no quiere perder el ritmo. El hecho es que músicos y escuchas se comunican a través del sonido sin necesidad de recurrir a justificaciones, definiciones o determinaciones explícitas, lo que bien puede ser explicado si suponemos que ambos comprenden el fenómeno mediante razonamientos matemáticos, aunque sea intuitivamente, y aunque resulte imposible demostrar que la fuerza de cada sonido emitido por el músico es exactamente igual a la cantidad o cualidad que el filósofo le asigna. Dicha equivalencia se mantendrá, en el *Compendium musicae*, a modo de confesión: una supuesta relación entre sustancias que Descartes no volverá a confesar, y que más adelante se dará a la tarea de evitar en la empresa más costosa y criticada de toda su doctrina filosófica.

El dualismo cartesiano²⁸ y el *Compendium musicae*

Hemos dicho que la opinión de Descartes sobre la pertinencia de dedicarse a cuestiones estéticas cambió entre la juventud y la madurez, o bien, que su

nervios, afectan de diverso modo, dada la misma diversidad de aquellos, al alma o a la mente, que están estrechamente unidas al cerebro. Y así es como estas diversas afecciones o pensamientos de la mente se siguen inmediatamente de aquellos movimientos en las llamadas percepciones sensibles, o bien, en el sentido, como comúnmente dicen” (R. Descartes, “Principia philosophiae”, principio núm. 189, en *Ouvres de Descartes*, vol. VIII).

²⁸ Respecto a la doctrina del dualismo y la comunicabilidad de las sustancias han surgido tantas discusiones e interpretaciones en la Historia de la Filosofía que bien podríamos suscribir, tan sólo para este asunto, lo que dice Margaret Wilson sobre el estudio de la filosofía cartesiana en general: “hay tantos libros que sólo podría asimilarlos en el espacio de una vida un especialista casi maniático” (Margaret Wilson, *Descartes*. Trad. de José Antonio Robles. México, UNAM, 1990, p. 5). Lejos de ofrecer un tratamiento exhaustivo del asunto nos interesa comprender y contextualizar la confesión de Descartes que hemos señalado en el apartado anterior. Para tales efectos basta con decir lo siguiente. La distinción entre sustancias ocupa un lugar fundamental en la filosofía cartesiana. Sólo existen dos sustancias creadas por Dios: el cuerpo cuyo atributo principal es la extensión, y la mente cuyo atributo principal es el pensamiento. En los *Principios de la filosofía*, la sustancia se define a como aquello que existe de manera independiente, es decir, que no necesita de nada —más que del concurso de Dios— para existir (cf. R.

pensamiento es completamente sistemático y no existe tal cambio. Para saber cual es el caso es necesario elaborar una interpretación de su teoría musical a la luz de la filosofía cartesiana en general. Ahora bien, respecto a la doctrina del dualismo hemos notado que la distinción entre sustancias es un elemento constante y fundamental en la filosofía cartesiana, pero que, sin embargo, este asunto adquiere un tratamiento bastante peculiar en el *Compendium musicae*, diferente al que encontramos en otros textos del mismo autor. En efecto, en la obra de Descartes abundan los argumentos especialmente diseñados para hacernos dudar de los sentidos, así como del conocimiento del mundo externo que depende de ellos. Dichos argumentos podrán parecernos más o menos convincentes; algunos dirán que carentes de seriedad, rigor o veracidad, pero el problema de fondo es claro: “El interés de Descartes —dice Laura Benítez— es demostrar que los sentidos no son del todo confiables, pues si bien es verdad que los objetos producen modificaciones en nuestro espíritu, éstas, en tanto ideas sensibles, no reproducen las características esenciales de aquellos”.²⁹ Por el mecanicismo del mundo externo es preciso sostener que existe una relación causal entre los objetos y las sensaciones que les corresponden; pero es necesario recalcar que “las ideas de sensación no reproducen las características esenciales de los objetos”.³⁰ Así, pues, todas las dudas en torno a una supuesta relación de objetos y sensaciones no tienen la finalidad de negar dicha relación, ni de eliminar la causalidad que impera en el mundo y cancelar la búsqueda de conocimiento. Descartes intenta reafirmar el principio metafísico del dualismo con el fin de obtener cada vez más y mejor conocimiento del mundo, del alma y de Dios. Para lo cual es necesario sostener que “nada en absoluto está incluido en el concepto de cuerpo que pertenezca a la mente y nada en el concepto de mente que pertenezca al cuerpo”.³¹

Descartes, “Principia philosophiae”, principio núm. 52-53, primera parte, en *Ouvres de Descartes*, vol. VIII). En ese tenor, en las *Meditaciones metafísicas* se afirma que toda sustancia es incorruptible por naturaleza, puesto que nada puede impedir que exista como tal. De ahí que la sustancia extensa y la sustancia pensante constituyan —por la sola definición de sustancia- existencias distintas, independientes e incorruptibles (cf. R. Descartes, “Meditaciones de prima philosophia”, sección 2, en *Ouvres de Descartes*, vol. VII). Ahora bien, Descartes sostiene que es imposible conocer los atributos de ambas sustancias, así como acceder a todo lo que de ahí puede ser deducido (es decir, prácticamente todo lo que el ser humano puede conocer), mientras no sean concebidas con perfecta claridad y distinción. Si esto último no ocurre, en efecto, ni siquiera se tiene certeza sobre la propia existencia. Así, pues, la confusión entre sustancias se presenta como uno de los errores más comunes y perjudiciales del pensamiento humano, un error que la filosofía cartesiana tratará de señalar, evitar y corregir.

²⁹ L. Benítez, “La *res extensa* como mundo externo en Descartes”, en *Dianoia*. México, UNAM, 1986, núm. 32, p. 28.

³⁰ *Idem*.

³¹ R. Descartes, “Compendium musicae”, en *Ouvres de Descartes*, vol. x, cap. 3, p. 95.

Si bien es cierto que en el *Compendium musicae* no se encuentran referencias explícitas a la sustancia extensa, la sustancia pensante o la distinción entre sustancias, a partir del estudio que hemos realizado es posible identificar relaciones entre aquello que Descartes identificará en obras posteriores como sustancias creadas. La teoría musical de Descartes descansa, pues, en la confusión de ciertas partes del cuerpo con ciertas partes de la mente, ya que, según su propia confesión, la fuerza del sonido (que formaría parte del cuerpo) se transforma en afectos (que formarían parte de la mente), y ambos son equivalentes, al menos en el campo de la teoría musical.

Ahora bien, ¿es pertinente que interpretemos esta confesión metodológica como una confusión ontológica? Supongamos que sí. Entonces podríamos dar una explicación plausible del cambio de opinión de Descartes respecto al estudio de la música. Más allá de descubrir el carácter subjetivo e irracional del asunto, la razón de su renuncia radicaría en la dificultad de sostener una hipótesis tan problemática; una hipótesis que, por lo demás, resulta innecesaria y perjudicial para el conocimiento de todo lo que el ser humano quiere y puede conocer, además de la música.

La confesión de Descartes podría ser necesaria para el desarrollo de su teoría musical, a la vez que innecesaria e imposible de justificar en el marco de la filosofía cartesiana en general; bien podría consistir en una hipótesis que permite la producción y adquisición de conocimientos en una y sólo en una de las materias que existen, aunque puede y debe ser abandonada en cuanto se trate de cualquier otro asunto. Todo lo que se explica en el *Compendium musicae* mediante equivalencias entre sonidos y afectos puede ser explicado en otras partes de la filosofía cartesiana sin recurrir a tales equivalencias, con la obvia excepción de la música. Los sonidos y los afectos podrían ser completamente distintos y existir efectivamente separados, la idea de que unos son causa de los otros podría ser una ficción de la imaginación, y todas las denominaciones de la teoría musical en cuestión (intervalos, notas y reglas de composición) podrían ser triviales o irrelevantes, sin embargo, ni el comportamiento del sonido específicamente musical, ni las reacciones corporales del escucha, aquel que se considera más o menos deleitado, más o menos satisfecho, más o menos agradecido por la música, dejarían de ser cognoscibles a partir de los mismos fundamentos y elementos de la filosofía cartesiana.³²

³² Podemos encontrar el esbozo de esta idea entre los remedios para el alma que ofrece Descartes a Isabel de Bohemia: “Se me ocurre que aquí puede verse fácilmente la diferencia entre el entendimiento y la imaginación o el sentido; pues es tal que creo que una persona que, sin tener motivo alguno de descontento, presenciara continuamente representaciones de tragedias, en las que no acontecieran sino cosas funestas, y sólo se ocupara de tristezas y penas, aun sabiéndolas fingidas y fabulosas, de forma tal que lo moviesen a continuo llanto y le conmovieran la imaginación sin participación del en-

Conclusión

En este artículo he tratado de sostener que en el *Compendium musicae* se establecen determinadas relaciones entre el sujeto y el objeto que pueden ser precisadas, según el autor, con base en razonamientos aritméticos, es decir, mediante operaciones que implican cantidades discontinuas, a pesar de que se trate de fenómenos temporales, o bien, de cantidades continuas que producen afecciones muy variadas, para las cuales no existe un vocabulario estandarizado. Para tales efectos, lo primero que se aclara es que el objeto de estudio es el sonido, pero no tenemos elementos suficientes para determinar si se trata del sonido en general o solamente del sonido musical, o bien, como creo que es el caso, de ambos al mismo tiempo. Con decir que el músico altera el movimiento constante y natural del sonido a manera de producir placer, deleite, provecho o satisfacción, ya podemos identificar el sonido propiamente musical. Lo anterior implicaría, pues, el concurso de la voluntad humana. Sin embargo, según la teoría musical de Descartes, una composición es más racional o correcta en la medida en que se adecua a la naturaleza del sonido y a la de los oídos. Si una composición nos parece agradable es porque en ella se mantienen las proporciones que por naturaleza nos agradan, no siendo más que las proporciones características del sonido natural, es decir, aquellas que se observan entre las partes del sonido en la medida en que éste se descompone, transcurre o resuena en el tiempo. En este sentido, lo único que podría complicar el estudio del sonido musical (tal como de hecho sucede, al grado de ocupar una parte especial y *sui generis* en el marco de la filosofía cartesiana) es la unidad en la variedad, así como la sensación de novedad que le acompaña; justo aquello que, a la postre, resulta de lo más agradable, esperado y procurado en el mundo de la música.

tendimiento, creo, digo, que sólo con eso bastaría para que el corazón se acostumbrase a sentirse oprimido y para andar entre suspiros; con lo que se retrasaría y demoraría la circulación de la sangre, y las partes más groseras de ésta podrían trabarse entre sí y obstruir el bazo, entorpeciendo y deteniéndose en sus poros. Y las partes más sutiles, al refrenar su movimiento, podrían alterar los pulmones y causar a esa persona una tos que, a la larga, resultaría muy perniciosa” (R. Descartes, “Correspondencia con Isabel de Bohemia”, en *Descartes*, vol. II. Trad. de María Teresa Gallego. Barcelona, Gredos, 2014, p. 339).

*Técnica y fetichismo. Apuntes sobre el primer libro de El capital**

Andrea Torres Gaxiola

La importancia de la tecnología en el pensamiento de Marx y en el materialismo histórico ha sido un tema controvertido dentro y fuera del marxismo. Marx ha sido interpretado muchas veces como un determinista económico y hasta como un determinista tecnológico. Dentro del pensamiento soviético, se ha concebido a la tecnología como uno de los desarrollos del capitalismo que había que aprovechar sin cuestionarse su impacto dentro de las relaciones de producción. Muchas de las interpretaciones marxistas y no marxistas de la tecnología tienden a interpretar el desarrollo técnico como una fuerza independiente que no está regida por la ley del valor-trabajo. Por un lado, en el caso de los soviéticos, esta interpretación los lleva a adoptar las técnicas de producción capitalista en el socialismo.¹ Para el pensamiento soviético, esto significa que la socialización de los medios de producción basta para superar la enajenación del trabajo. Sin embargo, la tecnología está pensada para funcionar en un modo de producción en el que rige la ley del valor, y en esta medida, está diseñada para reducir el tiempo de trabajo necesario (y no para reducir el tiempo de trabajo vivo). Por otro lado, tradicionalmente la tecnología ha sido considerada como una fuerza exógena y que, por lo tanto, es necesaria para el progreso. De esta manera, la tecnología no sólo sería inevitable, sino además beneficiosa para la producción. Sin embargo, la tecnología del capital ha otorgado más control político a la clase capitalista, ha servido de palanca para la acumulación, ha descalificado al trabajador y ha llevado a la explotación sin medida de los recursos naturales; de

* El presente artículo se realizó en el marco del proyecto PAPIIT-403917, "Teoría crítica en México. (Los casos de Mariflor Aguilar, Bolívar Echeverría y Adolfo Sánchez Vázquez)".

¹ Véase, por ejemplo, V. I. Lenin, *Las tareas inmediatas del poder soviético*. Moscú, Progreso, 1961. En este texto, Lenin sostiene que el socialismo tendría que aprovechar las técnicas del capital y el sistema Taylor, para superar la productividad que éste ha alcanzado.

tal modo que ha contribuido a la consecución de las relaciones sociales dentro del capitalismo y a la consecución de la acumulación del capital.

Sin embargo, pocas interpretaciones del pensamiento de Marx se han cuestionado el papel de la tecnología con respecto a las relaciones de producción, a la acumulación del capital, a la explotación de los trabajadores más allá de lo que Marx describió en el primer libro de *El capital*. Este tema no ha sido tratado a profundidad, sino hasta muy entrado el siglo XX: “la tecnología en sí misma apenas se ha considerado un problema para la teoría marxista, y cuando se aborda el tema, se retrocede a un nivel pre-crítico [...], el marxismo se agota en la concepción de que el contenido de la tecnología es la ‘racionalidad científica’”.²

Desde nuestra perspectiva, el desarrollo de la tecnología en el capitalismo no sólo no es independiente de éste, sino que adopta y contribuye al fetichismo del capitalismo. En este sentido, la tecnología, como todas las formas económicas del capitalismo, adopta una estructura fetichista similar a la de la mercancía. La tecnología, dentro de este modo de producción, se presenta como la forma material de la relación capitalista-obrero, a tal punto que, glosando a Bolívar Echeverría, ahora, la “renta de la tecnología” ha desplazado a la antigua “renta de la tierra”, que en un principio era el fundamento de la clase capitalista. Hoy en día, lo que permite al capitalista mantener su posición dominante es esta “renta tecnológica”.³ Sin embargo, la ganancia extraordinaria que percibe el capitalista gracias al revolucionamiento constante de la tecnología adopta un carácter fetichista, haciendo parecer como si la tecnología fuera el origen mismo de la riqueza, y su desarrollo fuera inevitable. La tecnología se presenta como un elemento neutral dentro de las relaciones sociales. Así, en este ensayo nos proponemos mostrar cómo la tecnología adopta, dentro del capitalismo, un carácter fetichista.

El fetichismo: mercancía, dinero, capital

Desde nuestro punto de vista, el argumento del fetiche mercantil es el núcleo de la crítica de la economía política. Se extiende a lo largo de *El capital*, y no se limita sólo a la cuarta sección del primer capítulo: “El fetichismo de la mercancía y su secreto”. Si bien ésta es la sección más estudiada para entender este concepto, a nuestro modo de ver, el concepto de fetichismo tiene un valor

² Mario Domínguez Sánchez, “Raniero Panzieri: una crítica de la tecnología”, en Raniero Panzieri, *El uso capitalista de la maquinaria: Marx frente a los “objetivistas”*; en *Youkali. Revista Crítica de las Artes y el Pensamiento*, núm. 6 [http://www.tierradenadieediciones.com. [Consulta: 10 de agosto de 2016.]]

³ Bolívar Echeverría, “La modernidad americana”, en B. Echeverría, comp., *La americanización de la modernidad*. México, Era/UNAM, 2008, p. 29.

mucho más profundo, pues este concepto explica la dinámica del capitalismo.

Lukács es el primer autor marxista que se interesó en la cosificación como un problema estructural del capitalismo. Su concepto de cosificación traía a cuenta lo que Marx había desarrollado en sus *Manuscritos de 1844*, sin haberlos leído, pues aún no habían sido publicados. Sostuvo, de este modo, que la cosificación era un proceso que se desplegaba en toda la sociedad, que no sólo estaba en la estructura mercantil, sino que, a su vez, se reflejaba en cada aspecto de la sociedad; así, sostiene en su famoso artículo “La cosificación y la conciencia del proletariado”:

Es cierto que esa generalidad del problema no puede alcanzarse más que si el planteamiento logra la amplitud y la profundidad que posee en los análisis del propio Marx, más que si el problema de la mercancía aparece no como problema aislado, ni siquiera como problema central de la economía entendida como ciencia especial, sino como problema estructural central de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales.⁴

Esto significa que para entender el concepto de fetichismo, y en consecuencia, para entender la mercancía como la estructura del capitalismo, habría que superar un análisis meramente burgués, esto es, un análisis aislado. De esta manera, Lukács se propone presentar cuál es la estructura de la mercancía, pero sobre todo, en qué consiste su carácter fetichista, y, por último, mostrar cómo se despliega en la totalidad de la sociedad:

Pues la mercancía no es conceptuable en su naturaleza esencial sin falsear más que como categoría universal de todo el ser social. Sólo en este contexto cobra la cosificación producida por la relación mercantil una importancia decisiva, tanto para el desarrollo objetivo de la sociedad como para la actitud de los hombre respecto de ella, para la sumisión de su conciencia a las formas en las que se expresa esa cosificación, para los intentos de entender el proceso o de rebelarse contra sus mortales efectos y liberarse de la servidumbre.⁵

En efecto, para desmistificar las relaciones cosificadas del capitalismo, para Lukács habría que tomar el concepto de mercancía desde el punto de vista de la totalidad, no como un hecho particular y propio del intercambio mercantil, sino como una estructura social. Creemos, junto con Lukács, que para

⁴ Georg Lukács, *Historia y conciencia de clase II*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona, Orbis, 1985, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

entender el concepto de cosificación es fundamental entender la estructura de la mercancía como un elemento que opera en todo el capitalismo. En esto radica la importancia del primer capítulo de *El capital*:

No es modo alguno casual que las dos grandes obras maduras de Marx dedicadas a exponer la totalidad de la sociedad capitalista y su carácter básico empiecen con el análisis de la mercancía. [...] Pues sólo en este caso puede descubrirse en la estructura de la relación mercantil el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las correspondientes formas de subjetividad que se dan en la sociedad burguesa.⁶

Coincidimos con Lukács en la idea de que el concepto de mercancía y el fetichismo mercantil son el núcleo que explica las formas objetivas y subjetivas de la sociedad moderna. La estructura de la cosificación mercantil de la fuerza de trabajo explica otros fenómenos del capitalismo, y, en particular, el que nos interesa a nosotros: la cosificación del trabajador en el proceso de trabajo debido a la introducción del sistema automático.

El argumento fetichista permite hacer una conexión entre lo que se manifiesta y lo que lo regula. En el caso del capitalismo, lo que se manifiesta es el mercado, lo que lo regula serían las maneras en que se relacionan los individuos en esta formación social. De esta manera, la crítica de la economía política consiste en develar las leyes que explican “la mano invisible del mercado”, o, en otras palabras, descubrir el principio que regula las fluctuaciones del mercado, oculto en la figura cósmica de las mercancías. La manera en que argumenta es fundamental, pues nos está diciendo que el mercado es sólo el nivel superficial, una manifestación que parece anárquica; sin embargo, esta apariencia responde a un principio lógico que hay que develar.

El objetivo del libro es encontrar aquello que está detrás de las formas crípticas (jeroglíficos sociales) del libre mercado: el dinero, el capital, el interés, las mercancías o incluso la tecnología. Cada una de éstas esconde relaciones sociales específicas del intercambio. La mercancía es con la que empieza primero. El carácter fetichista de la mercancía —la cual, ya ha sido descrita un sinnúmero de veces, pero que retomaremos con fines explicativos— está en el hecho de que su valor está determinado por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción. Cuando los individuos intercambian mercancías están, al mismo tiempo, intercambiando sus diferentes trabajos: “A éstos, por ende, las relaciones sociales entre sus trabajos privados se les *ponen de manifiesto* como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, [...], sino por el contrario como

⁶ *Ibid.*, p. 7.

relaciones propias de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas".⁷ En cada mercancía está objetivado dentro de ella el *tiempo de trabajo socialmente necesario*, que se oculta en el precio de las mercancías: "Al equiparar entre sí en el cambio como valores sus productos heterogéneos, equiparan recíprocamente sus diversos trabajos como trabajo humano. No lo saben, pero lo hacen". Y en la nota al pie agrega: "es una relación oculta bajo una envoltura de cosa".⁸ El valor no precede al intercambio mercantil, sino que surge del hecho de que las mercancías se equiparen unas con otras. De esta manera, las relaciones sociales toman una forma cósica, una envoltura material, porque en ellas está objetivado el tiempo de trabajo socialmente necesario que los individuos están equiparando entre sí.

Pero, ¿por qué es necesario en el mercado que las relaciones tomen una forma cósica?: "Si los objetos para el uso se convierten en mercancías, ello se debe únicamente a que son productos de trabajos privados ejercidos independientemente los unos de los otros".⁹ En efecto, en el capitalismo los trabajos privados sólo adquieren un carácter social a través del intercambio, en el mercado. Se trata, por lo tanto, de una sociedad que está atomizada. O al menos, así está jurídicamente establecida. Las mercancías cumplen una función, la de conectar a los propietarios privados de dos formas: ya sea para la satisfacción de las necesidades que ellos mismos no son capaces de satisfacer, o para deshacerse de las mercancías que ellos ya no necesitan. El valor es el principio distributivo del trabajo y de la riqueza social. De este modo, la mercancía toma el papel subjetivo de intercambio y los trabajadores parecen sólo relacionarse a través de las cosas. Y éstas ocultan el principio que regula la distribución de la riqueza: el tiempo de trabajo socialmente necesario. Por lo tanto, la distribución en el mercado no es al azar, no es anárquica ni tampoco está mediada por una mano invisible.

Lukács resume el argumento del fetiche mercantil:

Al examinar ese hecho básico estructural hay que observar ante todo que por obra de él el hombre se enfrenta con su propia actividad, con su propio trabajo, como con algo objetivo, independiente de él, como con algo que lo domina a él mismo por obra de leyes ajenas a lo humano. Y esto ocurre tanto desde el punto de vista objetivo como desde el subjetivo. Ocurre objetivamente en el sentido de que surge un mundo de cosas y relaciones cóscicas cristalizado (el mundo de las mercancías y de su movimiento en el mercado), cuyas leyes aunque paulatinamente

⁷ Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*. Trad. de Pedro Scaron. México, Siglo XXI, 2011, vol. 1, p. 89.

⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 89.

van siendo conocidos por los hombres, se les contraponen siempre como poderes invencibles, autónomos en su actuación [...] Y subjetivamente porque, en una economía mercantil completa, la actividad del hombre se le objetiva a él mismo, se le convierte en mercancía que, sometida a la objetividad no humana de unas leyes naturales de la sociedad, tiene que ejecutar sus movimientos con la misma independencia respecto del hombre que presenta cualquier bien para la satisfacción de las necesidades convertido en cosa-mercancía.¹⁰

Este doble carácter, subjetivo y objetivo, se repite en todas las formas en que el capitalismo se mueve. La estructura, por lo tanto, es la siguiente: el fetichismo se caracteriza por trastocar la dimensión objetiva y la subjetiva. La primera representa, como sostiene Lukács, el mundo cósmico que se muestra siempre de forma fija y además independiente de la voluntad humana. Por otro lado, la dimensión subjetiva, que representaría la actividad humana —el trabajo o el intercambio—, se ve sometida a las leyes que superan la voluntad humana. Por lo tanto, el proceso de cosificación consiste en que, en el nivel objetivo, las cosas parecen haber trascendido la objetividad e impusieran leyes propias; en el nivel subjetivo, ocurriría lo contrario, la actividad humana se reduciría a un carácter objetivo determinado por leyes externas no humanas.

Después de presentarnos el análisis estructural de la mercancía, en *El capital*, Marx analiza el proceso de intercambio y la necesidad de una nueva figura dentro del mercado: el dinero. El análisis del dinero, que también está presente en los *Grundrisse*, pretende responder a la siguiente pregunta: ¿qué es el dinero y cuál es su génesis? Una mercancía, sostiene Marx, tiene un valor de uso y un valor, el dinero, como la mercancía universal, también lo tiene, y con base en esta dualidad se desarrollan sus distintas formas. En primer momento, el dinero es el equivalente general de las mercancías, o visto de otro modo, una mercancía utilizada como el equivalente general para toda otra mercancía. Su materialidad expresa, de este modo, el valor de toda mercancía. El precio funcionará como el signo que expresa la proporción por la cual una mercancía particular se intercambia por la mercancía dinero (expresa qué tanto tiempo de trabajo socialmente necesario está objetivado en ella). Así, la primera función del dinero es medir el valor y establecer un patrón de precios. La proporción del intercambio dependerá, por lo tanto, del valor que esté materializado en esta mercancía universal.

Como toda mercancía, el dinero, a su vez, tiene un valor de uso, su uso es el de funcionar como medio para la circulación. Marx asume que la mercancía que se presenta como equivalente general será el oro, pero éste —o cualquier

¹⁰ G. Lukács, *op. cit.*, p. 94.

metal precioso— funciona bien como medida de valor (por diversas razones, entre ellas, es duradero y es difícil de obtener), sin embargo, como medio de circulación no cumple bien su función.¹¹ El Estado debe controlar qué cantidad de monedas deben estar en circulación, y, para tal fin, es más fácil utilizar símbolos de valor como el papel o monedas de un metal barato. Así, la primera contradicción que surge del dinero está en estas dos funciones que adopta: como valor, toma la función de medir los valores de otras mercancías, y como valor de uso adopta la función de ser medio de circulación. La forma de valor de la mercancía dinero se materializa en el oro. Su valor de uso, en cambio, se materializa en el papel o en el metal barato. De este modo, se disocian la sustancia de valor y el símbolo del valor, en dos objetos distintos. Éstos —el oro y las monedas—, en principio, deberían siempre estar en equilibrio, en caso contrario, habría inflación de los precios. Sin embargo, el dinero como símbolo termina por ocultar su sustancia de valor: el oro. Desdibuja la función fundamental de medir el valor de otras mercancías y parece que éste en sí mismo contiene el valor que en realidad está sólo representando.

Una vez que el dinero se cristaliza y se vuelve la forma absoluta de la riqueza social, surgen más formas “mistificadas” del dinero. El carácter universal del dinero posiciona a su poseedor en una situación de ventaja: “su poder social, así como su nexo con lo sociedad, lo lleva en el bolsillo”.¹² El dinero se presenta como poder social en manos de un individuo: “Pero el dinero mismo es mercancía, una cosa exterior, pasible de convertirse en propiedad privada de cualquiera. El poder social se convierte así en poder privado, perteneciente a un particular”.¹³ Debido a que cualitativamente carece de límites (aunque cuantitativamente es obvio que la riqueza siempre tiene un límite), el poder social que le es inherente trae consigo el impulso de su acumulación: “De ahí que el atesorador sacrifique al fetiche del oro sus apetitos carnales”.¹⁴ Esto significa que, a diferencia del trueque, en el mercado desarrollado no toda venta necesariamente conlleva a una compra. De este modo, es posible, con

¹¹ “De la función del dinero como medio de circulación surge su figura monetaria [...] El título del oro y la sustancia del mismo, el contenido nominal y el real, inician su proceso de disociación. Monedas homónimas de oro llegan a tener valor desigual, porque desigual es su peso. El oro en cuanto medio de circulación diverge del oro en cuanto patrón de los precios y con ello cesa de ser el equivalente verdadero de las mercancías cuyos precios realiza [...] El hecho de que el propio curso del dinero disocie del contenido real de la moneda su contenido nominal, [...], implica la posibilidad latente de sustituir el dinero metálico, en su función monetaria, por tarjetas de otro material, o símbolos” (K. Marx, *op. cit.*, vol. 1, p. 153).

¹² K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Trad. de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, t. I, p. 84.

¹³ K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. 1, p. 161.

¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

el dinero atesorar. De aquí, surge una tercera función del dinero: el medio de pago. Esta función permite que el dinero sea relanzando a la circulación en lugar de estar atesorado —ésta es, en su origen, la función del capital financiero. Y con esta nueva función surge la segunda figura del capital: el capital usurero —el valor que se valoriza por medio del préstamo. El dinero como medio de pago es dinero ficticio, o dinero que no está todavía en circulación, pero que lo estará en un lapso de tiempo. Este capital usurero se caracteriza por intercambiar dinero por dinero y recibir, por éste, un interés.

En consecuencia, el dinero en cuanto valor materializado trae consigo la necesidad de ponerse a sí mismo como la finalidad del intercambio, y en esa medida, autonomizarse:

En los consumidores se inserta una capa mercantil, una capa que no hace sino comprar para vender y vender para volver a comprar, y que en tal operación no tiene por finalidad la posesión de las mercancías como productos, sino simplemente obtener valores de cambio como tales, dinero. [...] El valor de cambio era la medida del cambio de las mercancías; pero su finalidad era la posesión de la mercancía cambiada, su consumo. [...] La finalidad del comercio no es directamente el consumo, sino la adquisición de dinero, de valores de cambio.¹⁵

Entonces, el dinero adopta una existencia propia, independizándose de la circulación simple de mercancías y estableciendo una circulación más desarrollada en la que el objetivo es el dinero mismo en cuanto encarnación del valor. Esta nueva finalidad en la circulación le otorga al dinero un carácter subjetivo y el cambio de mercancías no es más que un pretexto para realizar el valor comercial. Se autonomiza no sólo porque desdibuja su origen y las funciones que cumple en el intercambio, sino también porque aparece una forma de circulación en la que dinero es el fin mismo del intercambio (y ya no sólo es el mediador del proceso). Con el capital comercial y usurero, el dinero se vuelve el objetivo del intercambio mercantil y la mercancía sólo es el medio, el pretexto para el intercambio. Por esto, son las formas “antediluvianas” del capital.

Esto constituye una contradicción entre su forma material y su carácter simbólico. Estas contradicciones se manifiestan por lo general en crisis dinerarias:

Dicha contradicción estalla en esa fase de la crisis de producción y comerciales que se denomina crisis dineraria. La misma sólo se produce allí donde la cadena consecutiva de los pagos y un sistema artificial de

¹⁵ K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, p. 74.

compensación han alcanzado su pleno desarrollo [...] el dinero pasa, de manera súbita y no mediada, de la figura puramente ideal del dinero de cuenta a la del dinero contante y sonante. Las mercancías profanas ya no pueden sustituirlo. El valor de uso de la mercancía pierde su valor y su valor se desvanece ante su propia forma de valor.¹⁶

Así, el dinero se fetichiza de dos formas: como oro, parece, en sí mismo, encarnar el valor: “Estas cosas, el oro y la plata, tal como surgen de las entrañas de la tierra, son al propio tiempo la encarnación directa de todo trabajo humano. De ahí la magia del dinero”.¹⁷ Pero también, de modo contradictorio, se presenta como dinero simbólico en el papel moneda, los representantes del oro —por lo que debe haber un equilibrio entre la base áurea y el dinero circulante; por último, se presenta como dinero ficticio (que aún no ha sido producido) en los medios de pago. Cuando aparece un desequilibrio entre la base y el dinero simbólico surgen las crisis dinerarias, sin embargo, esta función esconde detrás de ella el dinero como medio de circulación y, a su vez, el dinero como medida de valor se presenta como una simple ficción: “Hacia apenas un instante que el burgués, ebrio de prosperidad, había proclamado con sabihonda jactancia que el dinero era una ilusión huera. Sólo la mercancía es dinero. ¡Sólo el dinero es mercancía!, es el clamor que ahora resuena en el mercado mundial”.¹⁸ El análisis sobre las diferentes funciones que adopta el dinero en la circulación está claramente rebasado en el capitalismo actual, pues, hoy en día, ya no hay una base metálica que respalde al dinero simbólico y al dinero crediticio. Así, por ejemplo, David Harvey sostiene que una de las dificultades a las que se ha enfrentado el capitalismo desde 1970 ha sido la incapacidad de establecer una base monetaria similar a la base oro, pues su función principal era la de equilibrar las cuentas entre el dinero crediticio, el dinero circulante y el dinero como medida de valor.¹⁹

El dinero, nos dice Marx, es “la primera forma de manifestación del capital”.²⁰ Y permite, como hemos descrito, que aparezcan las primeras formas

¹⁶ K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. 1, pp. 168-169. Este tipo de crisis surge debido a que el dinero como medio de pago sólo es una forma simbólica del dinero, ficticia, pero las mercancías ya intercambiadas no han sido aún remplazadas por dinero material o el oro. De esta manera, demasiados créditos conllevan, en un momento dado, a una falta de dinero circulante que los sostenga. Un gran ejemplo de este tipo de crisis es la que ocurrió en 2008. Las crisis dinerarias son el ejemplo perfecto para entender el fetichismo del dinero, la excesiva especulación del dinero ficticio produce la apariencia de que el dinero produce más dinero, de que el dinero “pone huevos de oro”.

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹ David Harvey, *Limits to capital*. Londres, Verso, 2011, p. 249.

²⁰ K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. 1, p. 179.

de capital: capital usurero y capital comercial. Son formas capitalistas porque ponen el dinero y la ganancia como fin, y se independizan de la circulación simple que tiene como fin el intercambio de valores de uso. Sin embargo, aún no valorizan el valor como ocurre con el capital industrial. ¿Pero qué es el capital? Siguiendo a Harvey, para Marx el capital no es simplemente dinero, el capital es el proceso en el que el valor se expande, se autovaloriza. Este proceso de valorización no puede depender simplemente del capital comercial o usurero. Necesita encontrar una manera en que produzca más valor, no sólo que permita que el comprador o acreedor obtengan una ventaja. El capital, no es, por lo tanto, una cosa, como lo es el dinero, sino que es un proceso o el movimiento al que se subsume el valor. Y dentro de este movimiento, el capital se transforma, así que es mercancía y posteriormente es dinero; existe de un modo particular como mercancía y de un modo universal como dinero; la metamorfosis del dinero en mercancía y de nuevo de la mercancía en dinero incrementado constituye el movimiento del capital. Así nos dice Marx:

En la circulación D-M-D funcionan ambos, la mercancía y el dinero, sólo como diferentes modos de existencia del valor mismo: el dinero como su modo general de existencia, la mercancía como su modo de existencia particular, o, por así decirlo, disfrazado. El valor pasa constantemente de una forma a la otra, sin perderse en ese movimiento, convirtiéndose así en un *sujeto automático*. [...] Pero, en realidad, el valor se convierte aquí en el sujeto de un proceso en el cual, cambiando continuamente las formas de dinero y mercancía, modifica su propia magnitud [...] se autovaloriza [...] Ha obtenido la cualidad oculta de agregar valor porque es valor. Pare crías vivientes, o, cuando menos, pone huevos de oro.²¹

En efecto, la característica del capital es que pone siempre el dinero a circular (si el capitalista gasta el dinero obtenido de valorización, o simplemente lo atesora, éste ya no es capital, pues se petrifica o se consume, deja de ser valor en movimiento). El capital es el *valor en proceso*: “dinero que incubo dinero —money wich begets money—, reza la definición del capital en boca de sus primeros intérpretes, los mercantilistas”.²² La lógica de este ciclo mercantil es la de *comprar para vender más caro*.

¿Pero dónde está el carácter fetichista del capital? Su carácter fetichista está en la apariencia de que el dinero, dentro de la circulación, tiene la capacidad de valorizarse por sí sólo, sin necesidad de trabajo humano de por medio. Esto es, se trata de la apariencia de que el capital se valoriza por el simple hecho

²¹ *Ibid.*, p. 188.

²² *Ibid.*, p. 189.

de que no es gastado, sino reinvertido y relanzado constantemente a la circulación. Del mismo modo que el dinero esconde lo que constituye su valor, el capital esconde lo que permite la valorización, el plus trabajo. De este modo, el fetiche del capital esconde el plus trabajo y, por lo tanto, la compra y venta de la fuerza de trabajo.

En la cita anterior, Marx llama al capital “sujeto automático”. El capital, se autonomiza, cobra vida, pues en él trae la necesidad de ser relanzado una y otra vez en la circulación, pero se transforma en un sujeto porque impone su “voluntad” en la circulación. Por último, el capital como forma fetichista de relación social necesita de la cosificación del trabajador, su condición necesaria es la venta y compra de fuerza de trabajo. El abismo que existe entre el trabajo abstracto y el trabajo vivo o trabajo concreto que permite la estructura mercantil, es el origen del plusvalor. El hecho de que el obrero venda su mercancía en términos del trabajo abstracto (o del tiempo necesario para su reproducción), y que enajene su trabajo vivo (que representa el valor de uso, la utilidad que el capitalista está buscando), permite que el capitalista obtenga una ventaja de su trabajo, se apropie del plus trabajo.

Esta contradicción del capital entre riqueza abstracta y riqueza concreta se desarrolla o puede estallar en una variedad de crisis, la más evidente es la crisis por “demanda efectiva”, es decir, que en el afán de una búsqueda constante de acumulación abstracta, llega un momento en que no hay suficientes compradores o una demanda que permita satisfacer o realizar el valor de las mercancías que se producen.

Resumiendo, el fetichismo que caracteriza al capitalismo se despliega en tres niveles, comienza con la mercancía, la cual no deja ver claramente que detrás del intercambio mercantil hay un intercambio social; se extiende, cuando el intercambio mercantil se desarrolla lo suficiente, al fetichismo del dinero, el cual esconde qué es lo que determina el valor en general; por último, el capital, como nuevo movimiento del valor, esconde el origen de su valorización como la capacidad “mágica” que tiene el dinero de crear más dinero, esconde, por lo tanto, el plusvalor y plus trabajo que el capitalista toma del trabajador. De este modo, Marx sostiene que aquello que distingue las relaciones sociales capitalistas de otras formaciones económicas no es el hecho de que haya plus trabajo, sino el hecho de que este plus trabajo, escondido bajo el velo del plusvalor, está oculto por el movimiento mismo del capital. Por lo tanto, nunca es evidente cuánto plus trabajo ha creado el obrero, ni tampoco es un acuerdo consciente el hecho de que el obrero le deba una cierta cantidad de plus trabajo al capitalista.

Por último, a nuestro modo de ver, la tecnología adquiere también un carácter fetichista en el capitalismo. Para mostrar esta tesis, será necesario mostrar en qué medida la tecnología se vuelve autónoma, se personifica, se

convierte en el sujeto de la producción, y como contraparte, en qué medida el obrero, quien era el sujeto de la producción, se cosifica.

Fetichismo y maquinaria

Podría cuestionarse el uso de la palabra fetichismo para referirnos al proceso técnico del capital. En efecto, el argumento sobre el fetichismo es usualmente sólo entendido como un carácter propio de las relaciones sociales. Sin embargo, la tecnología es el factor que media, en el proceso de producción, la relación social entre trabajador y patrón; así como el dinero es el mediador del intercambio en la relación compra/venta. Con respecto al carácter fetichista de la maquinaria, Néstor Kohan sostiene lo siguiente: “Marx entiende y prolonga ese ángulo crítico también a la tecnología y las máquinas modernas. La crítica del endiosamiento tecnológico [...] está presente desde los primeros borradores de *El capital* y no casualmente vinculada a la teoría del fetichismo”.²³

El primer fetichismo de la tecnología se presenta como la apariencia de que las máquinas, los medios de producción en general, son el origen del plusvalor, y en consecuencia, son el capital. Para entender en esta estructura el lugar que ocupa la tecnología, podríamos tomar una frase bastante clara propuesta por Néstor Kohan en su artículo “Fetichismo y teoría del valor”: “Así la identificación del capital con los medios de producción es una reificación de la relación social que es el capital, relación social entre capitalistas y trabajadores mediada por la propiedad privada de los medios de producción”.²⁴ Como siempre ocurre en el análisis marxiano, las contradicciones que en un primer momento aparecen en un estadio formal se externalizan, se vuelven concretas. Por ejemplo, el dinero que primero funciona como medida de valor en la forma áurea, adopta una forma concreta en la figura del papel moneda. En el caso del proceso de trabajo, en un primer momento sólo se presenta como una enajenación formal en la compra de la fuerza de trabajo, y esta relación social entra en contradicción, necesita tener una expresión concreta, que se externaliza en el sistema automático. La primera figura de la cosificación es la mercantilización de la fuerza de trabajo; ésta se concreta en la cosificación del obrero en el proceso mismo de trabajo. La introducción de la mano del capitalista en el trabajo procede en dos niveles: formalmente, en la medida en que contrata la fuerza de trabajo de un obrero y realmente cuando transforma el proceso de producción. De esta manera, establece condiciones de produc-

²³ Néstor Kohan, *Nuestro Marx*, en www.marxismocritico.org, p. 353. [Consulta: 12 de julio de 2016.]

²⁴ N. Kohan, “Fetichismo y teoría del valor”, en www.marxismocritico.org, p. 1. [Consulta: 12 de julio de 2016.]

ción específicas bajo las cuales el obrero trabaja. Por lo tanto, es una forma de producción apropiada para las necesidades de la valorización del valor.

El trabajo concreto tiene que adquirir las cualidades del carácter abstracto; esto significa que debe liberarse de todos los elementos particulares de su proceso artesanal y transformarse en un trabajo simple y cuantificable. El trabajo abstracto debe adquirir una realidad tangible. Para ello es necesario que el instrumento se libere del obrero para romper la unión del obrero al instrumento y, en consecuencia, se elimine la destreza del trabajador. De esta manera, en el sistema automático, debido a la simplificación del trabajo obrero, la maquinaria presenta un carácter fetichista, pues parece como si ella misma creara valor gracias a su propio virtuosismo. Si en las mercancías el fetichismo consistía en la apariencia de que éstas tenían un valor intrínseco a su materialidad, en la maquinaria se presenta como si éstas produjeran por sí solas. El sistema automático, como bien sostiene Marx, adopta un carácter humano, o le “roba el alma” al trabajador, pues controla el proceso productivo. Como contraparte, el obrero se cosifica, se transforma en un mero instrumento, al cual sólo le compete accionar el sistema automático.

La enajenación del trabajo es el origen del argumento del fetichismo, pero visto desde el punto de vista del obrero. Formalmente, con la venta de la fuerza de trabajo el obrero enajena su capacidad de trabajo por cierto tiempo, así como el producto de su trabajo. Con la subsunción real del trabajo al capital, el obrero también enajena su habilidad, su conocimiento, en resumen, su cualificación al capitalista. Por esta razón el medio de trabajo se presenta como la forma material de existencia del capital. Se identifica, así, con el capital. En este sentido, la enajenación adquiere una forma objetiva, se presenta no sólo formalmente, sino que se despliega también en la fábrica: “Junto con la máquina y con el taller mecánico basado en el dominio del trabajo pasado sobre el vivo deviene no sólo social, expresada en la relación entre capitalista y obrero, sino también, por decirlo así, en verdad tecnológica”.²⁵ En consecuencia, la maquinaria para el obrero se vuelve la presencia física del capital, en cambio, para el capitalista la maquinaria se transforma en origen del plusvalor. Es decir, que la maquinaria funciona como una mediación fetichista en la relación concreta del capitalista y el obrero. En este sentido, tendría una función similar a la del salario: “El fin ‘inmediato’ de la subsunción (en la producción) es el de coadyuvar a incorporar y fijar a los trabajadores en la dimensión técnica de la ‘relación salarial’”.²⁶

²⁵ K. Marx, *Progreso técnico y desarrollo capitalista (manuscritos 1861-1863)*. Trad. de Raúl Crisafio y Jorge Tula. México, Pasado y Presente, 1982, p. 189.

²⁶ Carlos Alberto Castillo Mendoza, “Notas introductorias sobre subsunción del trabajo al capital”, en *Iraika*, núm. 17, 2001, p. 4.

La maquinaria y la tecnología esconden detrás de su materialidad el origen del plusvalor: la fuerza de trabajo. Del mismo modo que el capital, como relación social, esconde el origen de la valorización del valor, que ocurre gracias a la compra de la fuerza de trabajo, la maquinaria y, en general, la tecnología utilizada dentro de la producción esconde el verdadero origen del plusvalor, la fuerza de trabajo. El medio de trabajo cobra vida y se transforma en el sujeto de la producción. La maquinaria es ahora el sujeto artificial de la producción:

En la máquina, y aún más en la maquinaria en cuanto sistema automático, el medio de trabajo está transformado —conforme a su valor de uso, es decir a su existencia material— en una existencia adecuada al capital fije y al capital en general [...] La máquina, dueña en lugar del obrero de la habilidad y la fuerza, es ella misma virtuosa, posee un alma propia presente en las leyes mecánicas que operan en ella.²⁷

A lo largo de su obra, Marx se refiere una y otra vez al automatismo del capital de diferentes modos, siempre enfatizando su carácter pseudo-subjetivo. En este caso, lo retoma sosteniendo que la tecnología le roba el alma al hombre. Su poder está en el hecho de que hay “leyes” que la mueven, leyes descubiertas por la ciencia: “posee un alma propia presente en las leyes mecánicas que operan en ella”. La tecnología, por lo tanto, no es la única fuerza que se le enfrenta al obrero, la ciencia y los saberes técnicos que calificaban al obrero en su trabajo también se le enfrentan: “La acumulación del saber y la destreza de las fuerzas productivas generales del cerebro social, es absorbida así, con respecto al trabajo, por el capital”.²⁸ El capital utiliza las habilidades de los obreros en su favor, y a través de la ciencia, despoja al obrero de sus saberes y los subsume a éstos en la maquinaria. La ciencia, nos dice Marx en los “Fragmentos sobre máquinas”, se transforma en una fuerza productiva del capital junto con los medios de producción, y despoja al obrero de todo poder que pudo haber tenido. La subsunción es entonces absoluta. El sistema Taylor es el arquetipo de la cosificación del trabajador más allá de la mercantilización de su trabajo.²⁹ Se propone, justamente, cosificar al trabajador de

²⁷ K. Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, t. II, pp. 218-219.

²⁸ *Ibid.*, pp. 220-221.

²⁹ Taylor estaba principalmente interesado en el estudio del trabajo humano para lograr un control más profundo. El cambio que introdujo en el proceso de trabajo asumía tres principios básicos: en primer lugar, dividir la concepción y la ejecución en dos clases distintas del trabajo; en segundo lugar, monopolizar el conocimiento y el control del trabajo; en tercer lugar, racionalizar el movimiento del trabajador como si fuera un movimiento maquinal. Propone que el capitalista monopolice los saberes,

manera total: “Con la descomposición moderna, ‘psicológica’ del proceso del trabajo (sistema Taylor), esta mecanización racional penetra hasta el alma del trabajador: hasta sus cualidades psicológicas se separan de su personalidad total, se objetivan frente a él, con objeto de insertarlas en sistemas racionales especializados y reducirlas al concepto calculístico”.³⁰ En efecto, el sistema Taylor tiene como objetivo disociar la unidad básica de la actividad humana: la concepción de la realización material misma. En la manufactura ya se presentaba este proceso, pero progresivamente las transformaciones del proceso de trabajo irán tomando posesión de todos los elementos intelectuales que conforman el proceso de trabajo. De tal manera que: “con la racionalización y la mecanización crecientes del proceso de trabajo la actividad del trabajador va perdiendo cada vez más intensamente su carácter mismo de actividad, para convertirse paulatinamente en una actividad contemplativa”.³¹ Se transforma en una actividad contemplativa justo porque el trabajo del hombre no requiere de ninguna iniciativa, sólo exige de él realizar los actos físicos que demanda el capital. Así, lo que Taylor propone es una cosificación del trabajador, el cual debe insertarse en el mecanismo: “destruir el viejo nexo psicofísico del trabajo profesional cualificado que exigía una cierta participación activa de la inteligencia, de la fantasía, de la incitativa del trabajador y reducir las operaciones productivas al mero aspecto físico, maquinal”.³² Antonio Gramsci concluye, a este respecto, que, para el capitalismo, el obrero calificado sería aquel que está maquinizado, que no expresa ningún interés intelectual por su trabajo.³³

Para el capital, la simplificación del trabajo del obrero es fundamental no sólo porque de ese modo obtiene más productividad, sino a la vez, porque de ese modo es más preciso el cálculo previo del trabajo necesario para obtener plusvalor. De esta manera:

El principio animador de todos esos trabajos de investigación es la concepción de los seres humanos en términos de máquinas. Desde el momento en que la administración patronal no está interesada en la persona del obrero, sino en el obrero tal como es usado en la oficina,

planea detalladamente el proceso de producción y todas las tareas que deberán realizar los obreros en la fábrica (casi cada movimiento), de tal modo que no haya lugar para la iniciativa del obrero y que pueda exigirle, a su vez, una “jornada justa de trabajo”, la cual, de acuerdo con él, correspondía “al máximo físico” que cada trabajador pueda dar. Cf. Harry Braverman, *Trabajo y capital monopolista. La degradación del trabajo en el siglo XX*. México, Nuestro Tiempo, 1984, p. 146.

³⁰ G. Lukács, *op. cit.*, p. 13.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² Antonio Gramsci, *Antología*. Selec., trad. y notas de Manuel Sacristán. Madrid, Akal, 2013, p. 424.

³³ *Ibid.*, p. 428.

fábrica, almacén, tienda o proceso de transporte; desde el punto de vista de dicha administración esta concepción además de ser racional constituye la base de todos sus cálculos.³⁴

Cada fase en el desarrollo de las fuerzas productivas, desde la cooperación hasta la gran industria, han ido desplazando al obrero en el proceso de trabajo. En un primer momento se transforma su técnica de trabajo y lo obligan a sólo producir un fragmento de la mercancía; en un segundo momento, el obrero deja de controlar su trabajo y queda a merced de la máquina; por último, se reducen sus movimientos a simples movimientos maquinales y se elimina todo carácter intelectual dentro de su trabajo. Por último, este obrero colectivo está jerarquizado, de modo que gracias a la transformación técnica de la producción, el capitalista logra fragmentar a la clase obrera y contener, en cierta medida, la lucha de clases. El proceso de subsunción del trabajo al capital significa que éste es sometido al principio rector de la ley del valor trabajo, que subsume al obrero a la forma material del capital.³⁵ Para lograrlo se presenta como una condición el control y el dominio sobre la fuerza de trabajo. La máquina se transforma en el sujeto de trabajo, en aquella que controla lo que se produce, cómo se produce y a qué ritmo, por el contrario, el obrero se transforma en un simple facilitador del trabajo.

Asimismo, todas las innovaciones técnicas del capitalismo resultan ser una fuerza política y social del capital que busca vigilar, dominar y contrarrestar el control de los obreros en el trabajo. El cambio de lugar del trabajador es posible gracias a la máquina, pues tiene como consecuencia la pérdida de independencia del obrero. Esto significa que, en lugar de hacer uso de las herramientas, como ocurre en el artesanado o en la manufactura, ahora el obrero sirve a las máquinas y se vuelve un apéndice de la producción. Y resulta que la máquina se transforma en “un medio de tortura” a pesar de que el trabajo ahora sea mucho más simple: “Por lo tanto, es en esta forma como las condiciones sociales del trabajo –desarrolladas por el trabajo mismo a partir del carácter social de su fuerza productiva– se presentan de manera intensa no sólo como fuerzas pertenecientes al capital, sino como fuerzas hostiles y avasalladoras, dirigidas contra el trabajador individual en interés del capitalista”.³⁶

Como describe Gramsci en su análisis sobre el taylorismo y la racionalización del trabajo, la mecanización supone una separación del trabajo intelectual y el trabajo manual; la ejecución de las tareas ya no necesita de ningún com-

³⁴ H. Braverman, *op. cit.*, p. 211.

³⁵ C. A. Castillo Mendoza, “Notas introductorias sobre subsunción del trabajo al capital”, en *op. cit.*, p. 5.

³⁶ K. Marx, *La tecnología del capital, subsunción formal y subsunción real del trabajo al capital (Extractos de los manuscritos 1861-1863)*. México, Ítaca, p. 56.

ponente intelectual. Ahora, el capitalismo busca un “nuevo tipo de hombre” que tenga “actitudes maquinales y automáticas”, esto significa que los nuevos trabajadores deben desarrollar actitudes meramente físicas alejadas por completo de sus actitudes intelectuales en el trabajo, transformando al obrero en un “gorila amaestrado”.³⁷

En resumen, el fetichismo se despliega en dos niveles, el objetivo y el subjetivo. En el caso de la tecnología se despliega en el nivel objetivo, en la apariencia de que la máquina es la que produce las mercancías, de tal forma que, desde el punto de vista del capitalista, la máquina es el origen del plusvalor —cuando en realidad sólo produce un plusvalor relativo, una ganancia extraordinaria—; y desde el punto del trabajador aparece como lo que compete con él, como el origen del problema de la explotación —cuando en realidad es la relación social capitalista/obrero. Subjetivamente, este fetichismo se muestra cuando el capitalista, como en el sistema Taylor, concibe al trabajador como un medio de producción más, cosificándolo —por lo tanto, buscando constantemente simplificar y calcular los movimientos del trabajador—; y desde el punto de vista del obrero se presenta como la enajenación del carácter intelectual de su trabajo.

La contradicción de la tecnología: “tasa decreciente de ganancia” y “renta tecnológica”

Hasta ahora, sólo hemos analizado los elementos que constituyen tanto al fetichismo como a la tecnología en el análisis de la producción del capitalismo. Sin embargo, en el libro III de *El capital*, Marx analiza otro elemento fundamental para entender la dinámica a largo plazo que se desencadena del cambio tecnológico en el capitalismo.

La industrialización aumenta la clase proletaria, la simplificación del trabajo libera al capitalista de los límites de la calificación. El capitalista absorbe el trabajo femenino e infantil. Marx describe el modo en que el capitalismo del siglo XIX aprovecha la fuerza productiva infantil, sin tener ningún recato en la edad.³⁸ Esta etapa se caracterizó por la prolongación de la jornada laboral a

³⁷ A. Gramsci, *Antología*, p. 424.

³⁸ “Friedrich Engels, en su *Situación de la clase obrera de Inglaterra*, y otros autores han expuesto tan exhaustivamente la degradación moral causada por la explotación capitalista de las mujeres y los niños [...] Pero la devastación intelectual, producida artificialmente al transformar a personas que no han alcanzado la madurez en simples máquinas de fabricar plusvalor [...] obligó al propio parlamento inglés a convertir la enseñanza elemental en condición legal para el uso productivo de chicos menores de 14 años, en todas las industria sometidas a la ley fabril” (K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. 2, p. 487).

grados inhumanos. La introducción de la maquinaria en la producción aumenta el incentivo que tiene el capitalista para extender la jornada laboral al máximo natural, a pesar de que éstas reduzcan el trabajo necesario. Una razón es que las máquinas se desvalorizan con el tiempo, por lo cual el capitalista busca aprovechar al máximo el trabajo muerto objetivado en ellas; el capitalista tiene ahora la necesidad artificial de que la fábrica funcione las veinticuatro horas: “Se vuelve éste, en sí y para sí un *perpetuum mobile* industrial, que seguiría produciendo ininterrumpidamente si no tropezara con ciertas barreras naturales en sus auxiliares humanos [...]”³⁹ Otro factor fundamental para la prolongación de la jornada laboral radica en una contradicción intrínseca dentro del cambio tecnológico:

Como vemos, el empleo de la maquinaria para la producción de plusvalor implica una contradicción inmanente, puesto que de los dos factores del plusvalor suministrado por un capital de magnitud dada, un factor, la tasa de plusvalor, sólo aumenta en la medida en que el otro factor, el número de obreros, se reduce. Esta contradicción inmanente se pone de manifiesto tan pronto como, al generalizarse la maquinaria en un ramo de la industria, el valor de la mercancía producida a máquina deviene el valor social regulador de todas las mercancías de la misma clase, y es esta contradicción la que, a su vez, impele al capital a una prolongación violenta de la jornada laboral, para compensar, mediante el aumento no sólo del plustrabajo relativo sino del absoluto, la disminución del número proporcional de los obreros que explota.⁴⁰

De este modo, el capitalismo de la gran industria tiene tres consecuencias: la proletarianización de niños y mujeres, la extensión violenta de la jornada laboral y la disminución proporcional del capital variable —o la contratación de menos obreros con respecto a la parte del capital invertido en maquinaria. Así, abarata la fuerza de trabajo —principalmente debido a la introducción de obreros no calificados y a la proletarianización de toda la familia—, aumenta la explotación del obrero debido al aumento de la productividad y a la prolongación de la jornada laboral, y, por último, produce una mayor enajenación del obrero en el trabajo al eliminar el aspecto subjetivo del trabajo y transformarlo en una mera actividad física que no requiere de ninguna capacidad intelectual.

Sin embargo, a pesar de que la tecnología represente grandes ventajas para el capitalista en la medida en que con ella obtiene más plusvalor y le permite controlar políticamente a la clase obrera, se enfrentará con el problema de que

³⁹ *Ibid.*, p. 491.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 496.

el constante reemplazo del trabajador por la máquina provocará, a largo plazo, que la tasa de ganancia caiga. A medida que va aumentando la productividad, aumenta, a su vez, la inversión en capital constante sobre su inversión en capital variable. Esto es una contradicción por el hecho de que el origen del plusvalor es siempre la fuerza de trabajo. El plusvalor relativo sólo se obtiene sobre la base del plusvalor absoluto. Por lo tanto, el plusvalor, y en consecuencia, la ganancia, se obtiene siempre sobre la base del trabajo obrero. El fetichismo esconde este principio distributivo. Entonces, la contradicción se expresa en el hecho de que los medios de producción acrecientan el plusvalor, pero no absolutamente, sino siempre con relación al trabajo vivo. El proceso por el cual el capital transforma su composición hacia un aumento de su parte constante en detrimento de su parte variable, Marx lo llama la composición orgánica del capital. El desarrollo de la composición orgánica del capital, de acuerdo con nuestro autor, provocará una tendencia a que caiga la tasa de ganancia.⁴¹ Así, sostiene Marx:

[...] este paulatino acrecentamiento del capital constante en relación con el variable debe tener necesariamente por resultado una baja gradual en la tasa general de ganancia si se mantiene constantes la tasa del plusvalor o el grado de explotación del trabajo por parte del capital. Pero se ha revelado como una ley del modo capitalista de producción que, con su desarrollo, se opera una disminución relativa del capital variable en relación con el capital constante, y de ese modo en relación con el capital global puesto en movimiento.⁴²

En otras palabras, dada una cantidad de obreros y una jornada constante,⁴³ entre más aumente la inversión del capital en capital constante, en medios

⁴¹ Para Marx, la ley de la tendencia decreciente de la tasa de ganancia es, más que una ley empírica predictiva que anticipe la tasa decreciente del capitalismo en general, una ley que tiene principalmente un valor heurístico. Esto es, se trata de una ley que explica los movimientos del capital. Si se mantiene constante el valor del trabajo, entonces, siempre que aumente la productividad por mayor inversión en capital constante, caerá la tasa de ganancia. Sin embargo, Marx acepta la existencia de factores que contrarrestan la tendencia decreciente, por ejemplo, el cambio en el valor debido principalmente a la circulación del capital, o a su vez, la baja de salarios. Pero, con respecto a la función de la tecnología para la obtención de plusvalor, esta ley explica la contradicción que surge del constante cambio tecnológico: el capitalista, buscando el plusvalor relativo, arriesga el origen de su ganancia, la fuerza de trabajo (cf. Ben Fine y Alfredo Saad-Fhilo, *El capital de Marx*. Trad. de Ignacio Perrotini. México, FCE, 2008 y D. Harvey, *op. cit.*, pp. 134-136 y 176-189.

⁴² K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. 6, p. 270.

⁴³ La tasa del plusvalor o la tasa de explotación es p/v , es decir el plusvalor sobre

de producción, se produciría, en consecuencia, una reducción de la tasa de ganancia, es decir, de la ganancia que obtiene el capital sobre su inversión en medios de producción y materia prima más su inversión en fuerza de trabajo. Esta ley pretende mostrar las consecuencias del constante revolucionamiento de la fuerza productiva y la razón por la cual el capitalismo está constantemente compelido a revolucionar las fuerzas productivas. De acuerdo con Marx, esta baja es relativa, pues sólo se expresa: “en el componente variable del capital global, en su mengua en comparación con el componente constante del mismo”.⁴⁴ Este proceso le pone un límite al cambio tecnológico:

En el enfoque marxista, la tendencia decreciente de la tasa de beneficio sofoca la auto-valorización del capital, y fija un límite estricto al cambio tecnológico: más allá de cierto grado de automatización no se puede avanzar, porque quedaría completamente anulado el beneficio. Esta barrera a la robotización y a la emancipación de la opresión laboral es una característica central del capitalismo contemporáneo.⁴⁵

De acuerdo con este argumento, la tecnología no podría nunca robotizarse, en este sentido, liberarse del trabajo vivo, porque el trabajo vivo es siempre la condición de la ganancia. Para lograr algo parecido, sería necesario cambiar por completo el principio de valor en el capitalismo; en consecuencia, implicaría otro modo de distribución o un principio valorativo de la riqueza. Para el pensamiento marxista este límite económico de la acumulación es fundamental. En el capitalismo, el desarrollo tecnológico estaría guiado siempre por la dinámica de la acumulación. La consecuencia de esta tendencia con respecto a la tecnología consistiría en que: “en el capitalismo se desechan todas las tecnologías que no auguran beneficios [...] Para Marx esta dependencia del lucro somete al proceso innovador a un desaprovechamiento de sus potencialidades”.⁴⁶ Esta tendencia se resuelve, como todas las contradicciones del capital, en crisis en proceso de acumulación que se manifiesta sobre todo en el desempleo.

De este modo, la tecnología dentro del capital no es un factor neutral. El desarrollo de la tecnología, y, por lo tanto, su concepción y aplicación den-

el valor de la fuerza de trabajo. En cambio, la tasa de ganancia es $p/v+c$, es decir, el plusvalor o la parte impaga de la jornada laboral sobre el valor de la fuerza de trabajo más el valor del capital constante.

⁴⁴ K. Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, vol. 6, p. 276.

⁴⁵ Claudio Katz, “La concepción marxista del cambio tecnológico”, en *op. cit.*, p. 15. Katz y Marx también explican que hay formas en las que este proceso puede ser contrarrestado, a través del aumento del capital variable, o bien del plusvalor absoluto reduciendo el salario, aumentando la tasa de explotación o monopolizando capitales, entre otros.

⁴⁶ *Idem.*

tro del proceso de producción no es independiente de la dinámica de acumulación del capital; al contrario, como hemos mostrado, el cambio tecnológico forma parte del proceso de valorización del valor, y toda tecnología sólo se introduce en la medida en que permite aumentar el plusvalor. Por lo tanto, sólo las tecnologías rentables, las técnicas organizativas que aumentan la productividad son introducidas en la producción. El argumento de la tasa decreciente de ganancia muestra que el desarrollo de la tecnología siempre se enfrentará con este límite. A medida que la tasa de ganancia se acerca a su límite, provoca una crisis de sobreproducción; esto es, se produce más de lo que puede absorber el mercado. El capitalismo resuelve estas contradicciones con crisis que provocan desempleo, monopolios o acumulación del capital en menos manos, baja de salarios, etcétera. Braverman concluye su análisis de la maquinaria con la siguiente afirmación, que engloba la dialéctica técnica del capital:

El ideal hacia el que tiende el capitalismo es la dominación del trabajo muerto sobre el vivo. Al principio este ideal es realizado pocas veces, pero conforme el capitalismo desarrolla la maquinaria y hace uso de toda peculiaridad técnica de la que está dotada para sus propios fines, da pie a la existencia de este sistema de dominación del trabajo vivo por el muerto no sólo como una expresión alegórica, no sólo como la dominación de la riqueza sobre la pobreza, del patrón sobre el empleado, o del capital sobre el trabajo en el sentido de relaciones financieras o de poder sino como un *hecho físico*.⁴⁷

Por lo tanto, la técnica no se desarrolla independiente de la forma de producción, al contrario, consolida al capitalismo. Sin embargo, así como el capitalismo olvida que el origen de la riqueza es la naturaleza y que, en consecuencia, tiene un límite, del mismo modo, el revolucionamiento de la tecnología, también, se topa con otro: la fuerza de trabajo. Pues la fuente del plusvalor es la fuerza de trabajo, el trabajador, y no la máquina. En un sistema de producción capitalista nunca se puede transgredir este límite; esto significa que nunca podría darse una forma de producción absolutamente objetiva. Una producción tal supondría, necesariamente, plantear un modo en el que la distribución de la riqueza no fuera la ley del valor trabajo. De esta manera, el desarrollo tecnológico no es libre.

Por último, quisiéramos retomar una idea de Bolívar Echeverría, que no desarrolló demasiado, pero que deja claro el valor de la tecnología para el capitalismo: "Si llamamos renta de la tierra al dinero que el terrateniente recibe por el uso de la tierra, podemos llamar también renta tecnológica al dinero que

⁴⁷ H. Braverman, *op. cit.*, p. 266.

el propietario tecnológico recibe por el uso de ‘su’ tecnología”.⁴⁸ De acuerdo con Echeverría, la ganancia extraordinaria que los capitalistas buscan constantemente a través del cambio tecnológico crea, una nueva clase o “señorío” que obtiene su porción de la ganancia total de la producción gracias al monopolio de una tecnología en particular. Así, el desarrollo progresivo y la complejidad de los medios de producción le otorgan al capitalista un privilegio que le permite garantizar su posición dentro de la clase dominante. Por ejemplo: “como lo reveló, hace algunas décadas, la crisis del petróleo, cuando la propiedad de la tecnología para explotarlo demostró ser más importante que la propiedad de los yacimientos mismos”.⁴⁹ En efecto, esto no nos resulta extraño, pues es el mismo argumento que dio nuestro gobierno para privatizar el sector energético, al parecer, nuestro gobierno no tenía ya suficientes ingresos para obtener la tecnología de apropiación y refinación del petróleo. Pero a diferencia de la “renta de la tierra”, la cual, todavía es un residuo de modos de producción anteriores, la “renta tecnológica”, propia del capitalismo, no puede calcularse a ciencia cierta (pues su renta corresponde al plusvalor relativo que obtiene el capitalista por el aumento de la productividad), de tal modo que está velada detrás de la tasa ganancia —está tan velada como el mismo plusvalor. De acuerdo con Echeverría, este hecho provocará una profundización en la subsunción de la “forma natural” o de la naturaleza al capital; pues, resultará más importante tener el monopolio de las tecnologías de explotación que la propiedad de la tierra o de la riqueza natural: “[la renta tecnológica] conduce a observar la depreciación relativa de los productos naturales y la tierra en general [...]” y “permite explorar como producto de la victoria de la renta tecnológica sobre la renta de la tierra la pérdida de soberanía de todos los Estados nacionales en el sistema-mundo [...]”⁵⁰

Así, la tecnología del capital toma un carácter fetichista por dos razones: primero, porque parece como si ésta fuera la fuente misma del plusvalor, y no la compra de fuerza de trabajo; en segundo lugar, porque parecería cómo si la fuente de la riqueza fuera la técnica misma y no la naturaleza en la medida en que sólo quien tiene la tecnología tiene derecho a aprovechar los recursos naturales.

⁴⁸ B. Echeverría, “Renta tecnológica” y capitalismo histórico, en www.bolivare.unam.mx. [Consulta: 23 de enero de 2017.] Tomado de *Mundo Siglo XXI. Revista CIECAS*. México, IPN, otoño de 2005, núm. 2, p. 5.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 6. De aquí Bolívar Echeverría considera que la renta tecnológica explica la desaparición de los Estados nacionales a favor de un supra-Estado transnacional que, a su vez, impide el desarrollo del llamado Tercer Mundo.

El Marx del proceso

José Luis Aguilar Martínez

I

Cuando la historia y el proceso se encontraron, el futuro quedó a merced de un laboratorio porque todo quedó sujeto a transformaciones. Con Polibio la historia se sometía al nacimiento y a la corrupción de las cosas civiles *anaclosis*¹ y con Maquiavelo el nacimiento dependía de los “grandes hombres”² que hacían girar a la historia: sólo había cambios orgánicos en la naturaleza de las cosas y de los hombres, pero cuando aparece el proceso a porfía debe marchar la historia, esto se debe a que se concibe un mimetismo que ha olvidado la independencia de la historia respecto al proceso de las transformaciones. Con crueldad Calasso nos recuerda esta separación.

Entiéndase con esta palabra [proceso] lo que Adorno-Horkheimer llamaban *Aufklärung*, Nietzsche *Nilismus*, Heidegger *Nilismus* y *Meta-physik*, Marx le llamaba *Kapital*, Monsieur Homail llamaba *progres*, Guénon llamaba *régne de la quantité*, Freud llamaba *Unbehagen der Kultur*, y Spengler (así como Wittgenstein) llamaba *Zivilisation*. Y se trataba también del lento movimiento del *absolute Wissen* descrito por Hegel (“porque el ello debe penetrar y dirigir toda la riqueza de la sustancia”). Esto significa recortar dentro de la historia global una figura de la historia occidental, dentro de la cual se desarrolla una secuencia de hechos y transformaciones, en condiciones de laboratorio.³

¹ Polibio, *Historias*. Trad. de Manuel Balasch Recort. Madrid, Gredos, 2000, libro VI, 9: 9.

² J. Manuel Bermudo, *Maquiavelo, consejero de príncipes*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994, pp. 94 y ss.

³ Roberto Calasso, *La ruina de Kasch*. Trad. de J. Jordán. Barcelona, Anagrama, 2000, p. 224.

El Marx que presentamos aquí es aquel que estudia y vive las condiciones del proceso no sólo como proceso histórico, sino como proceso de producción, aunque también como proceso de revolución. Así pues, podemos decir que en Marx hay un pluralismo de posturas en torno al proceso que se identifica con la transformación no sólo de cosas-valores, sino del hombre mismo y su sociedad. Este pluralismo es propiciado por un origen que incluso trasciende a su maestro Hegel y que podemos decir que comienza con Kant.

En la *Crítica de la razón pura*, Kant nos hablará del conocimiento, de su claridad y de la preservación de errores de la razón teórica, sin embargo, todo está puesto para que ésta se subordine a la razón práctica (*Nous praktikós*). El servicio que presenta la razón pura a la razón práctica se refiere precisamente a la conciencia moral, a esa subjetividad que hace posible que la metafísica funde a la moral según su finalidad: “[...] a saber: *que hay que hacer* si la voluntad es libre, si Dios existe y si hay un mundo futuro. Dado que esto sólo afecta a nuestra conducta en relación con el fin supremo, el objetivo último de una naturaleza que nos ha dotado sabiamente al construir nuestra razón no apunta en realidad a otra cosa que al aspecto moral”.⁴

Al poner Kant todo conocimiento teórico-científico al servicio de la moral, de pronto, todo desarrollo de la vida humana, desde los tiempos más remotos a que puede llevarnos la prehistoria hasta el presente, adquiere la luz de la primacía de la razón práctica en la historia. Así, dice García Morente, surge:

La razón práctica como un punto de perfección al cual referir la relativa imperfección de la historia haría marchar a los individuos según dos puntos de vista principales: [...] la explicación de la historia, la teoría de la historia, el esfuerzo por dar cuenta de esa ciencia llamada la historia; y, el propósito de poner a la voluntad, la acción, la práctica, la moral, por encima de la teoría y del puro conocimiento.⁵

Filosóficamente el proceso surge cuando se tienen unos ideales de perfección, como el deber, la libertad y Dios que hacen que el pasado se discrimine según el grado de moralidad alcanzado en una sociedad, en Estado o en una cultura. Según estos ideales, la historia podría ser perfectible precisando su orientación: por vía de la voluntad o por vía del estudio de la historia. Kant será precursor de la vía de la voluntad para formalizar la intencionalidad de un

⁴ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. Trad. de Pedro Ribas. Madrid, Alfaguara, 2004, A801/B829.

⁵ Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*. México, Editores Unidos, 2000, p. 253.

sujeto que eleva sus máximas a ley universal o políticamente: elevar la intención de un particular a ley estatal. Hegel, por su parte, lo hará desde la historia al presentarla como historia de la razón, es decir, que la historia universal es un producto de la razón eterna que ha determinado las grandes revoluciones de la historia. Esta convicción y evidencia es un supuesto con respecto a la historia como tal, pero un supuesto que ha sido demostrado en la filosofía mediante el conocimiento especulativo. Dice Hegel: “Se habla siempre de la razón, sin saber indicar cuál sea su determinación, su contenido; cuál será el criterio según el cual podamos juzgar si algo es racional o irracional. La razón aprendida en su *determinación es la cosa*. Lo demás —si permanecemos en la razón en general— son meras palabras”.⁶

Lo que descubre Hegel consiste en que la verdad histórica, sujeta al tiempo, está dada dialécticamente, pues se pueden rechazar las verdades eternas; separar la metafísica entre forma y sustancia comprendiendo a la forma como parte inseparable de la objetividad espaciotemporal; permitiendo con ello la tarea de conceptualizar el proceso de la naturaleza y de la historia como una totalidad estructurada objetiva e inteligible la cual recibe su lógica interna cuyo método también es llamado por Hegel superación:

La palabra *Aufheben* [eliminar] tiene en el idioma [alemán] un doble sentido: significa tanto la idea de conservar, mantener, como, al mismo tiempo, la de hacer cesar, poner fin. El mismo conservar ya incluye en sí el aspecto negativo, en cuanto que se saca algo de su inmediatez y por lo tanto de una existencia abierta a las acciones exteriores, a fin de mantenerlo. —De este modo lo que se ha eliminado es a la vez algo conservado, que ha perdido sólo su inmediatez, pero que no por esto se halla anulado—. Las mencionadas dos determinaciones del *Aufheben* pueden ser aducidas lexicológicamente como dos significados de esta palabra. Pero debería resultar sorprendente a este respecto que un idioma haya llegado al punto de utilizar una sola y misma palabra para dos determinaciones opuestas.⁷

Con la *Aufhebung* se podía estructurar el desenvolvimiento de todo proceso: lógico, natural o espiritual sin necesidad de negar o discriminar sus anteriores momentos si no que debía ser concebido un resultado positivo como un momento más elevado del que había partido.

⁶ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Trad. de José Gaos. Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 57.

⁷ G. W. F. Hegel, *Ciencia de la lógica*. Trad. de R. Mondolfo. México, Solar, 1970, p. 50.

II

Cuando el joven Marx recibe la herencia de la dialéctica tiene que comenzar por el camino trazado por su maestro: una teoría histórica para estudiar al proceso, sólo que paradójicamente se opone desde el punto de partida.

La vida material de los individuos, que en modo alguno depende de su simple “voluntad”, su modo de producción y la forma de intercambio, que se condicionan mutuamente, constituyen la base real del Estado y se mantienen como tales en todas las fases en que siguen siendo necesarias la división del trabajo y la propiedad privada, con absoluta independencia de la voluntad de los individuos. Y estas relaciones reales, lejos de ser creadas por el poder del Estado, son, por el contrario, el poder creador de él.⁸

Para Marx, el proceso de la historia debe ser concebido desde la producción de la vida material encontrado en unas relaciones de producción que históricamente condicionan las formas de propiedad y de Estado, es decir, que más que preocuparse por las formas estatales como resultado histórico lo que debe precisar el estudio sobre la historia es encontrar las bases objetivas de la superación.

Estas diferentes condiciones, que primeramente aparecen como condiciones del propio modo de actividad propia y más tarde como trabas de él, forman a lo largo de todo el desarrollo histórico una serie coherente de formas de relación, cuya cohesión consiste en que la forma anterior de relación, convertida en una traba, es sustituida por otra nueva, más a tono con las fuerzas productivas desarrolladas y, por tanto, con un modo más progresivo de la propia actividad de los individuos, que *à son tour* se convierte de nuevo en una traba y es sustituida, a su vez, por otra. Y, como estas condiciones corresponden en cada fase al desarrollo simultáneo de las fuerzas productivas, tenemos que su historia es, al propio tiempo, la historia de las fuerzas productivas en desarrollo y heredadas por cada nueva generación y, por tanto, la historia del desarrollo de las fuerzas de los mismos individuos.⁹

Las condiciones de la superación debían ser inmanentes, por tanto, a la producción material cuyo resultado debía ser el comunismo. “El comunismo

⁸ C. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*. Trad. de Wenceslao Roces. Montevideo, E. Pueblo, 1974, p. 387.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

no es para nosotros ni un *estado* que sea necesario crear, ni un *ideal* sobre el cual haya de reglamentarse la realidad. Nosotros llamamos comunismo al movimiento *real* que anula el estado actual. Las condiciones de este movimiento son resultantes de premisas actualmente existentes".¹⁰

La teoría histórica de Marx, o concepción materialista de la historia, presentaba al proceso idéntico a la historia, sólo que revelaba el problema del límite. Hasta dónde el modo de producción capitalista encontraría por sí mismo las condiciones de superación, si cabían las posibilidades de la voluntad o sólo se destruiría por sí mismo. Inmediatamente, Marx hizo conciencia del límite del proceso subordinándolo a su concepción histórica. Cuando aparecen sus posturas políticas, como son: la conquista de la democracia por parte del proletariado y posteriormente la dictadura del proletariado, Marx tenía que dejar de lado la inmanencia que debía guardar la superación conforme a las relaciones de producción y en vez de apostar por el proceso mismo tuvo que imponer un límite político severo como lo es la dictadura del proletariado que presenta una paradoja: destruir un poder con un poder mayor, pero no sólo eso sino que en esta destrucción *Zerbrechen*¹¹ quería constituir la sociedad desde el poder (como el Moisés de la clase obrera) y no a la inversa: desde la sociedad establecer a la autoridad como constitucionalmente se ha resuelto. Un procedimiento de constitución de sociedad que más bien, dice Kelsen, pertenece a la religión.

[...] la dinámica de la vivencia religiosa sigue una secuencia de aquella de la vivencia social; es decir, que ésta progresaría desde la comunidad hasta la autoridad, mientras que aquélla sólo llegaría hasta la comunidad pasando por la autoridad. Pues tampoco para el sentimiento social, autoridad y comunidad constituyen dos objetos distintos, sino simples fases distintas del movimiento de la mente, no sujetas a un orden cronológico riguroso.¹²

La noción de *Zerbrechen* se alejaría completamente de la superación, pues simplemente se trataría de imponer un límite a un proceso que no parece tener fin. Un proceso de ritmos y frecuencias que en *El capital* (lib. III, caps. XIII-XV) sería analizado para que el sistema de producción capitalista se pudiera medir según una ley de acumulación y ganancia. En sus términos más sucintos, dice Marx, la ley en cuanto tal consiste en:

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹¹ C. Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Moscú, Progreso, 1981, pp. 488-489.

¹² Hans Kelsen, "Dios y el Estado", en *Logos*. Trad. de Jean Jennequin. Madrid, Alianza, 1999, p. 245.

[...] el impulso de acrecentar, de acumular el capital y producir el plusvalor en escala ampliada. Esto es una ley para la producción capitalista, dadas por las constantes revoluciones en los métodos mismos de la producción, la desvalorización del capital existente, vinculada con ella de manera constante, la lucha competitiva generalizada y la necesidad de mejorar la producción y de expandir su escala, sólo como medio de mantenerse y so pena de sucumbir.¹³

La ley en cuanto tal tiene la pretensión de seguir el curso detallado del proceso sujeto a su naturaleza intrínseca: acumulación y ganancia deben condicionarse en cada una de las crisis a las que llega el capital, de ese modo se sabrá que la causa de la ruina *collapse* del capitalismo es en realidad su acumulación que cada vez permite menos la realización del fin, es decir, de la ganancia. Con esta ley social, dice Popper se “[...] supone que ese fin es alcanzable por medio del descubrimiento de los ‘ritmos’ o los ‘modelos’ que yacen bajo la evolución de la historia. [...] la predicción histórica es el fin principal. [...] la creencia en el destino histórico es pura superstición del curso de la historia humana por métodos científicos o cualquier otra clase de métodos racionales”.¹⁴

Si bien la ley en cuanto tal es inmanente a las condiciones del proceso, no obstante, más allá de describir el curso de las crisis económicas pone al límite como una cuestión de acumulación material sin vínculo político, de modo que no se sabrá cuál será la última gran crisis, a menos que proféticamente se decreta. “[...] la profecía histórica y la interpretación de la historia en la que el pasado produce al futuro niega a la razón humana el poder de realizar un mundo más razonable [...] el historicismo sólo puede interpretar el desarrollo social y ayudarlo de varias formas; sin embargo, su tesis es que nadie puede cambiarla”.

Tal vez haya sido Popper el que prestó más atención al desplazamiento que sufrió la concepción materialista de la historia al convertirse en ley social; el que haya anticipado la disociación entre proceso e historia. Si bien la ley en cuanto tal describe la composición de las crisis económicas, no por ello produce al futuro y menos aún al futuro de la sociedad comunista. La ley social como ley de proceso impersonal quiere basar su objetividad en un futuro en el que el incremento del capital fijo hará innecesario al capital variable.

La masa del trabajo vivo empleado siempre disminuye en relación con la masa del trabajo objetivado que aquél pone en movimiento, con los medios de producción productivamente consumidos, entonces

¹³ K. Marx, *El capital*. Trad. de Pedro Scaron. México, Siglo XXI, 2010, t. III, p. 314.

¹⁴ Karl R. Popper, *La miseria del historicismo*. Trad. de Pedro Schwartz Girón. Madrid, Alianza, 1987, p. 13.

también la parte de ese trabajo vivo que está impaga y que se objetiva en plusvalor debe de hallarse en una proporción siempre decreciente con respecto al volumen de valor del capital global empleado. Esta proporción entre la masa de plusvalor y el valor del capital global empleado constituye, empero, la tasa de ganancia, que por consiguiente debe disminuir constantemente.¹⁵

Al no haber plusvalor que apropiar entonces el ciclo económico *Kreislaufprozess* no podrá reproducir el estatus que ha guardado la composición histórica del capitalismo: $[D + MP + FT = M']$.¹⁶ Si es así, entonces el fin último de la ley en cuanto tal conduciría de nuevo a la *Zerbrechen*, sólo que ahora lo económico fundamentaría el límite severo de la dictadura del proletariado, ya que en algún punto de esta composición se produciría el rompimiento. Proceso y límite parecen condicionar a la historia. Sin embargo, lo que ha hecho Marx consiste en orientar al proceso en su límite: primero como proceso revolucionario y luego como proceso capitalista cuya tendencia de valor estaría próxima a cero. En ambas variantes del proceso la historia es concebida como transformación a partir de una ruptura doble: como ruptura política (del poder a la comunidad) y como ruptura económica (disolución de la composición del capital). Lo que hay que advertir sería que ambas variantes del proceso son variantes de la transformación, mas no son el proceso mismo. El proceso para que lo sea necesita una situación, un estatus que sea su condición permanente no importando los ritmos, debe ser una situación sujeta a superación y no meramente un rompimiento. Esta situación inmanente que presenta el proceso capitalista de producción la encontramos en la relación que guarda el trabajo con el capital presentada en la teoría de la plusvalía, allí podemos hallar elementos que nos permitan hablar de la superación en Marx.

III

Volvamos a Hegel para correlacionar esta postura. Políticamente en Hegel la *Aufhebung* tiene que ver con la ruptura con la tradición iusnaturalista: individuo-contrato-*Commonwealth*.¹⁷ Aunque también hay que entender que parte de la superación se encarna en el amor al Estado, a la historia y a la nación. Esto es posible porque Hegel aporta:

¹⁵ K. Marx, *El capital*, t. III, p. 272.

¹⁶ D = dinero; MP = medios de producción, FT = fuerza de trabajo; M = mercancía y M' = mercancía preñada de plusvalor (K. Marx, *El capital*, t. II, p. 31).

¹⁷ Jonathan Arriola, *El liberalismo dialéctico de Hegel: hacia la Aufhebung del liberalismo clásico*. Montevideo, Universidad ORT, 2012, p. 4.

[...] una nueva modalidad de razón que le era completamente desconocida al método del iusnaturalismo, a la razón geométrica de Hobbes o Spinoza o la razón apriorística de Grocio o de Kant, incluso la razón empírico-inductiva como la de Locke, esa modalidad de razón es la dialéctica que termina abordando los problemas no a partir de la simplificación, de la deducción o de la abstracción sino a partir de los movimientos contradictorios que los rigen.¹⁸

Uno de los puntos que caracteriza la superación *Aufhebung* en Hegel consiste en darle objetividad a la subjetividad que venía presentando la teología con Lutero y la filosofía con Descartes. Escribe Hegel:

Por consiguiente, tenemos propiamente dos ideas, la idea subjetiva como saber, y, después, la idea sustancial concreta; y el desarrollo, la perfección de este principio que logra alcanzar la conciencia del pensamiento, constituyen el interés de la filosofía moderna. En ella existen, pues, determinaciones de una especie concreta como en los antiguos; en ella existen las diferencias de pensar y ser, de individualidad y subjetividad, de libertad y necesidad, etcétera. La subjetividad existe en ella por sí, pero se hace idéntica a lo sustancial, a lo concreto, de manera que lo sustancial logre alcanzar el pensamiento. El saber de lo que es libre por sí, éste es el principio de la moderna filosofía.¹⁹

Según Hegel, históricamente los griegos tenían una idea sustancial concreta de modo que nunca desarrollaron la subjetividad, en cambio la modernidad que comienza políticamente con la Revolución francesa tiene la pretensión de fundar el orden desde la pura subjetividad. Muestra de ello es el liberalismo clásico que se caracteriza por

- 1) una concepción igualitaria de todos los hombres, pues se niega a hacer una diferenciación política, legal o moral de los individuos,
- 2) universalista, en la medida en que cree en la unidad de la especie humana, más allá de las fronteras nacionales y, fundamentalmente,
- 3) individualista, ya que le otorga al individuo un lugar que (al menos *a priori*) es inviolable por cualquier colectivo social y 4) defensa de la libertad como principio básico de cualquier arreglo político liberal.²⁰

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹ G. W. F. Hegel, *Introducción a la historia de la filosofía*. Trad. de Eloy Terrón. Madrid, Altamira/Sarpe, 1983, pp. 170-171.

²⁰ J. Arriola, *op. cit.*, p. 6.

En este sentido, Hegel tenía que oponerse a las manías de una subjetividad que ponía al Estado como instrumento al servicio de la libertad subjetiva del individuo. Ya desde la *Fenomenología*, Hegel había advertido, desde la crítica al estoicismo, que no podía darse la libertad racional como lo concebían los estoicos,²¹ sino que la voluntad estaba atravesada por la apetencia que surgía en una relación de reconocimiento que es precisamente lo que no estaba respetando el iusnaturalismo en sus pretensiones apriorísticas.

¿Hacia dónde llevaría la historia a un Estado producto de la subjetividad endulzada en la apetencia? Hacia un atomismo que carece de objetividad. Así pues, Hegel formula la superación *Aufhebung* de la subjetividad del iusnaturalismo dándole objetividad mediante un movimiento *a posteriori* o histórico que ha devenido en el estatus concreto de la sociedad de clases. Para que esto sucediera tenía que romper con la teoría constitucional del contrato que no formaba objetividad, es decir, universalidad.

Puesto que las dos partes contratantes se comportan recíprocamente como dos personas inmediatas, independientes, se deduce: a) el contrato emana del albedrío; b) la voluntad idéntica que llega a ser tal por medio del contrato, es únicamente resultante de dos voluntades y por lo tanto común, pero de ninguna manera es voluntad universal en sí y por sí; c) el objeto del contrato es una cosa singular externa, porque solamente así está sometida al libre albedrío de ser enajenada.²²

La teoría contractualista dejaba ver que entre particulares cualquiera podía renunciar al contrato y adquirir cualquier otra ciudadanía, de modo que para darle eficacia positiva al acto constituyente no era suficiente —como lo decía Rousseau— que el individuo se retire tranquilamente a sus asuntos privados (*pos festum* a la Constitución), sino que habría que otorgarle obligaciones correspondientes a la condición que recién había adquirido como una condición de la unidad política.

El Estado es la realidad de la libertad concreta; la libertad concreta, empero, consiste en el hecho de que la individualidad personal y sus intereses particulares tienen, tanto su pleno desenvolvimiento y reconocimiento de su derecho por sí (en el sistema de la familia y de la

²¹ “Su principio es que la conciencia es esencia pensante y de que algo sólo tiene para ella esencialidad o sólo es para ella verdadero y bueno cuando la conciencia se comporta en ella como esencia pensante” (G. W. F. Hegel, *Fenomenología*. Trad. de W. Roces. México, FCE, 1985, p. 122).

²² G. W. F. Hegel, *Filosofía del derecho*. Trad. de Francisco Messineo. Buenos Aires, Claridad, 1968, § 75.

sociedad civil), cuanto, por una parte, se cambian por sí mismos en el interés de lo universal, y, por otra, con el saber y la voluntad la admiten como su particular espíritu sustancial y son aptas para él como su fin último. De modo que ni lo universal tiene valor y es llevado a cabo, sin el interés, el saber y el querer particular, ni los individuos viven como personas privadas meramente para esto, sin que, a la vez, quieran en y para lo universal y tengan una actividad consciente en este fin. El principio de los Estados modernos tiene esta inmensa fuerza y hondura: de permitir que se realice autónomo en extremo el fundamento de la subjetividad de la particularidad personal y, a la vez, de retraerlo a la unidad sustancial conservando de ese modo a ésta en él.²³

Lo característico de la *Aufhebung* de Hegel consiste en que el Estado tiene un basamento objetivo que propicia a la subjetividad o eticidad para que el individuo realice su libertad con las mejores notas de la racionalidad que guarda el Estado como universalidad. Por tanto, podemos decir que Hegel ha eliminado el basamento contractualista del Estado y ha preservado al individualismo en un orden establecido en clases sociales sujeto a regulación jurídica mediante la eficacia positiva de un Estado que no está sujeto a los caprichos de la subjetividad, pero tampoco la individualidad se encuentra a merced de la omnipotencia estatal. En esto consistiría la dialéctica liberal de Hegel: preservar objetividad y subjetividad.²⁴

Por su parte, cuando Marx inicia la crítica en su “Introducción a la *Filosofía del derecho* de Hegel” le exigirá más objetividad a la especulación de su maestro, es decir, que vaya más allá del terruño solar hasta encontrar las condiciones objetivas de la humanidad.

Sólo en Alemania era posible la filosofía del derecho especulativo, este abstracto, exuberante pensamiento del Estado moderno cuya realidad perdura más allá, este más allá puede hallarse también sólo allende el Rin. Igualmente, el pensamiento alemán de llegar al concepto de Estado moderno abstracto y en donde el hombre real, por más que anormal, sólo era posible porque y en cuanto el mismo Estado moderno hace abstracción del hombre real y responde a los planes del hombre total, no dividido de un modo imaginario.²⁵

²³ *Ibid.*, § 260.

²⁴ J. Arriola, *op. cit.*, pp. 28 y ss.

²⁵ C. Marx, “Introducción a la filosofía del derecho de Hegel”, en *Filosofía del derecho*, p. 14.

Marx quiere encontrar a ese verdadero sí mismo en la historia (la humanidad) por eso llega al hallazgo de que las condiciones objetivas (que para el caso son las relaciones de producción clasistas) las abstrae el Estado moderno no importando bajo que ropaje especulativo las encubra. Según este hecho, descubre que el grado de subjetividad no afecta en absoluto la objetividad de las relaciones de clase con las que el Estado moderno se constituye. Así pues, en Marx no aparece una superación de la subjetividad con las mismas bases objetivas como lo sería una teoría de Estado que se erigiera con las relaciones de clases existentes como en los casos de Proudhon y Lassalle. Hay más bien el intento por fundamentar otro principio de objetividad no necesariamente con las bases subjetivas que viene desarrollando el liberalismo clásico. Si fuera el caso que defiende ciertos principios del liberalismo simplemente no apareciera el ideal comunista o la dictadura del proletariado. Como en Marx no hay los intentos de una teoría constitucional porque la objetividad tiene su raíz en las diferencias de clase, su menester es que en la objetividad sea eliminada la oposición a la libertad. Esto es precisamente lo que el Estado no le garantiza: que la objetividad de clases sea disuelta. Cuando lo admite, entonces rompe severamente con el proceso y aparece la dictadura que es trascendente a la fundamentación de la objetividad que pretende instaurar para su nueva sociedad.

La pregunta sería, ¿en función de qué se fundamentaría la objetividad? En función de la libertad. Según la sentencia del maestro: la libertad sólo se da en reconocimiento, aun si es motivado por la apetencia. Desde el punto de vista materialista la apetencia sería el contenido de la libertad. El liberalismo resuelve el problema de la apetencia con el instrumento estatal sobre bases clasistas, pero Marx quiere resolver la apetencia disolviendo las relaciones de explotación de modo que no tiene más que disolver las relaciones materiales desde sí mismas, así pues, se presenta un pseudodilema: constituir por sí misma las condiciones objetivas para una nueva sociedad, o en su defecto, tener que apelar a ciertos principios subjetivos de la sociedad actual. Como la apetencia está dada en la relación que mantiene el trabajo con el capital es de esperarse que dependa de su tratamiento: si aparece primero el aspecto subjetivo y luego la objetividad de la relación, o en otro sentido, si aparece primero el derecho y luego lo económico, o viceversa, cualquiera de estas opciones se encuentran tarde que temprano.

Así pues, Marx trata lo objetivo y lo subjetivo desde el punto de vista económico y jurídico hasta llevarla a la contradicción, en donde ambos términos ya no se soportan. En este sentido, podemos hablar de *Aufhebung* en Marx.

Según el punto de partida se puede hablar de procedimiento para tratar la relación que hay entre trabajo y capital, sea que vaya de lo jurídico a lo económico o a la inversa. El procedimiento de ver primero al derecho y luego a la

determinación económica es propuesto originalmente por el iusnaturalismo, que al superar al derecho monarcomaco estableció como punto de partida la figura moderna de la persona *προσωπον*²⁶ o el ser doble. Esta figura de dos caras o doble máscara constituía para el iusnaturalismo el fundamento no sólo del Estado político sino, sobre todo, de las relaciones económicas: “*juris naturale* —dice Hobbes— es la libertad que cada hombre tiene de usar su propio poder como quiera, para la conservación de su propia naturaleza, es decir, de su propia vida”.²⁷

Positivamente, *the person* dejaba de obligarse por coacción y enajenarse si ella misma no la consintiera: en eso consistía su libertad, su derecho *juris*. Este principio no contradecía jurídicamente la relación económica fundada en *the contrac*, en cuanto que “El valor o el mérito de un hombre es, como en las demás cosas, su *precio*, es decir, lo que se daría por el uso de su fuerza”.²⁸

Jurídicamente sólo bastaba con que *the person* afirmara su libertad, su *juris* mediante el asentimiento de su voluntad, que conforme a derecho se presumía libre de enajenar su persona siempre y cuando no fuera por coacción. Así pues, todas las relaciones de *the person* debían de ser relaciones libres de coacción sobre su libertad. Pero esta figura económicamente representaba un valor, ya no como *person* sino como *forces propers*, así que para Hobbes la ley positiva se abreviaba como *law of exchange* en donde la figura de *the person* era reducido a cosa: sus *forces propers* podían valer como cualquier otra cosa.

La persona podía enajenar sus *forces propers* con su consentimiento a cambio de su precio, de ahí que fuera menester esperar a simple vista que se trata de una relación de trabajo por dinero. Por el lado del dueño del dinero, se afirmaba que él daba dinero sin que mediara ninguna coacción y a cambio recibía fuerza de trabajo. Sin embargo, esto suscitó una cuestión: quién mediaría el precio del trabajo, el Estado que sirve como árbitro en todas las relaciones jurídicas que atraviesan los hombres o la economía con sus propias leyes.

Varias fueron las respuestas, destacándose sobre todo la de los economistas como Smith y Ricardo que consistían en que eran *the laws economics* las que determinarían el precio del trabajo, es decir, la propia naturaleza obrando en el proceso de producción y en el mercado,²⁹ mientras que el Estado sólo debía ser el árbitro impersonal para que la misma relación no se viera rota o se frustrara en su reproducción.

²⁶ Epicteto, *Sentencias*. Madrid, Calpe, 2009, pp. 27-28.

²⁷ T. Hobbes, *Leviatán*. Trad. de Manuel Sánchez Sarto. México, FCE, 2004, p. 106.

²⁸ *Ibid.*, p. 70; Marx cita este mismo pasaje en *Salario, precio y ganancia*. Trad. de W. Rocés. México, E.C.P, 1985, p. 32.

²⁹ Adam Smith, *Teoría de los sentimientos morales*. Trad. de Edmundo O’Gorman, selec. e introd. de Eduardo Nicol. México, FCE, 2004, libro v, cap. II, p. 402.

En este sentido, la intención originaria de Marx consistía en otorgarle coherencia a los presupuestos que venían desarrollando estos economistas y que al cabo de su análisis no terminará negando la regulación que el Estado guardaba para vigilar los principios de naturaleza jurídica y normar en sus diferentes poderes las necesidades de la producción capitalista (*El capital*, I, VIII). Sólo añade que la relación que hay entre el trabajo y el dinero se basaba en una extracción de plusvalía.

Lo característico del modo de producción capitalista —dice Marx en el libro II de *El capital*— no sólo radica en que el dinero compre fuerza de trabajo y la reduzca a cosa sino que la actividad humana en su intercambio con el dinero no tiene nunca la misma equivalencia y no por la naturaleza del dinero sino que el mismo intercambio social se da fundamentalmente en una relación clasista de explotación.³⁰

El autor de *Leviatán* no estaba equivocado, el precio de una persona es el uso de su fuerza, lo único que le faltó fue matematizarlo, es decir, que es el tiempo necesario (24, 12, 1 hora o 1 día, 7, 15 y hasta 1 mes) el que determina el precio del trabajo, pero esto no era una consecuencia del trabajo en sí, sino que era una determinación de una relación mercantil, de una relación más antigua, de un concreto desarrollado como lo era el intercambio de equivalentes. Así pues, en su análisis de la relación del trabajo con el capital, Marx invierte la situación jurídica de esta relación para ser tratada económicamente. En primer lugar, lo que establece Marx es una distinción que hay en el mismo proceso de producción:

Si comparamos, ahora, el proceso de formación de valor y el proceso de valorización, veremos que este último no es otra cosa que el primero prolongado más allá de cierto punto. Si el proceso de formación del valor alcanza únicamente al punto en que con un nuevo equivalente se reemplaza el valor de la fuerza de trabajo pagado por el capital, estaremos ante un proceso simple de formación del valor. Si ese proceso se prolonga más allá de ese punto, se convierte en proceso de valorización.³¹

Existe una diferenciación de análisis entre proceso de formación de valor y proceso de valorización. Si se analiza el primero aparece, como dice Adam Smith, la multiplicidad de los trabajos que se incorporan al proceso productivo.

³⁰ K. Marx, *El capital*, t. II, pp. 35-38.

³¹ *Ibid.*, libro I, p. 236.

En primer lugar, no habrá quien dude que los salarios del trabajo varían según la facilidad o la dificultad, limpieza o suciedad, honradez o bajeza del empleo [...] Segundo lugar, varían los salarios del trabajo por la facilidad, o la dificultad, y más o menos coste en el aprendizaje de un oficio. [...] En tercer lugar, varían los salarios del trabajo por la constancia o la inconstancia del empleo. [...] En cuarto lugar, varían los salarios del trabajo según la mayor o menor confianza que en los operarios se deposita [...] En quinto lugar, varían los salarios del trabajo en sus diferentes empleo según la probabilidad del éxito, malo o bueno, que puede tener el ejercicio.³²

Hegel ya había advertido que la economía propuso fundamentar económicamente la noción jurídica de propiedad y posesión al asumirla en un contrato: “en sus aspectos sustancial y externo, se cambia [con] voluntad común, como concordancia, [...] la realización de la misma mediante la prestación”.³³ No importaba qué se cambiara en la composición del valor si era la pericia, limpieza o suciedad, honradez o bajeza del empleo; se asumía que se pagaba por esa posesión alquilada por un tiempo determinado, al final la suma total de valor se veía reflejada en el valor de la mercancía que era la cantidad de trabajo socialmente invertido. De este modo, era menester del capitalista asegurar ese alquiler. Al respecto dice Marx:

Dicha fuerza habrá de emplearse en el nivel medio acostumbrado de esfuerzo, con el grado de intensidad socialmente usual. El capitalista vela escrupulosamente por ello, así como por que no se desperdicie tiempo alguno sin trabajar. Ha comprado la fuerza de trabajo por determinado lapso. Insiste en tener lo suyo: no quiere que se lo robe. Por último —y para ello este señor tiene su propio *code pénal*—, no debe ocurrir ningún consumo inadecuado de materia prima y medios de trabajo, porque el material o los medios de trabajo desperdiciados representan cantidades de trabajo objetivado gastadas de manera superflua, y que por consiguiente no cuentan ni entran en el producto de la formación de valor.³⁴

Con esta situación, la economía clásica aseguraba no sólo el concepto de propiedad sino el de posesión de la fuerza de trabajo en función del valor de la mercancía. La fuerza de trabajo también debía considerarse como mer-

³² A. Smith, *Riqueza de las naciones*. México, Cultura, Ciencia y Tecnología, 1976, pp. 107-113.

³³ G. W. F. Hegel, *Filosofía del derecho*, § 78.

³⁴ K. Marx, *El capital*, t. I, pp. 237-238.

cancia cuyos principios debían ajustarse al intercambio de equivalentes, sólo que allí las cosas ya no encajaban, ya que:

Este valor constituye el excedente del valor del producto por encima de sus partes componentes que son debidas a los medios de producción. Es el único valor original que surge dentro de ese proceso, la única parte del valor del producto que ha sido producida por el proceso mismo. Sin duda, ese valor sólo reemplaza el dinero adelantado por el capitalista al comprar la fuerza de trabajo, y gastado en medios de subsistencia por el obrero mismo. Con relación a los 3 chelines gastados, el nuevo valor de 3 chelines aparece únicamente como reproducción. Pero se lo ha reproducido efectivamente, no sólo, como ocurría con el valor de los medios de producción, en apariencia. La sustitución de un valor por otro es mediada aquí por una nueva creación de valor.³⁵

Lo que Marx descubre en esta relación, es que el capitalista paga —conforme al proceso de formación de valor— el valor de cambio por el uso de la fuerza de trabajo, mas no por la creación de valor: una determinación donde lo objetivo domina sobre lo subjetivo. Si lo subjetivo se enuncia como derecho, cómo puede dirimirse semejante conflicto, ya que ambos —capitalista y obrero— apelarían a derecho.

La mercancía que te he vendido se distingue del populacho de las demás mercancías en que su uso genera valor, y valor mayor del que ella misma cuesta. Por eso la compraste. Lo que desde tu punto de vista aparece como valorización de capital, es desde el mío gasto excedentario de fuerza de trabajo. En la plaza del mercado, tú y yo sólo reconocemos una ley, la del intercambio de mercancías.³⁶

Es importante señalar que Marx no presenta el conflicto entre las autoconciencias como un conflicto de reconocimiento que tiene las mismas bases objetivas como en el caso de Hegel, es decir, sobre las bases de reproducción material que se dan entre superioridad e inferioridad, sino que ambas autoconciencias modernas apelan a derecho y esta apelación suprime la inferioridad formal:

Por otra parte, la naturaleza específica de la mercancía vendida trae aparejado un límite al consumo que de la misma hace el comprador, y el obrero reafirma su derecho como vendedor cuando procura reducir la

³⁵ *Ibid.*, p. 251.

³⁶ *Ibid.*, pp. 280-281.

jornada laboral a determinada magnitud normal. Tiene lugar aquí, pues, una antinomia: derecho contra derecho, signados ambos de manera uniforme por la ley del intercambio mercantil. Entre derechos iguales decide la fuerza. Y de esta suerte, en la historia de la producción capitalista la reglamentación de la jornada laboral se presenta como lucha en torno a los límites de dicha jornada, una lucha entre el capitalista colectivo, esto es, la clase de los capitalistas, y el obrero colectivo, o sea la clase obrera.³⁷

Hay que ver cómo resuelve Marx esta antinomia. Si uno se inclina conforme al proceso de formación de valor es de esperarse que aparezca una lucha de clases para reducir los límites de la jornada laboral, pero si se opta conforme al proceso de valorización se tiene que declarar que la relación del trabajo con el capital constituye un robo, pues no se trata de limitar los excesos de la extensión de la jornada laboral como una consecuencia del derecho, sino eliminar la barrera histórica que los ocasiona. La primera opción sólo mediría los ritmos del trabajo pago y formará parte de la ley en cuanto tal, la segunda opción es más compleja porque se trata de una situación de disolución de la barrera y entonces puede aparecer la dictadura que termina alejándose de las relaciones reales. “[...] hemos considerado el afán de prolongar la jornada laboral, la voracidad canibalesca de *plustrabajo*, en un dominio [...] [de] exacciones monstruosas [...] por las crueldades de los españoles contra los indios americanos [ahora se] han sujetado por fin el capital a la cadena de la reglamentación legal”.³⁸

Si Marx se esfuerza por demostrar que el uso de la fuerza de trabajo está reglamentado por el Estado, por qué, pues, declarar que desde ahora esta situación constituye una barrera que históricamente debe ser derribada, si siempre ha existido en la historia el abuso del trabajo excedente.

El capital no ha inventado el *plustrabajo*. Dondequiera que una parte de la sociedad ejerce el monopolio de los medios de producción, el trabajador, libre o no, se ve obligado a añadir al tiempo de trabajo necesario para su propia subsistencia tiempo de trabajo excedentario y producir así los medios de subsistencia para el propietario de los medios de producción, ya sea ese propietario un aristócrata ateniense, el teócrata etrusco, un *civis romanus* [ciudadano romano], el barón normando, el esclavista norteamericano, el boyardo valaco, el terrateniente moderno o el capitalista.³⁹

³⁷ *Ibid.*, p. 282.

³⁸ *Ibid.*, p. 292.

³⁹ *Ibid.*, p. 282.

Simplemente podría decirse: porque hay derechos, hay una subjetividad que formalmente apela a la libertad. Pero Marx no realiza este movimiento, que va desde la subjetividad a la objetividad, sino que descubre que la barrera del trabajo pago limita los derechos a la libre apropiación.

El quid no está en que el capitalista emplee más tiempo de trabajo del que existe en el producto, sino en que intercambia nuevamente el tiempo de *plustrabajo* —que no le cuesta nada— por tiempo de trabajo necesario; o sea, justamente, que emplea todo el tiempo de trabajo consumido en el producto, cuando sólo ha pagado parte de ese trabajo. [... no es] control sobre el trabajo ajeno [...] sino que es el poder de apropiarse de trabajo ajeno *sin intercambio, sin equivalente* pero con la apariencia del intercambio.⁴⁰

Por tanto, es la naturaleza del trabajo asalariado la que consiste en que subjetivamente se da libremente, pero objetivamente es inequivalente. Romper con esta barrera objetiva significa declarar esta situación no solamente injusta, sino sujeta a una determinación de poder impulsada desde la objetividad. Situación que estuvo vedada para la *Aufhebung* de Hegel, apuntada desde la *fenomenología*, ya que al presentar una relación objetiva que establece inferioridad desde un punto de vista histórico termina conciliando al proceso, como más tarde lo haría con el ascenso histórico de la burguesía reflejado en su *Filosofía del derecho* y que propiciaría la crítica de Marx. Volvamos a la barrera:

¿Qué es una jornada laboral? ¿Durante qué espacio de tiempo el capital tiene derecho a consumir la fuerza de trabajo cuyo valor diario ha pagado? ¿Hasta qué punto se puede *prolongar* la jornada laboral más allá del tiempo de trabajo necesario para reproducir la fuerza de trabajo misma? A estas preguntas, como hemos visto, responde el capital: la jornada laboral comprende diariamente 24 horas completas, deduciendo las pocas horas de descanso sin las cuales la fuerza de trabajo rehúsa absolutamente la prestación de nuevos servicios. Ni qué decir tiene, por de pronto, que el obrero a lo largo de su vida no es otra cosa que fuerza de trabajo, y que en consecuencia todo su tiempo disponible es, según la naturaleza y el derecho, tiempo de trabajo, perteneciente por tanto a la autovalorización del capital.⁴¹

⁴⁰ K. Marx, *Grundrisse*. Trad. de Pedro Scaron. México, Siglo XXI, 2007, II, p. 44.

⁴¹ K. Marx, *El capital*, t. I, pp. 318-319.

Lo característico de Marx, insistimos, consiste en que ve en la objetividad los límites a la subjetividad que venía pregonando la modernidad. Sin embargo, la subjetividad de la modernidad no admite inferioridad: admite sólo derecho, por eso, por paradójico que suene la apelación de Marx al robo del trabajo no pago, que si bien es una determinación histórica que descubre en el proceso de valorización, hace pasar la apropiación del trabajo ajeno (*sin intercambio, sin equivalente*) como apariencia de intercambio y no obstante su resultado es de derecho.

Según nuestro punto de vista, esto sería lo importante para superar la antinomia: como Marx no acepta en definitiva la regulación jurídico-estatal de los ritmos del salario nos encontramos ante una situación de creación de derecho a partir de un hecho económico que lo ha motivado. El problema es que esta situación se ve reflejada en las crisis económicas y entonces se convierte en teoría histórica o en su defecto, que en la crisis económica surja la necesidad de un poder que realice la superación como es el caso de la dictadura del proletariado. Para salvar la situación creemos que lo importante consiste en que Marx no está pensando la creación de derecho como creación de Estado, es decir, no está apelando a una teoría constitucional sino que apunta a la creación de nuevas relaciones de apropiación que el contractualismo económico obstaculiza, que presenta como barrera la manera de apropiarse del tiempo de trabajo con la forma de una apariencia de un intercambio de equivalentes.

Con esto no queremos decir que este tratamiento se asemeje a la operación dialéctica que realiza Hegel para criticar al contractualismo político, hay diferencias específicas que detallan la originalidad de Marx, sólo podemos sugerir, tras esta interpretación, que la *Aufhebung* en Marx se da desde la objetividad hacia la subjetividad pero que se presenta como una situación de creación de derecho que es, al mismo tiempo, la creación de una sociedad que propiciaría —según Marx— la universalidad del individuo que ha anulado la existencia de clases sociales. A este movimiento también lo podemos caracterizar como una situación motivada por derecho hacia una determinación de naturaleza *ad specie* económica.

Pareciera paradójica esta afirmación, sobre todo, si hemos dicho que Marx parte de la objetividad hacia la subjetividad, sin embargo, la contradicción objetiva es la que descubre que la apropiación del trabajo ajeno se hace pasar (*sin intercambio, sin equivalente*) como apariencia de intercambio, de modo que es ella la que revela el contenido de derecho y la que motiva la nueva naturaleza económica de la sociedad que acaba de surgir y cuya expresión de vida, hay que decir, se desconoce por completo. Podemos decir que este movimiento dialéctico niega una teoría constitucional aunque paradójicamente puede ser visto como una filosofía del derecho sin Estado donde aparece la transformación desnuda.

Lo que engendra dialécticamente la teoría de la plusvalía consiste en condicionar al proceso capitalista aun si éste no concibe sus condiciones de disolución, esto se debe a que Marx ha concebido al proceso de producción capitalista en una lógica que el proceso mismo no puede evadir, una crítica en la que el proceso capitalista es objetivado en su barrera. Aunque la historia marche por su camino, el proceso presenta la solución de la transformación como una solución que la modernidad ha inventado para hacer historia.

Consideraciones finales

En consecuencia, de las cuatro propuestas que Marx formula en torno al proceso: *a)* como teoría histórica, *b)* como límite severo en cuanto dictadura, *c)* como ley social que mide acumulación y ganancia y *d)* como teoría de la plusvalía, podemos decir que esta última es la más consecuente con la racionalidad del proceso, es decir, con la situación concreta *verita effectuale* que guarda permanentemente el proceso no importando a donde vaya éste y menos aún a donde vaya la historia. Por eso podemos decir que la dialéctica presenta críticamente una solución al proceso y no como el resto de las fórmulas que se presentan como solución de la historia cuando no lo son. Por tanto, la dialéctica termina poniendo orden al pluralismo de soluciones sobre el proceso capitalista que presenta Marx, sobre todo, si se considera una *Aufhebung* como superación del contractualismo económico para acabar con la relación del trabajo con el capital.

La teoría de la plusvalía presenta una *Aufhebung* al contractualismo económico, a la relación que guarda el trabajo con el capital, sin embargo, presenta el problema de la fundamentación de la propiedad y la apropiación como un asunto perteneciente al derecho y a los poderes latentes que guarda el dinero para fincar una nueva relación en la producción social. Ante este problema vemos que su tratamiento estaría más cercano a una filosofía del derecho en vez de presentarlo como filosofía de la historia en el que se confunde la problemática con el devenir.

En el absolutismo, el enfrentamiento más profundo radicaba entre poder y derecho, y con la evolución del Estado burgués sólo podía caber el derecho, sin embargo, Marx descubre que no es del todo así, que el derecho encuentra un obstáculo histórico con el dinero. El enfrentamiento absoluto de todas las determinaciones individuales se encuentra modernamente entre derecho y dinero, cuya expresión de sujeción aún guardan las relaciones de producción capitalistas que hacen que dicho enfrentamiento ya no se soporta declarando un nuevo procedimiento de derecho que funde una nueva relación de producción económica con el dinero. A este vituperio lo han seguido ríos

de tinta que se oponen a las aspiraciones de un individuo moderno que sólo obedece a derecho y no a sujeción, cualquiera que sea su disfraz, si lo hace en forma de chantaje o con los criterios de la ambición. En el supuesto de que se halle implícita una filosofía de derechos en Marx podemos decir que derecho y ambición por fin se ven las caras sin tapujos para trazar una nueva relación económica.

Reseñas y notas

El zambranismo en México, a propósito de *La palabra compartida*

Rebeca Maldonado

Sebastián Lomelí, Leonarda Rivera y Cintia C. Robles
Luján, coords., *La palabra compartida. María Zambrano*
en el debate contemporáneo. México, Porrúa, 2014.

El libro *La palabra compartida. María Zambrano en el debate contemporáneo* está hecho de muchas miradas y sensibilidades, desde aquella que cruza todas las perspectivas como rayo, moviéndose en todas direcciones, como la de María Antonia González Valerio, hasta la mirada que se mueve lento en las entrañas del ser, como la de Greta Rivara, o la mirada zigzagueante de Sebastián Lomelí o la mirada desafiante de Julio Quesada. En cualquier caso, este libro está hecho por autores zambranistas de última generación, por pensadores en pleno despertar, que quieren hacer ver y hacer entender cosas que afectan a nuestro ser y estructura asistidos por María Zambrano. Eduardo González de Pierro, presentador o prologoísta del libro, considera que es sorprendente, en el sentido de *thauma*, detenerse en María Zambrano: “mujer, mujer-filósofa-desde-la-periferia”, mujer filósofa desde la periferia en lengua española, mujer filósofa desde la periferia en lengua española exiliada, mujer filósofa desde la periferia en lengua española exiliada republicana, etiquetas que Zambrano deploraría, como piensa González de Pierro, porque la filosofía de Zambrano, a pesar de todo, es una filosofía que sabe, precisamente por eso, tratar con lo otro y es por ser otro, que se logra tal vez saberlo. Algo que es importante decir, es que cada uno de los autores trató de poner una “y”, de manera que se pensó con María Zambrano y Foucault, “y” Edith Stein, “y” Husserl, “y” Ortega, “y” Heidegger, porque ellos han pensado desde la interconectividad, desde la profunda interpenetración en que acontece el pensar sobre María Zambrano en el debate contemporáneo. Estos escritores filósofos escriben

desde el decir de las entrañas, eso es lo que a cada una de esas miradas les es propio, entrañable y distinguible.

Julio Quesada muestra algo fundamental para entender a Zambrano y su circunstancia. Centrado en la *Agonía de Europa*, Quesada encuentra que el despertar de Europa es formulado en un descubrimiento zambrano: “que definitivamente la vida, el mundo, el ser humano, escapan de todo sepulcro”. En momentos de agonía como la nuestra, despertar de la destrucción es dar testimonio. Señala Zambrano: “Ha desaparecido el mundo pero el sentir que nos enraiza en él, no”. El sentir, piensa Quesada, quiere dar testimonio de lo que estamos a punto de perder y por eso, lo que se encuentra en Zambrano no es una hermenéutica, sino testimonio de una verdad histórica, porque en esos momentos donde se juega la vida “Zambrano no tolera una objetivación de sí misma”. Así asevera Quesada, “Zambrano da testimonio del naufragio, pero como superviviente del naufragio. “Nuestra filósofa propone volver a sentir, recuperar la inmediatez del mundo que se va perdiendo conforme avanza la cuantificación del ser”. Zambrano tiene un incansable diálogo con la historia vivida, la cual se ha constituido también como pensamiento que separó pensar y vida, y que a su vez se ha constituido como historia sacrificial, o que se constituye a cada momento de la incapacidad de escuchar y ver al otro, o sin poder tratar con el otro.

La historia como nos revelan estos textos fue el enigma que Zambrano estuvo llamada a descifrar desde la entraña inalineable de sí misma que en lo profundo es compasión profunda y entrega al otro y a lo otro, como nos lo hace saber María Angélica Salmerón aunando Zambrano, Antígona y Weil:

Historia del sacrificio amoroso ésta de la tragedia de Sófocles, que reinventada y encarnada por Simone Weil y María Zambrano ponen en marcha a un tiempo un modo de filosofar que se considera mejor dispuesto para atender, escuchar, sentir y mirar al mundo tal y como se nos presenta: he aquí “la fuerza de la debilidad” que perfilan las razones de Antígona, pues el amor tal y como lo entienden nuestras autoras intenta poner en marcha una ética de la alteridad.

Se trata, para María Angélica Salmerón, de perfilar otros matices de la razón: fragilidad, debilidad e inclusión. Así, “Simone y María avanzan hacia el mítico camino de la otredad”. Para Salmerón siempre será imprescindible recuperar esa fuerza donante y mítica del pensar, que Simone y María traen a la filosofía desde lo que nunca pasa como es Antígona.

Cintia C. Robles presenta lo que podría ser a mi juicio más que fundamentos de una teoría de la cultura. Para Cintia Robles una cultura ha de ahincarse en lo que hacemos y lo que nos pasa, es darnos cuenta que vivimos en un mundo

o circunstancia que tenemos que salvar. Con semejante punto de partida dado por Ortega, Cintia recuerda lo dicho por González de Pierro, que desde Zambrano estamos llamados a crear conscientemente circunstancias que nos permitan vivir en simplicidad. Ésta es eso real que conforma el mundo, y lo que nos hace ser puntos de vista privilegiados sobre el mundo, mas para ello, hemos de aunar razón y sensibilidad: devenir razón poética, ella misma circunstanciada y ahí. Despertar como razón vital. Razón poética que se gesta justo desde el cultivo espontáneo de la vida, es decir, la persona: “La persona es el ser del hombre. Esa unidad radical e incommunicable que es la persona se realza a sí misma mediante la complejidad del vivir. Y vivir es con las cosas, con los demás y con nosotros mismos en cuanto vivientes”. Dar lugar a un vivir circunstanciado y entregado reclaman nuestras circunstancias, desde el devenir personas. Sumamente grato leer este artículo, donde un pensar sintiente nos recupera a nosotros desde la circunstancia radical del vivir, con lo que ya queda constancia de la necesidad del abrirse a los sintientes todos.

Julieta Lizaola, se pregunta: “Cómo revertir el sometimiento y la manipulación que se traduce en la aparición de las masas, en la negación de las personas, identificadas ya por su incapacidad para identificar sus verdaderas necesidades y por su exigua capacidad de reconocerse unos en otros”. Ello es imposible sin entender la estructura misma de las relaciones de dominio, pensar eso es la tarea de la filosofía. Para María Zambrano, la posibilidad de ser de la historia reside en el arquetipo originario del sacrificio, bajo el esquema de la retribución. Ésa es la relación bajo la cual los seres humanos han establecido su relación con lo divino. De manera que “la realidad continúa realizándose bajo el precepto de ofrendar parte de la vida para recibir vida”, lo que se puede resumir, “en intercambiar dolor por vida”. Éste es el fundamento de la *polis* hasta hoy en día, por lo que se revela necesario cambiar el fundamento ético de la política.

Bajo la lógica sacrificial es posible entender cómo el nuevo poder es en realidad “poder de decidir qué pueblos viven o mueren”. Por lo que la expulsión, el desprecio, el exilio, la inmigración, son expresiones de la lógica sacrificial de la historia que se fundamenta en la incapacidad de escuchar, en la exigencia de la homogeneidad que finalmente abre paso a la homogeneidad de la absoluta igualdad. De ahí que el absolutismo occidental termine en los totalitarismos. Así la razón única (sin diferencia y sin otros) está acompañada de la violencia. Parecería que bajo la lógica sacrificial sólo queda la autonegación o el sacrificio de pueblos enteros que han de sacrificarse. La cultura sacrificial occidental se sostiene en una religión también sacrificial donde mueren hasta los dioses. María Zambrano, como nos relata Julieta Lizaola, anduvo siempre en la búsqueda de “una religión no sacrificial”. Sin embargo, hasta donde le fue visible, sólo sacrificando se pudo tener una historia y un tiempo humanos.

Sin embargo, la filósofa española no descansa hasta ver en medio de la herida, imagen que sorprendió a Sofía Mateos, algo de luz, pues para la filósofa española ahí cobra lugar privilegiado el amor. Como señala Julieta Lizaola: “Una nueva cultura requerirá de personas, de seres que existan en su autonomía y su interdependencia [...] Si amamos sabemos lo que queremos, por ello el amor es pilar de la objetividad, del poder elegir qué deseamos hacer, qué anhelamos realizar; es fuente de vitalidad y de ser”. Para María Zambrano en lugar de somos necesariamente libres de Ortega, para ella, somos necesariamente personas. Para Julieta no ha sucedido que las democracias procuren un lugar a las personas. En toda filosofía, incluso en la Escuela de Kioto o en Heidegger, hay un verdadero responder a la pregunta, quiénes somos lejos de ese animal racional, calculador, representador, dominador y violento, para dar con un sí mismo, que en María Zambrano es la persona, que en Heidegger es *Da-seyn* como lugar de contienda mundo y tierra y en la Escuela de Kioto como verdadero yo capaz de ser en consonancia con todas las cosas. Pero tanto en Zambrano como en Heidegger, la que tiene que ser desplazada es la subjetividad que se piensa incondicionada. Julieta señala que urge el espíritu creador, que cobre vida en una historia ética estructurada en libertad.

Rivara Kamaji recupera este pensar-vivir desde la circunstancia, al que aludía Cintia C. Robles, y muestra cómo Zambrano va a la suya propia a través de Galdós y Miguel de Unamuno, y Cervantes. Con lo cual da la indicación para un pensar también intrahistórico, para nosotros mismos, sin perder el horizonte común, que es la conciencia de la historia sacrificial y la conciencia del pensar que ha separado pensar y sentir. Así como *Misericordia* de Benito Pérez Galdós fue escrita en la crisis de la restauración española, Zambrano escribe *Los intelectuales en el drama de España* desde los acontecimientos de la Guerra civil española (en 1938), como muchos de los autores de este libro no dejan de subrayar. María Zambrano es una pensadora de la guerra, de tiempos de oscuridad; pero, ahí en la oscuridad, María Zambrano encuentra en Benigna las raíces más profundas del sentido intrahistórico, el cual se presenta como misterio de la misericordia. Así, Zambrano observa que Galdós desciende misericordiosamente a la vida sencilla para descubrir su oscura entraña, y analiza su misterio hasta el punto en que es posible. *Misericordia* da cuenta del tiempo concreto, el tiempo de la vida de un pueblo (tal es el sentido intrahistórico). Razón por la cual, piensa Rivara, que Galdós sabe tratar con los otros. Y tal saber es un saber de misericordia. Se trata de un saber libre de teoría, libre del discurso teórico que piensa, dice Rivara, captar la vida toda. Es absolutamente imprescindible esta apuesta en épocas de oscuridad, el ir aunando vida, sentir y pensar. Dice Zambrano: “entre nosotros, la mente no ha sido despegada de las cosas, de la vida, por violencia alguna”, tal es el pensamiento circunstanciado que Zambrano nos propone a cada momento.

Es decir, sólo una razón que se separa de la vida, que escinde la vida, ejerce violencia. Dice Rivara: “en la novela de Galdós lo que la narración permite son seres que no se han dejado atrapar más que por la palabra que acompaña la vida sin separarse de ella, la realidad se deja saber en su infinita pluralidad”. Para Zambrano, en *Misericordia* están “Todos los elementos esenciales de nuestro ser popular”. En la novela todos se apoyan en Benigna, entre sus ejercicios de misericordia está la mentira piadosa, pues Benigna busca consuelo para los que asiste. Benigna encierra un ideario, una forma de relación con la realidad expresada en sentires. Dice Greta, Benigna “dignifica el sentido original de la misericordia; el de guardar en el corazón la necesidad del otro”. De manera que aquí encontramos esa misericordia, ese saber tratar con lo otro, que Salmerón sostendría como clave de un pensar ético y de una historia no sacrificial, sino que esté basada en el amor. Entraña más profunda del pensar zambraniano es la que abre al otro.

Sofía Mateos, al acercarse al tratamiento de la luz en la pintura de Soriano por parte de María Zambrano, encuentra un concepto central: el de la herida. En María Zambrano la luz, en Soriano no es luz solar sino luz revelada que aparece como herida en la caverna. Así, de alguna manera, Sofía nos quiere decir que esa es la luz de Zambrano; su luz es “la sombra desgarrada por un rayo de luz en un instante para que el misterio de la imagen [...] aparezca”. La pintura da vida a la sombra sin borrarla, dando vida a las tinieblas. La pintura de Soriano deja ver, traspasa. Y esa es la tarea que la luz tiene en la filosofía. Porque ambos, piensa Sofía, ambos modos de luz, luz del pensamiento y luz de la pintura, son modos de acercarse a la realidad como una luz que, como la aurora, se abre como una herida y un desgarró.

Muchos indicios son los que nos han dado estos buscadores, Leonarda Rivera sigue el hilo del pensar de proveniencias de Zambrano en Azorín, Machado, Zubiri, para dar más modulación a la razón poética, pues para ella la razón poética no es sentir originario, sino que el sentir originario es uno de los pilares del pensar zambraniano, ciertamente, porque la razón poética es también razón hermenéutica, circunstancia, razón que sabe escuchar a lo otro. Para Leonarda Rivera, Zambrano lo que quiere reivindicar “es un conocimiento encarnado, ligado al cuerpo y amarrado a los sentidos”, y de esa manera Zambrano es una de las voces filosóficas más críticas del concepto del racionalismo. Zambrano para quien todo pensar es insuficiente si no ahínca en el pilar del sentir originario, como piensa Leonarda Rivera, también se le hará insuficiente pronto la fenomenología.

Dice Rubén Sánchez Muñoz y cito en extenso: “El inicio de la filosofía y con ella su historia, están escritas en razón de su legitimidad epistémica, sapiencial y ontológica [...] En esta filosofía de la presencia, lo otro de la razón hace su aparición ahí donde la luz de la razón y del entendimiento no alcanza

a explicar por su profundidad y misterio. Aparece así ese otro como sombra de la razón". El hombre que soy yo, padezco y veo, es esa sombra. Hacer visible la sombra, lo que habita en el fondo de la subjetividad, sin perder la sombra, y ser razón en sombra, es la razón mediadora que descende a los inferos, sin lo cual nunca podría dar cuenta de su sufrimiento y crisis. Para Sánchez Muñoz el método de Zambrano, el camino que siguió yendo más allá de la fenomenología es llevar los actos de la vida prerreflexiva a la vida reflexiva, y desde ahí dejar aparecer, de un modo que no es explicar, sino descifrar. Así, Sánchez Muñoz señala la gran distancia que separa a Zambrano de Husserl no es lo que se nos brinda originariamente, y que para la fenomenología es inatacable, sino el llevar a la sombra, a las realidades que se muestran también originariamente en sombra, a la vida consciente. O así es como interpreto a Sánchez Muñoz, pasos que en la andadura de Zambrano muestran que la filósofa, en algo fue cercana a Husserl, pero en algo más al psicoanálisis, aunque me parece que lo que se muestra en sombra, como todo lo que es verdad, dista mucho de ser fenomenológico, no es por otra cosa que Heidegger pensó en una fenomenología de lo inaparente, en una fenomenología donde lo que no se muestra es más fundamental, porque lo que se muestra pende de él.

Es difícil, en este espacio presentar pormenorizadamente las alianzas de Zambrano con otros filósofos y filósofas, sin embargo, el lector disfrutará enormemente las investigaciones profundas que los autores han hecho de Stein, de Weil, de Husserl, etcétera, para poder profundizar en María Zambrano, como es el caso de Cuitláhuac Moreno Romero, quien nos acerca primero a la escritura de sí de Foucault, a las formas de sujeción y de represión, para poder hablar de la confesión en Zambrano. La filosofía cuanto más se aleja de las pasiones, más abstracta y opuesta a la vida es. Alcanzando la máxima separación en la modernidad. El lugar de la confesión es que muestra, como sucedió en Agustín, que "puede construirse otro modo de dar cuentas de la realidad". En Zambrano, según Cuitláhuac Moreno, "lo propio de la confesión es permitir que el tiempo se abra y nos dé una salida de las circunstancias históricas en que se ha convertido el mundo". La palabra puede construir espacios de resistencia, "donde la escritura y su texto se dan como una resistencia al presente histórico desde el presente como el tiempo del acontecimiento".

Sebastián Lomelí elabora una confrontación de Zambrano y Heidegger con la metafísica. Lomelí explica por qué se acerca a ambos pensadores. En primer lugar, para él "Heidegger y Zambrano no ejecutan una crítica dura a la estetización del arte, y en cambio le conceden el estatuto ontológico de fundar un mundo histórico". Pero mientras Zambrano realiza la proeza de un pensar poético, Heidegger piensa a la poesía y al pensar como dos montañas que nunca se tocan. Ambos pensadores regresan a los griegos, Heidegger para preguntar por la verdad del ocultamiento del ser y no sólo por su aparecer, que

es de lo que se encargó una y otra vez la metafísica, y María Zambrano regresa a Platón, para mostrar que el lugar de la verdad es el mito. La evaluación de la historia de Occidente por parte de Heidegger es la historia del olvido del ser, para Zambrano, es la historia donde “el sacrificio sigue siendo el fondo último de la historia, su secreto resorte. Ningún intento de eliminar el sacrificio, piensa, “ha logrado establecerse”. En cambio, para Heidegger la historia de Occidente es la historia de un destino puesto desde el comienzo, esto es desde la visibilidad y manifestabilidad del ente, por el olvido del ocultamiento. Desde esta visión de la historia, inicia el pensar futuro. En cambio el pensar futuro en Zambrano es “atravesar el umbral que marca la diferencia entre la historia sacrificial y la otra historia de la “misericordia con lo otro olvidado”. Heidegger lo entenderá como ese otro comienzo que ya no piensa el ser desde el ente, sino desde el Ereignis, como darse del ser desde su esencial sustracción, o como bien aclara Sebastián Lomelí, como darse del ser en su desocultación. Con lo cual Heidegger avanza a una comprensión en la cual en la historia del ser el ser se sustrae a favor de los entes. En este sentido, Heidegger no separará ocultamiento y desocultamiento, ni el sustraerse de la donación, de manera que no caerá en una idea de la palabra como silencio de lo sagrado, como sucede en Zambrano, que es la crítica que Oñate hace a Zambrano, el ser se da en tanto se oculta, así como tierra se abre en cuanto se cierra. Según Lomelí, para reinterpretar la idea de pensamiento como escucha conformadora de silencio, y ver a Zambrano de otra manera es necesario ir a *La tumba de Antígona*, donde veremos que la ley del terror, de la escisión del mundo, solo puede ser cambiada por la ley del amor que es la comunión en la diferencia. Por lo cual, el amor es una ley no excluyente, sino posibilitante.

Finalmente, el cierre de este libro lo hace María Antonia González Valerio, donde vemos un pensar que se desliza a otro lado, tal vez gracias a Zambrano, a Heidegger, a Ricoeur; María Antonia reclama, si se quería pensar la vida, pensémosla ya, sin historicismos, sin antropocentrismos. Pensemos ya, parece decir González Valerio lo que está fuera de los márgenes de la conciencia y del sujeto, esto es pensar sin más, “hay que pensar y mirar lo vivo dislocadamente, hay que ser lo vivo en una ontología posible y trazar otros mapas posibles”. De este modo encuentro las más importantes resonancias para otro pensar, dice María Antonia González Valerio: “Saber tratar con lo otro y piadosamente dejar que lo vivo sea des-representado, entrañado y que recorra, pura sierpe sinuosa, los trazos invisibles de lo que hay”, pues para María Antonia, en la montaña moran los dioses.

La palabra compartida es un acontecimiento que debemos pensar como don, el don de la *philia* y, de lo que tanto se menciona en este libro, como un ejercicio riguroso de pensar lo otro, por parte de los zambranistas en México, en un ejercicio real de desprendimiento que es marca de un verdadero pensar.

Abstracts

“La España cóncava de Ramón Gaya” (Elena Trapanese). The painter and writer Ramón Gaya (1910-2005) might be one of the most forgotten among the intellectuals exiled due to the Spanish Civil War. It’s to his facet as a writer that we dedicate special attention: his texts on Cervantes and don Quijote, on Galdós, on Velázquez, and the Prado Museum, etc., offer us a faithful portrait, yet not because of that submissive, of the Spain that he and many other Republicans wanted to save from the tragic consequences of the Civil War and that they tried to safeguard through memory and art. We dedicate space also to the analysis of the meaning that the terms *miracle*, *genius* and *concavity* have in the work of the exiled and of the role they play in his artistic proposal.

“¿Cómo hacer de la vulnerabilidad una herramienta para el cambio? Apuntes para repensar la democracia y la vida común” (Silvia Gil). The current mercantile logic fragiliza the life: while containing no limits for the extraction of profit, destroyed the social bow and produces disposable bodies. Thus, the violence displayed of the differential ways on bodies becomes a quality non-contingent, but structural of the capitalism. Opposite to it, it would be necessary to deny the vulnerability as part of the royal of the existence in favour of the power to defend the life. Nevertheless, we argue that the opposite happens: only admitting it as inherent part of the being - into the sense of his uncompletion and ontological opening - it is possible to sit the bases for the commun-life from other ethical-political criteria, directed to breaking with the inequality and the dispossession. Said differently: the vulnerability turns into a tool for the politics into the measurement into that provides the base to look for new forms of recognition from which to rethink the democracy.

“¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis” (Virginia López-Domínguez). Architecture is frozen music is a phrase which has been transformed by use, but it has also been taken away the importance it has for an esthetic ontology and a different conception of the world, and that is why its deepness and meaning are analyzed through Schelling, Le Corbusier and Xenakis in order to show why architecture is frozen music. Here architecture and music have a correlation that cannot be perceived at first, which places architecture itself in a quest for beauty, when in the past it only used to be taken into account in the criteria of the useful. The narrow connection between architecture and music dwells on the level of a priori regarding structure and mathematics, but also shows the relation with the sensitive, the real and the ideal, which means that it involves the fluctuation between the objective and the subjective that can be shown regarding the execution of the work.

“La modernidad y el humanismo jesuita del siglo XVIII: la influencia de John Locke en el tratamiento de la justicia de Francisco Javier Alegre” (Hugo Rolando Aquino Cruz). The Novohispanic Philosophy is often thought as alien—even opposite—to Modernity. This paper intends to show the clear influence of John Locke in Francisco Javier Alegre’s treatment of justice.

“El caso Hegel. Sobre el ‘Prólogo’ a *Fenomenología del espíritu*” (Mario Morales Domínguez). This paper is a critical review of the Preface in Hegel’s *Phenomenology of Spirit*. Its aim is to show how the development of Hegel’s work, always in search of the reason, ends up getting close to madness and, in consequence, reveals some negative features of the human being. To achieve this objective, a series of analogies supported in later authors are constructed. These are: psychosis in the Schreber case, on Freud; sacrifice and death, on Bataille; and syncope and photography as resources for the proposed approach to Nancy. Finally, it is proposed that the work of Hegel can be used to understand current philosophy as a labor of raving, a task which involves both retake and denial of Hegel’s work, and even forgetting it.

“Del vínculo trascendental entre la modernidad, lo barroco y lo romántico” (Víctor Gerardo Rivas). This dissertation contains an introduction and three sections. In the former I explain the import of the concepts that I use here so as to show that the baroque and the romantic have a philosophical relevance because they show each to its own the difference of subjectivity and nature that is the starting point of Modernity. In the first section I reconstruct the Cartesian project of a methodical certainty that overcomes the contradictions of the ancient metaphysics and I show too why that project implies a conflict-

tive relation between the representation and the sensitivity that contradicts it through the deceitful seductiveness of images and the force of time that devastates any sense. In the second section, I show that this leads us to the baroque, that I consider a way for represent the tension between subjectivity and absolute temporality. In the last section I do the same regarding the romantic, which I take as the experience of the desiderative complexity of the subject.

“Reflexiones sobre *ethos* barroco y guadalupanismo” (Omar Mejía Vergara). Taking as starting point the mexican tradition about the virgin of Guadalupe as a clear example of the “baroque behavior”, a proposal made by Bolívar Echeverría, the present text discusses the emphasis that this author gives to the indigenous aspect of the phenomenon. In this way, the paper seeks to include into the analysis in key of baroque *ethos* also the presence of creole thinkers; specially, with the importance of the called “evangelists of Guadalupe”, a group of four authors from the seventeenth century, who configurated intellectually this worship in the New Spain. Thus, continuing Echeverría’s original line, the final part of the text proposes a new aplication of his baroque *ethos* in processes and events ocurred in New Spain during seventeenth century, because some are very important to understand the mexican mode of being.

“El *Compendium musicae* y la confesión de Descartes” (Mario Edmundo Chávez Tortolero). In this paper I will expose the contents of the *Compendium musicae* in the light of the Cartesian philosophy. Firstly, I try to comprehend the text as a theory of music based on the nature of sound. To that end, it is important to show the features of the Cartesian philosophy that are already present in the text, such as deductibility, mathematization and mechanism. Secondly, I also try to show the presence of a philosophical problem widely discussed in other parts of Descartes’s work, namely, that of dualism and communicability of substances. In this regard I want to point out that the relation between thought and extension appears in the *Compendium* as the confession of a supposition. In order to comprehend the sense of this confession I offer an analysis of this text in the light of Descartes’s work. Finally, I propose an alternative interpretation of Cartesian dualism and of the role of musical theory in Cartesian philosophy.

“Técnica y fetichismo. Apuntes sobre el primer libro de *El capital*” (Andrea Torres Gaxiola). This article shows how technology adopts a fetish nature in the capitalist society, in accordance with the argument presented by Marx in the first book of Capital. We pretend to answer the following issue: is the technology of capital neutral? In our view, this argument extends itself to the following elements that appear in capitalism: money, capital, and technology.

Base upon the exposition of the fetish argument, we pretend to show the way technology not only enables the labor value law but also becomes its material form. Thus, in contrast to previous techniques, the technology of capital is not neutral, but, as a mediator between capital and labor, it becomes the material form of value, the technical law of value. In capitalism, following the analysis of Marx and Harry Braverman, technology doesn't precede social relations, it doesn't develop itself independently from capitalism, but, on the contrary, emerges as a consequence and it is always limited by the needs of capitalism.

"El Marx del proceso" (José Luis Aguilar Martínez). In this paper we intend to address the contentious issue of history as Marx process. Our main thesis is that Marx poses a plurality of solutions to bring the future of the process that aims both to break and overcome capitalism. Hence we say that there is no unified on the issue but rather a hierarchy of solutions depending on the immanence of the capitalist production process criteria. The more remote the solution is found regarding the production process have less value for the sense of modern history and vice versa. To defend this thesis, we have structured the work into three parts. A first part where we present a philosophical interpretation of the origin of the process and its conditions grasp: by way of will and by way of the story. A second that aims to show the different conceptions of process limit: as severe political boundary as tendential law that measures accumulation and profit. A third where we explicit the properly dialectical content of Marx's theory of surplus value. And finally, some final considerations in which we conclude that the dialectic ends bringing order to the pluralism of solutions presented by Marx especially if you consider a "Aufhebung" as overcoming the economic contractualism to end the relationship of labor to capital.

Theoría. Revista del Colegio de Filosofía, núm. 30-31, se terminó de editar y producir en versión electrónica en el mes de abril de 2018 en la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se utilizaron en la composición tipos Palatino de 17 puntos e ITC-Garamond de 12:14, 9:11 y 8:10 puntos. La composición y el cuidado de la edición estuvieron a cargo de Miguel Barragán Vargas, y el diseño de la cubierta fue realizado por Víctor Manuel Juárez Balvanera.

CONTENIDO

ARTÍCULOS

La España “cóncava” de Ramón Gaya

Elena Trapanese

¿Cómo hacer de la vulnerabilidad una herramienta para el cambio?

Apuntes para repensar la democracia y la vida común

Silvia L. Gil

¿Por qué la arquitectura es música congelada? Schelling, Le Corbusier y Xenakis

Virginia López-Domínguez

La modernidad y el humanismo jesuita del siglo XVIII: la influencia de John Locke en el tratamiento de la justicia de Francisco Javier Alegre

Hugo Rolando Aquino Cruz

El caso Hegel. Sobre el “Prólogo” a Fenomenología del espíritu

Mario Morales Domínguez

Del vínculo trascendental entre la modernidad, lo barroco y lo romántico

Víctor Gerardo Rivas

Reflexiones sobre ethos barroco y guadalupanismo

Omar Mejía Vergara

El Compendium musicae y la confesión de Descartes

Mario Edmundo Chávez Tortolero

Técnica y fetichismo. Apuntes sobre el primer libro de El capital

Andrea Torres Gaxiola

El Marx del proceso

José Luis Aguilar Martínez

RESEÑAS Y NOTAS