

DOSSIER: ARTE Y FILOSOFÍA

■ ENTREVISTA A PAULA FLEISNER:
“LA ESTÉTICA FILOSÓFICA NO
DICE LO QUE ES EL ARTE O LO
QUE DEBE SER”.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE SAN JUAN

■ **Rector**

Dr. Ing. Oscar Nasisi

■ **Vice Rectora**

Esp. Lic Mónica Coca



FACULTAD
DE FILOSOFÍA
HUMANIDADES Y
ARTES

■ **Decana**

Mg. Rosa Garbarino

■ **Vice Decana**

Mg. Myriam Arrabal

■ **Secretaria de
Extensión
Universitaria**

Mg. Cristian Espejo

IDEF
Instituto de filosofía

■ **Director**

Lic. Prof. Eduardo Peñafort

■ **Sub - Director**

Dr. Julio Paez

■ **Editorial**

Facultad de Filosofía,
Humanidades y Artes.
Ignacio de la Roza
230 (oeste).
Capital San Juan Argentina
Tel. 0264-4222074

■ EQUIPO

■ Dirección

Lic. Jesica A. Ortiz

■ Co-dirección

Gustavo Cordero
Mario Tejada

■ Asesor General

Lic. Prof. Eduardo Peñafort

■ Comité Editorial

Josefina Fernández
Martín Contreras
Nicolás Marianetti
Santiago Palacio

■ Comité de Redacción

Santiago Jofré

■ Diseño de Tapa

Leonardo de la Fuente
Sergio Centeno

■ Diseño Gráfico

Leonardo de la Fuente

■ Dibujos

Sergio Centeno

■ Comité Académico

Dr. Adán Salinas Araya
Dra. Adela Rolón
Dra. Alcira Bonilla
Dra. Analía Ponce
Dra. Beatriz Podestá
Dra. Cecilia Macón
Dra. Claudia Mársico
Dr. Claudio Alessio
Dr. Eduardo Mattio
Dr. Fernando Botton
Dra. Gabriela Simón
Dr. Hernán Bula
Dra. Idoia Quintana
Dr. Leonardo Gonzalez Torres
Dr. Lorenzo Rustighi
Dr. Luis Garcés
Dra. Mónica Cragolini
Dr. Omar Murad
Dr. Pablo Pérez Navarro
Dra. Paula Fleisner
Dr. Santiago Morcillo
Dr. Walter Mignolo

■ Evaluadores Invitados

Dr. Julio Paez
Mg. Federico David Cabrera
Lic. Virginia Zuleta

ÍNDICE

Dossier

PRÁCTICA ESTÉTICA, VANGUARDISMO Y HEGEMONÍA EN ——— 05
RICARDO PIGLIA

Ignacio Joaquín Davies

CAMBIOS DE PARADIGMA: MACEDONIO FERNÁNDEZ O ——— 17
LA CONFLUENCIA ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

Diego Hernán Rosain

Artículos de Investigación

« (...) *iuraque constiutere, ut vellent legibus uti.*»

SOCIEDAD HUMANA Y DERECHO EN EL DE RERUM ——— 30
NATURA V DE LUCRECIO

Pablo Rojas Olmedo

EDUCACIÓN, ¿HERRAMIENTA POLÍTICA O FÍN EN SÍ ——— 45
MISMO?

Andrea Monsalve

AMOR Y CAPITALISMO ——— 60

Guido Arditi

Ponencias

NOSOTROS LOS MONOS. PROBLEMAS ESTÉTICOS DE LA ——— 72
FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

Jesús Antuña

UNA EXPERIENCIA DESDE LA DANZA: HACIA EL RESCATE DEL CUERPO Y LA CREACIÓN DE LOS PRESENTES IMPOSIBLES — 82

María Fernanda Jara Rodríguez
Hillary Scarlett Anderson

SOBRE EL *LLEGAR A SER* EN LA OBRA ARISTOTÉLICA — 94
Juan García Hernández

Ensayos

ESTÉTICA DE LAS MATEMÁTICAS: LA BIBLIOTECA DE BABEL — 105

Juan Manuel González De Piñera

UNA INDAGACIÓN SOBRE LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN HERBERT MARCUSE — 111

Leandro Sánchez Marín

¿ES LA MATEMÁTICA REALMENTE UN JUICIO SINTÉTICO A PRIORI? UNA REVISIÓN DESDE LA PROPUESTA KANTIANA — 128

Mauricio Vargas Abarca

POEMA DEL ÉXTASIS. “EL ORO DE SATURNO”. — 134

José Ignacio Hernández

Entrevista

PAULA FLEISNER: “LA ESTÉTICA FILOSÓFICA NO DICE LO QUE ES EL ARTE O LO QUE DEBE SER”. — 147

PRÁCTICA ESTÉTICA, VANGUARDISMO Y HEGEMONÍA EN RICARDO PIGLIA

Ignacio Joaquín Davies ■

Resumen: La reflexión estética correspondiente a la producción crítico-teórica de Ricardo Piglia, se inscribe en los debates al interior del campo de discusión marxista, desde los años '60 hasta la actualidad, en la Argentina. El aporte de Piglia a las discusiones en torno al vínculo entre literatura y condiciones de producción, práctica estética y capitalismo, va de su original lectura de Walter Benjamín, Mao Tse-tung, Yuri Tinianov y el Formalismo Ruso, a los estudios culturales y el Estructuralismo Althusseriano. A partir de esta compleja trama de lecturas, y en tensión permanente con las diversas corrientes de la intelectualidad de izquierda(s) de su época, Piglia desarrolla algunas hipótesis de lectura que continuaría re-elaborando hasta sus últimas intervenciones y conferencias. Desarrollaré en este sentido, algunos vínculos entre las categorías de *práctica estética*, *hegemonía* y *vanguardia*, que se desprenden de la reflexión estética pigliana, en relación a las condiciones del campo cultural argentino del siglo pasado.

Palabras clave: RICARDO PIGLIA - MARXISMO - VANGUARDIA - HEGEMONÍA

El objetivo de este artículo es el abordaje de algunas vinculaciones posibles entre las nociones de *práctica estética*, *vanguardia* y *hegemonía* que se desprenden de ciertas hipótesis de lectura que, en diversos momentos de su obra crítica, ha postulado Ricardo Piglia. Estas vinculaciones, constituyen en el corpus teórico-crítico de Piglia un abordaje del sistema literario argentino en su composición y dinámica interna. Esto constituye también una lectura de cierta tradición de la literatura nacional que comprende a Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Witold Gombrowicz y Jorge Luis Borges, entre otros.

La apuesta de Piglia a partir de sus ensayos más tempranos en los años '60, apunta a rever de un modo innovador los vínculos entre producción literaria y capitalismo. Desde sus primeras publicaciones en revistas literarias como *Literatura y Sociedad* ('65) y *Los libros* ('69-'76), llegando hasta *Crítica y ficción*, del año '86, o su ciclo de conferencias editadas recientemente con el título de *Las tres vanguardias*, de los años '90, Piglia inscribe su posición teórica como crítico, en el marco de un marxismo heterodoxo, cercano a Walter Benjamín, los estudios culturales británicos de los años '60-'70 y cierta lectura del Estructuralismo Althusseriano. A partir de esta reconstrucción peculiar, compleja y disidente en el marco de los debates filosófico-marxistas sobre la *praxis estética*, Piglia va a criticar algunas corrientes de la izquierda intelectual (caras a la URSS y la línea oficial del Partido Comunista), en la relación mecanicista o individualista que habrían construido en torno al binomio literatura/capitalismo. En este sentido, Piglia comienza por pensar las relaciones existentes entre *práctica política* y *práctica literaria*, el lugar y composición del *sistema literario* en cuanto estructura de relaciones de fuerza, y la especificidad de lo que denominará como *función estética*.

Práctica estética, condiciones de producción y vanguardia

En sus escritos temprano, retomando a Benjamín, Brecht, Tinianov y el formalismo ruso como insumos para discutir posiciones reduccionistas de lo cultural a la economía, Piglia trabaja la idea de *práctica estética* como *práctica específica*, en su vínculo con las condiciones de producción. En este planteo se encuentran elementos de lo que Jameson (1989) denominaría como *mediación*, en tanto

categoría dialéctica elemental para hablar de “Las relaciones entre el análisis formal de la obra y su base social” (Jameson, 1989, 33). En esta dirección, en el marco de los debates sobre el vínculo literatura y revolución que atravesaron los años '60 en la Argentina, aquello que rectifica Piglia, es la necesidad de estudiar, en primera instancia, el *sistema de relaciones* que enmarcan todo espacio literario: aquellos “*vínculos* que ordenan la *estructura de significación* dentro de la cual la obra tiene su lugar que la condiciona y la descifra” (Piglia, 1972, 120). Tal como afirma en *Mao Tse-tung, práctica estética y lucha de clases* (1974), se trata de pensar la historia de la literatura, no tanto como historia de las obras, sino como “Historia de una cierta relación entre práctica estética y sus condiciones de producción” (Piglia, 1972, 121). Por ello se trata más de fijar la atención en las condiciones de producción que en el producto final: lo fundamental del proceso de producción (como ya Marx hizo notar a los economistas ingleses) no es tanto crear productos, sino producir *un sistema de relaciones*, aquellos vínculos sociales que codifican la estructura en formas de producción, circulación, distribución y consumo.

¿Pero cómo hablar de práctica estética y condiciones productivas sin caer en las dificultades propias del reduccionismo materialista? Haciendo foco en lo que podríamos denominar “*métodos propios de la lucha cultural*” - frente a la estricta (y pragmática) praxis política - Piglia toma distancia de todo “voluntarismo del sujeto”, según caracteriza a las posiciones sartreanas del “intelectual comprometido”¹ planteando que, por el contrario, en el ámbito artístico “la *eficacia estética* es lo único que puede garantizar el efecto social” (Piglia, 1972, 124).

Encontramos también en este punto, una fuerte problematización del *realismo social* (“estética revolucionaria” oficial según la dirección del Partido Comunista, por entonces), en tanto poética y técnica narrativa. La línea de “escritura comprometida”, muchas veces ligada a la alternativa realista, en sus múltiples matices, plantearía contenidos sociales explícitos en sus textos a fines de visibilizar la opresión de la clase obrera y subalterna, aspirando así a una politización del material literario: concretando el salto del plano cultural al plano político. El problema residirá, para Piglia (y para Sanguinetti [1972] o Libertella [1977] en un mismo sentido), en que la propuesta realista (en todas sus variantes) presenta un esquema que da lugar a la “*instrumentalidad política*” de lo literario: resultado de

¹Aquel que declara públicamente su posicionamiento político como un eje de su “praxis revolucionaria”: figura muy discutida desde los años '50 por la generación de la revista *Contorno* (Avaro- Capdevilla, 2004, 289). ciencias interpretando a su manera el teorema (Bunge, 1960, p.7).

partir de una concepción (todavía cara al prejuicio liberal-burgués clásico) de las esferas política y cultural como instancias separadas. Lo que va a decir Piglia, apoyado en cierta lectura estructuralista, es que la ligazón entre cultura y política resulta aún más íntima, desde que la producción cultural “mantiene con la ideología y la política lazos propios al interior de la estructura social” (Piglia, 1972, 23). El arte renuncia a toda idea de autonomía (desde las vanguardias clásicas) pero adquiere un *sentido político inmanente*.²

El intelectual de izquierda puede ocuparse, entonces, específicamente de la producción literaria, sin caer en falsas antinomias como las de artista comprometido-militante versus artista de la “torre de marfil”. Además, esta perspectiva permite (como ya ha señalado José Luis Basualdo [2015]), pensar la compleja articulación entre literatura, ideología y producción social del sentido. Permite, sobre todo, pensar la *autonomía relativa* del campo artístico, muy en línea con otras lecturas de Althusser en los '70 argentinos.³

En contra de todo “realismo superficial y fotográfico, a medio camino entre el folklore y el panfleto social” (Piglia, 1967, 9), la escritura revolucionaria no se encuentra tanto en las producciones relacionadas con un contenido semántico “revolucionario”, temáticas historizables, como en aquellas que trasgreden los materiales ya codificados y los usos convenidos. Escritores como Borges en este sentido, conocidos por sus declaraciones conservadoras, presentan formas de trabajo del material literario novedosas y disruptivas: la idea de literatura como copia o plagio (*Pierre Menard autor del Quijote*, 1939), el uso de las atribuciones erróneas y la ficcionalización de los saberes (como la filosofía, en *Tlon Uqbar Orbis Tertius*, 1940). Macedonio Fernández por su lado y la teoría de la novela con infinitos prólogos que retardan el comienzo clásico (*Museo de la Novela de la Eterna*, 1967), su parodia de la trama narrativa lineal y realista: un cuestionamiento directo a la novela moderna consagrada.

Por otra parte, reconocer los métodos propios de la práctica estética implicaría aquella *objetivación* del escritor en su oficio, que ya Benjamín había trabajado en *El autor como productor* (1934): la asunción de cierta posición en un campo de la producción específico, y la disputa por los regímenes de valoración y legitimación al interior del mismo. Piglia destacará en textos y conferencias posteriores (1990, 2001) que este reconocimiento de la especificidad de la praxis estética, en un marco de relaciones de fuerza, es precisamente lo

²(El arte)... a la vez que renuncia a una autonomía entendida como independencia del proceso productivo, puede reivindicar una eficacia específica, en la esfera de la producción estética o cultural” (García, 2013, 62).

³(Schmucler, 1972, 17-18).

que caracteriza a la vanguardia (pensando más bien en las “segundas vanguardias” de los años ’60-’70), como posicionamiento táctico y lectura estratégica. Se trataría, además, de una interpretación de los problemas del valor artístico, la legitimidad y la consagración como cuestiones definidas por códigos y convenciones previas, (resultados de la disputa cultural incesante), que la vanguardia busca alterar posteriormente, en su compleja y ambivalente relación con el mercado.

Para finalizar este apartado, resulta ilustrativo retomar la lectura que Piglia hace de Roberto Arlt como caso paradigmático de este “hacerse cargo de las condiciones de producción” de la escritura. A decir de Piglia, Arlt llegaría a cuestionar nada menos que “...los *códigos de clase* que deciden la circulación y la apropiación literarias” (Piglia, 1973, 2). Habría invertido los valores de cierta “moral aristocrática” que, desde siempre, “se niega a reconocer las *determinaciones económicas* que rigen toda lectura” (Piglia, 1973, 2). Para Arlt, al contrario, escribir bien es “hacerse pagar, un cierto “bien” que alguien es capaz de comprar.” (Piglia, 1973, 2).

Todos nosotros los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganarnos el puchero, y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa. La gente busca la verdad y nosotros le damos moneda falsa. Es el oficio, el “*metier*” (...) apenas se trata de una falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones (Arlt, 1933, 121).

Por este tipo de afirmaciones, y toda una serie de elementos trabajados en *El Juguete Rabioso*, y *Los siete locos*, dirá Piglia que Arlt “desmiente las ilusiones de una ideología que enmascara y sublima, en el mito de la riqueza espiritual, la lógica implacable de la producción capitalista” (Piglia, 1973, 3). En Arlt la legibilidad no es transparente (como cierta lectura liberal sostiene) y la literatura “solo existe como bien simbólico (aparte de su carácter de bien material) para quien posee los medios de apropiársela.”⁵ (...) “Esta propiedad se trata de ocultar, disimulando la coacción que las clases dominantes ejercen para imponer como “naturales” las condiciones sociales que definen la lectura.” (Piglia, 1973, 4). Por último, cabe decir que en el autor de *Aguafuertes...* el “gusto literario” no es

⁴ “...En este sentido en el *Juguete Rabioso* el intento de quemar la librería es homólogo al robo de la biblioteca: al robar Astier lleva el precio a donde el valor literario dice reinar fuera de la economía” (Piglia, 1973, 6).

gratuito: cada vez, “se paga por él y el interés por la literatura es un interés de clase.” (Piglia, 1973, 5). Arlt habría leído la situación del sistema literario, aquel entramado de relaciones en que el mismo se hallaba inserto, como un artista de vanguardia.

Vanguardia, cultura de masas y hegemonía

Ya en el contexto de *Las tres vanguardias* (conferencias del año 1990), nos encontramos, con una definición benjaminiana de la vanguardia en tanto “respuesta literaria a una situación social”, en vistas a plantear los términos de “la relación entre sociedad y literatura de un modo nítido”, contra toda “idea de una historia autónoma de los procedimientos y técnicas literarias” (Piglia, 2016). En este sentido, para la vanguardia el interrogante central pasa a ser “¿qué lugar tiene la obra en la sociedad?”, y no ya “¿qué lugar tiene la sociedad en la obra?” (Piglia, 2016, 26). No se trata, para esta lectura, de rastrear aquello que la obra dice de las relaciones sociales o condiciones de producción de una época, sino de preguntarse cómo ésta se coloca la obra al *interior* de esas relaciones.

Piglia también vuelve a las hipótesis benjaminianas que vinculan la noción de vanguardia a la aparición de las grandes poblaciones en la sociedad industrial del S. XIX, el desarrollo de la industria cultural y la técnica modernas (Benjamín, 1936). “Es la aparición de las *masas* (y de los *medios de masas*) dice Benjamín, lo que complica la tradición lineal del liberalismo y pone en cuestión todos los modelos parlamentarios y democráticos” (Piglia, 2016, 35) a la hora de definir los consensos y valoraciones estéticas (en los mercados ampliados por estos sujetos emergentes y el desarrollo exponencial de la técnica), cabe agregar. En esta misma dirección, Piglia se ocupa del caso argentino:

La aparición en la Argentina de las revistas semanales –modelo Time- que incluyen una amplia sección dedicada a la vida cultural, y la aparición posterior del diario La Opinión (...) empiezan a cambiar los sistemas de legitimidad de la literatura nacional. Ya no son las revistas Sur o el diario La Nación los árbitros del gusto, son los nuevos medios de masas los que gravitan en el mundo cultural (Piglia, 2016,32).

Consolidado el rol de la industria cultural en el contexto de la sociedad de masas moderna, Piglia postula que la estrategia de vanguardia consiste en cierta lectura del problema del valor artístico, y el hecho estético, como cuestiones definidas por los *usos y consensos* establecidos (hegemonía) en una comunidad específica: lo literario (aquellas cualidades poéticas que se le otorgan a un texto, viene definido de manera primordial y, en cada caso, por su atendimento a cierto código, convenciones o “saberes previos” que hacen funcionar al texto de ese modo. En ningún caso es una cualidad intrínseca o virtud particular, lo que imprime al escrito su carácter artístico y valor en cuanto obra de arte. El texto es literario por su uso literario, de modo análogo en que el billete es depositario de un valor específico por su uso específico convenido. Entonces, dirá Piglia, “si lo que decide la cualidad poética o el valor de un texto son el saber previo y la expectativa, la lucha está en la construcción de esa expectativa y de ese saber previo” (Piglia, 2016, 38) (estos que definen los sistemas de consagración, los autores clásicos y “grandes escritores” de una época). En este sentido es que el escritor de vanguardia busca “ser leído (como el primer Baudelaire o Macedonio) como un desconocido para los criterios establecidos, y los modos de leer que se amparan en lo ya clasificado y en el nombre del autor como marca de un producto en serie.” (Piglia, 2016, 38).

Esta manera contra-hegemónica de pensar lo artístico/literario, el valor, y la legitimación cultural estaría “Disputando la creencia liberal” (la tradición oficial-civilizatoria que va de Sarmiento a Groussac y Sur en nuestro país, para Piglia), de que todo aquello “Se define por un consenso, más o menos democrático, por el equilibrio natural del mercado, y una visibilidad extrema de lo público” (Piglia, 2016, 38), el genio y la figura creadora del autor. La vanguardia en cambio, insiste en la necesidad de realizar un corte entre cultura y democracia liberal.

Para finalizar este apartado, en relación al problema de la tradición, hay que pensar aquello que para Piglia aparece como *lucha entre poéticas*: “escribir es posicionarse en torno a una tradición, y establecer redes, parentescos y cortes en función de una poética que define la poética personal” (Piglia, 2016, 34). Los juicios de valor son juicios de posición y la acumulación de capital cultural se da en el contexto de una guerra de posición: el gusto y la consagración se

define en una determinada correlación de fuerzas. El escritor de vanguardia, en contra del canon de toda cultura oficial/dominante, construiría (no sin arbitrariedad en este punto) sus propias tradiciones negando aquellas que no “correspondan” a su poética personal, ya que la lectura no es otra cosa que “Ruptura, enfrentamiento y anulación de otras lecturas y posiciones.”(Piglia, 2016, 35). En este sentido, Piglia explica con humor en diversas ocasiones, aquel desdén por parte de Borges respecto de algunos novelistas modernos consagrados como Proust o Kafka, y su insistencia en tradiciones “secundarias” como cierta línea anglosajona: Chesterton, Wells, Stevenson (por mencionar algunos). Son aquellos materiales literarios, y no los de la tradición europea central, los que para Borges darían el contexto preciso al interior del cual le interesa ser leído. Por ello, insiste constantemente (en toda conferencia o entrevista) con la revalorización de estas poéticas: para definir la poética propia, fijar estrategias y un contexto específico de lecturas.

Hegemonía, ficción y política

En torno a las relaciones entre literatura y hegemonía hay otro punto importante que piensa Piglia, a partir de la tensión entre “*discursos del poder*” y “*narraciones sociales alternativas*”. El autor destaca, en diversas ocasiones⁵, toda una serie de cruces, relaciones de *apropiación* y *disputa* posibles entre las “narrativas hegemónicas” ligadas a una discursividad estatal, frente a cierto tipo de “narrativa social alternativa”, como aquella que llega a ser invisibilizada, resulta antagónica a los discursos oficiales, y que pudiera llegar a constituir una forma de “contra-poder”. Una forma de contra-hegemonía, en el sentido gramsciano, o en el sentido en que ha sido formulado, también, por Raymond Williams, como aquel “vivido sistema de significados y valores – fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente”⁶. Resulta clave en este sentido, la recuperación de la idea de “*Estado como narrador*”, constructor de ficciones y narrativas sobre lo social, fundamentales en la dirección cultural-política de la sociedad civil (intelectual y moral), que el propio Piglia realiza. En *Una trama de relatos* (entrevista de realizada por Clarín [1984]) explica al respecto:

⁵ (Piglia, 1986, 34, 117, 118).

⁶ (Williams, 1977, 131).

Valery decía, la era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos, se necesitan fuerzas ficticias. ¿Qué estructura tienen esas fuerzas ficticias? Quizá ese sea el centro de la reflexión política de un escritor. (...) A estos relatos del Estado se le contraponen otros relatos que circulan en la sociedad, ficciones anónimas, micro-relatos, testimonios que se intercambian y circulan. A menudo he pensado que esos relatos sociales son el contexto mayor de la literatura. La novela fija esas pequeñas tramas, las reproduce y las transforma. El escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe. (...) En este sentido, (...) hay una tensión entre la novela argentina (...) que construye historias antagónicas, y contradictorias, en tensión, con ese sistema de construcción de historias generado desde el Estado (Piglia, 1986, 34).

Nuevamente disputando con las perspectivas realistas, aclara que “No se trata solamente del *contenido* de esas ficciones, ni del material que elabora, sino de la *forma* que tienen esos relatos del Estado” (Piglia, 1986, 118). En esta dirección, habría que entender la dinámica de disputas y apropiaciones entre los “discursos del poder” y aquellos relatos que provienen de sectores invisibilizados, “derrotados” por el relato oficial, a partir de un cierto trabajo/experimentación con la *forma* del material escritural. En este punto, el autor de *Respiración artificial* menciona (entre otros escritores importantes) a Rodolfo Walsh, como un exponente de este tipo de estrategias y experimentaciones narrativas, en su escritura de no-ficción configurada (entre sus elementos centrales) por la persistente figura del “testigo”, como aquel “...que ve pasar la historia y es negado por el aparato Estatal y mediático” (Piglia, 2000, 87). Se trata, a su vez, del “doble movimiento” (característico de *Operación Masacre*), que consiste en “mostrar cómo el relato estatal oculta, manipula, falsifica, haciendo jugar la verdad en la versión del testigo que ha visto y ha sobrevivido” (Piglia, 2000, 87).

A su vez, y para finalizar, Piglia inscribe a Walsh en la tradición literaria que se abriría en nuestro país con la escritura de Macedonio Fernández (a quien seguirán Arlt, Marechal, Borges), precursor de cierta narrativa que llega a caracterizar (no tan cerca de su acepción usual) como “*utopista*”. Respecto de esta tradición narrativa, Piglia pretende no solo fijar una hipótesis de lectura, sino además inscribirse a su interior como continuador de la misma. Como fundador de esta corriente nacional vanguardista, Macedonio Fernández:

Invierte los presupuestos que definen la narrativa argentina desde su origen. Une política y ficción, y (a diferencia de las tradiciones previas) no las enfrenta como dos prácticas irreductibles. (...) “la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica. (...) La utopía del Estado futuro se funda ahora en la ficción y no contra ella (Piglia, 1986, 117).

En este punto Piglia menciona a *El Facundo* (1845) y *Amalia* (1851), como textos que trabajan la lengua de la “real-politik”, escindiendo ambos planos, el ficcional y el político, marcando una disyuntiva y optando por posiciones políticas/“realistas”. Si bien Sarmiento escribe *El Facundo*, porque “la ficción condensa la poética (seductora) de la barbarie” (...) él mismo “expresa mejor que nadie la concepción de una escritura verdadera que sujeta la ficción a las necesidades de la política práctica.” (Piglia, 1986, 116). En Macedonio, en cambio...

La teoría de la novela forma parte de la teoría del Estado, fueron elaboradas simultáneamente, son intercambiables.” (...) “Muchos de nosotros vemos ahí nuestra verdadera tradición. Pensamos también que en esos textos se abre una manera distinta de ver las relaciones entre política y literatura. (...) Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, la literatura es su antítesis. Nada de pactos ni transacciones, la única verdad no es la realidad (Piglia, 1986, p. 117).

Llegamos entonces a la conclusión de que la hipótesis pigliana sobre la existencia de una tradición narrativa “utopista”, “anti-realista”, no parte de rastrear en la escritura “como la realidad aparece en la ficción” (como la sociedad es representada), sino más bien, “como la ficción opera en la construcción de esa realidad” (Piglia, 1986, 116). *Hegemonía y utopía*. La problematización en torno a las dos líneas centrales de la escritura argentina mencionadas, recae finalmente, en el complejo, enrevesado y no pocas veces ambiguo vínculo entre política y ficción, o ficción y política.

Bibliografía

- Arlt, R. (1933). *El escritor como operario*. En R. Arlt, *Aguafuertes porteñas* (pp. 90-92). Buenos aires: Losada.
- Avaro, N. & Capdevilla, A. (2004). *El compromiso crítico*. En N. Avaro & A. Capdevilla, *Denuncialistas: literatura y polémica en los '50* (pp. 289-333). Buenos Aires: Arcos.
- Basualdo, J.L.G. (Julio, 2015). *Piglia, entre Mao y Althusser*. En J.L.G. Basualdo. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales- UBA.
- Benjamín, W. (1934). *El autor como productor*. Madrid: Abada.
- Benjamín, W. (1936). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- García, L.I. (2013). *Ricardo Piglia lector de Walter Benjamín*. *Iberoamericana*, XIII (49), pp. 47-66.
- Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura documentos de barbarie*. D.F México: Antonio Machado.
- Libertella, H. (1977). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El andariego.
- Piglia, R. (1965). *Literatura y sociedad*. *Literatura y sociedad*, Vol. 1, pp. 1-12.
- Piglia, R. (1967). *Crónicas de Latinoamérica*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Piglia, R. (1973). *Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria*. Los Libros. Vol. 29, pp. 22-27.
- Piglia, R. (1974). *Mao Tse-tung, práctica estética y lucha de clases*. Los Libros. Vol. 25, pp. 119-137.
- Piglia, R. (1986): *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.

Piglia, R. (2000): *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*.

Revista Casa de las Américas, pp. 81-93.

Piglia, R. (2001): *Teoría del Complot*. Revista Placidos domingos, pp. 4-15.

Piglia, R. (2016): *Las tres vanguardias*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Schmucler, H. (1972): *La búsqueda de la significación literaria*. Buenos Aires: Los

Libros. Vol. 28, pp. 17-18.

Williams, R. (1977): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

CAMBIOS DE PARADIGMA: MACEDONIO FERNÁNDEZ O LA CONFLUENCIA ENTRE FILOSOFÍA Y LITERATURA

Diego Hernán Rosain ■

Resumen: Macedonio Fernández (1874-1952) ha sido uno de los nombres más influyentes para los escritores y pensadores del siglo XX en Argentina. Su obra está integrada por cuentos, novelas, relatos, ensayos, poemas y tesis que participan, a su vez, de corrientes pertenecientes al ámbito de la literatura, así como de la filosofía. Su poética, lejos de ser un todo orgánico, presenta profundas tensiones que producen la confluencia de una lúcida escritura ontológica que convive con recursos y formas provenientes de la ficción. En el siguiente trabajo, analizaremos qué cuestiones determinaron la preeminencia de una lectura literaria de sus textos antes que una igualmente viable desde la perspectiva de la filosofía. Para ello, analizaremos no sólo el contexto de aparición de su escritura, sino también su trayectoria como escritor y las repercusiones que produjeron el abordaje de sus escritos.

Palabras clave: MACEDONIO FERNÁNDEZ – LITERATURA – FILOSOFÍA

■ Facultad de Filosofía y
Letras, Universidad de
Buenos Aires.

Contacto:
dhernan_rosain@live.com.ar

El problema de la recepción y de las posibles interpretaciones que puede generar un público lector acerca de determinada obra es una cuestión que ha interesado a los teóricos desde hace un par de décadas. Sin ir más lejos, la estética de la recepción se funda en la posibilidad de rastrear, comprender y comprobar los hechos culturales y sociales que determinan que un grupo de lectores, entendido como un colectivo histórico, elabore ciertas lecturas por encima de otras (Broitman, 2015). A lo largo de la historia, se han hallado casos de textos que sobrevivieron a sus autores con objetivos muy disímiles a los que ellos se habían planteado a la hora de escribirlos. Esto se debe a que los sentidos que una obra nos puede brindar no se encuentran en la intención del autor o en lo que éste se propuso a la hora de escribirla, sino en la enigmática y compleja relación que entablan los lectores con los textos. El caso sobre el cual me gustaría detenerme es el del escritor y metafísico argentino Macedonio Fernández, quien ha sido catalogado de literato y filósofo a la vez.

Macedonio es uno de los nombres fuertes de las letras argentinas del siglo XX; su carrera de escritor está llena de idas y vueltas, obras publicadas en vida y de manera póstuma, papeles que aún no han sido editados y otros tantos discursos orales irrecuperables. Para muchos críticos, es la piedra angular de la literatura posterior a las vanguardias; sin embargo, su carrera como filósofo no ha corrido con esa misma suerte. A lo largo de su vida, ha sido víctima de halagos y detracciones, y la fuente de todos ellos es la misma: su escritura. ¿Es un genio o un ignorante? ¿Una eminencia o un charlatán? ¿Un erudito o un farsante? ¿Un gran orador o un otario? La pregunta central es, ¿dónde reside el genio macedoniano para generar tanta controversia y ambigüedad a la hora de abordar sus textos? Lo cierto es que ninguna beta puede ser suprimida o discernirse de la otra; literatura y filosofía se imbrican dentro de la escritura macedoniana de tal manera que podemos leer supuestos metafísicos en sus relatos así como también procedimientos narrativos y poéticos en sus ensayos. Lo que resulta interesante en esta polémica es, como afirma Diego Vecchio, la resistencia a la clasificación que suscitan estos escritos (2007, 382). Esto se debe a que los textos de Macedonio Fernández contienen y avalan dicha resistencia; están confeccionados de tal manera que impiden sostener una única lectura. Ahora bien, ¿por qué fue que encontraron mejor acogida en

el campo literario antes que en el de la filosofía? La respuesta se halla en ciertos hechos histórico-culturales que condicionaron los modos de leer la obra del autor a lo largo de las décadas y se fueron modificando con el transcurso del tiempo.

Macedonio Fernández nace y se forma como escritor a comienzos de una etapa de estabilidad social, política y territorial, a saber, los años que van de 1880 a 1910. Esas tres décadas fueron de crucial relevancia para configurar la Argentina que vendría, pero también marcó un vertiginoso período de cambios y reformas. Por un lado, la finalización de las batallas contra los pueblos originarios emprendida asiduamente por el ejército para incorporar las tierras correspondientes al sur del país y la delimitación de un perímetro nacional seguro concedió una aparente paz para llevar a cabo otras empresas menos belicosas y más progresistas a nivel nacional. Por otro lado, dicho período está marcado a su vez por dos grandes corrientes: primero, la preeminencia del positivismo como método y herramienta de pensamiento que dejó atrás pero convivió con la vieja escuela espiritualista, también conocida como romanticismo; segundo, la especificidad y profesionalización de las distintas esferas que conforman la vida social.

La vertiente metafísica a la cual se vuelca Macedonio Fernández rehúye casi completamente de la postura metódica y científicista a la cual se abocan los defensores del positivismo. Su lazo más visible con esta corriente fue Théodule-Armand Ribot, quien no sólo analizó a los individuos desde los aspectos biológicos o psicológicos, sino que también tomó en cuenta lo afectivo y la voluntad como factores a analizar. Ribot será la bisagra que conectará a Macedonio con Arthur Schopenhauer, el cual lo habilitará “para el ingreso de un planteo metafísico y la valoración de la *experiencia interior*, frente a la preponderancia de un saber científico que reduce los objetos a hechos” (Muñoz, 2007, 340). Los textos de Macedonio Fernández colocan a Immanuel Kant como el gran enemigo a ser destronado de la metafísica. Si bien el autor no discute explícitamente con sus contemporáneos positivistas, sí lo hace con la fuente de su pensamiento. Kant es el tirano que dirá sobre qué corresponde investigar y qué escapa a las capacidades cognoscitivas del hombre; es quien discrimina lo que sirve y es útil de aquello que resulta irrelevante e improbable al saber; es el fundador del método científico moderno porque configura un

sistema de pensamiento funcional a la ciencia y que las demás ramas del pensamiento adoptan. Schopenhauer, en cambio, busca desmontar el artificio kantiano evocando todos aquellos aspectos de la vida que escapan a su comprensión y análisis. Macedonio, en lugar de acoplarse a dicho escepticismo de Schopenhauer, elogia el lugar predominante que ocupa lo afectivo dentro de la hermenéutica del filósofo alemán.

Con las celebraciones del centenario, el positivismo muestra sus últimos intentos por mantenerse a flote y comienza a ser reemplazado por el neoidealismo. Esta lucha tuvo lugar en la Universidad de Buenos Aires, en el ámbito de la filosofía académica. Aquí comienza la segunda tendencia: la profesionalización de las esferas sociales. Siguiendo la teoría de Adorno, en una sociedad moderna existen múltiples y heterogéneas actividades sociales. Cada actividad, además, se ejerce en lugares y contextos propios, a los que suele denominarse esferas. Estas esferas, que en una instancia previa se superponían unas a otras, posibilitando un intercambio fluido y elástico, en la sociedad moderna están bien distinguidas y se rigen bajo sus propias reglas e instituciones. La esfera del arte no es una excepción y es gracias a esta autonomía que logra oponerse a las demás esferas sociales. La vanguardia es la expresión misma del arte: un discurso que se juzga puro, sin ninguna utilidad ni función aparente, sin metas ni fines mediatos o inmediatos, libre de toda influencia histórica y social. En este sentido, la vanguardia es una crítica a las formas y condiciones de producción de la modernidad, del objeto artístico como mercancía y del artista como productor de mercancías. Si en un principio el arte era utilizado como una herramienta estética por las demás prácticas sociales, a partir de la modernidad, y gracias a esta autonomía, el arte puede prescindir o emplearlas, invirtiendo las jerarquías.

Las tensiones y abordajes entre arte y sociedad se vuelven visibles en la modernidad. Pero aún hay más; al separarse las esferas sociales y de producción, también se disocia el hombre, el cual debe escoger en qué ramas y disciplinas capacitarse. Así, la modernidad configura hombres escindidos, a diferencia del hombre del siglo XX que todavía podía ser considerado un hombre pleno. Como afirma Adorno, el artista como lugarteniente es consciente de su condición y de la coerción que la sociedad aplica sobre él y su producción. La obra del artista entra en tensión con las nuevas formas de producción y la

división social del trabajo, generando así una obra polémica que aspira retornar a un momento en que el hombre era plenamente consciente de sus capacidades y hacía uso de ellas. Macedonio puede ser también considerado un hombre pleno en los términos de Adorno, quien ocupa varias esferas sociales (la del arte y la de la filosofía) y a su vez se resiste a caer en las normas de producción y a respetar sus reglas, como veremos.

Hasta aquí hemos querido demostrar cómo es que la metafísica macedoniana dialoga con las corrientes filosóficas y las transformaciones sociales de su tiempo; sin embargo aún queda por resolver cuál es el espacio que Macedonio Fernández ocupa dentro de la historiografía filosófica argentina. Como vimos, comienza su producción metafísica a fines del 1900 y comienzos de 1910; pero, a pesar de su prolífica producción, sus ideas no formarán parte de programas de carreras universitarias de Filosofía ni serán estudiadas en cursos y seminarios hasta las décadas del 60 y del 70. ¿Cómo se explica esta gran brecha? Por un lado, se debe a que Macedonio jamás ejerció la filosofía de cátedra ni tuvo un círculo de discípulos a los cuales transmitir su pensamiento metafísico. A partir de la década de 1880 comienza a producirse en Argentina la profesionalización de los intelectuales dentro de las diferentes esferas sociales. Esa es, por ejemplo, la década en que los escritores de la elite terrateniente (Cané, Cambaceres, Estrada, Wilde, Gutiérrez, Almafuerce, entre otros) empiezan a producir sus obras y a conformar el campo literario. Comienza a producirse una paulatina separación, estabilización y autonomía de las esferas del conocimiento y las prácticas sociales, de las cuales la literatura no está exenta. Sin embargo, esta tendencia no se percibe hasta las primeras décadas del siglo XX. Un ejemplo de ello es la creación de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires en 1896. Desde allí, las cátedras comienzan a ser ocupadas por intelectuales que gozan de prestigio y ejercen, en ciertos casos, funciones de magisterio, además de publicar sus investigaciones.

La profesionalización vino acompañada por una serie de reglas y criterios que debían ser cumplidos por aquellos que desearan formar parte de un campo determinado. Esta normalización delimitaba a aquellos capaces de seguir el ritmo y las exigencias del campo al cual pertenecían, de aquellos que permanecían por fuera. La Facultad de Filosofía y Letras funciona desde entonces como una institución que regula los saberes y las prácticas que

intervienen dentro del campo filosófico para relacionarse con otras áreas. Lo particular de Macedonio Fernández es que construye toda su trayectoria por fuera y a contramano del ámbito universitario. Sus lecturas no están al día con la filosofía europea; es más, sus comentarios parecieran limitarse a una serie de autores que van siendo cada vez más anacrónicos a la realidad histórica que le toca vivir. No se preocupa por sostener una publicación periódica, aunque las haga esporádicamente en revistas no especializadas. No muestra una escritura sistematizada, acorde a las pautas académicas; más aún, las rompe constantemente por medio de digresiones, humor y pseudoficciones. No asiste ni expone en encuentros académicos acordes a sus intereses filosóficos. No es miembro de sociedades filosóficas ni ocupa cátedras universitarias. Escribe sobre filosofía en un período en que la escritura por placer se ha abandonado para abrir paso a una escritura ligada al deber y al trabajo académico, que es a la vez metódica y reglamentada. Al momento en que comienza a producir textos filosóficos, Macedonio vive un verdadero cambio de paradigma con respecto al rol y las obligaciones del intelectual, las cuales no desconoce, pero tampoco decide respetar. La escritura macedoniana debe ser leída no sólo como una defensa al placer por la escritura, sino también como una crítica y una resistencia a la institucionalización de los intelectuales y de los saberes simbólicos. Su marginalidad es una postura política y polémica frente a las nuevas formas sociales. Para Macedonio, la escritura académica agota el interés y el fluir constante del pensamiento. La reglamentación de la escritura no es sólo una pérdida de tiempo, sino también una extenuación tanto para el autor como para el lector. La escritura, a fin de cuentas, debe estar supeditada al pensamiento y no a las estructuras academicistas.

Vemos entonces por qué, por un lado, nuestro pensador es desacreditado por sus contemporáneos como filósofo por no adecuarse a los parámetros institucionales de trabajo y escritura; pero, por el otro, también comprendemos por qué halló mayor afinidad con el campo literario y las vanguardias que azotaban a la época. Macedonio corta todo tipo de relación con la tradición inmediatamente anterior a él, así como también discute con las corrientes presentes en ese momento. Su obra metafísica puede ser leída como un intento por conciliar distintos campos epistemológicos en un período de divergencia y autonomización. Su actitud o pose -en parte naif, en parte hedonista- lo

acercan mucho a la imagen del bohemio escritor vanguardista, cuya obra pura se pretende desentendida y por fuera de la realidad social en la que transita, libre de toda influencia y finalidad. Sin menospreciar o desestimar las teorías y conclusiones que convergen dentro de su obra, Macedonio es un metafísico que escribe utilizando recursos artísticos, no académicos. La liberación o autonomización del arte le permiten dar rienda suelta a sus reflexiones. No contó con la temprana bendición de la Academia y fue relegado al sector de los filósofos marginales del cual sólo podría salir esporádicamente. Aun así, continúa formando parte del campo filosófico del cual no puede salir por ser parte de una cultura. Que un individuo produzca filosofía por fuera de las instituciones y organismos que la regulan no implica que su obra no posea ningún valor. Tarde o temprano, por formar parte de una cultura, dicha obra será absorbida aunque se resista a ser interpretada.

Vecchio crea la categoría de *filosofía bruta* para catalogar la obra metafísica de Macedonio Fernández. El filósofo bruto ronda por los límites de la filosofía, por una zona que lo habilita a salirse y a volver a entrar todo el tiempo. No puede permanecer completamente enajenado de la producción filosófica, pero tampoco puede ser absolutamente parte de ella por no asimilar las normas de escritura. Macedonio no trabaja directamente o en un primer plano con la filosofía vigente en su época; él escoge el canon filosófico, el cual ya ha sido superado, comentado y criticado, en fin, agotado tiempo atrás. Él peca de impertinente, pero no por eso crea un conocimiento ajeno a la esfera filosófica ni a su contexto histórico. Reutiliza lo que ya hay dentro del campo para hablar de una actualidad con la cual está disconforme y traza su propio camino hacia el presente: “Si estos restos y deshechos pueden ser considerados escritos atípicos, es porque en principio son escritos atípicos. Esto es: escritos que no se acomodan en ningún lugar. Pero que aspiran a ocupar un lugar” (Vecchio, 2007, 385). Ese lugar al cual aspira pero que no escogió fue, para su suerte o su desgracia, el de la literatura.

Los textos metafísicos de Macedonio cuentan con cierta metodología retórica: buscan convencer, definir conceptos, refutar otros. Tanto *No toda es vigilia* como muchos de los artículos que la preceden y la continúan pretenden ser una protesta argumentada contra la *Crítica de la razón pura* (1781). El libro de Macedonio se acerca al discurso filosófico en tanto que se propone trazar una

buena argumentación encadenada lógicamente por medio de una serie de proposiciones; sin embargo, en esta protesta contra Kant hay “una serie de desajustes, disonancias y cortocircuitos entre los diferentes juicios” (2007, 385). Los modos en los que la literatura se emplea en *No toda es vigilia* desbaratan el mecanismo argumentativo colocándolo en tela de juicio, cuando no invalidándolo. Pero, si lo que se propone el libro es realizar una crítica (valga la redundancia) a la *Crítica de la razón pura*, lo que alega es la creación de una razón impura o de una razón otra -la de la ficción-, que linda por momentos con el absurdo, en la cual no todo es blanco o negro, en la cual ya no es posible pensar en términos de verdad o falsedad, sino que predominan los matices.

Hasta fines del siglo XIX, la ficción se mantiene a merced de otras tipologías, como el discurso científico, y géneros no literarios, como el periodismo; pero, a partir del siglo XX, el panorama es otro y la ficción configura su propio espacio, el cual no puede (o no debe) mezclarse con los demás. He aquí el precio a pagar por la autonomización de las esferas sociales, en general, y del conocimiento, en particular. Macedonio es el primero en enfrentarse con la cruda realidad; su obra carga con el estigma de la modernidad. Al no adecuarse a los parámetros establecidos, no es tenida en cuenta por sus colegas como la obra de un filósofo. Sí, en cambio, es aplaudida y bien recibida por los vanguardistas y he aquí que se produce un giro importante dentro de la ficción argentina: el escritor demuestra a sus contemporáneos literatos que la ficción es capaz de adueñarse de otros discursos, tópicos, tipologías y saberes extraliterarios y emplearlos con medios y fines estéticos. Esto no significa que la obra de Macedonio Fernández persiga sólo propósitos literarios, sino que lo literario en ella es indisociable de los demás aspectos porque ayuda a comprenderlos desde otra perspectiva: la ficción. Al independizarse la ficción de los demás campos de la vida social, se crea un espacio con reglas propias que dialoga y pone en crisis al resto. Lo que es lapidario en el campo de la filosofía, está avalado en el de la ficción. Macedonio es el síntoma de las fisuras del positivismo y del ascenso o desplazamiento a otro tipo de discursos ligados a lo epistemológico y a una única esfera social. Al no existir ya las jerarquías, cualquier esfera puede abordar los problemas de su época desde su propio punto de vista.

En el siglo XX, no es hasta la llegada de las vanguardias que la ficción

comienza a tener un lugar explícitamente preponderante en la creación literaria. Nuestro pensador percibe un componente ficcional dentro de los sistemas de creencia y argumentación metafísica; configura (o prevé) así el ya conocido tópico borgeano de la metafísica como rama de la literatura fantástica:

“Es gran espectáculo de tortura, de instinto humano en fiebre angustiosa y embriagadora, la busca de una posición mental ante el Fenómeno, que nos exhibe la literatura metafísica. Su situación hoy y siempre es la de todas las buscas humanas y necesidades morales: todo balbuceado, nada dicho” (Fernández, 1967, 19).

Macedonio reconoce que detrás de todo sistema de pensamiento hay un dejo de ficción; todo intento por explicar y representar la realidad se sostiene en la invención. Que la metafísica incurra en “coqueterías literarias” (ibíd., 1967, 20) y las oculte tras un velo de objetividad y reglamentación metódica, no vuelve su discurso más válido o verdadero que el que él mismo propone. El andamiaje de los textos macedonianos es la ficción porque, al ser escindida del resto de los discursos, retorna con mayor fuerza. Sus ensayos sólo hacen visible el armazón creativo por medio del cual se construyen, a diferencia de otros textos que los ocultan y buscan pasar por discursos objetivos. Su ficción sin duda no es más verdadera que la de Kant, pero sí se presenta como más sencilla. Y dicha sencillez no denuncia una falta de compromiso ni una pobreza epistémica con aquello que persigue; por el contrario, traza una vía de escape del lenguaje academicista, hermético, cerebral, complejo, abstracto y rebuscado, hacia nuevas formas de enunciación que posibilitaron las vanguardias. Su escritura, así como su propuesta fundamentada en la Altruística, es en sí misma conciliatoria, pues vuelve a anudar los campos de la filosofía y la literatura en una época en que se encuentran más desligados que nunca. Si el objetivo de toda metafísica es devolver al hombre su condición originaria, su conexión y comprensión primaria del mundo, el arte es el camino correcto para alcanzar dicha meta. Sus ficciones especulativas son el puntapié inicial, instauran las bases para una tipología textual propagada, sobre todo, por Borges, Bioy Casares y Cortázar en la primera mitad del siglo, y más tarde retomada y reformulada por escritores como Saer, Piglia y Libertella bajo el

nombre de *ficción teórica*.

La poética instaurada por Macedonio Fernández a comienzos del siglo XX posibilitó la aparición de una serie de ficciones que, sin perder su carácter literario, permitieron abordar temas, teorías y dispositivos filosóficos a las letras argentinas. No sólo ha logrado converger dos campos que, por siglos, se han repelido e imbricado mutuamente hasta el cansancio, sino que ideó una tipología textual tan fructífera para el pensamiento y la reflexión como compleja en cuanto a sus mecanismos. Son textos que especulan, desde diferentes modos de enunciación, acerca de la capacidad del hombre de representarse a sí mismo y al mundo que lo rodea, de las herramientas epistemológicas que confecciona y a la vez emplea para ello, de los límites del lenguaje desarrollado y adaptado a través de los años, de los sistemas de ideas con los que se maneja y de los límites, alcances y posibilidades de comprender el Ser. Estas ficciones especulativas logran adentrarse en los misterios que desvelan a la filosofía para demarcar las grietas y falencias de las creencias, juicios y tendencias del presente, así como discutir con las normas y reglas de las instituciones vigentes que los legitiman, para sacar a flote su carácter de ficciones y desligar a los hombres de una única y autoritaria corriente de pensamiento.

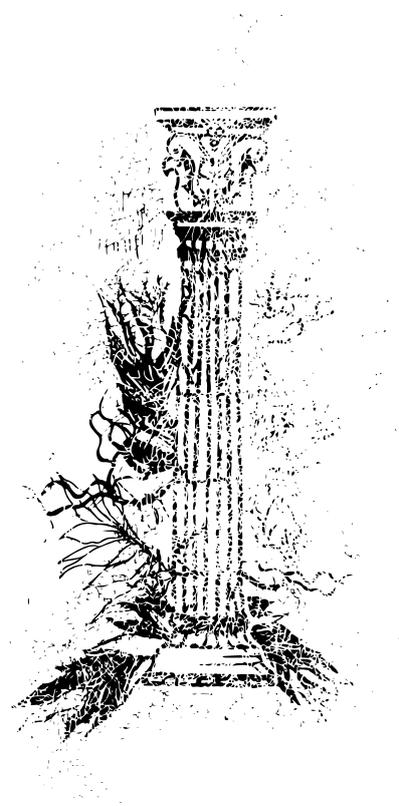
Bibliografía

- Adorno, T. W.** (1986). *Sociedad*. En *Teoría estética*. Madrid: Taurus, pp. 295-339.
- _____ (2003). *El artista como lugarteniente*. En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, pp. 111-122.
- _____ & **Horkheimer, M.** (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.
- Broitman, A. I.** (2015). *La Estética de la Recepción. Bases teóricas para el análisis de las prácticas lectoras y otros consumos culturales*. En Casanovas, I., Gómez, M. G. & Rico, E. J. (Eds.), *III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación. En el centenario del nacimiento de Boris Spivacow (1915-2015)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 43-52.
- Fernández, M.** (1967). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina.
- Flammersfeld, W.** (1993). *Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández*. En Fernández, M., Museo de la Novela de la Eterna. España: Archivos, CSIC, pp. 395-430.
- Gasparini, S.** (2012). *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Kolakowski, L.** (1982). *Características generales del positivismo*. En *La filosofía positivista*. Madrid: Cátedra, pp.13-23.
- Koselleck, R.** (1993). *Historia magistra vitae*. En *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós, pp. 41-66.

Rosanvallon, P. (2005). *Por una historia conceptual de lo político*. Buenos Aires: FCE.

Sánchez, J. J. (1998). *Introducción. Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración*. En Adorno, T. & Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta, pp. 9-46.

Vecchio, D. (2007). 'Yo no existo'. *Macedonio Fernández y la Filosofía*. En Jitrik, N. & Ferro, R. (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen VIII. Macedonio*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 381-410.



«(...) iuraque constiutere, ut vellent legibus uti.»

SOCIEDAD HUMANA Y DERECHO EN EL DE RERUM NATURA V DE LUCRECIO

Pablo Rojas Olmedo ■

Resumen: El objetivo del trabajo consiste en analizar la forma en que Lucrecio en el libro V del *De rerum natura* aborda el nacimiento de la sociedad humana y el origen del derecho, bajo la hipótesis de que este desarrollo puede dividirse en dos instancias, una pre-social y pre-legislativa, y otra social en la cual el derecho se presenta como el vínculo que imposibilita la violencia. En consecuencia, la primera tipificación, un estado de pre-sociabilidad, consiste en que el hombre transcurre su vida como las bestias, sin la práctica del lenguaje y sobreviviendo gracias al acondicionamiento físico a la naturaleza. La segunda instancia, un estado de sociabilidad, puede fijarse con la aparición de la casa y la familia; en este contexto es que a partir de la suma de la necesidad de una defensa de los peligros latentes en contra de la vida y el perfeccionamiento de las habilidades técnicas se establecen acuerdos mutuos que obligan a sus partes a cumplirlos. Las conclusiones a las que se pretende arribar deberían echar luz sobre la forma en que se aborda el origen del derecho desde la doctrina epicúrea.

Palabras clave: LUCRECIO – DE RERUM NATURA – DERECHO – EPICUREÍSMO

■ Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

Contacto:
pablorojasolmedo@gmail.com

Introducción

Con respecto a la tradición, la doctrina epicúrea se presenta como un punto de inflexión en el desarrollo de las teorías del derecho. Del mismo modo que expone Alberti (1995, 161) en los planteos filosóficos anteriores a Epicuro, el concepto de ley en sí mismo refería a una forma particular de justicia. Decir con esto, que podría caracterizarse una especie de justicia como legal (*dikaion nomikon*), que a su vez era contrastada con una forma superior llamada justicia natural (*dikaion physikon*). Si bien estas dos expresiones pertenecen a Aristóteles (cf. EN, 1134b, 20) dan cuenta del debate sofístico entre la antítesis *nomos-physis*.

Extensivamente, podrían establecerse dos posiciones; por un lado, se ubican aquellos que rechazaban la idea de una justicia exclusivamente natural y vinculaban la ley con la conformidad del comportamiento, y por el otro, aquellos que postulaban la afirmación de una justicia natural y su relación con nociones éticas. El referente que podría ubicarse en el primer caso es Trasímaco y su posición desarrollada en *República I* (338c- 339a); para este sofista la ley es justa en relación con la conveniencia al gobierno que la dicta. El otro exponente puede localizarse en Antifonte que en su tratado *Sobre la verdad* (Fr. 44b col. I) definirá la consistencia de la justicia bajo la no transgresión de las “normas legales vigentes en la ciudad de la que se forma parte” sin embargo, las exigencias de las leyes civiles son accidentales, puesto que sólo las de la naturaleza son necesarias (cf. Moulton 1972, 329-366, y Ostwald, 1990, 293-306). En consecuencia, los preceptos legales son la inferencia de una convención y por esto son arbitrarios. También puede postularse en el segundo grupo a Platón, si bien en *Leyes* (715b 2-6) afirma que las leyes correctas de la ciudad se formulan a favor de individuos particulares y para el común de los hombres, y por lo tanto “lo que ellos llaman justo en vano lleva tal nombre”; en *Político* (293c 5-d 2) la discusión en torno a la noción de ley demostraría que su naturaleza nace por necesidad dentro de los regímenes políticos, y funcionaría como un segundo recurso, como un *deúteros ploûs* en falta de un verdadero político que esté en posesión

de la *episteme* suficiente como para gobernar por sobre la ley (cf. Soares 2004, 62-68). Por último, el caso de Aristóteles, que si bien es más complejo de clarificar, está cercano a la posición platónica. El estagirita sostiene que la ley y la ética revisten de una obligación moral, es decir, que no sólo el comportamiento debe estar en conformidad con la ley, sino, en adición, debe coincidir con la virtud entera, puesto que entender la ley, además, es entender la virtud. En su planteo el filósofo afirma que “todo lo que es legal, es en cierto sentido más justo” (EN, 1129b, 11-12), en consecuencia, el injusto además de ser el transgresor de la ley, es el codicioso, el no equitativo. De aquí se desprende que lo justo sea legal y lo injusto, lo ilegal y lo no equitativo. Así, puede establecerse que la posición tradicional identifica la ley con la justicia y la justicia con la ley (cf. Simpson, 2014, 364-376. Hobuss, 2009).

En una actitud contraria, el epicureísmo va a establecer en su doctrina el concepto de ley separadamente al de justicia, y se desarrollará, así como ha de exponerse aquí, bajo la noción de utilidad. Decir con esto que lo justo y lo injusto sólo adquiere su valor dependiendo del acuerdo originario que le dio vigencia a la ley (cf. Alberti, 1995, 180). La consecuencia directa de este giro escindiría la imbricación entre ley y justicia, además de formular una concepción de justicia que es radicalmente diferente a las formas constituidas por sus predecesores. Si bien no existen textos específicos de Epicuro acerca del tratamiento del término ley, puede atribuirse un acercamiento en las *Máximas capitales* (*Ratae Sententiae* 37-8). De seguro, la descripción del origen de la ley presenta su desarrollo en los discípulos. Las fuentes que pueden localizarse son dos, la primera, Porfirio, en su *De abstinentia* (I 7-12), que postula a Hermarco de Mitilene¹, sucesor en el Jardín de Epicuro, y expone su posición. Ésta tomará forma alrededor del problema de la prohibición del homicidio por medio de la ley, tomando como argumento contrastador la regulación de la misma conducta, pero hacia los animales. De este modo, explica que los discípulos de Epicuro, cuyo exponente es Hermarco (I.25), al plantear la vida comunitaria de los hombres y sus relaciones mutuas, caracterizaron de “sacrílego el asesinato de un hombre y fijaron a sus autores unas sanciones extraordinarias” (I.7.1). La causa que se proponía como prohibitivo este

¹ Para profundizar en Hermarco son recomendables los artículos de Vander Waerdt (1988, 87-106) y Armstrong (1997, 324).

acto, además del grado de parentesco que supone ser miembro de la misma especie, es la indignación ante la falta de interés ante toda estructura de la vida. Bajo este principio es que se conformó la *utilidad de esta norma* (I.7.3) sin necesidad de otro justificativo que convirtiera en delito esta acción. Porfirio realiza una crítica relevante:

Porque incluso los que perciben la utilidad de esta prescripción legal, se atienen a ella con buena disposición, pero los que no la aceptan la respetan por temor a las amenazas que encierran las leyes. Amenazas que se fijaron en base a la incapacidad de las personas para razonar sobre la utilidad y aceptaron la mayoría de los hombres. (I.7.4)

Extensivamente, las normas que se establecieron, no fueron hechas por la fuerza sino por aceptación, permitiéndoles reflexionar sobre lo útil a quienes con anterioridad las percibieron sin la capacidad reflexiva pertinente, sin embargo, atemorizan por la *magnitud de sus castigos* (I.8.2). Este elemento punitivo es el vínculo que permite la conservación de la ley, puesto que la consideración de su utilidad y de lo que es perjudicial no siempre es tenida en cuenta; de modo tal, que si la conciencia de lo que es útil es ventajosa persistiría, no sería necesario la latencia del castigo. Por el contrario, la aceptación de matar a miembros de otras especies también se signaba bajo el término utilidad, en tanto servían para la protección de la vida comunitaria: para defensa, para cubrir las necesidades primarias, etc. (cf. I.10-12).

El segundo pensador epicúreo en tratar el tópico legal es Lucrecio, que en el *De rerum natura* describe la aparición de la ley inscrita en el desarrollo de la sociedad humana. El objetivo del siguiente texto consistirá en analizar el libro V del poema, bajo la hipótesis de que este desarrollo puede dividirse en dos instancias, una pre-social y pre-legislativa, y otra social en la cual el derecho se presenta como el vínculo que imposibilita la violencia. En consecuencia, la primera tipificación, un estado de pre-sociabilidad, consiste en que el hombre transcurre su vida, así como las bestias, sin la práctica del lenguaje y sobreviviendo gracias al acondicionamiento físico a la naturaleza. La segunda instancia, un estado de sociabilidad, puede fijarse con la aparición de la casa y la familia; en este contexto es que a partir de la suma de la necesidad de una

defensa de los peligros latentes en contra de la vida y el perfeccionamiento de las habilidades técnicas se establecen acuerdos mutuos que obligan a sus partes a cumplirlos. Las conclusiones a las que se pretende arribar deberían echar luz a la forma en que se aborda el origen del derecho desde la doctrina epicúrea.

De la pre-sociabilidad a la sociabilidad y al lenguaje

El planteo político que se desarrolla en el poema está ceñido de nociones que incluyen además de argumentos filosóficos, argumentos que provienen de la ciencia, cargados de elementos *religiosos* y otras consideraciones que orbitan en el corazón de la experiencia latina, incluso común a otros autores como Cicerón (cf. Schiesaro, 2010, 42). En el libro quinto del *De rerum natura*, Lucrecio expone el desenvolvimiento *lento pero continuo* (Capelletti, 1987, 246) del género humano, cargado de descripciones insistentes de la *omnipresencia de la violencia de la vida humana* (Nussbaum, 2003, 305). En el comienzo la raza humana que habitaba el mundo era un género más fuerte que el actual y podía tolerar con mayor resistencia los avatares de la naturaleza:

At genus humanum multo fuit illud in arvis
durius, ut decuit, tellus quod dura creasset,
et maioribus et solidis magis ossibus intus
fundatum, validis aptum per viscera nervis,
nec facile ex aestu nec frigore quod caperetur
nec novitate cibi nec labi corporis ulla. (DRN V, 925-30)²

Estos primeros hombres llevaban su vida de la misma forma que las bestias, es decir, sin el desarrollo de la agricultura, ni mucho menos el manejo del fuego, se abastecían no por su propia producción sino por lo que “Quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat/ sponte sua, satis id placabat pectora donum” (DRN V, 935-6)³. Extensivamente, tampoco tenían entre ellos la idea de comunidad, en tanto eran incapaces de atender al bien común (*commune bonum*), y en

² “Y aquel linaje de hombres fue sobre los campos muy duro, como correspondía si la dura tierra lo había formado, armado por dentro con huesos mayores y más sólidos, trabado en las entrañas con recios tendones, que no se dejaba afectar sin más por el calor o el frío, ni tampoco por la novedad de los alimentos ni por achaque del cuerpo ninguno.” Las traducciones del poema corresponderán a Francisco Socas (Gredos, 2003).

³ “Lo que el sol y las lluvias producían, lo que la tierra por cuenta propia criaba, tales regalos apaciguaban sus corazones.”

consecuencia, eran mucho menos competentes para acordar el uso de las leyes (*scibant ne clegibus uti* cf. DRN V, 958-959). La mayor preocupación entre estos hombres era poder tomar la presa que la *fortuna* le ofreciera para poder valerse por sí mismos y por su propia cuenta. Del mismo modo en que lo indica Capelletti, Lucrecio ve en la condición del hombre primitivo una situación más triste que la del hombre en sociedad en muchos aspectos, sin embargo, más tolerable en otros. Por un lado, en los inicios, los hombres corrían más peligros en ser devorados por las bestias, “eran con frecuencia dilacerados por ellas, y solían morir inermes y abandonados” (1987, 250). Por el otro lado, no estaban sometidos, así como los hombres en sociedad, a entregar ni uno de sus días a la muerte del modo en que la ofrecen aquellos que son llevados a la guerra, a los naufragios provocados por la navegación. Aun así, la vida de los primeros hombres no se presentaba como un estado de paz y armonía, sino que la misma naturaleza era quien se posicionaba como el peligro latente a la vida del hombre:

Nec nimio tum plus quam nunc mortalia saecla
dulcia linquebant lamentis lumina vitae.
Unus enim tum quisque magis depensus eorum
pabula viva feris praebebat, dentibus haustus,
et nemora ac montis gemitu silvasque replebat
viva videns vivo sepeliri viscera busto. (DRN V, 988-993)⁴

Si bien parece existir una laguna a partir del verso 1012, pueden reconstruirse las causas de las primeras comunidades de hombres (cf. Capelletti 1897, 151). Según Lucrecio se conformaron una vez que los hombres abandonaron los lugares comunes de la naturaleza (los bosques, etc.) y se asentaron en casas, con pieles y al resguardo del fuego; constituyendo núcleos parentales, decir con esto, la mujer concedida al varón y la correspondiente reproducción de la especie. La presencia del uso del fuego ocasiona un impacto definitivo en la forma en que el hombre en esta nueva fase de sociabilidad adecúa su vida: “Ignis enim curauit ut alsia corpora frigus / non ita iam possent caeli sub tegmine ferre” (Ibíd. V, 1015-16)⁵. En

⁴ “Ni mucho más que ahora entonces los mortales y su estirpe abandonaban entre lamentos la grata luz de la vida; pues más bien entonces cada uno de ellos servía de alimento vivo a dientes de fieras que lo cogían y tragaban, y llenaba con sus gemidos el matorral, las sierras o los bosques al ver enterrar entrañas vivas en vivo sepulcro.”

⁵ “El fuego procuró que en sus apuros los cuerpos ya no pudieran así a cielo raso soportar el frío.”

consecuencia, el género humano empezó a ablandarse (*mollescere coepit*).

Es bajo este contexto que los hombres, para asegurarse de no correr peligros, empezaron a trabar amistad con vecinos que también buscaban evitar toda violencia mutua, y a asistirse entre sí, compadeciéndose de los más débiles. A pesar que no se pudo concretar la falta de tumulto en la armonía social, se empezaron a generar acuerdos mutuos (*concordia gnini*) que aseguraran la protección de la vida: “aut genus humanum iam aut genus humanum iam tum foret omne peremptum/ nec potuisset adhuc perducere saecla propago” (Ibíd. V, 1026-7)⁶. Esta teoría de la conformación de la sociedad humana es desarrollada por Lucrecio al mismo tiempo que una teoría del origen del lenguaje. Una vez constituida la sociedad y decidida la convivencia permanente entre los hombres, éstos se vieron obligados a dar nombres a las cosas para poder entenderse entre sí. Lucrecio parecería no advertir que el establecimiento de acuerdos mutuos y la expresión de la voluntad de concretarlo bajo determinadas condiciones suponía la existencia de un lenguaje más o menos organizado y complejo (cf. Capelletti, 1987, 252). Incluso en los versos 1222-3 se afirma que los primeros acuerdos con respecto del cuidado de los débiles se realizaron entre “vocibus et gestu cum balbe significarent / imbecilorum ese aequum misererier omnis.”⁷

En su teoría del lenguaje Lucrecio ubica a la naturaleza misma como eje organizante de su desarrollo. Decir con esto, que la forma en que los hombres designan cada objeto con sonidos es instintiva, del mismo modo que el niño, incapaz de emitir aún sonidos articulados, lo señala con el dedo:

At varios linguae sonitus natura subegit
mittere et utilitas expressit nomina rerum,
non alia longa ratione atque ipsa videtur
protrahere ad gestum pueros infantia linguae,
cum facit ut digito quae sint praesentia monstrent. (DRN V, 1028-1032)⁸

Del mismo modo en que cada animal tiene conciencia de sus facultades específicas y las ejercita, el hombre tiene una *tendencia innata*⁹ para ejercitar su

⁶ “que si no, todo el género humano habría perecido ya entonces, sin que su descendencia pudiera alargar las generaciones hasta la presente.”

⁷ “dándose a entender por medio de voces y gestos inseguros que es justo que todos se compadezcan de los débiles.”

⁸ “De otra parte la naturaleza obligó a emitir los cambiantes sonidos de la lengua y el interés sacó los nombres de las cosas, tal como, no por una razón muy distinta, su propia incapacidad de hablar arrastra a los niños a gesticular, cuando hace que señalen con el dedo las cosas que tienen adelante.” (Cf. Schrijvers, 1974)

⁹ Cf. Capelletti 1987, 253. Lucrecio rechaza la teoría de los héroes fundadores también en el campo del lenguaje. Según él no hay razón para suponer que un individuo haya asignado un nombre a cada cosa y que después haya enseñado a hablar a los demás hombres.

su lengua para hablar, hasta que logra articular la palabra. En adición, rechaza y considera tonta (*desipio* DRN V, 1043) la postura que ubica a los primeros hombres como los *designantes* de los nombres a las cosas. Puesto que sería someter y amaestrar a los demás hablantes aprendices: “nec ratione ulla sibi ferrent amplius auris / vocis inauditos sonitus obtundere frustra” (IBÍD. V, 1054)¹⁰. En resumen, siguiendo a Capelletti (1987, 53) pueden estipularse al menos tres argumentos que demostrarían la posición de Lucrecio. El primero es que no se tiene ningún motivo para suponer que un solo individuo haya sido lo suficientemente capaz de utilizar su lengua y su mente para designar los diferentes objetos del mundo bajo un nombre, para constituirse como el único habilitado para serlo. El segundo argumento establecería la paradoja que, si los hombres no se habían podido comunicar entre sí con el lenguaje hablado hasta el momento, cómo surgió uno que sí pudo, y, además, tuvo la habilidad de convertirse en el designante universal. Por último, cómo un solo individuo pudo haber obligado a todos los demás a usar las mismas palabras que él mismo había utilizado en el momento de la designación de cada cosa. En consecuencia, no es un hecho extraordinario el que los hombres, en tanto están dispuestos por la naturaleza, tengan una lengua capaz de emitir sonidos articulados, nombren los diversos objetos según los sentimientos que éstos les inspiran, mientras que también los mismos animales, incapaces de hablar, emiten diferentes sonidos, impulsados por el temor, el sufrimiento o la alegría (cf. Ibíd. vv. 1056-61).

Ante lo recién expuesto, puede considerarse que la teoría del lenguaje de Lucrecio se posiciona desde la procedencia del lenguaje a partir de la naturaleza, más que de la convencionalidad. En cuanto nace del instinto y su surgimiento se desprende de la experiencia colectiva y no de la invención individual, que se origina como respuesta a un sentimiento provocado en el sujeto, y que, además, nace de la necesidad de la comunicación entre los individuos con un propósito utilitario. Estos argumentos refieren potentemente a la doctrina expresadas por Epicuro en la Carta a Herodoto §75-6 (*Epístola ad Herodotum*):

De lo cual [resulta que] al comienzo los nombres no se generaron por convención, sino que las naturalezas de los hombres, padeciendo pasiones particulares y aprehendiendo imágenes particulares según cada [uno de los] pueblos, emitieron de forma particular el aire dispuesto por cada una de las pasiones e imágenes, a fin de que llegara a existir la

¹⁰ “bajo ningún procedimiento hubieran aguantado que se les siguiera machacando para nada las orejas con los sonidos desusados de las palabras.”

diferencia [de lenguas] según los lugares [de asiento] de los pueblos. Y luego las particularidades [de cada lengua] fueron establecidas en común según cada pueblo a fin de que las indicaciones resultaran menos ambiguas para [los hablantes] entre sí y se indicaran de modo más conciso. Pero al introducir ciertos hechos en los cuales [previamente] no se había reparado, quienes repararon en ellos transmitieron palabras que se vieron forzados a exclamar, mientras otros que [las] eligieron mediante el raciocinio las expresaron del modo [en que lo hicieron] en atención a una causa mayor.¹¹

La aparición de la ciudad y el derecho

Del mismo modo que la aparición del lenguaje ocasionó una nueva forma de comunicación más compleja entre los sujetos en la doctrina política de Lucrecio; la aparición del fuego ocupará también un papel central en el desenvolvimiento comunitario, y se le acreditan dos causas a su origen. El fuego brotó como un “fulmen detulit in terram mortalibus” (DRN V, 1092)¹², pero su aparición no sólo obedece a este tipo de intervención celeste, sino que también sucede por la misma fuerza del roce, por ejemplo, cuando dos árboles rozan entre sí. Sin embargo, el objeto de su utilidad es el que echa luz a su relevancia, gracias a él pueden empezar a cocinar sus alimentos, pero el aprendizaje de esta técnica es ubicado por el poeta en analogía con el sol, cuyo efecto en los alimentos del campo es similar al del calor de la llama. Estas circunstancias aceleraron el cambio de la dieta y de la forma de vida por nuevos usos que desarrolló en los hombres mayor ingenio (cf. *Ibíd.* vv. 1105-1110).

Este es el punto de partida en el que Lucrecio señala el comienzo de la fundación de las ciudades (*urbis*), lugares donde los reyes levantaron fortalezas para defensa y refugio (1108-9). Esto asumiría la conformación de cierta jerarquía entre los hombres que pone la simiente en una desigualdad que tiene su fundamento en determinadas características físicas y personales. De este modo, los reyes, en un sentido meritocrático, dividieron las tierras y el ganado teniendo en cuenta la hermosura, la inteligencia y la fuerza de los individuos (1111-12). La diferencia que separa al sub-grupo de los *propietarios* de los otros individuos se representaría por causas naturales: el más fuerte sobre el más débil.

El concepto de propiedad se introduce gracias al descubrimiento del oro (1113-42), y crea una dinámica dentro de la comunidad que subvierte los principios de organización social establecidos hasta su aparición. No obstante, esto significaría, del modo que indica Schiesaro (2010, 44), la primera traición sistemática del orden natural y sus enseñanzas, en tanto que es un elemento simbólico el que se transforma como el valor de orden de lo social: mientras la función primigenia de los reyes era la regulación de la asignación de los bienes materiales y naturales,

¹¹ “Ni mucho más que ahora entonces los mortales y su estirpe abandonaban entre lamentos la grata luz de la vida; pues más bien entonces cada uno de ellos servía de alimento vivo a dientes de fieras que lo cogían y tragaban, y llenaba con sus gemidos el matorral, las sierras o los bosques al ver enterrar entrañas vivas en vivo sepulcro.”

¹² “Como un rayo que les bajó el fuego a la tierra a los mortales.”

etc.; la noción abstracta de *propiedad* (en tanto posesión o dominio del objeto cf. v.1113: “posterior res investast aurumque repertum”) aparece en relación con el oro, es decir, que su significación se relaciona arbitrariamente con la riqueza, más que con un elemento cuyo valor es intrínseco.

Sin embargo, Lucrecio alerta de la precaución ética que debe establecerse dentro de la comunidad, en tanto los hombres deben vivir sabiamente, esto es, conforme con la moral epicúrea, considerando una vida austera y serena como la mayor riqueza ya que lo poco nunca falta: “Quod siquis vera vitam ratione gubernet / divitiae grandes homini sunt vivere parce / aequo animo; neque enim esi umquam penuria parvi”¹³. En esta sentencia, también hace eco fuertemente lo expuesto por Epicuro en las *Sententia Vaticana* §25: “Pobreza adaptada a los fines naturales es gran riqueza; riqueza descontrolada es gran pobreza”¹⁴. Por el contrario, la conducta de los hombres asumió la propagación de la violencia en consecución de los bienes ajenos, desestabilizando el régimen comunitario. Estos dos mecanismos, del modo en que los enumera Nussbaum (2003, 329), la búsqueda de la riqueza y la búsqueda del poder y el honor; si bien son presentados en el libro III (v. 59-69) como los medios para mantener alejada a la muerte y proveer una sensación de seguridad casi divina, son los que provocan en los que no poseen ninguno de los dos elementos mencionados un *ansioso remordimiento* contra el poderoso. Aquél que no es poseedor de la seguridad que proporciona el bienestar, en su intento de buscar las formas de protegerse genera deseos sobre la posesión de aquellos bienes, movilizado por el resentimiento y la envidia en contra de los que sí. En efecto, el *origen de la hostilidad* (IBÍD. 2003, 330) se genera cuando la muchedumbre de los hombres va tras la grandeza de los hombres ilustres y poderosos, que son considerados como eternamente afortunados; provocando los horrores de la muerte ocasionada por la envidia, que como un rayo concentra sus fuegos en los sitios más elevados (cf. DRN V, 1120-1128).

Cuando el conjunto de la sociedad humana cambia sus objetivos del bienestar de la comunidad por la búsqueda del bien propio, bajo una falsa asunción de igualdad entre lo indispensable para la supervivencia y la posibilidad de llevar una vida tranquila, es que la ambición política de esta *monarquía* queda fútil ante el estado de agresión provocado por la *ambición* (cf. 1135-1140). En consecuencia, el vínculo que surgió para debilitar la violencia fue el concepto de ley, traspasando de un estado de pactos rudimentarios a un estado *de iure*:

Inde magistratum partim docuere creare
iuraque constituere, ut uellent legibus uti.
Nam genus humanum, defessum ui colere aeuom,
ex inimicitiis languebat; quo magis ipsum

sponte sua cecidit sub leges artaque iura. (DRN V, 1141-44)¹⁵

¹³ DRN V 1117-1119: “Pero si uno maneja su vida con razón y verdad, las riquezas mayores son para el hombre el vivir tranquilo con poco, pues de lo poco bien se sabe, nunca falta.”

¹⁴ La traducción pertenece a José Vara, 2014.

¹⁵ “Luego, quienes hacían paces enseñaron a nombrar cargos y a establecer fueros para que aceptaran vivir con ley; porque el género humano, maltrecho por pasar el tiempo en guerra, se iba debilitando con la violencia; más razón así para que voluntariamente cayera bajo leyes y estrechos fueros.”

Es bajo la formulación de leyes justas (*legibus aequis*) que los hombres abandonaron voluntariamente el derecho a la venganza y se atuvieron bajo el miedo al castigo. Ahora bien, se formula la dicotomía ley y delito: no es fácil que quien cometa delitos pueda llevar su vida en paz, puesto que viola con sus hechos las paces y los acuerdos concretados por todos.

Foedera naturae y leges

Para Lucrecio ni la noción primitiva de equidad (*aequum*) ni la noción de ley (civil) aspiran en un sentido abstracto hacia la justicia y la igualdad (cf. Schiesaro 2010, 47). Mientras que deposita la existencia de la noción de *aequum* desde la primera etapa evolutiva del hombre, sólo la define en términos empíricos. *Aequum* es comúnmente, en términos romanos, un equivalente para el *ius naturale*, en oposición al histórico y variable *ius civile*. Lucrecio, sin embargo, despoja la noción de ley natural de toda connotación metafísica definiéndola como *el deseo de ayudar al débil* una vez que se conforma el núcleo familiar. El *aequum* es entendido aquí en el sentido de *ius naturale*, y emerge de otro término, el de *utilitas*, como una ley acordada por los hombres, contractual y empírica, pero más antigua y arcaica. Las leyes civiles de este tipo, son relativamente tardías e innovadoras puesto que consideran la punición ante la violación del pacto de no agresión, cuestión que no es considerado en el ideal epicúreo que tiene su base en el respeto por el *aequum*.

Al privar a la ley de todo origen metafísico, Lucrecio la ubica en el corazón de un cosmos atomista, y construye, en consecuencia, un modelo legal del universo (cf. Cabisius, 1984, 109–20). Entender verdaderamente las leyes de la Naturaleza constituye la tarea inmediata de la sociedad primitiva, que tiene su fundamento en la verdad autoevidente que lo que hay que asegurar es la paz. En la concepción del universo de Lucrecio, *nexus* (vínculo), *foedera* (pactos) y *leges* (leyes) también son términos que dan con el comportamiento de los átomos y su combinación en *concordia* (uniones); otros términos con implicaciones legales y políticas, forman en conjunto un sistema coherente para el conocimiento racional de la naturaleza (cf. Schiesaro, 2007, 63–90). En consecuencia, para Lucrecio los términos *foedera naturae* y *leges* poseen una fuerte fundamentación empirista. Las *leyes de la naturaleza*, son proyecciones dentro del tiempo infinito de las formas de asociación que prevalecen entre los átomos compatibles que emergen en el principio del mundo y cuya reproducción natural es heredada (cf. Droz-Vincent, 1996, 191–211 y Long, 1977, 63–88). Pueden ofrecerse dos ejemplos de esto, el primero puede verse cuando en DRN III v. 687 se explica que el alma no puede ser libre de la ley de la muerte, en esto Lucrecio parece referirse a la verdad evidente que todas las cosas materiales obedecen como a un fin a determinadas leyes. En segundo lugar, en el libro quinto (v. 48) se explica que no todas las combinaciones de átomos son posibles, sino que sólo dentro de un género específico. Una tierra más joven pudo haber producido hombres imperfectos, pero no centauros, es decir, animales

hechos de otra clase diferente de átomos. El establecimiento de cada especie es determinado por la naturaleza de cada átomo del que es originado, y por lo tanto es válido desde el principio. Desde el poder absoluto de las leyes impersonales refrena *certus ordo* que se entrama como la base del universo epicúreo.

Conclusivamente, la ley natural que presenta Lucrecio no existe fuera del plano físico de los átomos, no responde a un proyecto teleológico, y no es promovido por ningún hombre. Las leyes naturales cristalizan *post factum* el trabajo mismo de la naturaleza, y limita a cada criatura a sus propias posibilidades evitando el desorden en el mundo físico. Extensivamente, las leyes que surgen en el seno de la ciudad, repararían el quiebre con la armonía natural que supone la vida simple de los individuos primigenios ante la complejidad de relaciones que presentan las nuevas *urbis*. De este modo, la utilidad precedería a la justicia de las leyes, ubicándose ante la necesidad de la no violencia y caracterizando como justas e injustas las prácticas que la agredan.

Bibliografía

- Alberti, Antonina** (1995) *The epicurean theory of law and justice*. En Laks, André y Schofield, Malcom (Ed.) *Justice and Generosity: Studies in Hellenistic Social and Political Philosophy: Proceedings of the sixth Symposium Hellenisticum*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 161-190.
- Antifonte** (1996) *Fragmentos*, en *Sofistas: Testimonios y fragmentos*. Trad. Antonio Melero Bellido. Madrid: Gredos, pp. 327-394.
- Aristóteles** (2015) *Ética Nicomaquea*. Trad. Juilio Pallí Bonet, España: Editorial Gredos- RBA.
- Armstrong, John M.** (1997) *Epicurean Justice*. *Phronesis*, vol. 42, nº pp. 324-334.
- Cabisius, G.** (1984) 'Social metaphor and the atomic cycle in Lucretius', *Classical Journal* 80, pp. 109-20.
- Cappelletti, A. J.** (1987) *Lucrecio: la filosofía como liberación*. Venezuela: Monte Ávila Editores, pp. 249- 264.
- Chroust, Anton-Hermann** (1953) *The Philosophy of Law of the Epicureans*. En *Thomnist, a Speculative Quaterly Review*, nº 16, pp. 217-267.
- Droz-Vincent, G.** (1996) 'Les foedera naturae chez Lucrece', in *Le Concept de Natura`a Rome*. Paris: Ed. C. Lévy, pp. 191-211.
- Epicuro** (1978) *Opere, a cura di Graziano Arrigheti*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- _____ (2008) *Epístola a Heródoto*. Trad. Sebastián Caro, Trinidad Silva. En *Onomázein* nº 17, pp. 135-170.
- _____ (2014) *Obras Completas*. Edición José Vara. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hobus, João** (2009) *Derecho natural y derecho legal en Aristóteles*. *Diánoia*, vol. 10, nº 63, pp. 133-155.

Lucrecio (1961) *De rerum natura*. Edición bilingüe. Trad. José Ignacio Ciruelo Borge, Barcelona: Editorial Bosch.

_____ (2003) *La naturaleza de las cosas*. Trad. Francisco Socas. Madrid: Editorial Gredos.

Long, A. A. (1977) *Chance and Natural Law in Epicureanism*. *Phronesis*, vol. 22, nº 1, pp. 63-88.

Moulton, Carrol (1972) *Antiphon the Sophist, on Truth*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 103, pp. 329-366.

Nussbaum, Martha (2003) *La terapia del deseo, teoría y práctica en la ética helénica*, Trad. Miguel Candel, Barcelona: Editorial Paidós.

Ostwald, Martin (1990) *Nomos and Phusis in Antiphon's Peri 'Aletheias*. En Griffith, M. and Mastrorarde, D.J. (Ed.) *Cabinet of the muses*. Atlanta: Scholar Press, pp. 293-306.

Platón (1999) *Diálogos VIII, Leyes*. Trad. Francisco Lisi. Madrid: Editorial Gredos.

Porfirio (1984) *Sobre la abstinencia*. Trad. Miguel Periago Lorente. Madrid: Editorial Gredos.

Schiesaro, A. (2007) *Didaxis, rhetoric and the law in Lucretius*. En Heyworth, S. J., Fowler P. G. and Harrison S. J. (Ed.). *Classical Constructions: Papers in Memory of Don Fowler, Classicist and Epicurean*. UK: Oxford, pp. 63-90.

_____ (2010) *Lucretius and Roman politics and history*. En Gillespi, S. y Hardie, P. (Ed.). *The Cambridge companion to Lucretius*. UK: Cambridge University Press, pp. 41-58.

Schrijvers, P.H. (1974), *La pensee de Lucrèce sur l'origine du langage*. *Mnemosyne* nº 27, pp. 337-364.

_____ (1999), *La vie sociale et politique (DRN V 1011-1027, 1105-1160)*. En Schrijvers, P. H. *Lucrèce et les sciences de la vie*. Londres: Brill, pp. 102-118.

Simpson, Peter (2014) *Aristotle on Natural Justice*. *Studia Gilsoniana* n° 3, pp. 367-376.

Soares, Lucas (2004) *Siguiendo las huellas del régimen político más genuino. Derivas del filósofo-rey platónico*. *Deus Mortalis*, n°3, pp. 47-74.

Vander Waerdt, Paul (1988) *Hermarchus and the epicurean genealogy of morals*. *Transactions of the American Philological Association*, n° 118, pp. 87-160.

EDUCACIÓN ¿HERRAMIENTA POLÍTICA O FIN EN SÍ MISMO?

Andrea Monsalve ■

Resumen: El objetivo de este trabajo será reflexionar en torno al problema político presente en la llamada “filosofía con niños y niñas” y a veces, también con jóvenes. Nos cuestionaremos si esta pretende ser un fin en sí mismo o si, por otra parte, se trata de una herramienta política que busca provocar algún cambio de acuerdo a un cierto tipo de pensamiento. Consideraremos los aportes tanto de autores de lo que podríamos llamar filosofía política contemporánea, como los aportes poco estudiados en esta área en particular de Gabriela Mistral.

Palabras clave: MODERNIDAD – POSTMODERNIDAD – INDETERMINACIÓN – INFANCIA.

■ Facultad de Humanidades,
Universidad de Valparaíso.

Contacto:
andrea.monsalvemont@gmail.com

A modo de introducción: el proyecto de Matthew Lipman

Nos encontramos en un extraño momento cronológico de la historia. Filosóficamente, podríamos decir que nos encontramos en la postmodernidad, ese extraño momento atemporal. Nos encontramos en la crisis de los esencialismos, de los llamados “meta-relatos” que durante mucho tiempo dominaron la tradición filosófica. La crisis de los meta-relatos apunta a la crisis de los pensamientos deterministas, que imponen un cierto tipo de epistemología y moral, que hacen una lectura reducida y simplista del mundo en tanto que no consideran la complejidad y asumen, ontológicamente, que las cosas son de una determinada manera. Y, a veces, esa determinada manera, no podría estar más alejada de la realidad fenoménica. Podríamos entender la postmodernidad como un cambio de paradigma: las cosas ya no “son” algo necesariamente.

Consideramos que el proyecto de Mathew Lipman está inscrito aún en los procesos de la modernidad, aunque sea la modernidad decadente (Grau Duhart, y otros, 2010). El proyecto lipmaniano no apunta sino al *progreso* optimista centrado en el sujeto. Mantiene así los esencialismos éticos del liberalismo como doctrina ético-política, particularmente de la democracia deliberativa, que como explica Mouffe (2016), es individualista y racionalista. Esto apunta a que el proyecto de la democracia deliberativa no reconoce la naturaleza pluralista de la realidad social y los conflictos que ello acarrea. Por tanto, uno de los principios liberales es la posibilidad de un consenso racional universal, que la autora considera imposible y es la postura que adscribiremos en el presente artículo. Particularmente, consideramos que Lipman se encuentra dentro de la llamada democracia deliberativa debido a que se describe como una respuesta a la racionalidad instrumental por la comunicativa, creyendo que el debate político es un campo donde crear el consenso universal moral racional que tanto se busca, mediante la libre discusión. Y esto es precisamente lo que persigue Lipman.

Se encuentra inscrito en el marco post-guerras mundiales, con todo lo que ello implica. La creencia de que “la vida, a pesar de Hitler, sigue adelante, que siempre

habrá niños” (Benjamin, 1998, 151), no debió ser exclusiva de Benjamin, sino que muchos se refugiaron en la esperanza de que los niños del hoy de ese entonces, serían en el futuro los adultos destinados a arreglar el mundo que los adultos de ese entonces habían dejado así. Se entiende a los niños como adultos en potencia. No se busca privilegiar y desarrollar la infancia, como “un modo de acontecer intensamente en relación con la experiencia” o como “una experiencia de carácter abismal, vertiginosa donde el pensamiento se concibe a sí mismo en permanente apertura hacia lo indeterminado, de cara a lo que no sabemos” (Álvarez, 2015, 96- 98), sino que se busca racionalizar y hacer adultos a los niños. Lipman, por el contrario, pensó que “La mayor decepción de la educación tradicional ha sido su fracaso para conseguir gente que se acerque al ideal de una persona razonable (eso no quiere decir que todos los que son razonables tengan que haber sido educados, sino más bien que cualquiera que esté educado tiene que ser razonable)” (Lipman, 2002, 39) y por tanto buscó, a través de la educación de los niños, generar una ciudadanía con valores democráticos y herramientas de la razón que servirían para evitar que nuevamente se diera un evento como los ya ocurridos, y alcanzar finalmente el ideal liberal: si la gente es racional, entonces se alcanzará finalmente el consenso.

Si todos son educados según su propuesta, alcanzarán el grado racional necesario para hacer efectivo el deseo de un mundo perfecto que roza lo platónico. Por esto se llama filosofía *para* niños, porque busca entregar algo a los niños y que esto los cambie y los haga ser de una manera concreta y determinada. Hay una dirección y una intención, el adulto que sabe le entrega algo al niño ignorante e incompleto. El adulto *sabe* y hace el favor de compartir su adultez racionalista e individualista con los niños. Busca transformar la realidad múltiple y plural del conjunto de niños y niñas en una uniformidad, protagonizada por la racionalidad. Existe una esperanza de que, por el mero hecho de ser seres racionales, todos llegarán a las mismas conclusiones. La filosofía para niños es un adoctrinamiento y no una práctica emancipatoria (Freire, 1970). Hay un camino determinado que seguir, unas metas que alcanzar. No importa lo que piensen los niños por sí mismos, lo importante es que logren llegar a las preguntas que Lipman pensó importantes, y que de la misma forma lleguen a las respuestas que él pensó para dichas preguntas.

Una experiencia semejante: Gabriela Mistral y la educación

Pero no sólo Lipman creyó alguna vez en esto (Mistral, 2015). En 1923 publicó un artículo en la *Revista de educación primaria* de México, donde relata una vivencia en una comunidad o escuela rural de México, aunque no la llamara con el nombre filosofía para niños o con niños, podríamos decir que se trata de una experiencia similar que vale la pena rescatar del olvido. La primera premio nobel de Sudamérica pensó que esos niños

ni serán tampoco hombres unilaterales, sin la visión de unidad de la vida que caracteriza a los intelectuales; ni pesimistas que se han hinchado de odio y desaliento por su pequeño fracaso, del cual no tienen culpa sino sus manos torpes y su mente amodorrada. Serán eso que es para mí lo más grande en medio de las actividades humanas: los hombres de tierra, sensatos, sobrios y serenos, por el contacto con aquella que es la perenne verdad. Harán una democracia, menos convulsionada y menos discurseadora que la que nos ha nacido en la América Latina. (...) La pequeña república agraria que estos niños han creado, les irá revelando el régimen económico y los caminos por donde se busca la prosperidad de un país: no tendrán el odio de la riqueza, que sólo cuaja cuando el hombre no tiene nada que defender ni amar bajo el sol porque sea suyo.

No es que me haya lanzado en un río de fantasías, es que palpo, por primera vez en mi vida, *lo que significa la pequeña experiencia de los niños sobre los grandes problemas sociales* (Mistral, 2015, 36-37).

Mistral antes que Lipman vio el potencial de trabajar los grandes problemas sociales con los niños, pero no de una manera unidireccional y transmisora, dejando que los niños lleguen solos a las preguntas que nosotros como adultos queremos que se hagan, sino dejando que vivan como parte de su infancia los “problemas de adulto”. Como dice, además recalcando sobre este punto “El profesor hizo la gran avería (...) de rehusar al niño su universo de creación” (Mistral, 2017), es decir, existió en ella la confianza de que los niños no sólo son capaces, sino que deben explorar su imaginación y la creatividad que ello conlleva. Los niños no son seres rotos, incompletos, ni meros proyectos de seres humanos ni

tábulas rasas, por el contrario, ya son *alguien*, ya tienen sus propias reflexiones y pueden crear nuevos caminos que no son los que los adultos del momento eligieron. Las niñas y los niños deben explorar su actualidad.

Pensó Mistral, por otra parte, que los niños son la sociedad del porvenir y que los maestros tendrían un rol central en la configuración de la misma. Por ello es que los maestros tienen la función de guiar de alguna manera a los niños en su proceso de educación a lo largo de los años. Depende de cómo sean los niños de hoy cómo será la sociedad del mañana.

Maestros: toca a vosotros ser la avanzada en este generoso advenimiento de la civilización futura; vosotros los maestros, haréis que ella sea de paz, de amor, de solidaridad. Recordad que, en gran parte está en vuestras manos hacer de un pueblo una turba de esclavos o una asociación de hombres libres (Mistral, 2015 pág. 158).

¿Cómo pensó Gabriela Mistral al maestro? ¿Como un transmisor de conocimiento establecido o como un propiciador del espacio de discusión? Pensó que no había que crear cuentos *para* niños, la mayor “cursilería” que se puede crear, ya que estos cuentos tienen una finalidad concreta y no tienen el mismo placer estético que los clásicos. Mistral pensó que no hay que complacer a la infancia, no hay que enseñar la naturaleza de una manera normalista, pues esto es sólo un injerto a su cerebro y no un aporte a su desarrollo personal. Como dice Rancière (2016), ese tipo de educación sólo “ata al alumno a los pasos del maestro”.

No pensó que los problemas sociales eran exclusivos de adultos; no apuntó a deshacer la infancia y reemplazarla por la segura, estancada e inamovible adultez de creencias firmes. Pensó que los niños son capaces de pensar y tomar acción, pero también queda el resquicio de pensar a los niños como adultos en potencia, como la sociedad del futuro, mas no la actual. Pero ¿no son acaso los niños parte de la sociedad en acto? ¿No tienen ninguna incidencia, ningún tipo de alcance en cómo tomamos las decisiones de hoy? ¿Son los niños una parte inerte?

El niño no es loco, y si lo es, mejor anda y mejor vive así: dejarle tal vez valga más que mantearlo; al cabo, pronto el cuidado será igual a nosotros, como dos gotas de agua. Él inventa tanto como aprende, no es verdad que lo imite todo; quien se vuelve máquina de repeticiones es el hombre hecho y derecho (Mistral, 2017,42).

No encontramos en ella una filosofía sistemática, al estilo tradicional ni al estilo cientificista. Mistral reflexiona en el hacer, en el transmitir experiencias. No busca justificaciones ulteriores para ser académicamente valorada, sino que muestra precisamente lo que consideramos que un proyecto tal como la filosofía con niños y niñas busca producir: sinceridad, e intentos de responder las preguntas propias.

Respuesta, el proyecto de la filosofía con niños y niñas

“En cuanto tarea pedagógica, la «filosofía con niños» es una intervención, un modo de influir intencionalmente en la experiencia de las personas” (López, 2008, 65). Si eso es la filosofía con niños y niñas, ¿en qué se diferencia particularmente de la pedagogía en general? ¿No es la educación en general una forma de incidir intencionalmente en la experiencia de las personas? La misma FpN de Matthew Lipman encaja dentro de esta definición, ya que busca incidir en las personas de tal forma que se conviertan en un específico tipo de ciudadano que esté acorde con la sociedad con la que él sueña. ¿Qué es, entonces, la filosofía con niños y niñas? ¿En qué se diferencia?

El modo que elegiremos para acercarnos a dicho problema será preguntarnos qué tipo de experiencia se pretende generar, en comparación a la FpN.

El programa de Matthew Lipman consiste en una serie de novelas escritas por él mismo *para* un cierto público en específico, los niños y niñas de determinada edad que cursan determinado año en su educación. Estas novelas son acompañadas con un manual *para* los maestros, y determina el tipo de preguntas que deben surgir por parte de los niños, el tipo de reflexiones finales a las que se

debe llegar. En el fondo, Lipman escribió una suerte de relatos con moralejas para los niños que las trabajan. Esto es absolutamente no malintencionado, puesto que Lipman pretendía configurar a los niños y niñas para ser una determinada sociedad del porvenir. Y ahí es donde está la crítica a su buena intención.

La experiencia que se debe dar en un taller de FpN está predeterminada. El manual pretende ser guía de lo que debe ocurrir en cada sesión, las intervenciones que deben hacer los niños, sus reflexiones finales. Pero el manual no considera la diversidad y complejidad de la existencia humana, además de tener una idea preconcebida de lo que son los niños. No considera que distintos niños, en distintos lugares puedan tener diversas experiencias previas, diversos modos de vida que los hagan entender las cosas de modos distintos. No necesariamente llegamos todos a las mismas conclusiones. Y precisamente por esto, la FpN es insuficiente. ¿De qué manera justificamos un programa que en lugar de emancipar y buscar que cada individuo sea creativo, crítico, etc., busca cuadrarnos a todos? ¿Desde dónde obligamos a todas nuestras niñas y niños a seguir los pasos que quiso Lipman que dieran?

La filosofía con niños y niñas busca la experiencia *real*, no la experiencia forzada que pretende repetirse una y otra vez sin importar quiénes participen. En una experiencia *con* niños y niñas, la experiencia es conjunta, sin dirección. Todas las partes viven el momento, trabajando el material que sea, una canción, una imagen, un texto, un paseo... no importa cómo se propicie la instancia de reflexión, sólo importa que ella se dé, entendiendo al mismo tiempo que perfectamente podría no darse dadas las condiciones individuales de los integrantes del grupo.

En la filosofía con niñas y niños se mantiene, en algunos casos, la idea de la comunidad de indagación, que viene a ser un grupo en el que los integrantes se conocen, se respetan y se entienden como igualmente intelectuales con el fin de que la discusión se dé de la manera más próspera posible. Es fundamental para que se pueda dar este espacio de filosofía e infancia que los integrantes tengan la voluntad de reflexionar en torno a los temas planteados, a problematizarlos. De no existir tal voluntad, la experiencia posiblemente no termine siendo una filosófica propiamente tal, sino que será de otras características. La

experiencia filosófica es aquella que encuentra preguntas en lo cotidiano, que no son las preguntas ideales, sino que son las propias, son las preguntas que nos atormentan y que tienen que ver con cómo entendemos desde nuestra individualidad el mundo y cómo entendemos ciertos hechos como problemas. Además de dar cuenta de la indeterminación.

La importancia de este tipo de experiencias está en que impulsa el desarrollo individual de los niños y las niñas, y de todo aquel que pueda ponerse en esta categoría de infancia, lo que Álvarez (2015) llama segunda infancia o infancia a destiempo. Este tipo de experiencia, del que sólo se puede dar cuenta una vez concluida y no se puede pensar en pautar previamente, apunta a que cada participante de la comunidad de indagación se cuestione cada vez más las cosas que anteriormente daba por hechas. Y que cada uno sea capaz de hacer el trabajo individual que esto conlleva, lo que refiere a la búsqueda de la pregunta propia y por ende de la respuesta original no pautada por alguna doctrina en específico, por alguna institución o algún maestro. La filosofía con niñas y niños, la filosofía con la infancia busca sacarnos del espacio cómodo y complaciente donde podemos descansar y sentirnos cómodos. Es en cierto modo parte del proyecto de la postmodernidad, a la crisis de los meta-relatos, a la crisis de la metafísica.

La filosofía con niñas y niños busca dar cuenta de la indeterminación de la humanidad, de los cambios, de las pasiones y emociones, del irracionalismo, de cambiar de opinión constantemente debido a ser seres pasionales no puramente racionales. Aquí se busca romper el mito de que la filosofía llega a puerto seguro, de que hay un camino seguro de la ciencia que se puede encontrar y transitar. Es un modo de vida contrario a la tranquilidad asociada a la adultez omnisapiente: el infante es el que no tiene nada seguro, que está constantemente construyéndose a sí mismo y no es estático.

La política en la filosofía con niños y niñas

Rancièrre inicia el cuarto capítulo de su libro *El maestro ignorante* con la frase “Pero no hay la sociedad posible. Solamente existe la sociedad que es.” Rancièrre

tiene razón, sólo lo que es, es, en cierto sentido. Pero ¿vamos a limitarnos a esto? Como contraparte a la severa afirmación anterior, podemos decir que “La sociedad es, pero existe en tensión con lo que no es, o que todavía no es” (Holloway, 2011 pág. 24), y en el fondo lo que *queremos* que sea.

Ciertamente no hay garantías de un final feliz, pero aun mientras nos desbarrancamos, aun en los momentos de mayor desesperación, rechazamos la aceptación de que tal final feliz sea imposible (Holloway, 2011,3).

Consideramos que es en esta frase donde encaja el proyecto de la filosofía con niñas y niños. ¿Es una herramienta política o un fin en sí mismo? Posiblemente, ambos. En uno de los proyectos políticos contemporáneos, que podemos decir protagonizado por grandes autores como Esposito, Rancière, Laclau, Mouffe, Hardt, Negri, y otros, podemos llegar a la conclusión de que nos encontramos principalmente en dos crisis: la de los esencialismos y la de las instituciones. ¿Y qué es la educación en la actualidad sino una institución? “Los procesos políticos hacen de la educación un fragmento de la política” (Cantarelli, 2016), y la democracia no es sino un artificio.

¿De qué manera puede la filosofía con niñas y niños producir una ruptura en el sistema hegemónico, una verdadera política en términos de Rancière? ¿Cómo logramos desafiar a la institución desde la institución?

Consideramos que la escuela es una institución particular, a pesar de todo. Puesto que “La escuela no es una preparación, es una separación” (Rancière, 1988,2) se genera una particular oportunidad. Como dice Popper, las personas hacen finalmente a las instituciones, sean aquellas bien o mal planificadas, será su manejo el que resulte en una u otra experiencia.

No se pueden construir instituciones infalibles, esto es, aquellas cuyo funcionamiento no dependa ampliamente de las personas: las instituciones, en el mejor de los casos pueden reducir la incertidumbre del elemento personal, ayudando a los que trabajan por los fines para los que se proyectaron, sobre cuya iniciativa y conocimiento personales depende principalmente el éxito de estas (Las instituciones son como fortalezas: tienen que estar bien construidas y además propiamente guarnecidas con gente)” (Popper, 2002).

Es por esto que depende en buena parte de los maestros cómo se experiencia y se vivencia particularmente la escuela para cada individuo. Y es por esto mismo que, al ser la escuela una separación, existe una posibilidad de hacer política. La escuela está pautada y reglamentada por un currículo, que es la parte institucional, pero la manera en que se imparte dicho currículo, en la medida en que se haga al estilo de comunidad de indagación, al estilo de filosofía con niñas y niños, permite generar la ruptura desde la infancia y ello de alguna manera nos acerca al final feliz que aún esperamos mientras caemos por el barranco. En la medida en que la filosofía con niñas y niños se institucionalice, en la medida en que se cree el espacio como parte de lo instituido, como lo llama López (2008), se creará a la vez, contradictoriamente, un espacio completamente instituyente, en tanto así se entienda.

Por ello destacamos considerablemente el aporte de Gabriela Mistral, a pesar de que conserva algunos elementos de lo que se podría decir similar a la FpN, en particular el tema de la prenocción constituida de qué es y cómo es un niño o una niña, su esfuerzo por hacer del maestro un acompañante y no un represor de la creatividad e imaginación de los niños en todo momento es verdaderamente remarcable. Ignorar su aporte constituye un error, ya que deja en manos del maestro soñar con un mundo mejor, evitando que los niños y las niñas caigan en los mismos prejuicios que los adultos muchas veces tienen, permitiendo su libre pensamiento y buscando su participación en los problemas sociales y no apartarlos y aislarlos.

Tal como Rancière describe en su artículo *Escuela, producción, igualdad*, la escuela, en tanto espacio aparte de la sociedad productiva se convierte en el lugar de la igualdad, el lugar donde todos, provengan de la familia que provengan son iguales. Cabe destacar que esto sólo aplica en el caso de los países cuyos sistemas de educación pública funciona, ya que, en el caso particular de Chile, el estrato socioeconómico divide a las escuelas. Pero obviando esto, y aceptando que la escuela sea este espacio de igualdad de alguna forma, permite a los estudiantes, a los educandos, a las niñas, niños y jóvenes tener una relación distinta entre sí mismos y el conocimiento. Este espacio de igualdad permite entrar en el juego de la pregunta y la problematización.

Pero no debe caer en un espacio completa y absolutamente aislado de la

realidad, debe considerar la historia individual que constituye a cada individuo partícipe del grupo. No olvidamos quiénes creemos ser por estar en un momento de indagación, siempre estaremos influenciados por aquello. Así que las experiencias con la infancia, desde la filosofía, deben respetar absolutamente aquello. Las experiencias que vivimos, filosóficas o no, nos cambian.

Como dice Mouffe (1998,163)¹ , “El caos es al mismo tiempo un riesgo y una posibilidad, y es aquí que se cruzan lo posible y lo imposible”, siempre nos encontraremos en el abismo, en el barranco. El caos de la existencia humana, su indeterminación, su particularidad, hace de ella tanto riesgo como posibilidad en tanto que finalmente es una cuestión de voluntad, de la individualidad de cada ser humano la manera en que se realizan las actividades. Creemos que dicha particularidad es principalmente influenciada por las cosas que nos pasan a lo largos de nuestras vidas.

La filosofía con niños y niñas en la política

¿Qué oportunidades nos brinda entonces la filosofía con niños y niñas? Si la entendemos como un programa que busca influenciar intencionalmente en la experiencia de las personas, y que esta intención busca una experiencia de encontrarse con el abismo del pensamiento, la indeterminación, la duda y la pregunta propia, las oportunidades son infinitas. Dado que no se busca cuadrar el pensamiento, sino que se privilegia más bien la reflexión compleja y cambiante, encontramos en este proyecto la oportunidad de que el infante (sea en edad niño, joven o adulto) se encuentre con nuevos caminos a seguir para analizar y comprender los grandes problemas sociales, éticos y políticos.

Por ello mismo, por no cuadrar, el pensamiento será absolutamente diverso, y tal vez se termine en lugares muy distintos de los que Lipman buscaba, democracias más bien agonistas que liberales deliberativas.

Si no hay camino pautado, si cada cual es libre de seguir sus reflexiones, sus preguntas, sus vacíos, sus problemas, y entonces ¿qué consenso queda? ¿Cómo

¹Compilación realizada por Chantal Mouffe, esta cita en particular es del capítulo final, escrito por Derrida.

se logra la unidad política en la diversidad absoluta? ¿Nos lleva a algo el discurso? Aquí entra en juego la hegemonía y su discurso (que conlleva una policía), y la relación con la misma a partir de la democracia.

La filosofía con niñas y niños plantea un problema para la política de llevarse plenamente a cabo, el problema de la diversidad no totalmente consensuable, rompiendo el proyecto de Habermas (2007), donde el discurso en algún momento nos lleva al consenso universal para lograr el progreso de la humanidad. Este es, de todas formas, un problema que es parte de la humanidad debido a su complejidad, un problema del que no podremos escapar, pero al menos ya no lo esconderemos bajo la apariencia del consenso discursivo.

Y ese es el principal aporte que consideramos que hace la filosofía con niños y niñas; explorar la individualidad, la particularidad humana desde el grupo que conforma la comunidad de indagación; las palabras son comunes, pero los sentidos que hacen a cada uno son hasta inconmensurables. Jamás podemos compartir las experiencias, por ello es que cada conclusión es individual, y si es así, ¿es posible el consenso total? Probablemente, no, dada la diferencia radical entre personas. Pero, al menos, existe la posibilidad de dialogar e intentar entendernos mutuamente.

La democracia es un artificio, toda construcción política lo es, tal como dijo Hobbes de su Leviatán. No es una cuestión ontológica; no es una esencia, sino que es un intento de crear una imagen colectiva, una experiencia estética donde sintamos algo así como una democracia. Es una ficción, una apariencia, ya que no importa el *ser* de la cosa, en este caso, de la democracia, sino que importa el relato ficticio que cada individuo construye a partir de su experiencia. Ahora cada individuo tiene la oportunidad de concebir su propio relato, y no tan sólo memorizar el que se impone en los libros de texto, o el que concibe el maestro explicador que transmite de manera bancaria.

Y es por eso que “El mundo es un mundo de desequilibrio y lo que se debe explicar es el equilibrio y el supuesto de un equilibrio” (Holloway, 2011,22). El caos humano hace difícil pensar que alguna utopía sea posible. Quienes apuestan por el proyecto de la filosofía con niñas y niños esperan que contribuya no ya a un mundo más justo, dentro de ciertos ideales éticos, sino a un mundo políticamente más diverso, donde las voluntades reales puedan ser mayormente

representadas, donde los pensamientos de cada individuo sean realmente considerados. La filosofía con niños y niñas apuesta por la diversidad, por la no imposición de caminos, esperando que la humanidad compleja se haga efectiva, sin saber hacia dónde nos lleve. Sólo al final del camino, si es que tal final existe, podremos realizar una lectura completa de cómo influye la filosofía con niñas y niños en la política y en lo político.

Bibliografía

Álvarez, Juan Pablo (2015). La infancia a destiempo. [aut. libro] Juan Estanislao Pérez, Juan Pablo Álvarez y Claudia Guerra. *Hacer filosofía con niños y niñas, entre educación y filosofía*. Valparaíso: Serie Selección de Textos.

Benjamin, Walter (1998). *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Madrid: Editorial Taurus.

Cantarelli, María Natalia (2016). La escuela democrática como problema político. [aut. libro] V.V.A.A. *Reflexiones con Jacques Rancière*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso. págs. 23-33.

Freire, Paulo (1970). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI editores.

Grau Duhart, Olga, Álvarez, Juan Pablo y Nuñez, Isolda (Editores) (2010). *La concepción de la infancia en Mathew Lipman*. Santiago de Chile : CIFICH.

Habermas, Jürgen (2007). Ética discursiva. [aut. libro] Carlos Gómez. *Doce textos fundamentales de la ética del siglo XX*. Madrid: Editorial Alianza.

Holloway, John (2011). *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Santiago de Chile : Editorial LOM.

Lipman, Matthew (2002). *La filosofía en el aula*. Madrid : Ediciones de la Torre.

López, Maximiliano (2008). *Filosofía con niños y jóvenes, la comunidad de indagación a partir de los conceptos de acontecimiento y experiencia trágica*. Buenos Aires : Noveduc libros.

Mistral, Gabriela (2017). *Pasión de enseñar, pensamiento pedagógico*. Valparaíso : Ediciones Universidad de Valparaíso.

—(2015). *Por la humanidad futura, antología política de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile : La Pollera Ediciones.

Mouffe, Chantal (1998) *Deconstrucción y pragmatismo*. Buenos Aires : Editorial Paidós.

—(2016). *Política y pasiones; El papel de los afectos en la perspectiva agonista*. Valparaíso : Ediciones Universidad de Valparaíso.

Popper, Karl (2002) *La miseria del historicismo*. Madrid : Alianza editorial.

Rancière, Jacques (2002). *El maestro ignorante*. Barcelona : Editorial Laertes S.A.

— (2016) Emancipación intelectual y educación hoy. [aut. libro] V.V.A.A. *Reflexiones con Jacques Rancière*. Valparaíso : Ediciones Universidad de Valparaíso.

— (1988) Escuela, producción, igualdad (trad. Vera Waksman). *Horlieu Editions*. [En línea] 1988. <http://horlieu-editions.com/textes-en-ligne/politique/ranciere-ecole-production-egalite.pdf>.

AMOR Y CAPITA LISMO

Guido Arditi ■

Resumen: El trabajo se centra en la manera en que los individuos se subjetivan a partir del modo de producción capitalista; y en cómo este proceso favorece o reprime la gestación de distintos tipos de vínculos, con especial énfasis en las relaciones de pareja. Se considerará al amor romántico, ya no como un instinto propio de nuestra constitución intrínseca, sino como condicionado por una determinada estructura de la sociedad. Este enfoque, lejos de desvalorizarlo, pretende convertirlo en parte integrante del todo social. En primer lugar, se lo pondrá en relación con el *ethos* capitalista consistente en la individualidad, la independencia y la libertad, frente a los cuales el amor romántico comparte las características del libre contrato y el consentimiento voluntario. Pero, por otro lado, se evaluará el modo en que el capitalismo, a partir del proceso de alienación que describe Marx, impone una delimitación de un campo de acción para estos sujetos devenidos en libres; por lo que el ideal de autorrealización, autonomía e independencia ha de satisfacerse exclusivamente en el ámbito de lo privado, que termina por erigirse en el paliativo o solución del proceso de alienación.

Palabras clave: CAPITALISMO –AMOR ROMÁNTICO –ALIENACIÓN

■ Facultad de Filosofía y
Letras, Universidad de
Buenos Aires.

Contacto:
ardotieluno@hotmail.com

Introducción

Este trabajo se centrará de manera exclusiva en el *sistema capitalista*; al que se entenderá como un sistema *estructuralmente* basado en la existencia de un mercado de mercancías en el que se intercambian bienes por medio del dinero, siendo la fuerza de trabajo una *mercancía* más que se compra y se vende al modo que cualquier otro producto en dicho mercado; y *superestructuralmente* basado en la existencia de hombres y mujeres política y jurídicamente libres de mandatos tradicionales de lealtad; y regidos por el principio egoísta de actuar en pos de conseguir una utilidad para sí.

En cuanto a la relación entre *estructura* y *superestructura*; en este trabajo se sostiene que cada época constituye una totalidad compuesta tanto de representaciones como de prácticas que se amalgaman para formar un todo coherente; y por esto, *estructura* y *superestructura* son dos fenómenos que se manifiestan al unísono, en consonancia. Y, más aun, resultaría imposible que cualquiera de estos pudiera darse jamás en ausencia del otro. La distinción entre actividades exclusivamente prácticas y conceptos únicamente culturales es meramente *teórica*, pues en la realidad estos dos aspectos no pueden sino darse de modo entrelazado; y esto es así porque *toda praxis es teórica*; en tanto tiene que aparecer al sujeto actuante como portadora de sentido. Tal como describe Taylor

la imposibilidad de describir la economía de las sociedades primitivas, sin tener en cuenta los sistemas de parentesco que están aprobadas e impuestas tanto por las normas como por las necesidades. No obstante, es igualmente cierto que en sociedades más avanzadas las mismas divisiones carecen de validez. No podemos siquiera empezar a describir la sociedad feudal o capitalista en términos 'económicos' independientemente de las relaciones de poder y dominación (Thompson, 1992, 14).

A partir de esto, se sostiene que un determinado modo de producción o una determinada fase del desarrollo industrial llevan siempre aparejado un modo de cooperación entre las personas, y puesto que toda relación *económica* es

también una relación *social*, el modo de producción capitalista se encuentra íntimamente imbricado con determinaciones sociales, incluso respecto de las relaciones y vínculos que los individuos establecen entre sí.

Entonces, a la hora de evaluar al Capitalismo este será considerado principalmente en su aspecto *constitutivo*. Nos centraremos en los modos de existencia que el Capitalismo propone pues, así como toda subjetivación conlleva momentos de *sujeción*; toda sujeción implica a su vez *subjetivación*. Se entenderá al Capitalismo como un modo de estructurar la existencia, de organizar la cultura; un modo de *ser en el mundo* capaz de generar consensos, encuadramientos mentales y, consecuentemente, marcos de conducta naturalizando las orientaciones subjetivas que él mismo propone y propicia. Entonces, nos centraremos en las configuraciones subjetivas, las formas de pensar y sentir, en algo así como el *clima de época*; haciendo foco en las relaciones entre las personas, y particularmente en las relaciones de pareja.

Se estudiará al capitalismo haciendo uso de modelos que nos resultarán funcionales; siendo plenamente conscientes de que estos no son más que lo que Weber denominaba *tipos ideales*; es decir, amplias generalizaciones que provienen de algunas teorías sociológicas que muchas veces hacen caso omiso de distinciones entre grupos geográficos o sociales -y mucho menos características particulares-.

Por último, el concepto del *amor romántico* constituye uno de los temas centrales de nuestro trabajo, por lo que nos resulta menester aclarar en qué sentido será abordado aquí: será de modo análogo al espíritu nietzscheano cuando anuncia la muerte de Dios, en donde hace algo muy distinto que afirmar que *Diosno existe*; porque evidentemente enunciar que *ha muerto* supone que estuvo *vivo*. Y esta existencia para Nietzsche no tuvo lugar al modo de una entidad que se encontraría *ahí fuera*, sino a modo de *perspectiva* que tuvo *efectos de realidad* en tanto fue erecto como un *sentido*, un *valor* que determinaba prácticas sobre cómo ordenar y articular la vida. Así mismo es como entenderemos al amor romántico.

En contra de la tradición que ha relegado y circunscrito el tratamiento del amor al campo de la psicología, interpretándolo como una esfera perteneciente de manera exclusiva al fuero más íntimo del individuo, aquí se sostiene que creer

que dicho ámbito era separable y disociable de las normas condicionantes de la sociedad en general ha consistido en un error. Muy por el contrario, entonces, se considerará que la más íntima de las relaciones -y la manera en que se manifiesta- se encuentran condicionadas por las normas y papeles que la sociedad impone.

De esta manera, se sigue a Horkheimer en aquello de que “la filosofía toma en serio los valores existentes, pero insiste en que se conviertan en partes integrante de un todo teórico que revele su relatividad” (Horkheimer, 1973, 190). Todos los valores deben ser valorados no como principios metafísicos atemporales, sino en la medida en que reflejan realidades e ideales históricos concretos, pues “las ideas culturales fundamentales llevan en sí un contenido de verdad, y la filosofía debería medirlos en relación al fondo social del que proceden” (Horkheimer, 1973, 190). Por estas líneas es que pensaremos al amor romántico no como un *instinto* propio de nuestra constitución intrínseca, sino como un concepto que es producto de un determinado contexto histórico y social.

Discusión

Dentro del capitalismo se abordarán los procesos de alienación que tienen lugar en los ámbitos económico y político, los cuales vinieron de la mano de los ensalzados conceptos de *independencia* y *libertad*. Abordar esta transformación a nivel ideológico nos servirá para luego engarzarla con el surgimiento del amor romántico.

A nivel económico, con el capitalismo, tuvo lugar una creciente división del trabajo que trajo aparejado un proceso de *alienación* en el que “se observa una creciente racionalización, una progresiva eliminación de las propiedades cualitativas, humanas, individuales del trabajador” (Lukács, 2013,193). El trabajo industrializado comienza a verse crecientemente reducido a funciones rígidas, específicas y predeterminadas que han de repetirse de manera obediente y mecánica procurando, incluso de manera consciente, mantener a raya todo impulso de iniciativa creativa o de elección personal. Tiene lugar entonces, en primer término, una enajenación en la actividad misma del trabajo en la que la

persona del trabajador está ausente, la individualidad del trabajador desaparece del proceso productivo, sus cualidades individuales dejan de ser importantes; por lo tanto el trabajador pasa a ser fácilmente reemplazable por un otro cualquiera. Así, los individuos pierden parte de su anterior importancia y significación, pues ya no les es posible considerarse indispensables ni *hacer una diferencia*.

En un segundo nivel de alienación, esta se da respecto al producto; frente al cual ya no se siente identificado, vinculado o representado; “el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como un ser extraño, como un poder independiente del productor” (Marx, 1979, 105). Este segundo nivel priva al trabajador del orgullo e identificación con aquello que produce, lo cual constituye una de las fuentes principales a partir de las cuales obtener un sentimiento o atestiguamiento de sí.

Esta alienación en el trabajo presenta aun una dimensión ulterior que se da respecto al lugar y los instrumentos mediante los cuales se realiza el trabajo, pues para Marx la historia de las primeras etapas del capitalismo es, en gran medida, la historia de la expropiación de los trabajadores de sus medios de producción.

Esta situación, pese a lo que suele suponerse a veces, no es exclusiva del trabajo obrero fabril, sino que es extensiva a otros ámbitos; como dice Schumpeter,

el trabajo racionalizado y especializado de oficina termina por borrar la personalidad, el resultado calculable sustituye la ‘visión’. El caudillo no tiene ya oportunidad de lanzarse al combate. Está en vías de convertirse en otro empleado de oficina más, un empleado que no siempre es difícil de sustituir (Schumpeter, 1961, 182).

La alienación en el trabajo, entonces, se hace palpable tanto al obrero como al empresario, pues se trata de un fenómeno estructural endémico a un determinado sistema productivo. Esta alienación en principio estructural y material rápidamente es trasladada a las relaciones humanas y personales que se configuran en derredor de este nuevo sistema; esta

descomposición mecánica del proceso de producción desgarran también los vínculos que en la producción 'orgánica' unían a los sujetos singulares del trabajo en una comunidad. La mecanización de la producción hace de ellos, también desde este punto de vista átomos aislados abstractos" (Lukács, 2013, 196).

La producción en masa tiende a aislar a los hombres, en tanto la cooperación tiene lugar a espaldas de la conciencia –e incluso de la vista- de las personas individuales convirtiéndose en abstracta, impersonal, por lo tanto, inconsciente. Más aún, ahora tan solo se busca una cooperación eficiente, indiferente de que exista entre los productores algún tipo de intercambio afectivo o alguno de los rasgos de la familiaridad; los demás trabajadores son completos desconocidos, o incluso pueden ser percibidos como competidores. En este sistema los sentimientos de calidez y seguridad ya no encuentran un lugar donde florecer, y el altruismo comienza poco a poco a ser considerado una desventaja.

Como dice Giddens, el trabajo alienado 'hace extrañas entre sí la vida genérica y la vida individual' (Giddens, 1977, 50) rompiendo con los sentimientos de comunidad y fusión. Marx sostiene lo mismo cuando afirma que

en esta sociedad de libre competencia cada individuo aparece como desprendido de los lazos naturales, etc. que en las épocas históricas precedentes hacen de él una parte integrante de un conglomerado humano determinado y circunscrito (Marx, 1989, 33).

A partir de aquí es que el individuo autocentrado hace su irrupción en la historia, reclamando protagonismo y, por lo tanto, dando cada vez mayor preeminencia a sus impulsos individuales. Tal como dijera Marx,

al llegar el siglo XVIII, con la 'sociedad civil', las diferentes formas de conexión social aparecen ante el individuo como un simple medio para lograr sus fines privados, como una necesidad exterior (Marx, 1989, 34).

Bajo esta coyuntura los individuos muy difícilmente se alejen de sus asuntos particulares para entregarse a asuntos comunes; "lo que causa interés y preocupación es el sector privado e independiente de la vida, no el sector social, universal, que nos relaciona con nuestros semejantes" (Fromm, 1964, 121); tiene lugar el gesto delegativo que describe Rousseau; "¿Hay que ir al combate? Pagan tropas y se quedan en sus casas. ¿Hay que ir al consejo? Nombran diputados y se quedan en sus casas" (Rousseau, 1983, 97).

En esta época es que se termina de diluir en el horizonte el placer de generar un impacto o hacer algo que afecte a la comunidad toda, de *marcar una diferencia, dejar una huella, o cuanto menos acceder a un lugar en el otro*. Bajo esta coyuntura los individuos muy difícilmente se alejen de sus asuntos particulares para entregarse a asuntos comunes.

A nivel superestructural sucedió que "la conversión de las relaciones humanas en mecanismos económicos objetivos daba al individuo, al menos en principio, cierta independencia" (Horkheimer, 1973, 164). El relajamiento y la pérdida de poder de las agrupaciones institucionales y sociales propias del modo de vida tradicional abrían campo a una concepción de la *libertad* en la que los usos y costumbres, las lealtades personales tradicionales, tanto como los lazos comunales no eran considerados ya más que a modo de grilletes que constreñían el libre desempeño de la propia iniciativa dando lugar al "orgullo que seres humanos muy individualizados sienten por su independencia, su libertad, su capacidad para actuar bajo su propia responsabilidad y de tomar decisiones por sí mismos" (Elías, 2000, 152).

El capitalismo trajo aparejada entonces la noción que tenemos de nosotros

mismos como seres autónomos y desvinculados, lo cual conlleva todo un *ethos* individualista, un conjunto nuevo de valores, de coordenadas a partir de las cuales articular la existencia, a saber, la *individualidad* junto con las consecuencias *libertad* y *autorrealización*.

Entonces, este deseo de tener y llevar adelante una *vida propia*-que se ha convertido en una experiencia colectiva tan fuerte que parece constituir una suerte de común denominador social, o incluso un instinto natural-, no es sino un fenómeno específicamente moderno, que tiene raíces de tipo históricas y económicas en tanto es parte integral del capitalismo y su práctica de vida.

A su vez, el sistema de libre contrato en las relaciones laborales adelantó un sistema análogo en el ámbito de las relaciones de pareja, pues “se veía cada vez con mayor frecuencia a las relaciones humanas en términos económicos, gobernadas por las reglas del mercado libre” (Stone, 1989, 142). El matrimonio a partir de aquí pasó a estar basado en dos de las piedras de toque del *ethos* moderno, el *contrato* y el *consentimiento* voluntario entre individuos iguales.

Sin embargo, este trabajo sostiene que el principal accionar del sistema capitalista sobre el sujeto es a través de la delimitación de su campo de acción. Justamente, debido a la obturación que el sistema capitalista hace de las capacidades expresivas de autorrealización en los ámbitos laboral y político, terminan estas siendo redirigidas hacia otros ámbitos, y es a partir de aquí que creemos que el amor romántico se erige como el ámbito por excelencia donde canalizar estos impulsos. Este trabajo se propone entonces pensar al *amor romántico* como una especie de paliativo que viene a hacer contrapeso a las consecuencias más nefastas de la alienación existente bajo sistema capitalista tales como la despersonalización, la pérdida de la identidad, de la posibilidad expresiva, y el desmantelamiento de la vida comunal.

Frente a la pérdida de sentimiento de prestigio, tanto en el ámbito del trabajo como en la vida comunitaria, el amor romántico se erige como el ámbito de la resignificación-¿o hemos de decir *significación*?- del sujeto por parte de otro. Despojados de sus anteriores atributos e identidades, los sujetos comienzan a adquirir significado e identidad a través de sus parejas; pues estas representan la existencia de *otro* para el cual aquello que piensan, hacen, proponen o dicen es importante. Y por lo tanto es a través de este otro que adquieren un atestiguamiento de sí y dan sentido a sus vidas.

El amor romántico implica el ser destacado por otro en base a nuestras cualidades más específicas, individuales, idiosincráticas. *Me aman por lo que soy*. Importa la carga simbólica de haber sido seleccionados *específicamente*, y por lo tanto revestidos de importancia. Pasa a haber un otro para quien *hacemos una diferencia*, para quien no somos alguien a quien se pueda reemplazar o desechar fácilmente.

A su vez, trascendiendo el aislamiento que el capitalismo nos impone, el amor romántico nos convierte en parte de algo más grande que nosotros mismos y, por lo tanto, da un marco de orientación a nuestras vidas. Esto es así porque su mitología incluye la idea de pérdida de la individualidad, de cohesión, comunión y fusión con otro. En términos menos románticos, admite la posibilidad de compartir las biografías, algo que comienza a hacer falta de manera creciente en el mundo moderno.

Por último, sucede que lentamente a principios del siglo XIX “hombres y mujeres procuran el pleno apoyo emocional de sus cónyuges e hijos; procuran construir un refugio en un mundo de otro modo inhóspito” (Taylor, 2006, 311), a lo que añadiríamos *hostil y enajenado*. La familia se erige como una unión comunitaria de individuos entre los cuales se erige un altruismo que ya no se encuentra en otros grupos de la sociedad. Así, poco a poco es el espacio conyugal el que se convierte en el baluarte donde puede expresarse con mayor respetabilidad el sentimiento; se transforma en un espacio reservado a la afirmación emocional, al desarrollo de la calidez, el dominio donde es posible recibir apoyo y desarrollar sentimientos de seguridad en un mundo, por lo demás, cada vez más frío.

Por último, el casarse y formar una familia –a la manera moderna– se convierte en un medio de afirmación de independencia y autonomía, y por lo tanto un modo de forjar una identidad. El amor romántico entonces, provee la oportunidad a los sujetos modernos de elevarse desde la pasividad de su existencia social, hacia una nueva esfera de iniciativa y libertad, confiando y expresando sus propias capacidades de construir. Por todo esto la felicidad, y por sobre todo la realización personal, comienzan crecientemente a buscarse en la intimidad doméstica. Al mismo tiempo, la familia conyugal comienza a ser pensada como el principal mecanismo a través del cual no sólo afirmar una identidad sino

también lograr continuidad en el nuevo mundo formado por individuos.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos buscado trazar una relación entre los modos de producción y la manera en que se configuran las relaciones humanas. Hemos sostenido que el ámbito de las relaciones de pareja no forma un ámbito independiente y separado de las más amplias definiciones del espacio social, ni siquiera de aquella del sistema productivo.

En esta última sección nos dedicaremos a resaltar los elementos centrales dentro de nuestra construcción argumentativa. A continuación, destacaremos algunas de las líneas de análisis que desarrollamos a lo largo de este trabajo:

- El sistema capitalista -al igual que cualquier otro sistema económico- no podría existir, ni sería posible para este trabajo -o cualquier otro para el caso- realizar su análisis independientemente de los conceptos de carácter superestructural que suscita y alienta.
- Las cristalizaciones superestructurales propias del sistema capitalista como la libertad, la independencia, el individualismo y la autorrealización, fueron cruciales a la hora de concebir el concepto del *amor romántico*.
- Incluso a la hora de pensar al capitalismo en su costado más coercitivo o represivo; este actúa liberando o delimitando un campo de acción a estos sujetos “libres” en “independientes”; el cual termina siendo principalmente aquél del ámbito de lo privado.
- No solo es posible, sino también *necesario* pensar al amor romántico por fuera del campo exclusivo de la psicología en post pensarlo desde coordenadas vinculadas a otras definiciones más amplias del espacio social.
- El no reconocer al amor romántico a modo de una condición metafísica propia de nuestra naturaleza, no implica restarle importancia o significación; sino que, muy por el contrario, considerarlo de esta

manera implica revestirlo de una potencia novedosa a la hora de entender las características y necesidades de un determinado momento histórico.

- Por último, considerar al amor romántico como un concepto históricamente situado ayuda a comprender tanto las decisiones y acciones de hombres y mujeres de una determinada época, como sus procesos de subjetivación.

Bibliografía

- Elias, N. (2000). *La Sociedad de los Individuos*. Barcelona: Península.
- Fromm, E. (1964). *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México: FCE.
- Giddens, A. (1977). *El Capitalismo y la Moderna Teoría Social*. Barcelona: Labor.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la Razón Instrumental*. Buenos Aires: Sur.
- Lukacs, G. (2013). *Historia y Conciencia de Clase*. Buenos Aires: RyR.
- Marx, K. (1989). *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*. México: Siglo XXI.
- Rousseau, J.J. (1983). *El Contrato Social*. Madrid: Alianza.
- Stone, L. (1989). *Familia, Sexo y Matrimonio en Inglaterra*. México: FCE.
- Taylor, Ch. (2006). *Fuentes del Yo*. Buenos Aires: Paidós.

NOSOTROS LOS MONOS. PROBLEMAS ESTÉTICOS DE LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA¹

Jesús Antuña ■

Resumen: En el siguiente trabajo nos proponemos indagar, desde la filosofía del arte, el lugar asignado a la fotografía latinoamericana contemporánea dentro del reparto del mundo global. Nuestra intención será la de deconstruir las visiones exotistas que siguen siendo hegemónicas a la hora de analizar la fotografía producida en este continente. A partir de un análisis de bienales y festivales producidos desde Europa, se realizará una relectura de la fotografía latinoamericana que dé cuenta tanto de aspectos estereotipados como de la negación de la fotografía latinoamericana de índole experimental.

Palabras clave: ESTÉTICA LATINOAMERICANA- EXOTISMO - FOTOGRAFÍA

¹Ponencia presentada en el XVIII Congreso Nacional de Filosofía (AFRA), en la ciudad de San Juan, el 4 de octubre de 2017.

La intención del siguiente trabajo es señalar una serie de tensiones que pesan sobre la fotografía latinoamericana contemporánea, especialmente aquellas que reducen la importante producción de fotógrafos latinoamericanos a visiones exóticas. Lo que nos interesa es analizar algunos procesos que ha sufrido la práctica de la disciplina, ya que esto nos servirá como un abordaje previo a la hora de considerar la posibilidad de una estética latinoamericana. Para esto, debemos situar previamente a la fotografía en un campo que está en la frontera de las prácticas artísticas. Si bien desde su irrupción la fotografía ha causado problemas al ámbito artístico, problemas que están íntimamente relacionados con los mecanismos de reproducción técnica que han transformado por completo el campo artístico, no ha sido sino hacia fines de la década de 1980 cuando la disciplina ingresa dentro del sistema del arte. En el caso de la fotografía argentina, este ingreso recién puede situarse durante la década de 1990. Esto no significa que no haya habido fotógrafos cuyas obras circulaban en el ámbito artístico -podríamos nombrar a Man Ray en la escena internacional, y a Horacio Coppola y Grete Stern en lo local- sino lo que señalamos es que si bien algunos fotógrafos han formado parte del campo artístico, la disciplina se ha desarrollado en un campo relativamente autónomo e independiente, por lo que su desarrollo no puede considerarse análogo al de aquel. Sin embargo, las lecturas exotistas que se han producido sobre el arte y la fotografía latinoamericana, es algo que ambos comparten.

Para comenzar nuestro análisis, deslicémonos primero a un campo cercano a la fotografía, como es el cine. En 1971 se estrena la película "Nosotros los monos", del director Edmund Valladares. La película está basada en la historia de un boxeador pampeano, Mario Palladino, que fallece en julio de 1969 después de una pelea en el mítico Luna Park. La película muestra al mundo del boxeo como una salida laboral para jóvenes del interior del país en la búsqueda de un escape de la pobreza. Se muestra allí la degradación y violencia a la que eran sometidos esos jóvenes en su búsqueda de éxito, por lo que no resultó extraño el hecho de que muchos de ellos hayan terminado sus días siendo pacientes psiquiátricos. Más allá de la trama de la película me gustaría retomar su título: "Nosotros los monos". El título refiere a un sujeto colectivo,

un 'nosotros', que se conforma como una potente identidad al dirigirse a ese otro componente: 'los monos'. Más allá de las derivas de estos animales, más chicos o más grandes dentro de la política argentina, la identidad se construye a partir de un reconocimiento como un otro. Un otro que en este caso es un no-humano, específicamente un mono, un animal que ocupa un escalón evolutivo anterior al hombre. Imagen degradante si las hay.

Lo interesante del título pasa por las relaciones de poder conformadas a partir de una imposición por parte de un sujeto, que en este caso es un sujeto europeo-blanco, y en la apropiación por parte de los jóvenes boxeadores como un otro animal. En este juego de fuerzas no es difícil ver cómo continúa operando la dicotomía entre civilización y barbarie, y si bien es cierto que podríamos entender esta apropiación como una inversión de la dicotomía postulada más arriba, en donde el americano se sitúa en el lugar del otro para tomar distancia del europeo, dicha dicotomía continúa operando, por lo que la acción pareciera limitarse a ser una pura inversión, sin llegar nunca a disolverla. De esta manera, y aun cuando muchas propuestas latinoamericanistas han trabajado a partir de esta inversión dicotómica (en el campo filosófico podía enmarcarse la obra de Kusch, mientras que en el campo artístico podríamos situar al movimiento antropófago), el límite está en que sitúa siempre la otredad en el ámbito no europeo, sea este el latinoamericano, africano o asiático. Como bien ha señalado Diana Wechsler, "si un concepto ronda las referencias culturales a América Latina es el de los conflictos, la diferencia, la otredad" para luego preguntarse, "¿Por qué la otredad es siempre nuestra?"(Wechsler, 2012, 1).

Y es que aún hoy, cuando parece abrirse un nuevo panorama global, caracterizado por la proliferación de propuestas estéticas provenientes de toda partes del mundo, generado en buena medida por un mundo hiper conectado que desplaza los mecanismos de enseñanza, producción y circulación de contenidos, y cuando pareciera ya no alcanzar con ver las producciones generadas en los clásicos museos de ciudades como Nueva York, París o Berlín para tener un vistazo general del mundo del arte, no sólo por la irrupción del gigante Chino en la escena contemporánea, sino por los desplazamientos mismos que se generan a partir de estas circulación de contenidos. El arte tiene la capacidad de resignificarse, y lo hace cuando escapa a las jerarquías a las cuales fue

sometido anteriormente, es decir, cuando va más allá de la representación, cuando se sitúa en la escena pública, cuando traspasa el borde definido por el museo. Ticio Escobar ha llamado a esto el arte fuera de sí, y lo sitúa en la tarea de “imaginar juegos que burlen en cerco trazado por el círculo del rito o la vitrina, la pared del museo o la galería, la superficie de la pantalla. Que salten por encima de él, hacia dentro o hacia fuera” (Escobar, 2015, 35).

Sin embargo, si bien el arte se sale de sí, si bien se pone en contacto con otras prácticas, diluyendo las fronteras disciplinares, no llega aún a la disolución de los ejes jerárquicos que se postulan con la dicotomía centro-periferia. Es decir, aun cuando el arte escapa a la representación, se relaciona con la ciencia, con la literatura, con la filosofía y se realiza en el concepto, no logra borrar aquella otra dicotomía enraizada detrás de las relaciones de poder. Podría entenderse que si bien la ampliación estética se ha realizado, incorporando elementos hasta entonces ajenos, no sucede lo mismo cuando el arte se traduce en lo político, por lo que no es extraño el planteo del curador e investigador cubano Gerardo Mosquera cuando afirma que “estamos lejos de una escena artística globalizada. La mayor parte de las exposiciones de una cultura para ser presentada ante otro se produce en los ejes verticales centro periferia”. Retomando esa dimensión entre imposición y apropiación señalada más arriba, “lo grave no es que ellos nos impongan lo valioso según sus criterios, sino que nosotros lo aceptamos convencidos” (Mosquera, 1994, 17).

La otredad sigue siendo nuestra, y quizás sea por eso que el arte latinoamericano siempre está en conflicto, continuamente revisando su identidad. En el campo del arte, pero más específicamente en el panorama de la fotografía latinoamericana, la otredad funciona especialmente como exotismo. En este sentido, creo que un aporte fundamental, que provenga tanto de la filosofía como de la historia del arte, será la posibilidad de deconstruir este uso exótico, analizando no sólo cómo es que se genera, sino también cómo se reproduce.

Es interesante analizar cómo la fotografía latinoamericana ha podido conformarse en un espacio autónomo, no sólo con respecto al arte, sino también con respecto a la fotografía producida en otros lugares del mundo. Según Castellote (2003), fueron los propios fotógrafos quienes decidieron utilizar la categoría de fotografía latinoamericana, tanto para referirse a la fotografía producida en

Latinoamérica como también a una práctica políticamente comprometida. Castellote sitúa este inicio en el Primer Coloquio Latinoamericano de fotografía, realizado en México en 1978, en donde el documentalismo políticamente comprometido lleva a definir a la fotografía latinoamericana como una fotografía de la liberación. Si bien este tipo de producción pareciera ser alentadora, continuará operando la dicotomía presentada más arriba, ya que durante los años 80 lo que primó fue una mirada cercana al 'realismo mágico' y un tratamiento del tema indígena desde una perspectiva exotista.

Ese tipo de producciones ha dejado, al menos, dos aspectos que deben destacarse. El primero es que aun cuando esas propuestas se formulen desde un lugar políticamente comprometido con la causa indígena, muchas de ellas terminan en una estetización de esta problemática, por lo que este tratamiento rápidamente se transforma en una mercancía para las clases altas europeas. Un segundo elemento relacionado con la fotografía documental es que ha ocultado otros procesos que han ocurrido dentro de la fotografía latinoamericana. La relación entre una fotografía documental políticamente comprometida y el espacio geográfico y cultural llamado Latinoamérica, ha sido tan estrecha que se ha pensado como lo único que se produce en el continente.

Quizás una de las formas para deconstruir las visiones exotistas que pesan sobre la fotografía latinoamericana, sea retomar una ya clásica división del campo entre la fotografía documental y la fotografía comúnmente llamada experimental. Cuando hablamos de fotografía experimental nos referimos a un amplio rango, que parte de una raíz de tipo conceptual, pero que se realiza a partir de usos deconstructivos de la imagen como el fotomontaje, la manipulación digital, el collage, así como también aquellos trabajos que hacen hincapié especialmente en la fotografía como dispositivo técnico de producción de imágenes. Esta separación es de larga data, podríamos situar el nacimiento de la práctica experimental en los años de entreguerras como búsqueda estética que intenta despegarse del carácter indiciario de la fotografía, es decir, es su rechazo a ser un mero registro de la realidad lo que la separa de la fotografía documental. Sobre este carácter documental de la fotográfica, se ha referido Verónica Tell, argumentando que "En una valiosa revisión de la categoría de lo documental aplicada a la fotografía, Abigail Salomon hace notar que tal concepto no fue empleado hasta los años 20 concluyendo que su tardío implica que la fotografía

era antes entendida como inherentemente documental y que la misma noción de ‘fotografía documental’ hubiera parecido tautológica” (Tell, 2001, 1).

Como apuntamos más arriba, los coloquios de fotografía latinoamericana han seguido la pauta de una producción de tipo documental-político, lo que tendió a ocultar otro tipo de producción, especialmente aquellas de raíz experimental. En este sentido, en “El Sur como estereotipo. Fotografía Argentina y globalización”, Valeria González (2001) recoge el polémico pasaje de la curadora suiza Erika Billeter, cuando ésta, en el catálogo para la muestra ‘Canto a la realidad’ inaugurada en Madrid en 1993 sobre fotografía latinoamericana se refiere a ésta del siguiente modo:

La fotografía experimental es un propósito recurrente en la historia de la fotografía europea y norteamericana. En los países latinoamericanos su presencia es irrelevante. Ni siquiera aparece a lo largo del siglo XX. Sin lugar, es un tema de la próxima década: la fotografía de América Latina constituye una iconografía sobre personas y espacios vitales. Está totalmente orientada a la realidad de la existencia y desconectada por completo de cualquier veleidad que tienda a la experimentación artística, pero su grandeza se basa precisamente en esta limitación (González, 2001, 6).

La afirmación de Billeter no sólo es estereotipada, debido a que delimita un campo de aplicación muy circunscripto de la fotografía latinoamericana, sino que también es falsa, debido a que desde el siglo XIX hay propuestas de tipo experimental dentro del campo fotográfico latinoamericano. En ese mismo artículo, Valeria González contrapone las estéticas de dos fotógrafos, el guatemalteco Luis González Palma y el argentino RES, para analizar cómo es que se generan ese tipo de lecturas sobre la fotografía latinoamericana. De esta manera, para la autora, mientras que RES se aleja de una propuesta de este tipo exotista, no sólo porque apela a un trabajo de raíz conceptual en su serie NECAH (no entregar Carhué al Huinca), sino porque se traduce en una “producción periférica, centrada en el tema del indio, que no sólo no consiente el estereotipo de identidades cosificadas del postmodernismo, sino que, además, estimula una reflexión sobre la violencia que puede conllevar el origen de la fotografía documental en la América del siglo XIX”.

Gonzalez Palma, en cambio, ocuparía para la autora el lugar de producción exótica, ya que considera que este fotógrafo trabaja a partir de un imaginario nostálgico del indígena americano. Así, afirma que “la fotografía, como es común en el estilo del exitoso artista guatemalteco, es resuelta en una tonalización sepia que garantiza una distancia poética y, a la vez, connota –en su imitación de

una pátina- la idea de un tiempo remoto.” La fotografía a la cual hace alusión es “el niño coronado” (fotografía de González Palma) que fue usado para la promoción del Festival Photo España, y que se prestó al uso de todo tipo de *merchandising* por parte del festival. Dicho festival, expresa constantemente en sus producciones esa mirada exotista, por lo que no resulta extraño el uso y apropiación que hacen de la obra del fotógrafo. Sin embargo, a nuestro entender la obra del guatemalteco no es fácilmente reducible a una propuesta exotista, ya que si bien utiliza los tonos que dan lugar a pensar en una poética netamente colonialista, también presenta una contracara cuando acompañando a sus retratos coloca distintas imágenes de dispositivos fotográficos que dan lugar a una denuncia del uso de la fotografía como mecanismo de control y dominación. Como señala Laura Catelli, “algunas imágenes incluyen cámaras fotográficas antiguas, las cuales parecen habilitar un nivel meta-artístico, es decir, uno en que la obra reflexiona sobre su propia historicidad, sus condiciones de posibilidad y de producción” (Catelli, 2014, 15).

Si señalamos esto último en relación a la obra de González Palma no es para polemizar con Valeria González, sino más bien para poner en evidencia que aquello mediante lo cual nos referimos a una obra como ‘exotista’ no es fácilmente reducible a una serie de características compartidas, y por esto mismo es esperable cierto desacuerdo entre los investigadores del campo artístico al referirse a ciertas obras que, desde el comienzo, presentan cierta complejidad para su lectura. En todo caso, quizás no sea la obra de este artista guatemalteco el mejor representante del exotismo.

Sin embargo, el gusto por lo exótico sigue estando presente en la producción de obras de importantes fotógrafos latinoamericanos. Como ha señalado Alejandro Castellote “gran cantidad de autores siguen alimentando este deseo y representan los universos indígenas convenientemente estetizados bajo la identidad *pret- á porter* del exotismo” (Castellote, 2003, 16). A nuestro entender, la fotografía latinoamericana (y quizás también la estética latinoamericana) transita este umbral entre el exotismo y propuestas que escapan a él. Creemos que aquellas prácticas que se sitúan más de lleno dentro del plano artístico logran escapar a estos usos, quizás porque la labor crítica lleva años denunciándolo, pero aún el documentalismo fotográfico continúa en buena medida atrapado en estas redes. En este sentido, Juan Antonio Molina se refiere

a la posibilidad de repensar la fotografía latinoamericana del siguiente modo:

“Aceptar el reto obliga al planteamiento de nuevas construcciones visuales que revisen el tradicional esquema documentalista. La fotografía documental tiende a ser asociada con un ejercicio de apropiación que, desde el aparato fotográfico, se impone sobre la realidad fotográfica. Las propuestas que rebasan o expanden los límites de lo documental, están reconociendo y aprovechando la interacción entre lo fotografiado y el dispositivo de la fotografía”. (Molina, 2003, 51)

No se trata, sin embargo, de postular una estética fotográfica que esté desligada de toda raíz política, ya que la fotografía experimental puede también ser política, sino de postular una estética decolonial que partiendo de usos de la imagen, deconstruya el peso que la tradición occidental le ha asignado. Como nos dice Richard, las obras más complejas son aquellas que, sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma, el trabajo denso y tenso con los medios,

“(…) llevan la mirada del espectador a preguntarse, al mismo tiempo, por los usos políticos del significado cultural que ideologizan o desideologizan la mirada. Estas obras requieren ser leídas desde la relacionalidad móvil de una especie de 'tercer espacio' que conjugue, por un lado, la especificidad crítica de lo estético y, por otro, la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural” (Richard, 2007, 92).

Lo que sucede en el ámbito artístico merece ser pensado en aquellos sectores que aún continúan sobre la órbita de los usos exóticos, porque de este modo estaremos más cerca de pensar una estética latinoamericana que nos sea propia, y que se inserte dentro de los ámbitos decoloniales. Si el arte lo ha conseguido, quizás debamos esperar lo mismo de la fotografía. Como se ha señalado cuando nos referíamos a los textos de González (2001), Weschler (2012) y Castellote (2003), estas discusiones que se sitúan entre la reflexión teórica y la práctica artística, vienen trazando tanto el campo artístico como el fotográfico. De lo que se tratará entonces es de poder desarrollar estrategias desarticuladoras que vayan más allá del eje vertical centro-periferia, en “la necesidad de modificar los flujos de circulación y generar otras vías más allá de la tradicional norte sur o del binarismo centro periferia, construyendo relaciones sur-sur” (Weschler, 2012, 11-12). Esto, quizás, nos llevará finalmente a reconocer que los monos ya no somos nosotros.

Bibliografía

Castellote, Alejandro (2003): *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana*. Madrid-Barcelona: Lunwerg Editores y Fundación telefónica.

Catelli, Laura (2014): "Improntas coloniales en las prácticas artísticas latinoamericanas: versiones del retrato etnográfico en la Serie 1980-2000 de Luis González Palma" en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 5 | 2do. semestre 2014, pp. 14-28.

Escobar, Ticio (2015): *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital intelectual.

González, Valeria (2001): "El surcomo estereotipo. Fotografía argentina y globalización", en actas del Ier Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA "Poderes de la Imagen", CAIA, 2001, <http://www.caia.org.ar/docs/Gonzalez.pdf>.

Molina, Juan Antonio (2003): "Rituales de identidad" en *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana*. Madrid-Barcelona: Lunwerg Editores y Fundación telefónica.

Mosquera, Gerardo (1994): *Cambiar para que todo siga igual*. Madrid: Lápiz, núm. 111.

Mosquera, Gerardo (2009): "Contra el arte Latinoamericano". Conferencia dictada en Centro Cultural España Córdoba. En Línea: <http://ccemx.org/archivovivo/archives/artwork/hipertextos/contraelarte>

Richard, Nelly (2007): *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Tell, Verónica (2001): “La Toma del Desierto. Sobre la auto-referencialidad fotográfica”, en Actas del 1er Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/ IX Jornadas del CAIA “Poderes de la Imagen”, CAIA, 2001, <http://www.caia.org.ar/docs/Tell.pdf>

Wechsler, Diana (2012): “¿De qué hablamos cuando decimos Arte Latinoamericano? Exposiciones y perspectivas críticas contemporáneas” en *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). Nº 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012.

UNA EXPERIENCIA DESDE LA DANZA: HACIA EL RESCATE DEL CUERPO Y LA CREACIÓN DE LOS PRESENTES IMPOSIBLES¹

Hillary Scarlett Anderson/María Fernanda Jara Rodríguez¹ ■

Resumen: Deseamos aportar una perspectiva íntegra de nuestro proceso formativo a partir de una práctica artística como lo es la danza, y las inquietudes suscitadas durante nuestra formación filosófica acerca de la relación filosofía-danza; en otras palabras, la relación entre nuestro pensamiento y cuerpo. En ese sentido, el presente trabajo es el aperitivo de una investigación que iniciamos teniendo en cuenta nuestra experiencia en el Grupo Representativo de Danza Española y Flamenca de (GRI) la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (UPN) y la formación académica como licenciadas en filosofía. Asimismo, queremos compartirles lo aprendido en este tiempo y lograr transmitirles la síntesis de lo adquirido en muchos ensayos y presentaciones habidos y por haber. Esperamos que les lleguen las risas, la tensión, los esfuerzos, el dolor corporal, nuestras reflexiones, la vitalidad, las sensaciones; en fin, los ojos de cada quien.

Palabras clave: DANZA - FILOSOFÍA - METAMORFOSIS

¹Ponencia presentada en el IV Coloquio Interno de la Licenciatura en Filosofía "Aprender con y desde otras voces", llevado a cabo del 25 al 27 de octubre de 2016 en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

■ Facultad de Humanidades,
Universidad Pedagógica
Nacional de Colombia, Sede
Bogotá, D.C.

Contacto:

dfl_handerson339@pedagógica.edu.co

fernandajara7@gmail.com

Introducción

¿Es que no sabéis que hace poco, muy temprano,
me sorprendió Cármenes ahí presente bailando?» [Sócrates]
«Sí, ¡por Zeus!», dijo Cármenes,
«y al principio quedé atónito temiendo que estuvieras loco (...)»

Jenofonte, *El Banquete*.

En *El Banquete* (1993) de Jenofonte, encontramos a un Sócrates que es objeto de burla al manifestar su interés por aprender a bailar y que es señalado de loco al ser sorprendido bailando. Pero, ¿por qué su interés por la danza causa burla?, ¿por qué es señalado de loco? Pareciera que la burla hacia Sócrates y el ser tomado por un loco, se debe al hecho de que la danza es considerada como un asunto “poco serio” o “poco filosófico”; tal como se menciona en *El Banquete*: “En ese momento todos se echaron a reír, y Sócrates, con gesto muy serio, les dijo: «¿Os reís de mí? ¿Acaso porque quiero ejercitarme para tener salud o comer y dormir más a gusto (...)?»” (Jenofonte, 1993, 315-316). No obstante, a pesar de las burlas de los otros interlocutores hacia Sócrates, él con su gesto de seriedad al referirse a la danza denota la importancia del asunto, ya que, como él mismo menciona, es a través de ésta que se puede ejercitar todo el cuerpo para mantenerlo en equilibrio y mejorar sus condiciones físicas.

La imagen del filósofo que se interesa por la danza tiene como indicio la preocupación por el cuerpo. Esto nos permite entrever un primer acercamiento entre danza y filosofía, entendiendo que esa relación no se da entre un filósofo que pregunta por la danza y la estudia para conceptualizarla, sino de un filósofo que se cuestiona y relaciona con ella, con el fin de «conocerse a sí mismo» por medio de la pregunta y de su cuerpo. Así pues, la imagen de un Sócrates que indaga y danza, nos remite a lo señalado por Valéry a propósito de la danza: “La danza es «poesía general de la acción», pero también acción filosófica plena, potencia capaz de convertir cada paso en una «interrogación sobre el ser»” (como se cita en Huberman, 2008, 27-28). Esa «interrogación sobre el ser» que

menciona Valéry y ese querer conocerse a sí mismo que quizá Sócrates buscaba al danzar, nos permite encontrar otro punto de convergencia entre filosofía y danza: el movimiento y el conocimiento de sí.

Tanto en la filosofía como en la danza, el movimiento y el conocimiento de sí se encuentran presentes. Por un lado, en la labor filosófica, el interrogarnos hace que nuestro pensamiento esté en un constante movimiento con nosotros mismos y con el mundo que nos rodea. Por otro, la danza nos invita al movimiento, a sentir con cada uno de nuestros sentidos; a interrogarnos, a conocer y ser conscientes de nuestro cuerpo. Así pues, la danza y la filosofía no son dos ámbitos totalmente alejados uno del otro, sino que, al contrario, el movimiento del pensamiento y del cuerpo se convierten en uno solo para hacernos seres más completos, para permitir conocernos.

En ese orden de ideas, este texto es el aperitivo de una investigación que iniciamos a partir de nuestra experiencia en el Grupo Representativo de Danza Española y Flamenca de la Universidad Pedagógica Nacional (GRI), y nuestra formación académica como licenciadas en filosofía. Por tal motivo, en este escrito no pretendemos adaptar un pensamiento filosófico a la danza, es decir, no pretendemos buscar dentro de la teoría filosófica un pensamiento que nos permita explicar la danza, particularmente la danza flamenca; sino que, por el contrario, lo que queremos es explorar las posibles relaciones entre el sentir flamenco y el pensar filosófico. El querer explorar los lazos que se tejen entre danza y filosofía, nace del movimiento del cuerpo en un acto extra cotidianidad -como los ensayos o presentaciones del GRI-, en cuya dimensión nos interrogamos por: ¿lejos de la consideración de un virtuosismo² cómo cambia el pensamiento y el cuerpo en un proceso de aprendizaje? ¿Cómo se llega a la interiorización de una técnica? ¿Tengo un cuerpo o soy un cuerpo? ¿Cómo se evidencia en la danza el ser, pensar y sentir? De este modo, a continuación intentaremos dar respuesta a algunos de estos interrogantes.

Hacia una metamorfosis del cuerpo

Antes de cualquier proceso artístico se posee un cuerpo que no está preparado

²Entendemos por virtuosismo, al genial bailarín, quien parece haber nacido sabiendo.

para asumir los nuevos retos que le presenta una disciplina. Así contemplaremos aquí una clase de cuerpo “viejo” u anterior que funciona bajo las dinámicas de lo maquínico, a este le denominamos *cuerpo habitual*.

La relación con el *cuerpo habitual* nos habla de un cuerpo útil que sirve para ejecutar una acción. El cuerpo, en el modo cotidiano, pareciera ser vehículo de una intención y un pensamiento. Para ilustrar esta idea, en nuestra rutina diaria ejercemos distintas acciones con nuestro cuerpo que han sido mecanizadas, son actos que de cierta forma ya *sabemos*, pero dicho saber es saber sin conciencia, saber que deviene de costumbre y repetición de *lo mismo*; así, utilizamos nuestro cuerpo para dirigirnos de un lugar con el fin de llegar a otro sitio, no de desplazarnos por ejercer y disfrutar la mera acción del movimiento, o en actos como cepillarse los dientes, alimentarse, etc. En el *cuerpo habitual* pareciera que se persigue un fin de tipo práctico, en el cual se obtiene un beneficio a corto plazo. Ahora bien, la danza brinda la oportunidad de situarnos en el cuerpo desde un modo alejado de lo habitual, pero partiendo desde esa cotidianidad para entender el cambio.

Durante el proceso de formación en la danza se padece un cambiar de cuerpo o como Valéry lo menciona una “metamorfosis” del bailarín³ (citado en Huberman, 2008). Cabe aclarar que esta definición dista, en lo que a nosotras confiere, desde el virtuosismo de un intérprete a la práctica danzante de alguien que no ha recibido clases desde la más tierna infancia, quien apenas comienza dicha travesía en la adultez. Podríamos sintetizar en la consigna, de que una cosa es hablar de la “metamorfosis” durante la representación del baile que ejecuta un bailarín⁴ en su experticia y otra es la “metamorfosis” que constata el proceso de un aficionado, es decir, de alguien que no es un experto. El cambio corporal al que nos referimos, remite no sólo a un cambio de las formas, sino que presenta la dificultad en el aprendizaje de la habilidad dancística en el flamenco, dicha dificultad está en consonancia con lo expuesto en Zaratustra en el discurso de las tres transformaciones: el camello, el león y el niño. Recordando algunos fragmentos de este pasaje, con el fin de luego dar paso a la relación con la “metamorfosis” o el cambio del cuerpo, acudimos a las letras de Zaratustra:

³Por bailarín se comprende como aquel que aprende una técnica dancística, el que va a una escuela de danza (tiene una educación formal).

⁴La palabra bailarín es una expresión propia de la danza flamenca que se refiere a aquella persona que no tiene precisamente una educación formal, danza flamenco por tradición familiar, y goza de un talento natural.

Os indico las tres transformaciones del espíritu, la del espíritu en camello, la del camello en león y la del león en niño (...) el camello cargado se interna en el desierto, se interna él en su desierto. Más en pleno desierto tiene lugar la segunda transformación: la del espíritu en león ansioso de conquistar libertad y mandar en su propio desierto (...) ¿Para qué es menester el león en el espíritu? ¿Por qué no basta la bestia sufrida que se resigna, sumisa y reverente? Establecer valores nuevos -he aquí algo que ni aun el león es capaz de hacer; pero conquistar libertad para nueva obra- esto sí que puede hacer (...) Es el niño inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que echa a girar espontáneamente, un movimiento inicial, un santo decir sí. Para el juego de la creación, hermanos, se requiere un santo decir ¡sí! El espíritu quiere hacer ahora su propia voluntad; perdido para el mundo, se conquista ahora su propio mundo (Nietzsche, 1994,28-30).

Así pues, la relación que se da entre las transformaciones descritas por Nietzsche y la “metamorfosis” del cuerpo, es posible visibilizarla, en un primer momento, en el desierto mencionado en Zaratustra. En el desierto, ante la imposibilidad que su cuerpo limitado le opone, se encuentra el aprendiz (camello) iniciando su travesía en la danza, quien lleva su propia carga, dificultándosele tan siquiera coordinar un brazo con el pie contrario, pensar los sonidos, y escuchar la música. La concentración está en la escucha de ese único cuerpo, quien quizás antes no había ejercido dicha presión sobre sí mismo, este *único* cuerpo siente la frustración de su propia carga, su cuerpo, puesto que los movimientos impuestos no se dan con naturalidad; el camello avanza y espera temeroso en su proceder. Luego, ese aprendiz quien le pesa su propio cuerpo, que es generador de carga en esta etapa, deprendiendo el padecimiento, no se resigna ni se vence ante la imposibilidad de realizar los movimientos, por el contrario, esto proporciona fuerza y valor para continuar aprendiendo, lo que lleva a un incansable deseo de mandar en su propio *habitus*, transformándose así en el león nietzscheano. De este modo, los imposibles se vislumbran en el horizonte, gracias a una repetición continua, a un esfuerzo. Repetición que lejos de ser una repetición de lo *mismo*, aparece como repetición de lo *diferente*, debido a que cada práctica desarrollada en el ensayo, potencia el cuerpo, expande los sentidos, fuerza los músculos, agudiza la mente y traslada los pensamientos. Esa potencia del cuerpo, a su vez, se convierte en una restricción activa del cuerpo, que significa la imposición, el esfuerzo, y que tiene como elemento fundamental la lentitud, la cual convierte un acto rutinario en algo extra-cotidiano. Alain Badiou (s.f) se refiere al aspecto activo de la voluntad que libera al cuerpo que conduce a la *ligereza*: “¿Qué es la ligereza? decir que es la ausencia del peso no nos lleva muy lejos. Por *ligereza* (...) se puede entender como un cuerpo en estado de desobediencia a sus propios impulsos (...) exige un

principio de lentitud” (p.3). Así, el león afirma la *libertad*, apropiándose de su propio desierto, asumiendo su *carga* más ligera, dirigiendo su ruta hacia el disfrute. El león que afirma su *libertad* regresa a la infancia, lo cual no se propiciaría sin la carga que se hace más liviana; no por su efectual abandono, en un lastre pasivo en el que no se ejerce peso, sino por el movimiento activo de la desobediencia.

Lo anterior, nos lleva a la siguiente transformación: de aprendiz a intérprete, es decir, de león a niño; transformación que se da por la inocencia caracterizada en el olvido, posibilitando así la creación, el juego, “el ejercer una propia voluntad”. El niño surge cuando aquello que parecía imposible se ejerce desde el olvido, que parte desde un *no saber*, que consiste en la apropiación de la técnica. El cuerpo asume cierta libertad al practicar la técnica que ha sido interiorizada, otorgando el disfrute del movimiento, hasta el punto de no recordar su verbalización al momento de ser expresada y enseñada a otro agente. Ese *no saber* al que hacemos referencia nos remite a la noción de *maestro ignorante* mencionada por Rancière, al respecto Bardet (2012) señala:

Entonces, el no virtuosismo tendría a deshacerse del lugar del especialista, del experto: ¿Una ignorancia? (...) el método del ignorante no es una falta de trabajo y requiere por el contrario un esfuerzo particular. El maestro ignorante, que no posee el virtuosismo del conocimiento ni la pericia del experto, es un actante: enseñar lo que uno mismo no sabe exige un esfuerzo dirigido por la atención. -Alejándose de la pericia del experto, el maestro ignorante- se dirige hacía cualquiera (p.68).

Ahora bien, el aspecto creativo del niño en la danza no sólo se restringe al campo de la puesta en escena sino que también, el enseñar lo aprendido e interiorizado, y, posteriormente, olvidado, implica un acto creativo. Así, el proceso creativo desde el *maestro ignorante* se da en la medida que se traduce, una vez más, en términos racionales, tecnificados, entendibles, en forma gramatical, sonora o en una composición de imágenes, lo que ya se sabe de forma automática pero se ignora o se ha olvidado técnicamente. Este proceso creativo, es decir, el enseñar lo que se sabe pero que de cierta manera se ignora, conlleva a nuevas formas de entender el mismo objeto, a la exteriorización de lo aprendido que se

comparte con los otros. Entonces, la etapa del niño ha llegado, puesto que ya no se está en el propio desierto y en un único cuerpo, el niño está en el ahora, es olvido constante del mundo “se pierde del mundo y crea el propio” en la medida que se sumerge en el tiempo presente, en un aquí y un ahora consigo y con otros, quienes también han cedido su cuerpo como lugar musical.

En ese sentido, la metamorfosis es la superación de lo que en el movimiento del camello representaban los *presentes imposibles*, un estado en el que todo cuesta y alcanzar un virtuosismo está fuera de las posibilidades actuales.. Sin el paso por las etapas, la metamorfosis del cuerpo en una especie de olvido y nicho de creación, no sería posible.

Interiorización de la técnica y el tambaleo del pensamiento

En la metamorfosis el movimiento del propio cuerpo transmigra al movimiento del pensamiento, que se traslada de lo racional a lo sonoro. La toma de conciencia de las partes del cuerpo, en variadas ocasiones fruto de ensayos y dolorosos ejercicios físicos, no es solipsista, puesto que en la danza flamenca, el conocimiento de uno, implica el reconocimiento de unos otros tanto los que *están* en el momento actual, en tanto que espacio, como de otros ausentes (referente al tiempo y a un sentir histórico inscrito en la música, marcado por un cierto anacronismo). En el *conocerse a sí mismo*, en una meditación corporal, se conoce el potencial del cuerpo, lo que es capaz de hacer; un cuerpo como instrumento musical, que es música consigo y con otros, y en tanto que música, un cuerpo con tiempo y pausa. El tiempo lleva implícito la búsqueda de pausas, contrastes (contra tiempos) y está inundado de instantes en los que se encuentra como condición de creación el ubicarse en el aquí y el ahora. El aquí-ahora, es el lugar de encuentro para estar en mí cuerpo y con otros cuerpos, lugar de *habitus* de la música, donde los cuerpos son resonancia interna, ecos y prolongación del tiempo y el espacio.

Referente a ese bailar con otros, la pieza coreográfica se hace esencial para pensar si acaso que la singularidad del sujeto se pierde en una cierta marcha de lo que parecen ser pasos igualitarios carentes de propiedad interpretativa. Se podría caer en la desafortunada creencia de que debido a que cada movimiento está delimitado bajo un tiempo determinado y una posición fija, no

existe cabida para la expresión propia; no obstante, lo cierto es que entre más rigor se le propicie a un cuerpo, este poseerá más oportunidades que no han sido exploradas en la cotidianidad, se le brinda un nuevo campo de entrenamiento. A pesar de que se danza, en ocasiones en un mismo tiempo o bajo una composición coreográfica, lo singular no se extingue, de ahí que surja la inquietud respecto a cuál es el elemento que diferencia un danzar de otro, pese a que cada integrante del grupo este ceñido bajo un orden.

La interpretación de una coreografía se asemeja a la restricción de palabras que ocurre en el ejercicio riguroso de la memorización de un texto en teatro. El actor debe memorizar con el cometido de brindar vida y voz al personaje, dejar que él hable en el cuerpo del actor mediante la interpretación, la cual implica generar intenciones, emociones, acciones, un algo que contiene vida. La memorización del texto en teatro, restringe al actor, pero en esta restricción crea un margen de creación, pues es algo que se escapa de la cotidianidad, y al escaparse de lo rutinario, crea un bucle o un *eterno retorno de lo diferente* cuando se ensaya una y otra vez la escena predispuesta. La coreografía y el texto son semejantes a lo que ello confiere; en la memorización, consecución, repetición, *en vivir una y otra vez lo mismo* que al tiempo nunca, en esencia, es lo mismo. Ese bucle en el tiempo representa simultaneidad de movimientos que se escapan a la conciencia en el manejo del cuerpo habitual.

En la coreografía cada quien tiene una forma de interpretar la composición coreográfica. Bailar en grupo, como ya se ha mencionado, no significa homogenizar, pese a que lo que se está haciendo sea igual para todos, una misma enmarcación, un *caminar común* o un *caminar como todo el mundo*. Bardet (2012) nos dice al respecto:

El *cómo* no es imitativo (encontrar el caminar que se asemeja, idéntico, al cliché de caminar), ni representativo (caminar para los otros, en lugar de los otros, caminar normal que representa el caminar para todos), el *cómo* de la distribución de los lugares, como cada uno o cada una podría caminar, un «cualquiera» al mismo tiempo singular y común. (p. 77).

Una de las formas de dicha singularidad señalada por Bardet, se evidencia en la danza flamenca al momento de aprender una técnica y en el cambio que realiza el pensamiento en el proceso de traducción de la misma; es decir, en el

paso de un *saber* al *no saber* (Huberman, 2012) en cada uno de los danzantes. En este caso, ese *no saber* es el mismo del *maestro ignorante*, el cual se propicia en los estudiantes cuando se ha interiorizado un sonido y unos movimientos inconscientemente, pero que causan dificultad al intentar volver a ellos de modo racional. Entonces, una vez más, se hace necesario un proceso de traducción para enseñar a otros, para compartir o tecnificar lo aprendido nuevamente con sus nombres, número de veces y orden en el tiempo, cuyo proceso implica regresar a una especie de desintegración de la melodía y desfragmentación del pensamiento. Asimismo, la singularidad es notable en cada cuerpo que habita en el espacio, en los sentimientos que afloran al ejercer la práctica, en la escucha de la música o lo que no se expresa.

Así pues, cada cuerpo logra vencer lo que antes de iniciar el proceso significaba lo *imposible*: un estado en lo que todo cuesta, en el que la frustración se hace presente, en el que el sujeto se encuentra solo con las cargas que su propio cuerpo y pensamiento le han conferido desde la práctica del diario hacer cotidiano, pasando así desapercibida la posibilidad de que cuerpo y pensamiento sean otros. Así, esa brecha entre lo que ahora es posible y antes era inimaginable, con cada paso, se estrecha un poco más. Al danzar se alcanza aquel reto del que le provee la danza al cuerpo y que hace tambalear al pensamiento con sus rápidos giros, lo marea, le produce vértigo, angustia y gozo al tiempo, quedándole al pensamiento no más remedio que el de rendirse al servicio de la escucha, de la música, del movimiento de su cuerpo para calmar los ánimos, alivianarse. Pronto el pensamiento se transforma al compás del cuerpo en danzante, en un pensamiento que lejos de abandonar la racionalidad se une con ella para transformarse en sonidos, en música, *en rea-pitares*, *en zapateaos*, en movimientos coordinados, en un sentir. El pensamiento, al igual que el cuerpo, comienza a cambiar, “padece el mal de la “metamorfosis””, todo a causa de la danza; en nuestro caso la danza flamenca.

Consideraciones finales

El danzar nos permite conocer un otro de nosotros sin que ese otro diste de lo que somos, un otro que abandona la cotidianidad para sumergirse en la posibilidad de conocer su ritmo, su sentir, su pensar, su cuerpo; en últimas,

conocerse así mismo a su vez que conoce a otros. De ahí que la danza esté lejos de ser un asunto “poco serio” o “poco filosófico”, pues lo que la danza suscita es a la interrogación y al conocimiento de nuestro propio ser. Suscita una “metamorfosis” en nuestro cuerpo y pensamiento. Pero ¿cómo se da ese cambio? Como se señaló a lo largo de este texto, el cambio en el cuerpo y en el pensamiento, desde nuestra experiencia con la danza flamenca, de quien práctica una danza, se da en la medida que el cuerpo deja de ser el vehículo del pensamiento para realizar una acción y se convierte en su propio vehículo. Asimismo, la transformación del pensamiento es visible en cuanto ya no es el pensamiento propiamente racional (el de los conceptos, argumentos, ideas, etc.) el que al estar en escena o en un ensayo entra en juego, sino que es el pensamiento en sonidos, en música y en imágenes el que se activa para hacer de la experiencia dancística todo un sentir.

El cuerpo y el pensamiento pasan así por todo un proceso metamórfico. El primero, al pasar de un cuerpo habitual irreconocible para sí mismo a un cuerpo que se reconoce y es consciente de sus movimientos, de sus acciones más allá de la cotidianidad. En el caso del segundo, se pueden identificar tres momentos de la *metamorfosis*: la racionalización, la interiorización y la creación. El primer momento se puede ilustrar con lo siguiente: en el proceso inicial de aprender, por ejemplo, un movimiento, se requiere de una racionalización de éste, de entenderlo para poder realizarlo. Este proceso inicial, nos lleva al segundo momento, pues en el proceso de entender ese movimiento es necesario ensayarlo continuamente hasta interiorizarlo, hasta convertirlo en algo tan nuestro que ya no tengamos la necesidad de pensar para hacerlo. El tercer momento, se entiende en dos sentidos: 1. Al interiorizar la técnica se pone en juego la creación para realizarla de formas distintas tanto en la puesta en escena como en el ensayo mismo. 2. Al interiorizar la técnica y pasar desapercibida, el querer enseñarla o volver a traducirla requiere de un acto creativo para regresar a lo aprendido técnicamente. Puesto así, la *metamorfosis* del pensamiento y del cuerpo pareciera que nos conduce a un *eterno retorno de lo mismo*; no obstante, cabe aclarar que dicha metamorfosis no es igual todo el tiempo, ya que con cada ensayo y cada presentación, el pensamiento y el cuerpo conocen nuevos sonidos, movimientos, posiciones; nuevas formas de sentir e interpretar. De esta manera, el cuerpo y el pensamiento en la danza

la danza se convierten en uno solo, siendo que en la danza ya no se es un sujeto que tiene un cuerpo sino que se es un cuerpo, cuerpo que danza, piensa y siente.

Finalmente, queremos compartirles un fragmento del sentir y pensar de esos cuerpos -el de nuestra maestra, nuestros compañeros y el nuestro- que hacemos parte del Grupo Representativo Institucional de Danza Española y Flamenca Alma Amarí de la UPN.

Instrucciones para morir en el intento: volar y ser aire

La danza suscita al intrépido, quien osa acecharla: un duelo. El duelo no tiene más fin que el trayecto, más recompensa que hallar el éxtasis, más anhelo que seguir soñando y esperanza de tener alas en los pies. Una vez que usted tiene alas, la danza quien acecha y seduce a la vida, realza el vigor de lo que parece imposible, ella afronta la siguiente etapa del enfrentamiento y le proporciona como arma la generación de valentía ante retos como andar con los pies, las manos y los brazos en simultáneo movimiento, mientras, una vez coordinadas las plantas con el compás de la música, se dispone un abanico al viento, la lucha con las castañuelas, si es que acaso la perseverancia vence a las amadas para que por fin al unísono con el fluir de los dedos, se deslicen y resuene al riapiatar- en un ejercicio de disociación del cuerpo, la concentración ha de ser máxima, la atención reside en cada suspiro, en cada nota, sube desde los pies, realiza un demiplie, luego se entona como un cisne, llega a su pecho, asciende por su cabeza, entonces debe estar en el aire pero con los pies firmes. El combate resulta que ya no es un enfrentamiento, tan sólo una apariencia, tal velo se echa al olvido cuando el intrépido se entrega a la danza, entonces ya no importa si se ignora que paso era el proceder correcto, se ha convertido en una caricia, en una dulce rebeldía. El danzante ha muerto para vivir...

Bibliografía

- Anderson, H. S. (2016). *Perspectivas cuerpo y danza. Entrevista a los integrantes del GRI, Universidad Pedagógica Nacional* [Archivo de video]. Copia en posesión del autor.
- Badiou, A. (s.f). *La danza como metáfora del pensamiento*. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Cifuentes, L. A. (2000). Cuerpo y filosofía en el Zaratustra de Nietzsche. *Universitas Philosophica*, 34-35, 179-207.
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal* [Tesis de maestría]. Universidad de la Plata, Argentina.
- Humberman, G. D. (2008). *El bailaor de soledades*. España: Pre-Textos.
- Jenofonte. (1993). *Banquete*. Madrid: Gredos.
- Nietzsche, F. (1994). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Bogotá: Panamericana.
- Sourieau, E. (2008). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Valéry, P. (S.f). *Filosofía de la danza*. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15189/public/15189-20587-1-PB.pdf

SOBRE EL LLEGAR A SER EN LA OBRA ARISTOTÉLICA¹

Juan García Hernández ■

Resumen: El presente trabajo tiene como principal objetivo problematizar alrededor del proceso “llegar a ser” en la obra de Aristóteles con el fin de alcanzar ciertas consideraciones que permitan revelar la importancia que para el discípulo de Platón adquiere la reflexión metafísica frente a las cosas materiales que nos rodean partiendo de la problemática central, ¿cómo se generan? Para ello pretendemos establecer la demarcación de algunos conceptos a desarrollar tales como sujeto, forma, materia y génesis que, a la postre, nos darán las herramientas suficientes para rehabilitar la obra aristotélica en campos ajenos a la propia metafísica.

Palabras clave: “LLEGAR A SER”-SUJETO-MATERIA-GÉNESIS-METAFÍSICA.

¹Ponencia presentada en el XXXIII Encuentro Nacional de Estudiantes de Filosofía (CONEFI), del 8 al 12 de mayo de 2017. Chetumal, Quintana Roo, México.

No cabe duda que el pensamiento de Aristóteles se funda en una serie de problemáticas que convergen en un sistema global, abarcando tópicos que van desde la ontología hasta la zoología, de ahí posiblemente surja la vigencia de sus planteamientos en la actualidad ya que en la medida en que volvemos a la lectura de sus textos nace la posibilidad de rehabilitar un proyecto ontológico velado hasta cierto punto por el auge del cientificismo acaecido a partir de la modernidad, abriendo consigo perspectivas críticas alrededor de varios fenómenos de la naturaleza entre ellos el proceso de la generación de los entes naturales.

Sin embargo esta idea debe ampliarse si existe una disposición por acercarse a la obra aristotélica. Para ello resulta primordial aproximarse a un libro fundamental que se consolida como un eje rector para asimilar la obra del Estagirita: *Física*. Tal libro abarca una serie de apartados donde se pone a discusión varios conceptos alrededor de la naturaleza, tales como: movimiento, causa, tiempo, lugar, vacío, materia, etc. Conceptos que la tradición se encargará de redefinir, pero que involucran un sentido originario que debemos atender para asimilar positivamente la obra aristotélica, ya que como veremos, dicho sentido va acompañado de un constante diálogo con los presocráticos y con Platón; este hecho abrirá una serie de elementos que nos arrojan a un campo de reflexión filosófica notable.

Lo anterior nos sirve como preámbulo para trazar el eje central sobre el cual descansará el trabajo. Si bien la *Física* encierra una gran gama de potenciales problemas a rescatar, nos es imposible abarcar todos, por ello, y con la intención de circunscribir nuestro objeto de estudio, a expensas de tocar elementos que son fundamentales al momento de acercarnos al proyecto de Aristóteles, hemos llegado a la problemática que despliega Aristóteles en relación a la generación o al proceso del “llegar a ser”. Cabe mencionar que dicha problemática expande una serie de elementos que valen la pena revisar no sólo por su relación con el tema a tratar, sino porque forman parte de todo el corpus aristotélico de manera fundamental. Además, cabe advertir que conforme avancemos en el análisis de la problemática iremos matizando y subrayando varias nociones que fungen un papel complementario pero no ajeno a la problemática central. Por ende no debe resultar una sorpresa que en breves líneas se concentren una gama de matices que nos obliguen a retomar pasajes externos a la *Física*. Teniendo en cuenta este

punto no podemos excluir el diálogo con filósofos contemporáneos, ya que permiten pensar de mejor forma ciertos conceptos.

Dicho lo anterior es justo pasar al análisis preciso del pasaje a comentar:

Llegar a ser se dice en muchos sentidos en algunos casos no se habla simplemente de llegar a ser, sino de llegar a ser algo particular, pero solo de las sustancias se dice que llegan a ser en sentido absoluto. Cuando no se trata de sustancias, es evidente que tiene que haber un sujeto de lo que llega a ser, pues en el llegar a ser de una cantidad o de una cualidad o una relación o un dónde hay siempre un sujeto de ese llegar a ser, ya que sólo la sustancia no se predica de ningún otro sujeto, mientras que todo lo demás se predica de la sustancia. Pero que también las sustancias, y todos los demás entes simples, llegan a ser de un sustrato, resulta evidente si se lo examina con atención. Porque siempre hay algo subyacente de lo que procede lo que llega a ser; por ejemplo, los animales y las plantas proceden de la semilla (Aristóteles, 2011, 190a 30-b5).

Cabe destacar que dicho pasaje nos revela aspectos importantes del proyecto del filósofo griego, pero no a simple vista. En primer lugar debemos tener en cuenta el contexto sobre el cual nace (*Ídem*). Si bien es indudable que ya en la filosofía presocrática encontramos planteos en torno a la naturaleza y sus principios, no es sino hasta la obra del Estagirita donde dichos planteamientos son recuperados y criticados, llegando a señalar elementos que los predecesores no tuvieron en cuenta. Dichos elementos, no visibles ante los presocráticos, en gran medida corresponden al sistema filosófico que propone Aristóteles, ya que en los primeros -y primordialmente en Parménides- el orden de la *physis* y en especial el proceso de la generación, que como en principio se plantea, involucra un llegar a ser. Tal hecho implica pensar aquello que no es y puede llegar a ser. En el fondo si retomamos gran parte de los aportes de Parménides en relación al Ente y su generación, que dice “¿Y cómo a serlo llegaría? Que si lo llegare a ser no lo es; que si de serlo al borde está, no lo es tampoco y de esta manera toda génesis queda extinguida” (García Bacca, 1979). De la anterior cita debemos contrastar que en el caso de Parménides el proceso de la generación no se da ya que si fuera el caso no se estaría siguiendo el principio de contradicción, el

cual enuncia que algo no puede ser y no ser al mismo tiempo, mientras que para Aristóteles dicha tesis alimentándose de la tradición platónica, donde algo sí puede generarse desde un no ser pero en un sentido de privación, noción que se relaciona íntimamente con el concepto de sujeto.

Pero antes de pasar a este asunto de la rehabilitación platónica conviene regresar a lo primero en cuestión que versa sobre la superación con respecto a los presocráticos. Sin embargo, no debemos olvidar que la obra aristotélica no puede entenderse sin el diálogo que marca con sus predecesores, y a su vez, sin la formación platónica que encierra gran parte de su proyecto. De esta instancia podemos derivar que gran parte del trabajo aristotélico en relación a la naturaleza corresponde a un intento por introducir una física del ser, dicha consecuencia será atisbada conforme avancemos con el trabajo.

Teniendo en cuenta lo expuesto, es necesario señalar las implicaciones que rodean al enunciado. Dado que *llegar a ser se dice en muchos sentidos*, es conveniente bosquejar porqué el filósofo Estagirita lo plantea así. De acuerdo con Giovanni Reale² el término *llegar a ser (gignesthai)* sólo se apoya en los usos que la propia lengua griega otorga. Sin embargo, algunos plantean cierta ambigüedad, ya sea que definan dicha ambigüedad como un “convertirse o un entrar en existencia” (Charlton, 1992). Cabe destacar que dicha ambigüedad nos invita a pensar la manera en que se da dicha conversión o dicho tránsito a la existencia. Para matizar este aspecto, en primer lugar es importante tener en cuenta una diferencia importante entre ser (*einai*) y *gignesthai*, ya que en el segundo caso se habla de un llegar a ser, y justo ésta es la diferencia radical porque se habla de lo que una cosa viene a ser o está fuera de algo para llegar a ser. Para asimilar mejor la diferencia señalada cabe subrayar que la proposición “de” traducida al griego como *tou* debe considerarse a partir de un sentido genitivo, es decir, como un punto de partida. Esta consideración es importante ya que nos aproxima a observar la relevancia que da Aristóteles a los principios y, sobre todo, a entender la manera en que se da el proceso de la generación, abriendo la posibilidad de precisarlo a través de una sencilla fórmula como un *de-a* inherente a las cosas naturales, en donde “de” funge como el punto de partida y “a” representa la cosa generada.

Para complementar la anterior idea en relación a la importancia de la preposición *de*, valdría la pena revisar algunos pasajes de la *Metafísica* como el

² Reale, G. (2003). *Introducción a Aristóteles*. Barcelona: Herder.

siguiente: “Algunas cosas tras ser generadas, se denominan por aquello de que proceden por su materia y no se denominan <tal>sino <de tal>, por ejemplo la estatua no se dice que es piedra sino de piedra” (Aristóteles, *Metafísica*, 1033a 5-7). De lo anterior podemos derivar que el llegar a ser algo de las cosas particulares es determinado por algo que le antecede, ya sea el caso de una estatua o el de un hombre con respecto a su padre. No sobra mencionar que a lo largo del capítulo siete del libro uno de la *Física* se propondrá el ejemplo del hombre que llega a ser músico. En este caso debemos advertir que tal hecho se da por necesidad lógica, aunque no deja de lado el grado ontológico, sin embargo, dicho asunto queda al margen de este trabajo.

Volviendo al asunto central no podemos olvidar que cuando las cosas particulares van a ser constituidas se presupone una sustancia absoluta sobre la cual se originan. Este aspecto va de la mano con la necesidad de diferenciar entre la génesis de una *sustancia (ousía)* y la génesis de la determinación de una sustancia particular, ya que a la primera compete el ámbito de pensar una sustancia en sentido absoluto y la segunda no es posible sin la primera, como es el caso de los cambios cualitativos, cuantitativos o de lugar de una especie. Pero el pensar la sustancia en sentido absoluto nos lleva a problematizar a qué se refiere Aristóteles con tal sustancia, de dónde viene y cómo puede conocerse.

La sustancia absoluta también se dice en varios sentidos. En la *Metafísica* se exponen cuatro candidatos a ser sustancia en un sentido fundamental, uno de ellos es *hypokéimenon* que se traduce como *sujeto*. Este sujeto primario o fundamental puede entenderse en dos sentidos: tanto como un sujeto lógico, sujeto sobre el cual se predica algo, o como un substrato entendido como materia última. En el caso de los análisis con respecto a la naturaleza, el discípulo de Platón tiende a hablar del sujeto como materia última, ya que ésta es la naturaleza subyacente desde la cual emergen todas las demás cosas. Este hecho debe ser subrayado ya que posteriormente se irá complicando puesto que en la medida en que Aristóteles recobra su formación platónica planteará una relación tripartita o dual en relación al proceso de la generación. Como bien advierte Aubenque “el proceso del devenir revela una triplicidad o una doble dualidad, de principios; forma que se opone al sujeto como materia y por otra parte al sujeto como ausencia de esa forma, como privación” (Aubenque, 1981). La anterior cita nos

auxilia a matizar el problema que yace de fondo en relación a la sustancia primera, ya que en un sentido puede decirse en cuanto materia o en cuanto forma. Para clarificar este problema resulta conveniente vislumbrar en que uno es más fundamental que el otro, pareciera que en primera instancia al hablar de las cosas naturales o bien de aquello que se genera, presuponemos un algo originario. Justamente dicha suposición encierra las dificultades por las que los predecesores del Estagirita pasaban al atribuir como el origen de la *physis* elementos como el agua, el fuego o el aire, sin embargo no tenían en cuenta que para lograr esto se necesitaría de un contrario que lo hiciera posible. Además no solamente dos contrarios en un sentido, sino tres, en la medida en que interviene la privación, relativo al sujeto. Aquí podemos ver cómo el despliegue aristotélico no manipula planteamientos de los antiguos a favor de su pensamiento como se piensa comúnmente, sino que más bien corresponde a un recorrido gradual, gracias a la tradición que le precede. Hasta ahora hemos visto en rasgos muy generales el problema fundamental que yace en el fondo en relación a la sustancia primera, pero no hemos aclarado satisfactoriamente cada variable que lo compone, por ello trataremos de abordar cada una.

En relación al sustrato material o *hypokeiméne physis* cabe decir lo siguiente “llamo materia a la que por sí misma, no cabe decir ni que es algo determinado ni que es de cierta cantidad, ni ninguna otra de las determinaciones por la que se delimita lo que es” (Aristóteles, *Metafísica*, 1029a 20-22). De la anterior cita emergen las particularidades que definen al sujeto como materia, es decir, que es indeterminada y no delimitada. Cabe preguntarnos por qué no lo es. La respuesta a dicha cuestión corresponde a que lo determinado se adhiere a la forma, por ende se puede atisbar que la forma es sustancia en mayor grado que la materia, pero no termina ahí el análisis, sino que debemos seguir explorando la razón por la que se da dicha primacía, no sin antes despejar adecuadamente cómo se conoce a la materia última. Aristóteles mismo nos sugiere que la materia última sólo se conoce por analogía, esto quiere decir que, por ejemplo, si decimos que la estatua es respecto del bronce, el bronce actúa como lo subyacente, pero eso implicaría que no podemos conocer la materia primera antes de su existencia; es decir, tendrá que existir la estatua para saber que es con respecto al material bronce. Esta dificultad nos lleva a

matizar por qué la materia es indeterminada y no es por sí misma. Al respecto, Charlton comenta lo siguiente: “Hay dos maneras para entender que la materia subyacente soporta la realidad particular de una cosa. Una es decir que la materia o cosa subyacente y la realidad sólo son nombres genéricos para cosas que soportan esta relación o pensar que la cosa subyacente no guarda relación con la realidad y por ende no es subyacente” (Charlton, 1992). De lo anterior no podemos perder de vista en relación con el ejemplo de la estatua y el bronce que el bronce funge como la materia subyacente y la estatua como lo existente o real. Esta parece ser la vía para comprender la razón por la cual la materia sólo se conoce por analogía, y cobra mayor validez en la medida en que revisamos otros pasajes de la obra aristotélica, por ejemplo: “en cuanto a la naturaleza subyacente, la materia es con respecto a la forma” (Aristóteles, *Física*, 191a 10) o, en otras palabras, la primera es cognoscible indirectamente por la forma o la definición. Más adelante hablaremos sobre la forma o la definición, por ahora debemos precisar un último punto en relación a la sustancia material³. Así como hay una materia de la cual derivan todas las cosas, “igualmente hay una materia propia de cada cosa, por ejemplo, de la bilis las cosas amargas y así sucesivamente hay materia propia de todas las cosas naturales” (Aristóteles, *Metafísica*, 1044a 15-17). Cabe destacar el sentido de materia propia ya que no es el mismo sentido del que venimos hablando, esta utilización de materia propia ha de referirse a lo que es más próximo, que en griego se traduciría como *to proton*, terminología recurrente en el sistema filosófico del macedonio.

Hasta el momento hemos analizado lo referente a la materia como sujeto último, sin embargo, así como ya lo ha dicho el Estagirita, considerar solamente este aspecto en un sentido fundamental nos conduce a pasar de lado los elementos que componen al proceso de la generación ya que es necesario tener en cuenta la forma (*eidos*) o la definición.

“A quienes parten de estas consideraciones les sucede, que la materia es sustancia pero esto es imposible, ya que el ser algo determinado pertenece en grado a sumo a la sustancia, por lo cual la forma específica y el compuesto es sustancia en mayor grado que la materia” (Aristóteles, *Metafísica*, 1029a 25-28). Sin duda considerar la intervención de la forma en el proceso de la generación no queda al margen de varias dificultades pero el tratamiento de tales nos queda lejos, sin

³ Resulta pertinente agregar que Aristóteles también considera una tematización de los acontecimientos y cosas eternas como astros desde el plano material, pero concluye que estos no tienen materia, más bien la materia a la que afectan es su sustrato. (Aristóteles, *Metafísica*, 1044a 15- 1044b 20).

embargo vale la pena atisbar una respuesta en relación con la primacía de la forma sobre la materia. En primera instancia podemos observar claramente el legado platónico en su pensamiento, pero es justo considerar que en cierta medida Aristóteles resuelve el problema de llevar la forma (*eidos*) al plano de los objetos sensibles, vistos ya no en un plano de apariencias en relación con las ideas, sino en un plano donde converge dicha relación en el mundo sensible, recordar que para el Estagirita la cognoscibilidad del mundo yace en lo más próximo a nosotros, en este caso, las cosas que son por naturaleza; por lo tanto resulta válido pensar cierta superación por parte de Aristóteles a su maestro.

No obstante aún no aclaramos el porqué de la primacía, tal primacía de acuerdo al proyecto aristotélico se resuelve en la medida en que interviene la relación entre ser en acto y ser en potencia, consecuentemente la forma por ser más fundamental es, en relación al proceso a la cosa que se genera, cierta actualidad, y la materia es potencialidad. Por ejemplo: en el caso de la realización de una estatua siempre nos referimos a ella de acuerdo a lo que es por definición, es decir, la estatua de *Youth Triumphant*⁴, ya que si sólo pensamos la estatua en relación a su materia (el bronce), nos conduciríamos a una ruta de incerteza, la cual nos aleja de conocer las cosas y todas “las cosas las conocemos según su forma” (Aristóteles, *Metafísica*, 1010a 24) y esto es aplicable a todas las cosas que son por naturaleza⁵. Hasta ahora hemos atisbado *grosso modo* una relación entre materia y forma, relación conocida por tradición como hylemorfismo.

Pese al anterior análisis no podemos terminar sin haber contemplado antes la privación, ya que es elemental para el proceso de la generación en la medida en que algo no puede llegar a ser simplemente desde el no-ser, porque como vimos involucraría una contradicción, pero Aristóteles tiene bien en cuenta la sabiduría de los filósofos de Elea, y no cae en ninguna contradicción. Aunque de lo anterior pareciera que sí, el siguiente pasaje nos ilumina “Una cosa llega a ser a partir de su privación, que es, *simpliciter* no-ser, pero llega a ser no partiendo de ella, sino incidentalmente, es decir no parte como simple privación, sino sólo de su privación en un substrato” (Ross, 1923). Lo anterior nos arroja varios resultados satisfactorios para nuestra investigación. En primer lugar que la privación es accidental, ya que si no lo fuera tendría que ser por necesidad, y tal hecho no es posible, en

⁴ Rodin, A. (s.f.). *Youth Triumphant*. Museo de Brooklyn, Brooklyn.

⁵ Sobre la dificultad de las cosas naturales como la generación de las plantas. Véase, (Vigo, 2006).

segundo lugar, que siempre guarda relación con el sujeto, por lo tanto podemos decir que se da cierta identidad. Pongamos algunos ejemplos claros de este: un hombre que pasa de estar enfermo a sano, o un hombre que pasa a ser músico, en ambos ejemplos el substrato siempre permanece, y la privación en el primero se entiende como lo no-sano y en el segundo como lo no-músico o como la ignorancia de música⁶. Hasta aquí en rasgos muy generales queda dicha la injerencia de la privación en el proceso de generación.

En conclusión, como hemos visto podemos establecer que la problemática que gira alrededor del “llegar a ser” de las cosas naturales, involucra una serie de elementos que son fundamentales o básicos en gran parte de la obra aristotélica, elementos como el sujeto, la materia, la forma y la privación. Además en la medida en que abordamos tan sólo un eje central de dicha obra en el texto de la *Física*, vemos que el pensamiento aristotélico pretende iniciar de una esfera próxima a cualquier hombre, en este caso la naturaleza para arribar a cierta esfera de problematización donde se traslada el análisis de las cosas naturales para arribar a la tematización de las formas que constituyen dicha realidad material. Sin embargo en la medida en que avanzamos a lo largo de esta investigación atisbamos que la principal dificultad que tenemos para acercarnos a la obra del filósofo griego radica en que sus tesis se despliegan sobre un gran abanico de conceptos y problemáticas ya que así como el proceso de generación tiene implicaciones en ciencias tan fundamentales para Aristóteles como la *Metafísica*; también halla cauces en otras ciencias como por ejemplo la biología ya que en el texto *Reproducción de los animales* (Aristóteles, 1994) esboza toda su teoría alrededor de los conceptos que hasta aquí hemos intentado exponer; materia y forma, es decir que para Aristóteles es fundamental que en toda investigación sobre la realidad material y por ende el mundo natural, se hile sobre un marco estrictamente metafísico.

Por último debemos constatar que a lo largo del trabajo quedan varios caminos abiertos que la obra aristotélica permite establecer con la filosofía y también con la ciencia contemporánea. Un claro ejemplo de ello es la continua rehabilitación de su obra en distintos campos de la ciencias naturales, para no ir tan lejos la obra de *Las diferencias y el género-sujeto en la zoología de Aristóteles* (Jimenez, 2009) entabla un diálogo con la filosofía naturalista del discípulo de Platón y las teorías darwinistas alrededor de las especies. Sin

⁶ Para ampliar lo relacionado con la privación. Véase (Aristóteles, *Metafísica*, 1044a 15-1045a 5).

duda esta rehabilitación da pie a repensar la posición que ocupa la obra aristotélica, alejándola de prejuicios que en los inicios de la ciencia moderna predominaron, como lo que significó Bacon⁷ para los lectores de Aristóteles, a principios de la modernidad; sin embargo en la medida en que se rehabilita la obra aristotélica surgen nuevos caminos que permiten alumbrar y reconsiderar las relaciones que establecemos con la naturaleza. Tal es el objetivo que pretendió alcanzar este trabajo, atisbar una posibilidad donde a pesar de la constante cientificista con que se analice al mundo que nos rodea, no debe implicar que en el fondo perdamos de vista un proceso como la generación de las cosas naturales, cuestión que en principio guarda una relación no sólo naturalista sino metafísica, es decir que al acercarnos al mundo, el primer paso que debemos dar es aquel donde podamos acoger cierta propuesta metafísica y por consecuencia cierta relación con el ser, dicho paso ya lo advertía Aristóteles hace ya más de 2300 años, por ende la rehabilitación de su obra resulta más pertinente que nunca.

⁷ Bacon, F. (2011). *La gran restauración: Novum Organum*. Madrid: Tecnos.

Bibliografía

- Aristóteles (2011). *Física* (Primera ed.). Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2011). *Metafísica* (Primera ed.). Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1994). *Reproducción de los animales*. Madrid: Gredos.
- Aubenque, P. (1981). *El problema del ser en Aristóteles*. Madrid: Taurus.
- Bacon, F. (2011). *La gran restauración: Novum Organum*. Madrid: Tecnos.
- Charlton, W. (1992). *Aristotle Physics*. New York: Oxford University.
- García Bacca, J. (1979). *Los presocráticos*. DF: Fondo de Cultura Económica.
- Jimenez, O. (2009). *Las diferencias y el género-sujeto en la zoología de Aristóteles*. México: Ruiz.
- Reale, G. (2003). *Introducción a Aristóteles*. Barcelona: Herder.
- Rodin, A. (s.f.). *Youth Triumphant*. Museo de Brooklyn, Brooklyn.
- Ross, W. (1923). *Aristóteles*. Buenos Aires : Editorial Charcas.
- Vigo, A. (2006). *Aristóteles, una introducción*. Chile: Colección IES.

ESTÉTICA DE LAS MATEMÁTICAS:

LA BIBLIOTECA DE BABEL

Juan Manuel González de Piñera ■

El mayor hechicero (escribe memorablemente Novallis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso?!. Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

“Avatares de la tortuga”, J. L. Borges

El universo del discurso (i.e. “La biblioteca de Babel”) se compone de galerías, anaqueles, libros y bibliotecarixs que las recorren y los recorren. Sus elementos son pocos pero innumerables: de este modo generan certezas de igual grado pero igual número de misterios que las matemáticas. Jorge Luis Borges leyó con las mismas expectativas a Chesterton que a Russell. Sea en Cantor, en la *Suma Teológica* o en la Biblia, no buscó más una explicación cabal de la realidad que en la *Divina Comedia* o *Las mil y una noches*, ni menos la fascinación estética. Sus cuentos y sus ensayos, arduamente distinguibles entre sí, están allí para probarlo.

“La biblioteca de Babel” comienza con la descripción de un mundo con una economía interna minimal: Pocos elementos, algunos de los cuales prefiguran el infinito (las esféricas luminarias, las escaleras helicoidales, los espejos), y su disposición según un pequeño conjunto de axiomas. Esta urdimbre formal, sin

embargo, no está para alcanzar la claridad ni apuntar hacia una verdad sino que, subvertido el fin matemático del esquema, sirve para ocultar caos en apariencia de cosmos y lograr así el efecto dramático deseado. “La biblioteca de Babel” es la inversión trágica de la rama de la literatura fantástica que son para Borges las matemáticas; tal como “La muerte y la brújula” y el género policial, o “El fin” y la literatura gauchesca.

Para tratar el problema filosófico de la memoria, Borges recurre a Irineo Funes para desentrañar la traición a John Vincent Moon. Pero el protagonista de “La biblioteca de Babel” no recibe siquiera un nombre; su voz se limita a enseñar la ontología de su mundo. Sus disquisiciones y hasta los pasajes autobiográficos están puestos al servicio de la narración de la historia de la biblioteca, no la suya ni la del pueblo de bibliotecarixs, que sólo aparece como autor de teorías alternativas. Por eso, la verdadera protagonista del cuento es la ontología de la biblioteca. En ella están las contradicciones que encarnan el drama relatado.

En el primer párrafo, se da una definición recursiva de la biblioteca (*i.e.* del universo), una definición que establece cómo es una porción del edificio y de qué forma se repite, para así dar a conocer exactamente la forma de todo el edificio. En otras palabras, si se ilustra cómo es *cualquier* parte de la biblioteca, se sabe cómo es *toda* la biblioteca. De esta forma se suelen definir más conceptos que edificaciones; en este caso, ambos parecen entremezclarse: Son los números y las figuras geométricas los que componen esta definición:

Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a toda (Borges, 1974, 465).

Con un lenguaje similar, se revela la estructura interna de cada libro. La naturaleza matemática de las descripciones nos da una imagen cristalina del mundo del relato, lo cual no se riñe en absoluto con la presencia de inconvenientes y

misterios. La trama del cuento se construye en torno a problemas de naturaleza lógico-matemática dados por la estructura misma de la biblioteca: La imposibilidad de una sala triangular o pentagonal, la posibilidad de una sala circular, la regresión al infinito: “Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito...” (Borges, 1974, 469). Están presentes referencias a temas matemáticos recurrentes en la obra de Borges como la Esfera de Pascal: “La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.” (Borges, 1974, 466). Y más veladamente, una referencia a la paradoja de Russell que hizo tambalear los cimientos de la teoría matemática de conjuntos sobre la que está construido nuestro conocimiento acerca de los infinitos: “Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos” (Borges, 1974, 465).

Sin embargo, es en torno a la noción de infinito donde gira el problema central. A pesar de que la definición recursiva nos inclina a pensar en que la biblioteca no tiene fin espacial (si cualquier nivel tiene otros por arriba y por debajo, todos los niveles tienen otros por arriba y por debajo), el protagonista vacila cada vez que le atribuye esa propiedad e incluso admite que otros la consideran finita. Más adelante en el texto, se dan a conocer los otros axiomas que conforman a esta realidad: Uno, que la biblioteca existe eternamente, que su dimensión temporal es infinita. El otro, que el número de símbolos que ocupan las páginas de los libros es estrictamente finito. Finalmente, se revela “la ley fundamental de la Biblioteca” (Borges, 1974, 467) axioma que, como veremos, confiere al texto su misteriosa característica aporética. Cada libro (cada combinación de caracteres) es único e irrepetido: Entre todos los libros, *no hay dos que sean iguales*. Este dato ha sido descifrado por los bibliotecarios en base al hallazgo de un manual de análisis combinatorio, una rama de las matemáticas que se encarga del estudio de la enumeración y de las propiedades de conjuntos finitos. Cuando uno infería que el conjunto de los libros de la biblioteca era infinito, se devela este dato ulterior que cambia todo: Este es el momento en que comenzamos a descubrir una seria incongruencia en la arquitectura de la biblioteca. De este último axioma se sigue una consecuencia importante:

De esas premisas incontrovertibles dedujo [el descubridor de la ley fundamental] que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) (Borges, 1974, 467).

Conocida esta ley, la biblioteca ya está completamente definida. El narrador cuenta las vicisitudes suyas y de sus pares: las disputas, las intrigas, las creencias y doctrinas son fruto de la presencia constante de lo infinito. Problemas gnoseológicos y éticos admiten entre lxs bibliotecarixs distintas soluciones que, como en nuestro mundo, no parecen poder alcanzar el grado de concluyentes. No obstante, hay otro problema de tipo ontológico cuya temática es explicitada constantemente desde un punto de vista objetivo y, sin embargo, en todo momento produce incertidumbre al narrador: El de la naturaleza de la Biblioteca. Sobre un pequeño conjunto de axiomas relativamente simples, Borges ha construido un mundo; de este modo, su estructura debería ser más bien transparente. Sin embargo no lo es, y en esa supuesta transparencia que termina siendo completamente dificultosa, radica la tensión que mueve al bibliotecario y con él, a lx lectorx ¿Por qué la biblioteca sigue siendo misteriosa? ¿Cuál es el origen de esa tensión?

La respuesta está en los mismos axiomas; es que *son inconsistentes*. Por un lado sabemos que, casi por definición, la biblioteca es infinita; por otro, que si los libros no se repiten, aunque vastísimas, las posibilidades de combinación son finitas (251.312.000 posibilidades; un número de 1.834.098 dígitos); en consecuencia, el número de libros es finito. Hasta el final del texto el problema del tamaño de la biblioteca queda en el plano principal, abierto, ya que es irresoluble

[...] no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar—lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (Borges, 1974, 471).

La biblioteca es un teorema encarnado, es una serie de problemas lógico-matemáticos hechos literatura. Borges no intenta ofrecer un sistema explicativo: en otros cuentos como “El Inmortal” o “El Aleph”, el problema del infinito se resuelve de formas distintas; su fin es meramente narrativo, los conceptos abstractos no son utilizados pretendiendo un razonamiento correcto sobre el mundo sino un impacto estético en lxs lectorxs. En “La biblioteca de Babel”, un económico conjunto de axiomas bastan para postular un mundo posible. Este mundo de estructura matemática encierra problemas de índole análogamente matemática; esos problemas, en vez de ofrecer un desafío a lxs matemáticxs, en esta ocasión constituyen la trama de un cuento. Borges crea una representación del mundo que en vez de intentar suprimir las inconsistencias (tarea que juzga siempre insuficiente), las pone en primer plano, utilizando la paradoja y la ambigüedad como procedimientos decisivos, generando un mundo a partir de una contradicción y arrojando en él a sus personajes, sumiéndolos en la más honda incertidumbre, y con ellxs, a lxs lectorxs, que quizás se sientan de igual modo al intentar descifrar las características de su propio mundo. Como lxs metafísicxs de Tlön, Borges no buscó la verdad (aunque sí la verosimilitud): Buscó el asombro, el mismo asombro que le produjo tanto el mundo que lo rodeó como las teorías que pretenden explicarlo. Juzgó que las matemáticas -como la metafísica- son una rama de la literatura fantástica y que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno pueden parir tanto un sistema filosófico como un cuento.

Bibliografía

Benarrechea, A. M. (2000). *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.

Gamut, L. T. F. (2002) *Lógica, lenguaje y significado*. Volumen I. Buenos Aires: EUDEBA.

Martínez, G. (2003) *Borges y la matemática*. Buenos Aires: EUDEBA.

Merrel, F. (1991) *Unthinkingthinking. Jorge Luis Borges, Mathematics and the New Physics*. Indiana: Purdue University Press.

Slapak, S. (Ed.) (1999) *Borges y la ciencia*. Buenos Aires: EUDEBA.

Williamson, E. (Ed.) (2013) *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Cambridge: Cambridge University Press.

UNA INDAGACIÓN SOBRE LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN HERBERT MARCUSE

Cristian Leandro Sánchez Marín ■

La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden
Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, § 143

Introducción

Las líneas que siguen se proponen indagar la formulación de la *dimensión estética* en Marcuse. Para ello se abordará algunas consideraciones del autor sobre el arte y las posibilidades revolucionarias que éste comporta. Para Marcuse, el arte puede llegar a ser un elemento subversivo que configuraría una sensibilidad diferente a la que produce una sociedad regida por un principio de realidad que estanca la realización del placer en función de una vida agobiada y malograda entre los hombres. Las posibilidades de una nueva configuración de las relaciones sociales, que estén de acuerdo con la pacificación de la existencia y el libre desarrollo de las capacidades humanas, tienen su condición de posibilidad en la forma estética que muestra, y hasta ahora inmediatamente esconde, el horizonte de un principio de realidad que establezca las bases sobre las cuales la vida humana sería digna de ser vivida.

Así pues, este texto se constituye por tres momentos: i) la exposición de dos imágenes artísticas mediante las cuales Marcuse muestra las posibilidades de una realidad que renuncia al control de la racionalidad de dominio de la sociedad opresora, ii) el trazo de las coordenadas en las cuales Marcuse postula la

■ Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquía.

Contacto:
leandro.sanchez@udea.edu.co

dimensión estética como expresión del arte que indica el *gran rechazo* que cuestiona la conformación de un mundo hostil para los hombres y la naturaleza y iii) la interrogación del arte como vehículo de institucionalización social que mina las posibilidades revolucionarias que él mismo lleva en su seno y la reivindicación del arte como dimensión humana que es capaz de crear, a partir de lo dado y el despliegue de la imaginación, lo que hasta ahora no ha sido y que espera por su realización.

Dos arquetipos revolucionarios

El principio de actuación carga con la racionalidad de la razón que se muestra contraria a las pretensiones de emancipación que podemos rastrear en la sensibilidad. La razón se ha configurado de manera tal que siempre ha estado al servicio del bloqueo instintivo y sensible de los seres humanos. Para Marcuse (1968): “todo lo que pertenece a la esfera de la sensualidad, el placer, el impulso tiene la connotación de ser antagonista a la razón –se ve como algo que tiene que ser subyugado, restringido” (p. 153). No obstante, la razón ha tenido un dominio parcial, pues ha encontrado una respuesta negativa en las posibilidades que expresa la imaginación.

La fantasía como facultad cognoscitiva que advierte la potencia de la noción de realización plena del hombre y también de la naturaleza, se entiende de dos formas; como preservación del “Great Refusal” (Marcuse, 1966, 160) y como protección de las posibilidades de dicha realización. El gran rechazo es la negación de todas las formas de rasgamiento, menoscabo y envilecimiento de los hombres mediante el desarrollo y dominio de la razón como facultad históricamente opresiva. El imperativo de la Teoría Crítica no puede ser otro: como lo formulara Marx (1970) “la crítica radical de todo lo existente” (p. 67) en tanto lo existente tiene su realidad en la miseria y la opresión desbordadas, en esta vía “la fantasía y el arte emancipador pretenden superar una realidad antagónica y superar la represión” (Kellner, 1984, 174). La imaginación es en este terreno la facultad llamada a cuestionar el mundo existente mediante su lucha contra la razón que opera bajo la lógica del dominio. La sugerencia de Novalis¹ que Marcuse resalta guarda ya una declaración revolucionaria en la medida en que postula la imaginación productiva como condición para la configuración de la sensibilidad

¹ Cfr. Marcuse, 1968.

-facultad y fuerzas externas- y de la razón -facultad y fuerzas internas-. La imaginación productiva es señalada aquí como el germen de las posibilidades de transformación social, en el romanticismo y en el surrealismo² está apenas esbozada a modo de coqueteo con la praxis: “así, el arte en sus más altas potencialidades, como la teoría crítica, es una protesta contra el orden existente, una negativa a conformarse con su represión y dominación, una proyección de alternativas” (Kellner, 1984, 174).

Los modelos de las tendencias que postulan la imaginación como facultad constructora del mundo, sólo han dejado pautas para su desarrollo: “sólo los arquetipos, sólo los símbolos han sido aceptados, y su significado se interpreta usualmente en términos de estados filogenéticos u ontogenéticos superados hace mucho tiempo, antes que en términos de madurez cultural e individual” (Marcuse, 1968, 154). Enfocado en esta madurez Marcuse indaga las posibilidades de algunos de estos arquetipos -en particular por la figura de los “héroes culturales”-, los cuales él separa en dos vías de interpretación.

En primer lugar, el héroe cultural que representa el principio de actuación y que construye la cultura a partir de la justificación del esfuerzo en la lucha contra la divinidad. Prometeo es la cara de este héroe que se ancla a la productividad y el progreso que no pueden, por el esfuerzo, separarse de la fatiga. La consolidación del principio de actuación que sostiene la contradicción entre libertad y dominación tiene su cuerpo en las acciones de Prometeo: la libertad lo condena a los picotazos del águila. Contra este, Pandora -el principio de placer- choca como momento destructivo, pues en un mundo donde el trabajo es un valor que exige sacrificio, la belleza y la pasividad del placer son factores dañinos para el desarrollo de la civilización.

En segundo lugar, Marcuse indaga las posibilidades que se contraponen a la fortificación del principio de actuación que representa Prometeo como héroe cultural. Los ojos son puestos ahora en las imágenes de Orfeo y Narciso. El principio de realidad que se puede perfilar en estas figuras está en conjunción con la pacificación de la existencia, en desmedro del trabajo y la rudeza de la vida, postulando otros valores como la belleza y el goce en lo más alto de la existencia.

² El surrealismo (en francés: *surréalisme*; *sur* [sobre, por encima] más *réalisme* [realismo]) es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en la década de los años 1920, en torno a la personalidad del poeta André Breton. Los términos surrealismo y surrealista proceden de Guillaume Apollinaire, quien los acuñó en 1917. La palabra surrealista aparece en el subtítulo de *Las tetas de Tiresias* (drama surrealista), en junio de 1917, para referirse a la reproducción creativa de un objeto, que lo transforma y enriquece.

Las imágenes de Orfeo y Narciso reconcilian a Eros y Tanatos. Recuerdan la experiencia de un mundo que no está para ser dominado y controlado, sino para ser liberado —una libertad que dará salida a los poderes de Eros, encerrados ahora en las formas reprimidas y petrificadas del hombre y la naturaleza—. Estos poderes son concebidos no como destrucción, sino como paz, no como terror, sino como belleza. Es suficiente enumerar las imágenes citadas para circunscribir la dimensión con la que están relacionadas: la redención del placer, la detención del tiempo, la absorción de la muerte: el silencio, el sueño, la noche, el paraíso —el principio del Nirvana concebido no como muerte, sino como vida— (Marcuse, 1968, 157).

El clima que es retratado en las imágenes de Orfeo y Narciso se vincula a una noción no represiva de orden; este orden es el que sugiere que el hombre -como lo dice Marx-también pueda crear “según las leyes de la belleza” (Marx, 2003, 113). Esto se manifiesta en el sentido de la instauración de la voluptuosidad, el juego y el canto como elementos constitutivos de un principio de realidad donde el Eros ha sido liberado. Sin embargo, Marcuse advierte que toda construcción de estas imágenes por fuera del lenguaje del arte está condenada a su derrota en la medida en que se las ve con el principio de actuación represivo que le restó importancia en el desarrollo de la civilización, lo que no quiere decir que, como intento, no se deba seguir buscando la ruta que haga manifiesto el mundo al cual estas imágenes están vinculadas.

Ambos arquetipos, tanto los del héroe cultural como de sus contrapuestos órfico-narcisistas, tienen un grado de realización imposible para este mundo en tanto que apelan a acciones sobrehumanas. No obstante, pueden servir al fortalecimiento de las relaciones opresivas del principio de actuación o al fuerte cuestionamiento del mundo. Pueden ser el combustible prometeico para la dominación o las semillas para la gestación de un nuevo principio de realidad.

En las imágenes órfico-narcisistas se extiende la idea según la cual la configuración del mundo es la de un mundo bello. De esta manera, la relación del hombre con la naturaleza cobra sentido sólo si es una relación pacífica, sin hostilidad y en función de la libertad: “el mundo de la naturaleza es un mundo de opresión, crueldad y dolor como lo es el mundo humano; como éste, espera su

liberación. Esta liberación es la obra de Eros” (Marcuse, 1968, 159). Cabe preguntarse hasta qué punto la relación entre el hombre y la naturaleza puede prescindir del dominio necesario que exige la supervivencia entendida como posibilidad de continuación de la humanidad sobre la Tierra. Puede ser que Marcuse esté pensando en la ayuda del desarrollo técnico y científico para lograr un tipo de relación entre el hombre y la naturaleza con ausencia absoluta de violencia. Sin embargo, hay que recordar que antes nos ha dicho que las imágenes artísticas aquí analizadas cuentan con cierto grado de imposibilidad en su realización, lo que aclararía las sugerencias de armoniosa convivencia con la naturaleza en términos de idea regulativa³ para la pacificación de la existencia.

Las dos imágenes artísticas que empujan a un principio de realidad diferente también han tenido una interpretación que las separa del Eros. Narciso ha sido condenado por la tradición por rechazar el amor como relación vinculante con los otros. Pero el rechazo del amor que hace Narciso en la literatura no ha sido asociado con su dimensión contra-erótica, sino más bien con un Eros individual que es amor a sí mismo y que reivindica la muerte no como cese con el mundo sino como permanencia eterna en él mediante la imagen de una flor. Por el lado de Orfeo, ha sido llevado a juicio por el cargo de introducción de la homosexualidad. Es altamente subversivo en la medida en que protesta contra el orden normal del Eros que se ha establecido históricamente al servicio de la procreación. La protesta de Orfeo no quiere eliminar el carácter erótico de ser, sino ampliar las posibilidades de su realización.

El Eros órfico y narcisista es hasta el fin la negación de este orden: el Gran Rechazo. En el mundo simbolizado por el héroe cultural Prometeo, ellos son la negación de *todo* orden; pero en esta negación, Orfeo y Narciso revelan una nueva realidad. Con un orden propio, gobernada por diferentes principios. El Eros órfico transforma al ser: domina la crueldad y la muerte mediante la liberación. Su lenguaje es la *canción* y su trabajo es el *juego*. La vida de Narciso es la de la belleza y su existencia es *contemplación* (Marcuse, 1968, 163).

Así las cosas, las imágenes de Orfeo y Narciso son la introducción de la dimensión estética, donde se debe buscar la posibilidad de transformación del mundo existente. Esta dimensión está cargada con las posibilidades de emancipación y

³ En la filosofía de Kant, las ideas regulativas son aquellas que sirven como principios con los que se guía la razón hacia algo que, no siendo más que un mero objetivo, por hallarse más allá de la experiencia, es necesario a modo de hilo conductor para organizar y mantener una operación racional del conocimiento.

pacificación de la existencia humana, mental y corporalmente. La eliminación de la miseria y la desaparición de la *lucha* por ganarse la vida entre los hombres y la naturaleza encuentran su horizonte en la dimensión estética.

Marcuse defiende esta concepción utópica al argumentar que la implementación de sus ideales se ha hecho cada vez más realista. Insinúa que en la civilización hay un «punto de inflexión» donde, sobre la base de los logros de las civilizaciones pasadas, la especie humana puede por primera vez crear una realidad que vence la escasez, la represión y el trabajo alienado. Marcuse argumenta que tal estado es hipotéticamente posible y que la civilización actual basada en el principio de desempeño es, de hecho, obsoleta (Kellner, 1984, 176).

Cuando señalamos con Kellner que la visión de Marcuse es utópica no lo hacemos en un sentido peyorativo, al contrario, queremos señalar el potencial subversivo que su exposición comporta, ya que la normatividad de teoría de Marcuse debe entenderse como una normatividad negativa siempre anclada al principio de realidad dominante y a su crítica inmanente.

La dimensión estética

En su análisis sobre el arte, Marcuse entrevé que la imaginación, como facultad propia de la dimensión estética, no puede coincidir con la realidad y que su carácter es “irrealista” en el sentido del Gran Rechazo que comentamos con anterioridad. La dimensión estética “se ha conservado libre en relación con el principio de la realidad al precio de carecer de efectividad en la realidad” (Marcuse, 1968, 164). Al hacer énfasis en el origen del concepto de lo estético, Marcuse se propone mostrar que este concepto es el resultado de la represión cultural de los contenidos que alberga y que se muestran como subversivos ante el principio de actuación. En otras palabras, el concepto de lo estético reivindica los sentidos y, a través de la libertad, reconcilia las facultades del intelecto y la sensualidad.

El primer paso del rastreo histórico del concepto de estética es el ambiente

del idealismo alemán y de manera particular en la figura de Immanuel Kant. Allí la contraposición entre sujeto y objeto advierte la diferenciación entre razón práctica y razón teórica, anclado la primera a la facultad de la sensualidad y la segunda a la del intelecto. Esta distinción está en función de la configuración del orden moral y el orden lógico, es decir, rige el desenvolvimiento de la conducta moral como autonomía en el campo de la libertad de un lado y, de otro, instauro la explicación de la naturaleza de acuerdo con leyes causales. El conflicto entre estos dos campos de la razón pone de relieve el problema de la intervención del sujeto en el mundo natural y la determinación de este último sobre la acción del sujeto. Esto un problema en la medida en que supone la libertad y la causalidad en términos de separación. Ante ello, la respuesta kantiana sugiere que hay una tercera facultad que media entre estas dos y trata de resolver el problema; esta facultad es la del juicio que liga las facultades altas y bajas, el deseo y el conocimiento. Así, Marcuse se instala en el terreno de la división de la mente en las tres facultades que constituyen el núcleo de la filosofía kantiana, haciendo especial énfasis en la facultad del juicio que, como ya lo hemos señalado “media entre las dos [razón teórica y razón práctica] gracias a las sensaciones de dolor y placer. Combinado con la sensación de placer, el juicio es estético, y su campo de aplicación es el arte” (Marcuse, 1968, 165).

La analogía kantiana entre el campo de la moral y el campo de la belleza que representan la libertad es ahora el motor de la indagación de Marcuse en tanto que allí reside la explicación del vínculo entre el deseo de la sensualidad y la razón teórica de la moralidad. La idea de Freud de que no es posible cultura sin represión instintiva, que funge como un postulado universal, encuentra su cuestionamiento en Marcuse a través de la historización del mismo. Este cuestionamiento abre la discusión hacia una vía en la que se considera la posibilidad de la abolición del trabajo y la fatiga que este implica, aquí la gratificación se contraponen a la ruda experiencia de la represión. Así pues, Marcuse (1968) señala que la experiencia de la dimensión estética “es sensual antes que conceptual” (p.167). Esta experiencia se entiende como receptividad, es decir como la capacidad para ser afectados por objetos dados. Allí, la percepción como la *forma pura de un objeto*, debe estar anclada a la experiencia de placer. Marcuse entiende que en este proceso de representación del objeto dado la imaginación se hace

manifiesta como trabajo o juego y que de esta manera es ya no solamente mediadora sino también creadora, pues puede dar cuenta del mundo objetivo mediante la configuración de una sensualidad que genere principios universalmente válidos. Para ello cuenta con dos categorías que ayudan a la configuración del proceso: “finalidad sin propósito y la legalidad sin ley” (Marcuse 1966, 177).⁴ La primera, nos dice Marcuse, define la estructura de la belleza y la segunda la estructura de la libertad. Estas dos categorías tienen su punto común en el “libre juego de las potencialidades liberadas del hombre y la naturaleza” (Marcuse, 1968, 168).

El libre desenvolvimiento de la imaginación hace que el objeto, como objeto dado, se muestre como existencia libre y que el sujeto pueda captarlo en sus propias determinaciones como objeto: “esta es la manifestación de la belleza” (Marcuse, 1968, 169). En esta manifestación se da el vínculo entre el intelecto y la sensualidad, donde el orden de la belleza y el orden de la imaginación encuentran las leyes que los determinan no como impuestas sino como libres en sí mismas. En este doble orden legislativo se prepara el terreno para la vinculación de naturaleza y libertad, placer y moral. Este esfuerzo filosófico por mediar entre la facultad intelectual y la facultad sensual comporta la necesidad de unir dos ámbitos de la existencia humana que han sido separados en el rudo proceso de la civilización. Con la teoría estética de Kant se puede mostrar que es posible una civilización no represiva en la medida en que “la razón es sensual y la sensualidad racional” (Marcuse, 1968, 170).

El segundo paso de la indagación marcusiana sobre el concepto de estética encuentra a Friedrich Schiller como el continuador de una teoría que se propone refundar la civilización bajo el desarrollo de la función estética que lleva en su seno la posibilidad de un nuevo principio de realidad. Para Schiller este principio de realidad se denomina propiamente estética. “En la lectura de Marcuse, el llamado de Schiller es por una nueva cultura estética que podría ser una influencia formativa en la remodelación de la civilización” (Kellner, 1984, 179). Así, en medio del racionalismo, que relegó a la sensualidad a un segundo lugar como mera base material de datos para la confección de conceptos racionales, la función estética ha tenido que luchar contra este relegamiento y mostrar su talante ante una realidad hostil. De esta manera:

⁴ Utilizamos aquí la edición original en inglés, ya que en la edición en español encontramos algunas imprecisiones a la hora de traducir este pasaje, así, por ejemplo, García Ponce traduce “purposiveness without purpose” por “determinación sin propósito” (p. 168). Preferimos traducir esta expresión como “Finalidad sin propósito”, pues la palabra determinación difumina el sentido de la exposición de Marcuse. Si bien esta expresión se recoge de la reflexión de Kant, cabe notar que en Marcuse cobra un nuevo sentido que le sirve para elaborar sus consideraciones en vías de mostrar la potencialidad revolucionaria del arte.

La disciplina estética instala el *orden de la sensualidad* contra el *orden de la razón*. Introducida a la filosofía de la cultura, esta noción aspira a la liberación de los sentidos, quienes, lejos de destruir la civilización, le darían una base más firme y aumentarían en gran medida sus potencialidades (Marcuse, 1968, 172).

Según Schiller, la función estética operando bajo un impulso de juego [*Spieltrieb*], alejaría al hombre del deseo desbordado y lo llevaría a la liberad tanto física como moral:

El impulso de juego [...] en la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos (Schiller, 1999, 229).

En este terreno entonces la estética adquiere su reconocimiento como ciencia al igual que la lógica, pues demuestra la capacidad para crear leyes universales de la sensualidad, así como la lógica crea leyes del entendimiento. En este punto la razón ya no es ajena a la percepción sensible, la sensualidad ya no es condenada al rincón de lo irrelevante y obtiene un lugar igual al de la razón en el proceso de conocimiento y relación del hombre con el mundo.

En el desarrollo de sus reflexiones estéticas el idealismo y el romanticismo pudieron ver el carácter enajenado que produce el principio de realidad establecida en las formas de la actividad de los hombres bajo el dominio de los valores tradicionales que se contraponen al placer y reprimen los instintos ligados a la sensibilidad. El fragmento de Schiller que destaca Marcuse da cuenta del asunto claramente. Lo reproducimos a continuación:

[...]el placer se desvinculó del trabajo, el medio de su finalidad, el esfuerzo de la recompensa. Ligado eternamente a un único y minúsculo fragmento del todo, el hombre mismo evoluciona como fragmento; no oyendo más que el sonido monótono de la rueda que hace funcionar, nunca desarrolla la armonía que lleva dentro de sí, y en lugar de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, el hombre se convierte en un reflejo de su oficio, de su ciencia (Schiller, 1999, 149).

Este estado manifiesto de enajenación es retratado por Schiller como una herida a la humanidad, y se debe a la confrontación entre sensualidad y razón. Estas dos esferas son dirigidas por dos impulsos básicos; a la primera le corresponde el “impulso sensual” que es pasivo y receptivo y a la segunda el “impulso de la forma” que es activo y dominante⁵. El desarrollo de la civilización se desenvuelve en la relación entre estos dos impulsos, hasta ahora esa relación ha sido eminentemente destructiva ya que no se ha logrado la sensualidad racional ni la racionalidad sensual, dado que, el desarrollo desigual de los impulsos ha privilegiado el dominio de la razón en detrimento de la sensibilidad y cada que esta ha querido liberarse lo ha hecho con la reproducción de la hostilidad, pues no reconoce que la razón necesita a su vez ser liberada para constituir un libre juego de las facultades mediante la estética. Así las cosas, una vez más el *impulso del juego* es el llamado a solucionar el conflicto entre sensualidad y razón. Es claro que en la exposición de Schiller trata de vérselas con un problema político antes que metafísico. La forma de este problema –la forma política– exige para Schiller el camino de la dimensión estética, ya que la belleza es lo que vincula a los hombres con la libertad. El impulso de juego no debe entenderse, entonces, de acuerdo con el sentido común que lo asocia con algo carente de sentido que no tiene una amplia relevancia para el desarrollo vital, como pasatiempo, sino como el enfrentamiento con la vida misma, el cuestionamiento de la necesidad y la compulsión, como “la manifestación de una existencia sin miedo y ansiedad” (Marcuse, 1968, 177).

De esta manera, la libertad es el concepto que emerge al análisis de la dimensión estética, las posibilidades del desarrollo estético de la cultura muestran que la libertad es esencialmente lo que le hombre tendría que ser. El mundo construido según las leyes de la belleza es el propósito del *impulso del juego*. La liberación de la necesidad y del trabajo serían las determinaciones propias de una sociedad reconciliada donde el dominio sobre la naturaleza y sobre los hombres dejaría su lugar a la contemplación de la belleza. El mundo objetivo estaría configurado así de acuerdo con principios estéticos y

[...] un cambio correspondiente tendrá lugar en el mundo subjetivo. En él, también, la experiencia estética detendrá la violenta productividad dirigida a la explotación, que ha convertido al hombre en un objeto de trabajo. Pero él no regresaría a un estado de pasividad sufriente (Marcuse, 1968, 179).

⁵ Cfr. Schiller, 1999

De esta manera, la libertad sería el reino del despliegue de las potencialidades humanas y naturales. El “restablecimiento de los derechos de la sensualidad” (Marcuse, 1968, 179) sería entonces la solución al conflicto entre la razón y la sensibilidad que ha otorgado a la primera el dominio sobre la segunda haciendo del mundo un lugar hostil que se desarrolla de acuerdo con su principio tiránico de explotación y envilecimiento. Una civilización estética afrontaría la relación entre individuo y sociedad de tal forma que la libertad sea el principio mediador en ella, pero “con toda seguridad, si la libertad ha de llegar a ser el principio gobernante de la civilización, no sólo la razón, sino también el «impulso sensual» necesitan una transformación restrictiva” (Marcuse, 1968, 179-180). Esta restricción comporta un orden que debe estar en concordia con los principios de la libertad que se contraponen al principio de actuación dominante, pues el orden se configura como libertad cuando se fundamenta y se mantiene por la acción creadora de los individuos.

Ahora bien, ante la gratificación de los instintos humanos en el reino de la libertad sensual y racional, se presenta el tiempo como enemigo. Para Schiller el proyecto de una sociedad libre requiere el vencimiento de este enemigo para derrotar su curso devastador. El enfrentamiento del tiempo sería entonces la capacidad de no dejarlo a la suerte de los impulsos básicos que operando separadamente serían una y otra vez destructivos:

El impulso sensible exige que haya variación, que el tiempo tenga un contenido; el impulso formal pretende la supresión del tiempo, que no exista ninguna variación. Así pues, aquel impulso en el que ambos obran conjuntamente [...] el impulso de juego se encaminaría a suprimir el tiempo en el tiempo, a conciliar el devenir con el ser absoluto, la variación con la identidad (Schiller, 1999, 225).

En la medida en que las exigencias de una nueva configuración de la cultura llevan en su seno modificaciones radicales, como esta del tiempo que acabamos de señalar con Schiller, la acusación de catástrofe y barbarie aparece como inmediata al análisis estético de la sociedad. Marcuse responde en la siguiente vía: aceptar el riesgo de una catástrofe es válido en tanto que la civilización hasta ahora ha sido barbarie. Para Schiller, si el intento transformador de la sociedad en función de la emancipación de los hombres y la naturaleza debe

lidiar con la amenaza de catástrofe, la relación estética entre razón y sensualidad entrañarían todas las posibilidades para que el tránsito de un principio de realidad a otro se sofocará de acuerdo con desarrollo de las nuevas manifestaciones culturales que serían manifestaciones de la libertad.

En su recorrido por la historia del concepto de lo estético Marcuse recoge en Schiller tres elementos que a su juicio constituyen la idea según la cual en la dimensión estética se encuentran las posibilidades de transformación del principio de realidad. Estos elementos son:

- (1) La transformación de la fatiga (el trabajo) en juego, y de la productividad represiva en «despliegue» —una transformación que debe ser precedida por la conquista de la necesidad (la escasez) como el factor determinante de la civilización
- (2) La autosublimación de la sensualidad (del impulso sensual) y la desublimación de la razón (del impulso de la forma) para reconciliar a los dos impulsos antagónicos básicos.
- (3) La conquista del tiempo en tanto que el tiempo destruye la gratificación duradera (Marcuse, 1968, 181-182).

Estos postulados son las condiciones de posibilidad para la realización de la libertad y la supresión de un orden de cosas que está en función de la explotación, el menoscabo, la angustia y las desgracias de los hombres y la instauración de una sociedad justa y pacificada. Una vez más cabe recordar que esta tarea es algo que corresponde realizar a los hombres, pues sólo ellos pueden hacer del mundo un lugar distinto del que tenemos ahora.

Estética y política

Marcuse publica en 1978 un ensayo bajo el título de *La dimensión estética*. Este texto toma la forma de una discusión con la ortodoxia marxista y supone ser la ampliación de algunos acercamientos a la estética formulados en *Eros y Civilización* y *El hombre unidimensional*. Para Marcuse, el arte en manos de una concepción del marxismo que se encierra en sí misma y niega cualquier instancia por fuera de sus propios postulados, es tan ideológico como lo que pretende

denunciar. El arte de la ortodoxia marxista no acepta creaciones que no estén politizadas de antemano y así llena de contenido y violenta la forma estética que pretende desarrollarse en función de una formulación de un nuevo principio de realidad como hemos venido insistiendo. El elemento que deja de lado está concepción vulgar del arte es la subjetividad. Mediante la supresión de la subjetividad el marxismo ortodoxo y su estética de partido minan las posibilidades subversivas del arte: “cuanto más inmediatamente política sea la obra de arte, en mayor medida reduce el poder de extrañamiento y los trascendentes objetivos radicales de cambio” (Marcuse, 2007, 55).

Con el concepto de forma estética Marcuse enfrenta las concepciones tradicionales del arte como mera representación de la realidad o, en su forma ortodoxa marxista, como expresión pura de la lucha de clases. Para él, la forma estética es “el resultado de la transformación de un contenido dado (un hecho actual o histórico, personal o social) en una totalidad autónoma: un poema, obra teatral, novela, etc.” (Marcuse, 2007, 62). Así, el arte escapa de la realidad dada y muestra su potencial transformador al abrir la puerta a otra realidad distinta que encuentra sus posibilidades precisamente en su autonomía:

El *pathos* del arte estriba en que, justamente a través de su retirada a la imaginación, da a la prepotencia de la realidad lo suyo, pero sin resignarse a la adaptación ni continuar la violencia de lo externo en la deformación de lo interno (Adorno, 2006, 222).

Esta posición del arte no se traduce en solipsismo artístico ni desconexión absoluta del mundo, más bien, intenta reivindicar el poder de la sensibilidad y la imaginación en su forma artística de manifestarse. Por otro lado, la división entre arte burgués y arte marxista, no advierte que el carácter revolucionario del arte reside en el arte mismo y no en la adhesión a una clase o a una concepción política e ideológica del mundo. La identificación de autores burgueses con una forma malograda del arte que expresaría siempre una falsa conciencia no tiene en cuenta que no se trata de la representación que el artista quiere hacer, no se trata de su carga histórica –de la cual, no obstante, no puede deshacerse– sino más bien de la potencia creativa que expresa las posibilidades de otro principio de realidad, la fuga del mundo real a través de su creación es la que expresa el

carácter subversivo del arte. Así, podemos decir ante los ataques y el rechazo del arte burgués por parte de la ortodoxia marxista, que “Valéry es un intelectual pequeño-burgués, no cabe la menor duda. Pero todo intelectual pequeño-burgués no es Valéry” (Sartre, 2004, 57). Esta formulación de Sartre ayuda a comprender por qué no todo arte burgués es falsa conciencia y, además, que existe la posibilidad de que un arte “revolucionario” pueda ser falsa conciencia: “el arte puede realizar su función revolucionaria sólo si no pasa a hacer parte de cualquier Institución, incluso de la Institución revolucionaria” (Marcuse, 1970, 183). En otras palabras, señala que la identidad absoluta entre burguesía y falsa conciencia no es provechosa en el análisis de la dimensión estética y que la subordinación del arte a las prerrogativas del partido elimina todo su carácter subversivo. De esta manera la validez de las posibilidades de transformación social no se inscribe dentro de una clase en particular, ni puede corroborarse bajo el discurso partidista de la opresión social y la división de clases: “el hecho de que una obra artística represente con veracidad los intereses y opiniones del proletariado o de la burguesía no la convierte, sin embargo, en una auténtica obra maestra” (Marcuse, 2007, 68).

Considerar el arte como una herramienta en el camino al socialismo es, sin duda, la herencia más nociva que ha legado el marxismo vulgar que se desarrolló como ideología de Estado en los regímenes totalitarios de corte soviético. La propaganda no es arte, puesto que determina las posibilidades de las expresiones artísticas a priori y define su función de acuerdo con intereses políticos específicos. Para Marcuse (1970): “todo intento por explicar las categorías estéticas en los términos de su aplicación en la sociedad, en la construcción del ambiente social, sugiere casi inevitablemente la mistificación de las campañas de embellecimiento o los horrores del realismo soviético” (p. 189). La vinculación inmediata del arte con la praxis política siempre guarda la sospecha de unilateralidad y esencialización de las capacidades humanas, cuando la creación del hombre está al servicio de las leyes del partido, ésta carece de toda posibilidad revolucionaria, pues se entrega a lo dado de manera escandalosa. Esto no quiere decir que el arte no tenga un carácter político vinculado con la praxis revolucionaria, más bien señala los peligros de la dominación del principio de realidad establecido.

Para Marcuse (2007) “el potencial político del arte estriba únicamente en su

propia dimensión estética, su relación con la praxis es inexorablemente indirecta, mediada y huidiza” (p. 55). El vínculo entre arte y praxis no puede definirse, mantiene su ambigüedad en la medida en que puede mostrar lo que aún no es, lo que todavía está por realizarse. No quiere decir esto que el arte esté desprendido del mundo real, por el contrario, sugiere que el terreno del cual parte es el del principio de realidad dado, otro motivo por el cual no puede determinarse el contenido de ésta de manera cristalizada, pues sólo asume la utopía como lo que no ha tenido lugar en contraste con lo existente. De esta manera, el arte “retiene ese contenido y va más allá. Representa realidades históricas y culturalmente específicas, pero al hacerlo apela a una humanidad más allá de esas realidades” (Miles, 2012, 130).

Así pues, la discusión sobre la estética se propone distinguir entre una forma vulgar y dogmática de concebir el arte y las posibilidades revolucionarias del mismo. Confundir la función estética con una deformación de la praxis es el errado camino que ha tomado el marxismo como filosofía institucional de una visión particular y unidimensional del mundo y del hombre. Ya advertía Marcuse (2007) que: “si el materialismo histórico no toma en consideración el papel de la subjetividad, adquiere los tintes de materialismo vulgar” (p. 59). Esto quiere decir que todo proceso que reniegue de la participación activa y consciente de los hombres se entrega a una situación en la cual, cómodamente, la ideología dominante guía el proceso histórico sin importar si en éste quedan dañados, ofendidos y reducidos a cosa los sujetos que habitan la Tierra.

En su aspecto revolucionario, el arte se propone abrir las posibilidades y sentar las bases de un nuevo principio de realidad donde la violencia y la degradación del ser humano no tengan lugar de manera reiterada. El desarrollo de una nueva sensibilidad tiene su condición de posibilidad en la formación estética de los individuos. “La lógica interna de la obra de arte culmina con la irrupción de otra razón, de otra sensibilidad, que desafían abiertamente la racionalidad y sensibilidad asimiladas a las instituciones sociales dominantes” (Marcuse, 2007, 61). La posibilidad de una sociedad reconciliada se puede vincular a la forma estética que muestra una y otra vez lo que aún no ha sido posible realizar, condenada a repetirse en medio de la hostilidad, esta forma clama también por su liberación. La configuración de otra sociedad sería posible acatando esta exigencia mediante la praxis consciente de los individuos. “La reconstrucción

imaginativa de la sociedad, pues, tiene lugar en el elemento subjetivo de la revolución, mientras que tiene la capacidad de contribuir a través de la imaginación a condiciones que conduzcan a su realización” (Miles, 2012, 134).

Conclusión

La dimensión estética en Marcuse se presenta como una apuesta mediante la cual se pueden arrojar luces para la emancipación de la humanidad que aún hoy se encuentra sometida a las lógicas del capitalismo bajo el principio de la propiedad privada y el interés particular. Si bien las formas que adquiere el arte en el proceso de civilización bajo un principio de realidad represivo se integran a la lógica de explotación, consumo y miseria humanas, paradójicamente, en estas mismas formas reside un potencial revolucionario que aún no se ha liberado. En las grandes obras de arte que hoy son participes de las dinámicas del valor de cambio y en los nuevos brotes artísticos que prometen felicidad se encuentra dormida la posibilidad de la emancipación humana.

El arte anclado al desarrollo institucional del marxismo de ninguna manera puede aportar al despertar del potencial del arte en la sociedad actual, lejos de eso contribuye de manera feroz a la reproducción del mismo principio de realidad que oprime y justifica el sufrimiento de los hombres. La configuración de una nueva sensibilidad y de un nuevo principio de realidad es tarea pendiente de los hombres que hoy sufren las consecuencias de la organización social, económica y política de un orden injusto y desigual que amenaza con su eliminación. Una sociedad en la que sea eliminada la lucha por la existencia, la represión excedente y la violencia desbordada que mina las capacidades de la naturaleza es la exigencia que se plantea después de un diagnóstico social que sólo señala la degradación del mundo humano. En esta vía, “la supervivencia del arte es la única débil atadura que puede unir hoy el presente con la esperanza del futuro” (Marcuse, 1970, 182). Esperanza que aún no ha sido derrotada y que insiste, en medio del agobio, por su plena realización.

Bibliografía

Adorno, T. (2006). *Minimamoralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Ediciones Akal.

Kellner, D. (1984). *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. California: University of California Press.

Marcuse, H. (1966). *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.

_____. (1968). *Eros y Civilización*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

_____. (1970). *La sociedad opresora*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.

_____. (2007). *La dimensión estética*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Marx, K. (2003). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

Marx, K. & Ruge, A. (1970). *Los Anales Franco-alemanes*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

Miles, M. (2012). *Herbert Marcuse. An Aesthetics of Liberation*. London: Pluto Press.

Sartre, J-P. (2004). *Crítica de la razón dialéctica (Tomo I)*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Schiller, F. (1999). *Kallias / Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos Editorial.

¿ES LA MATEMÁTICA REALMENTE UN JUICIO SINTÉTICO A PRIORI? UNA REVISIÓN DESDE LA PROPUESTA KANTIANA

Mauricio Vargas Abarca ■

Resumen de los contenidos de la *Crítica de la razón pura* a utilizar

En la *Crítica de la razón pura*, Kant establece un dualismo de conocimiento en el ser humano: existe un conocimiento que es puro, contrapuesto al conocimiento empírico. Dice que todo conocimiento da inicio con la experiencia, pero no todo viene de la misma (Kant, 1997, B1); de modo que existen objetos externos que despiertan en nosotros la facultad de conocer, por lo tanto ningún conocimiento es anterior, temporalmente, a la experiencia. Así pues la tarea que no puede despacharse con facilidad es la de saber si existe entonces, aún con ello, un conocimiento que no venga de la experiencia ni de las impresiones de los sentidos, esto es, que sea *a priori*.

Hay que hacer diferencia de que cuando se quiere decir *a priori*, no se hace alusión a la no participación de ésta o aquella experiencia, de manera directa, para poder tener un conocimiento de una acción X o un objeto Y. Por tanto una persona B pudo haber presenciado X y transmitirlo de tal manera que: a una persona A le llegue con cierta *a prioridad* en un futuro, por lo tanto tendría un conocimiento de X sin experimentar X. No obstante, dice Kant que este tipo de juicios en realidad no son puros. Por ejemplo, la proposición “«Todo cambio tiene su causa» es *a priori*, pero no pura, ya que el cambio es un concepto que sólo puede extraerse de la experiencia” (Kant, 1997, B3).

■ Escuela de Filosofía, Universidad de Costa Rica.

Contacto:
abarcamauricio9415@gmail.com

Es necesario saber diferenciarlos: el conocimiento *a posteriori* no me dice que lo experimentado sea necesariamente de esa manera y que no pueda serlo de otra, por ello no puede emitir juicios universales que no sea una simple extensión de validez. Por otro lado el *a priori* es simultáneamente necesario además de que no admite ninguna excepción en sus juicios. La matemáticas son un ejemplo perfecto de lo lejos que puede llegar el conocimiento *a priori*.

Existen, según Kant, juicios sintéticos y juicios analíticos. Los primeros remiten a la experiencia y son ampliativos en cuanto al conocimiento, de manera que el predicado añade algo que no estaba contenido de ninguna manera en el sujeto, la unión de éste predicado hacia ese sujeto se justifica mediante la experiencia misma, son siempre contingentes. En cuanto a los segundos el predicado no añade absolutamente nada que no esté en el sujeto, se limita a descomponer el concepto en conceptos parciales para poder hacer claro lo que en principio era confuso. No se necesita nada externo para poder comprobar su verdad, baste con lo que ya se tiene mientras el predicado no contradiga lo que sostiene el sujeto, son además siempre universales y necesarios (Kant, 1997, B10- B19).

Una tercera clase de juicios son: sintéticos *a priori*, estos juicios tienen la universalidad y necesidad de los juicios analíticos, no se recurre a la experiencia pero aumentan la generalidad o conocimiento (Kant, 1997, B13). Kant considera que en la ciencia natural existen juicios de éste tipo e igualmente, al menos como primera tentativa, en la metafísica, pero es en la matemática donde se dan más perfectamente, siendo así que todos los juicios matemáticos son sintéticos *a priori* (Kant, 1997, B14-B16).

Los juicios sintéticos *a priori* en la matemática ¿Son realmente sintéticos?

La *Crítica de la Razón Pura* no logra convencerme del todo esto que Kant llama: juicios sintéticos *a priori* en la matemática pura¹ (Kant, 1997, B15). Ya de todos modos había tenido dificultad para asimilar un poco la procedencia independiente en la experiencia de lo que son los números, no obstante, puedo decir sin duda que los números no son empíricos. Los números considerados en sí mismo no son parte ni propiedad del objeto, son cosas que agregamos desde

¹Con el fin de delimitar la cuestión no he de ocuparme de la parte de geometría a la que Kant alude en su texto.

nosotros para poder entender nuestro entorno. Aun así, no son, según creo, con independencia del objeto en su totalidad, en el sentido que son éstos los que inspiran a formar los números puros² y necesitamos esas experiencias para que haya números, al menos en un principio histórico. Si no se acepta eso o se pretende como contradicción, entonces deberá aceptarse que los números son como las ideas innatas, pero está claro que no son ideas innatas. Sin embargo, el detalle de esta cuestión no ocupara el presente trabajo, más que como ilustración.

La existencia de los juicios *a priori* es innegable³, pero permítaseme dudar de que realmente existan algunos que sean también sintéticos y en especial los de la matemática pura en álgebra y aritmética. En principio dice Kant que lo sintético expande el conocimiento con nuevo contenido y al agregar lo *a priori* nos garantiza que ese conocimiento adquirido es necesario y universal, por lo tanto sería infalible (Kant, 1997, B13-B14). No niego que la matemática tiene un modo de expandirse, pero no sé si en sí misma agregue conocimiento nuevo.

Si bien es cierto que gracias a la matemática podemos tener conocimientos fácticos más precisos, no sé decir que los teoremas matemáticos en sí mismos y sin interpretar⁴ no sean vacíos, no tienen contenido alguno y yo al menos entiendo por conocimiento algo que posea contenido⁵. Pero precisamente, me parece, que esa es la idea kantiana, que no posean contenido para que sean Formas puras y poder establecer lo *a priori* sin ningún tipo de problema. No obstante deben ser sintéticos, pero no logro comprender, cómo algo vacío, puede ampliar el conocimiento, si no posee contenido alguno. Claro que esto no es suficiente como objeción, ya que puede ampliarlo de otra manera que no refiera a lo fáctico, por lo tanto es necesario continuar.

La matemática pura, parte de propiedades y axiomas que son independientes de toda experiencia posible, sin duda son *a priori*, dado que los axiomas son puntos iniciales no demostrables y los postulados se demuestran mediante aquellos, estos axiomas son convencionales, pues no conozco otra manera de validarlos junto a su claridad y distinción. Dice Mario Bunge que la matemática procede deductivamente, y estarán bien en tanto se respete la correspondencia lógica en el sistema, es decir, su verdad consiste en la coherencia del enunciado con el sistema de axiomas o propiedades previamente

²Entiéndase como aquellos números que son formas puras, que no poseen contenido relativo a la experiencia, que no refieren a ninguna cosa, que son apodícticos.

³Basta que exista al menos un juicio de este tipo para poder hacer esa afirmación, por ejemplo: Todo hombre soltero es no casado, si es casado entonces no es soltero, con eso basta para que existan.

⁴Con interpretar me refiero al contenido que puede darse al teorema matemático con elementos fácticos u otros tantos, al ser Formas puras, que existen en nuestra mente a "nivel solamente conceptual y no fisiológico". De tal manera que puede ser herramienta para las otras ciencias interpretando a su manera el teorema (Bunge, 1960, p.7).

⁵Por contenido entiendo aquello que viene de la experiencia, las formas puras en ese sentido no tienen contenido son vacías y apodícticas. No considero que haya nada más que la experiencia que pueda tornar de contenido una idea o un concepto, pues es la experiencia el inicio del conocimiento y es tal porque remite y se relaciona o corresponde con alguna cosa externa que puedo conocer.

aceptados (Bunge, 1960, p. 8).

Se puede intentar ver esto con una demostración sobre la propiedad de absorción del cero:

Teorema: Para cualquier número real "a" siempre se cumple que: $0 \cdot a = 0$ (Humberto Méndez, 2000, p.4-5)

(i) Por ser 0 un elemento neutro se da que $0 + 0 = 0$

(ii) Por propiedad de igualdad tenemos que $a(0 + 0) = a0$

(iii) Por propiedad distributiva, sabemos que $a(0 + 0) = a0 + a0$

(iv) De (ii) y (iii) se deduce que $a0 + a0 = a0$

(v) Por la existencia del elemento inverso de la suma sabemos que $(-a0)$ y sumado a ambos lados de la igualdad en (iv) se obtiene

$$(a0 + a0) + (-a0) = a0 + (-a0) = 0$$

(vi) Por la propiedad asociativa se da $(a0 + a0) + (-a0) = a0 + \{a0 + (-a0)\} = a0 + 0 = a0$

(vii) Comparando los resultados de (v) y (vi) se concluye que: $a0 = 0$

La proposición o bien, el teorema anterior es válido porque puede ser demostrado a través de esos postulados iniciales. Se puede decir, que de alguna manera, esos postulados están dentro del teorema porque al final se termina nuevamente construyendo la proposición inicial. En un sentido, puede decirse, estoy expandiendo mi conocimiento⁶ porque sé que puedo afirmar que: todo número real multiplicado por cero tiene como producto cero pero en otro sentido no porque solamente estoy descomponiendo lo que ya está en el enunciado. Sobre la misma corriente, los juicios analíticos amplían pero no salen de sus propios límites. Así tampoco sale de sus límites (en caso del ejemplo, de los postulados) la demostración anterior, si expande⁷ mi conocimiento sobre la proposición y lo valida pero no añade nada nuevo, solamente me justifica la validez de la proposición. No amplía el conocimiento porque lo que lo valida está dentro del teorema. En este sentido no es más que analítico.

Ahora bien, al proponer yo un posible teorema, debo tomar en cuenta los principios que rigen o limitan lo que puedo y no puedo hacer para que sea válido. Solamente será considerado si la demostración del mismo se cumple

⁶Entiéndase y permítaseme ésta expresión de manera preliminar, pues más tarde me referiré a ello para intentar despojar la idea de lo que es expansión de conocimiento.

⁷Expandirse acá entiéndase como una manera de descomponer lo que ya se tenía, en partes para que sea más accesible al entendimiento.

de manera que no haya una contradicción. Puedo decir que aumenté mi conocimiento porque añadí un teorema al “itinerario matemático”⁸, pero ese teorema no es ajeno a los axiomas establecidos, debe contenerlos para que pueda ser demostrable y por tanto válido. Visto de esta manera, Kant define lo que es un juicio analítico con una relación de sujeto y predicado, de manera que “(...): el predicado B pertenece al sujeto A como algo que está (implícitamente) contenido en el concepto A, (...) (Kant, 1997, B10)”.

Entonces A equivaldría al teorema y B serían los postulados, bajo la relación que mencioné en el párrafo anterior, esto es, que una está contenida en la otra por los postulados. Por lo tanto un teorema de matemática pura en aritmética o bien algebraico sería analítico y no sintético como Kant supone (Kant, 1997, B15-B16). Son los mismos axiomas los que construyen y validan el teorema y digo esto porque en la construcción del teorema no puede salirse de los axiomas previos aceptados, todo está ahí dentro perteneciendo al sujeto, además tienen una identidad innegable, cosa que es característica de los juicios analíticos y no de los sintéticos (Kant, 1997, A7).

Dice Kant que para que sea sintético el predicado y el sujeto deben tener un lazo que no posea identidad (Kant, 1997, A7) y como puede verse, o al menos creo haber mostrado, que en un teorema si puede existir un lazo de identidad. Por lo tanto, en vez de que toda la matemática pura sea sintética *a priori*, sería: no toda la matemática pura es *a sintética a priori*, y si existe cuando menos un teorema analítico dentro de la matemática pura ¿cómo puedo asegurarme de que no haya más teoremas de la misma naturaleza?

Yo estoy consciente de que puede suponerse que agregar un postulado o teorema más a la matemática es un aumento de conocimiento, pero con todo lo anterior, parece más una manera de decir lo mismo de otra forma, y según lo que el mismo Kant plantea, esto no puede ampliar el conocimiento y por tanto no puede ser sintético, porque no trae nada nuevo fuera de lo que ya tengo, en cuanto se refiere a lo que es analítico (Kant, 1997, B10-B12), lo que tengo son axiomas y de ellos un teorema que los contiene, además que se puede añadir al inventario matemático sin aumentar el conocimiento más que explicarlo. Tampoco añaden otro tipo de conocimiento (conocimiento real o fáctico), porque su contenido es vacío en cuanto que Formas puras. Al parecer entonces, no toda la matemática es sintética *a priori*, por lo tanto cabe la posibilidad de que no pertenezca la matemática a tales juicios y sea solamente analítica.

⁸Entiéndase lo mismo que para la nota 6.

Bibliografía

Bunge, M. (1960). *La ciencia su método y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo veinte.

Gonzales, J. (s.f). *Kant. La crítica de la Razón Pura*. Apuntes para clase.

Recuperado de:

<https://netphilosofia.files.wordpress.com/2013/02/kant-apuntes-clase.pdf>

Kant, I. (1997). *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: ALFAGUARA S. A.

Méndez, H. (2000). *Tópicos de matemática elemental*. San José Costa Rica: EUNED.

Solé, J. (2015). *Kant: El giro copernicano en la filosofía*. Barcelona: BATISCAFO S. L.

POEMA DEL ÉXTASIS

“El Oro de Saturno” Obra en un Solo Acto

José Ignacio Hernández ■

134

*Dedicado a Matías, y a sus alfiles negros, terrores de mi pobre rey;
A Marcelo, porque a pesar de sus viajes estelares siempre está presente;
A Oscar, quien con su magia descubrió el hechizo y el encanto de la verdad;
Y a Santiago, porque con su infalible ciencia me enseñó qué feliz es quien estu-
dia para saber, sabe para hacer, hace para valer, y vale para servir...*

J.I.H.

■ Facultad de Ciencias Médicas,
Universidad
de Mendoza

Contacto:
jose.ignacio@live.com.ar

Dramatis Personae

Tristán, Rey Hechicero

Saturno, Dios y Hechicero

Óminos, Mensajero Alado que todo lo ve

Alquimio, Señor de las Aguas Negras

Midas, Rey Muerto

Prolog im Himmel El Canto de Óminos

Aquí me detengo a cantar sobre el desalentador y divertido espectáculo del hombre, donde tiempo y espacio confluyen. Sobre la divinidad, espejo de la noche dorada que alumbraba su pensamiento. ¿Es la libertad acaso un mito? Toda la realidad se duplica, mientras que hablar al corazón del hombre colma mis sentidos de profunda inquietud. Rey, peón o alfil. Todo ser piensa su esclavitud cada vez que lo dice todo. Encierra todo lo que es, y todo lo que podría ser, cada vez que se atreve a nombrar el éxtasis sublime del amor y de todo lo que brilla.

Aquí me resigno, para cantar y hablar al corazón del hombre. Todo cuanto se revela en torno a mi inquietud no es más que un espejo.

La visión de una tremenda majestad colma mi conciencia por las irónicas proezas de la omnipotencia que me fue concedida. Corta es mi eternidad. ¡Corta es mi eternidad! Vivo y existo cada vez que los reyes sueñan.

Soy una interpretación. Una voluntad pensante.

Oh, ¡tremenda majestad! ¡Qué corta es mi vida! Mas todo lo puedo ver, y eso que veo es lo que los reyes nombran. ¿Qué es esta verdad? ¿Cuál es la verdad del hombre? ¿Qué hacemos todos aquí? ¿Dónde está la libertad del testigo de todos los sueños? En un instante puedo ver lo sublime que acontece en el alma de quienes no pueden hablar sobre lo que les fue revelado. Oh, ¡dioses del tiempo! ¡Dioses del Olimpo! ¡Ayúdenme! ¡Líbrame de esta libertad!

¡La conciencia de toda conciencia aturde mi corazón!

Oh, ¡verdad! ¡Cómo quisiera poder sujetar esta realidad! Mas el hombre no puede nombrar al mundo. Oh, ¡verdad! Si supiera que dentro de un siglo llegarás, tejería con los días un anillo brillante para vestir la soledad de Saturno. En un siglo, cantaría un sinfín de veces la misma canción, que es todas las canciones y ninguna a la vez. Enterraría un dibujo del Monte Olimpo para que fuese después encontrado por algún mortal. Quizás, cambiaría así la historia de la divinidad en la Tierra. Quizás, un sacrificio significaría la gloria, o un triunfo sería el principio del fracaso.

Oh, ¡verdad! Si tan sólo un siglo tomaras, tejería las ideas del mundo con el transcurrir de los días, y poblaría así mi tiempo con una historia de esperanza, o quizás de olvido.

Si tan sólo pudiera hacer todo esto. Si tan sólo pudiera dibujar esta metáfora, recordaría el color de mi voz, o el aspecto de mi rostro.

Quisiera dibujar un tiempo nuevo y crear nuevas geometrías cada vez que mi canción proclamara la verdad del mundo. Más corta es mi eternidad. Y efímero mi existir.

Será una indulgencia para mí esta larga noche de incompreensión, sangre y fuego. El rey Tristán robó cuanto veneno pudo de las profundidades del Negro Mar, y así sumió a su nación bajo un sueño eterno.

Nadie podrá revelar el nombre del rey a la heredera asesina, Helena.

Oh, ¡tremenda majestad! ¡Todo esto por amor! ¡¿Por amor?!

Tristán está a salvo ahora, y ya no será rey, ya no habrá nación.

El nombre del rey perdió su sentido.

A veces me pregunto, ¿qué es eso distinto de la nada y de lo que todos buscan poder hablar? ¿Cuál es el valor de este horror? ¿Un sacrificio, una entrega en virtud de los dioses? O, tal vez, ¿nada en absoluto? Quizás no hay mensajes, ni sueños, ni libertad. Quizás, tampoco hay sacrificios. Seremos entonces sueño dentro de un sueño. Sólo un mortal fue testigo de una prueba de realidad. Sí.

Una prueba de lo real que nos hace o que somos. Este mortal fue Midas, un rey devastado por la incertidumbre que secuestró a Saturno, Señor de la Antigüedad, para convertirlo todo en oro. Fue Midas testigo de un brillo que no podía entender.

Soy testigo y soy libre en los sueños de quienes se atreven a incendiar ciudades enteras. A veces, el olvido borra mis formas. Soy el mensaje de los dioses.

Y muchos hombres me condenan al olvido. Aprendí a descifrar el singular lenguaje del fuego tras contemplar sus acciones. Así perdí mi rostro.

¿Dónde existe el verdadero universo? ¿Es acaso todo lo que el hombre puede nombrar? Abatido estoy ante la ígnea desilusión de mi irónica omnipotencia.

Arden ciudades y templos hasta el amanecer.

Pido a la humanidad el atrevimiento de tener la última palabra. Pido al hombre el atrevimiento de ser el último hombre. ¡Atrévete! Y así, los templos de Dios no tendrán que volver a verse obligados a descifrar el silencioso lenguaje del fuego.

Sea esta la petición de mi libertad, más, mi omnipotencia sólo se vuelve majestad cuando todo rey entiende que lo sublime existe más allá de los cielos estrellados sobre sus frentes.

Majestad tremenda.

Indulgencia eterna.

Razón y majestad.

Acto Único

Escena 1: “Lamento y Éxtasis de Tristán”



(Imagen: Fotografía tomada del inicio del tercer acto de Tristán e Isolda. Orquesta del Festival de Bayreuth, Daniel Brenboim, Jean-Pierre Ponelle. Deutsche Grammophon. 2007)

Tristán: *(con voz grave y profunda; voz nacida del silencio de las pesadas mentes conscientes que invaden la inteligencia espiritual de un rey caído a manos de sí mismo)* – No guardo esperanzas para mí.- *(Silencio)* – No hay esperanzas,... ni luz para mí. No guardo esperanzas, ni alegrías. Objetos me rodean. Objetos que revelan mis virtudes, y mis más siniestras aficiones. – *(Tristán se arrodilla. Siente el peso de su cabeza sobre sus hombros y todo su cuerpo)* – Pero no puedo sino contemplar partes de mí. Sólo fragmentos que delatan algunas de mis búsquedas errantes nacidas de la necesidad de poblar el tiempo. Me he quedado solo. – *(Mirándose a sí mismo)* – Y mi cuerpo se enfría. El hambre es mi viaje, y el más solitario de todos mis viajes. –

(La figura del rey permanece de rodillas junto a la inmensidad del árbol. El silencio es profundo, y revela el peso más grande de todos los pesos. Al tiempo del suspiro, la figura de Saturno, señor de la Antigüedad y del Oro, aparece, con su corona de brillantes laureles y vestido escaso, exhibiendo un cuerpo joven a pesar de su edad).

Saturno: – El mundo determinado por el pensamiento del hechicero... no es más que un solitario mundo de signos y significados. –

Tristán: *(Con asombro, mira sorprendido al mayor de los hechiceros, señor del oro, Saturno)* – ¡Mi señor! Rey de la Antigüedad, maestro brillante y espejo del tiempo, muéstrame tu grandeza en mi momento de mayor dolor. ¡Hablad al corazón del hombre! ¡Despierta a mi pueblo! Toma mi vida, y haz de mí un eterno espíritu errante. ¡Despierta a mi pueblo del sueño eterno, de la noche eterna a la que lo he condenado! Consolad a mi pueblo, hechicero maestro y amigo. –

Saturno: – Tristán, tú conoces la ley del tiempo. Durante siglos, fui esclavo de mi propio poder como señor del oro. Mi palacio está vacío por esta fiebre. Aun así, jamás me atreví a cambiar el curso del tiempo. Si lo hiciese, la historia del hombre sería destruida. –

Tristán: *(Suplicante)* – Sálvame, rey de la historia. ¡Sálvame! –

Saturno: *(Impertérrito)* – Fuiste advertido, gran Tristán. Estuve junto a ti. Pero elegiste condenar a tu pueblo. Éxtasis del amor real, y desgracia para el hombre. No habrá más historia para ti, y ya no tendrás linaje. Tu pueblo no despertará del sueño eterno, y existirá para siempre en la oscura cárcel del olvido, cuyas formas serán borradas de este mundo. –

Tristán: *(El escaso aliento de Tristán basta para convertir su expresión suplicante en una ira incipiente)* – Provocas mi ira, Saturno. Del mismo modo, condujiste a Midas hacia el ocaso. ¡Perdición de todos los mortales! – *(Saturno se retira)* – Tu engaño, ¿es eso lo que llamas verdad? ¿Es tu fiel verdad? ¡Muéstrate, ocaso de los dioses en la Tierra! Tu cuerpo joven es en realidad tan antiguo como la sequedad de este árbol. Tus arrugas, y tu espíritu agrietado, son ásperos y secos. Has perdido el respeto por la humanidad que una vez defendiste. - *(Tristán se retira, furioso)*.

Escena 2: “Éxtasis del Oro”

Primera Parte

El amanecer se dibuja en un pálido cielo. El antiguo árbol caído se sostiene ante la luz fría, y revela sus heridas, sus desgarros, su sed. Saturno, el antiguo, eleva sus brazos en corona de laurel, y saluda al árbol.

Saturno: - Dime, espejo de la noche, ¿por qué tiene el oro la mejor de las virtudes? Es por su propio brillo. Y la mejor virtud es la del oro, porque su brillo es un obsequio para los demás. Se brinda sin resguardos, ni reparos. Sólo brillo. Único. De pronto, todo cobra sentido en la entrega. El brillo es mi entrega. Mucho tiempo ha pasado desde que ese mismo brillo me enceguecía, me convencía sobre el valor de este metal por encima de todos los metales, y siempre, sobre su singularidad. ¿Cuál es el fin? Si el brillo del oro ilumina mi alma, entonces entenderé que su luz es entrega; y su entrega, su verdad. Su verdad, mi ejemplo. El tiempo, mi memoria, es mi oro. Oro de la Antigüedad. -

(Midas irrumpe violentamente, interrumpiendo a Saturno).

Midas: - Antigua es tu traición hacia los reyes del mundo, Saturno. Tristán ha convocado a mis tropas. Pelearemos en el Mar Negro, y tu brillo sucumbirá ante la oscuridad de las aguas. Oscuridad a la que tú nos condenaste. -

Saturno: - Midas, el rey más ciego de los ciegos reyes. Tú te traicionaste a ti mismo. Como Tristán, tú osaste usar mi poder en recompensa de tu miseria. Destruiste tu vida, rey. -

Midas: - Alquimio, el señor de las negras aguas, llenará a mis tropas de poder, y vencerá al hechicero antiguo. Eres como una promesa en tiempos de ocaso. Y tus palabras no son más que un solitario mundo de signos y significados. -

(Saturno nuevamente se aleja).

Escena 2: “Éxtasis del Oro”

Segunda Parte: “Triple Simposio”

Tristán, Midas y Alquimio se reúnen a los pies del árbol. La negra Kér mantiene ocultas las estrellas, en tanto teme un futuro de guerra y caos.

Midas: - Hoy es tiempo, Tristán. Alzaremos la vista hacia un nuevo mundo tras destruir al gran Saturno. Hemos padecido, hermano, nuestras tentaciones por su insensatez. Alquimio, te llamamos en nombre de esta justa causa. -

Alquimio: (*Discurso, Sabiduría de Alquimio: El Dios aparece y se reúne con los reyes. Lleva sobre su cabeza una corona oscura, oscura como sus ojos*) - ¿Cómo puedes pensar esta causa como justa, Midas? Tú, rey, reparas el error de haber ultrajado los poderes de un Dios conjurando los poderes del señor del Mar Negro, otro Dios. Tú creas inquietud en cielos y Tierra. Y tú, Tristán, ¿acaso no reconoces tu error? Condenaste a tu honorable pueblo al sueño eterno para que nadie fuese capaz de revelar tu nombre a Helena, reina de los aqueos. Salvaste tu vida por un costo muy alto. ¿Es la vida de un rey un valor para ser defendido aún a expensas de un pueblo muerto, una nación en la desgracia? ¿Eres tú, Tristán, un gobernante digno del pueblo que dices amar, y que ahora no vivirá jamás? Sin embargo, veo cómo la ira retuerce tus músculos, pues está en ti. La ira vive en ti. Serás la memoria viviente de una nación que te hizo rey por error, condenándose a servirte en tu éxtasis de amor por una reina asesina. Te anticipaste a llamar la flecha de Apolo, y dormiste a tu pueblo, rey caído. Y depositas tu confianza en Midas. Eres sabio en reconocer que a ambos los une la misma desgracia. -

Tristán: - ¿Cuál es esa desgracia de la que hablas? -

Alquimio: - La desgracia de haberse apartado de un Dios para transformar su virtud en fiebre y éxtasis humano. - (*Levantando su mirada hacia los reyes caídos*) - Tristán, Midas, haré las siguientes preguntas a cualquiera de ustedes, a quien se atreva a responderlas. Si responden con verdad, me encontraré obligado a servirlos con mi poder, aún en desmedro de mi voluntad. Han cuidado de mis aguas, y pusieron sus pueblos a mi servicio en los tiempos de gloria que hoy

son olvido para todo mortal. Es mi deuda hacia ustedes. Pero sepan, reyes caídos, cuán ciegos están. Si supieran mi interrogante, habrán demostrado su visión intacta. - (Dirigiéndose a Tristán, Alquimio continúa) – Tú, ¿quién eres? -

Tristán: (*Extrañado y apesadumbrado por la pregunta, intenta responder*) – Yo, Alquimio, soy Tristán. -

Alquimio: - ¿Respondes con tu nombre? Dime, ¿acaso tu ser está en tu nombre? -

Midas: (*Con un áspero y voluntario entusiasmo*) – Yo soy quien lo convierte todo en oro. -

Alquimio: - Dime, Midas, ¿acaso pregunté por tus acciones, por los poderes que robaste? -

Tristán: - ¡Yo soy el rey, y ése es mi lugar en el mundo, el poder que los cielos me confiaron! -

Alquimio: - ¿Tu jerarquía real explica quién eres? No olvides que el lugar que alguna vez ocupaste te fue confiado por tu pueblo en rebelión contra los dioses. - (*Tras un silencio incómodo, Alquimio continúa*) – Dime, Tristán, dime, Midas, ¿quién eres? ¿Por qué dices tu nombre cuando no fue tu nombre por lo que pregunté? ¿Por qué dices tus poderes? ¿Por qué dices lo que haces, cuando bien sabes que conozco lo que haces? ¿Por qué hablas de tu realeza, cuando ya no hay un pueblo al cual gobernar? ¿Acaso eso es lo que eres? ¡Dime quién eres! ¡Atrévete a decir quién eres! ¡Atrévete a decir la verdad! ¡Atrévase a tener la última palabra en sus vidas! -

(*De pronto, Saturno aparece, y se une al triple encuentro*).

Escena 3: “El Oro de Saturno”

Saturno: - ¿Por qué la mente humana dice su nombre para explicar su ser? Dí, Tristán, ¿qué es lo que es? ¿Qué es lo que es en ti? -

Tristán: (*Cayendo de rodillas ante ambos dioses*) - ¡No lo sé! ¡No puedo decirlo! ¡No puedo nombrarlo! Tengo el misterio escondido en mí mismo, y no puedo decirlo. ¡Las lenguas del hemisferio oriental sólo nombran acciones! ¡Y las lenguas del oeste sólo nombran cómo son las acciones en virtud de la moral de las estrellas! -

Alquimio: - ¿Y cómo es que tú tienes nombre, Tristán? -

Tristán: - ¡No lo sé! ¡Por mi nombre fui elegido rey! -

Saturno: - ¿Por qué Helena te mataría con sólo saber tu nombre? ¿Cuántos hombres llamados Tristán existen en el mundo? -

Midas: ¡Sabiduría de dioses malditos! ¡Expertos en la disciplina de la pregunta! ¡¿Por qué hemos de decir estas cosas para suplir la explicación de quiénes somos?! -

Alquimio: - ¿Acaso ninguno de los dos hemisferios del mundo puede nombrar al mundo tal como es? ¿Qué hay entonces, de su representación de las cosas? Todo nombre que exista en sus memorias se fragmenta en sí mismo por su enajenación de lo real. -

Saturno: - Alquimio, ¿cómo podemos los dioses hablar al corazón del hombre? Nuestros mensajes se confunden cada vez que se convierten en palabras, en cualquier hemisferio. Los hombres confunden su desgracia con la virtud de los dioses. Condenan libremente sus vidas, y en la ruina, nos maldicen. -

Midas: - Hubo un tiempo para creer. -

Tristán: - Y luego vino un tiempo en el que el hombre se convenció a sí mismo acerca de sí mismo; aun cuando su dificultad estaba en nombrar las cosas del mundo, depositamos nuestra fe en nuestros nombres, nuestra realidad última, y nos hicimos reyes. -

Saturno: - ¿Qué será de ustedes, reyes, cuando sus nombres sean olvidados? -

Midas: (*Con voz grave*) - Cuando nuestros nombres sean olvidados, quizás, sabremos que el olvido borró nuestras formas, y nuestros rostros desaparecerán. -

Alquimio: - ¿Qué perdurará entonces, Midas, más allá de sus nombres? -

Midas: - Pues, lo que somos. Yo soy lo que he vivido. -

Tristán: (*Inspirado*) - Yo sé lo que soy, y soy lo que sé. De hecho, este saber es mi inquietud fundamental y el desgarró que el transcurso de los días produce en mi interior. En esta larga noche intento comprender mi propia vida. Camino hacia el día en búsqueda de plenitud, a pesar de este dolor, pues al comprender me poseo. ¿Quién soy? ¿Qué soy? Yo lo sé, Saturno. Y más allá de lo que mi nación sufrió, tengo el poder de mí en mí mismo. -

Saturno: - Hablas como un hombre libre, Tristán. Eso responde a lo que eres. Pero, recuerda esto que de verdad voy a decirte. No intentes entender todas las cosas sólo después de que has vivido. Amigo, busca construir tu sentido mientras vives. - (*Saturno mira con benevolencia a los reyes arrodillados y frágiles*) - Alquimio, los días del hombre han de llegar. Hemos de contemplar su libertad. -

Alquimio: - ¿Qué piensas, Saturno? -

Saturno: - Llama a la flecha de Apolo, Alquimio. Ora para que reúna todo el veneno repartido en las tierras de Tristán. Sólo la voluntad de un Dios puede lograrlo. -

Alquimio: - Apolo estará descontento. Él derramará su cólera sobre la humanidad entera. -

Saturno: - Calmaré su cólera, Alquimio.-

(*Saturno se retira. Baja el telón*).

Fin

Postludio
El Canto de Óminos

(Puede ser leído como voz invisible tras bajar el telón)

Saturno ordenó a Apolo clavar su flecha a la altura de su propia frente, a la altura de la corona del antiguo. Así, Saturno entregó su inmortalidad, y despojó a Tristán de su desgracia. El rey logró desposar a Helena. El antiguo cuerpo de Saturno sufre en las profundidades del mundo. Sufre una muerte eterna en nombre de su amor por la humanidad. Su cabeza sangrará oro líquido eternamente, desde las profundidades de la Tierra.

Un dolor eterno es una riqueza eterna.

El pueblo de Midas descubrió esta riqueza escondida, y la reconoció. Comenzaron a excavar en las intimidades del mundo, para así extraer el oro más puro y de mayor virtud que alguna vez existió.

Alquimio fue testigo de todo esto, y su admiración por Saturno fue grande. Por ello, para recordar al gran Dios sepultado en las profundidades del mundo, elevó en las alturas un cuerpo celeste hecho de roca proveniente de las mismas profundidades del Mar Negro. Así, todos los dioses y mortales podrán ver el sexto planeta en los cielos, rodeado de preciosos anillos que hablan de una riqueza como la mejor de las virtudes. Alquimio recuerda esto cada vez que eleva su mirada hacia los cielos. Y entendió que hay una palabra que los dioses y los hombres pronunciarán con idéntico asombro. Es la palabra del “éxtasis” inexplicable, aun así superable por la inmensa bondad del antiguo. Después de miles de años, la humanidad redescubre el valor de su razón.

Pero, esta vez, engrandecida por la inmensidad de los anillos de Saturno circulando libremente en los cielos estrellados.

ENTREVISTA A PAULA FLEISNER:

“LA ESTÉTICA FILOSÓFICA NO DICE LO QUE ES EL ARTE O LO QUE DEBE SER”.

■ Desde hace algunas décadas el discurso estético viene siendo objeto de diversas críticas. Muchas de ellas señalan cierto carácter apropiador, coincidente con los presupuestos que han sostenido el proyecto de la modernidad, que, como se sabe, es el contexto en el que se constituye como disciplina filosófica. De acuerdo con ello, la estética no solo se ha apropiado de la experiencia del espectador (al determinar e imponer el correcto juicio de gusto); también se ha apropiado de un ámbito ajeno: el arte. Frente a este panorama, ¿cómo se podría pensar filosóficamente el arte sin tropezar con los presupuestos modernos? ¿es posible un pensamiento desde la tensión “arte-filosofía”?

El que hacen me parece un cuestionamiento ciertamente muy pertinente, cuyas aristas son infinitas, así que me limitaré a señalar algunas líneas que creo interesante tener en cuenta para pensar, sin agotarla, la cuestión. Por un lado no creo que el “apropiacionismo” se limite a la estética, sino que la filosofía en general parece haber tenido una búsqueda similar desde que en la modernidad terminan de separarse los saberes y deja ella de ser el discurso que regula los supuestos, el campo de injerencia y los procedimientos de las demás prácticas de conocimiento. Es decir, no es que la estética tenga ella en particular un espíritu expansivo y regulativo sino que la filosofía, más allá de las disciplinas internas, ha seguido un camino como el que ustedes describen, camino en el que buscó seguir teniendo alguna relevancia en el ámbito de



Paula Fleisner es Profesora y Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones (CONICET). Es docente en la materia Estética en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos y fue docente de la misma materia en el Instituto Superior del Profesorado “Dr. Joaquín V. González” y en la Universidad Nacional de Artes. Es autora del libro *La vida que viene. Estética y filosofía política en el pensamiento de Giorgio Agamben* (EUDEBA, 2015) y coordinadora del libro colectivo *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea* (Prometeo, 2015). Ha publicado numerosos artículos en revistas internacionales especializadas y ha participado de congresos, encuentros y jornadas y dictado conferencias en diversos lugares de Argentina y Latinoamérica. Participa de grupos de investigación sobre estética y filosofía contemporánea. Es miembro de la Colectiva Materia. Sus investigaciones actuales giran en torno a una estética materialista posthumana.

los saberes, no sólo explicando sino también prescribiendo su funcionamiento (por ejemplo, la metafísica, la gnoseología, la filosofía política o la epistemología, todas ellas han intentado instituirse en fundamento de otras prácticas discursivas y no discursivas a cuyo estudio se dedican).

Por otro lado, no me parece que la relación entre belleza y arte pueda explicarse sólo a partir de una estética imperialista que busque anexar territorios, sino que desde siempre la filosofía se ocupó de pensar ambas cuestiones, incluso antes de destinar una disciplina específica a ello, porque el arte es un hacer que involucra -necesariamente y de modos siempre extraños- la *aisthesis* (pensemos en Platón dueño de una metafísica de la belleza cuya huella aún persiste en planteos contemporáneos y de una teoría del arte en la que se pone en juego su relación con toda la esfera sensible para señalar su peligrosidad). La cercanía inicial de la belleza y el arte (pensemos en la estética kantiana, donde la belleza natural sirve de modelo para pensar la belleza artística) y su progresivo alejamiento (con las objeciones de conciencia frente al embellecimiento de un mundo cada vez más feo), no pueden explicarse exclusivamente desde la hipótesis de la apropiación.

Finalmente, si bien es cierto que la prestación ideológica más importante de la estética en su nacimiento parece haber sido la de permitir que el sujeto moderno (esquizofrénico habitante de dos reinos) suture su escisión re-nectándose con la naturaleza como todo a través de su sentimiento de placer y dolor, también ha sido la disciplina encargada de hacer tambalear las

certezas básicas sobre las que se erige la filosofía en el momento en que comenzó a pensar el arte más allá del sujeto. Ocupada con la sensibilidad, o mejor, con la mezcla y la contaminación entre racionalidad y sensibilidad, pone en jaque a la gnoseología; ocupada con el problema de la representación, da mucho que pensar no sólo a la gnoseología sino también a la filosofía política; ocupada con un objeto extra-filosófico, el arte, marca un camino diverso del que se impuso la epistemología clásica para pensar la ciencia (aquella que busca decir lo que la ciencia debe ser) y hace tambalear a la metafísica, pues, como supo Platón, se ocupa de entidades que no respetan el orden impuesto entre el modelo y la copia. La estética, al menos en la tradición materialista en la que querría inscribirme, ha pensado el arte como un modo de hacer y un modo de ser objetual que, lejos de someterse dócilmente a sus dominios, puede dinamitar los fundamentos en los que la filosofía se sostiene.

Entonces, para responder, luego del rodeo, a las dos preguntas: sí, el arte puede ser pensado y viene siendo pensado más allá de los presupuestos modernos con que arranca la estética al menos desde Nietzsche (a fines del siglo XIX). Cierta línea estética piensa desde hace ya mucho tiempo un arte que no responde a las exigencias de la metafísica: Nietzsche se burla de los filósofos que creen que la belleza y el arte son prerrogativas del juicio de un espectador neutral y de los artistas que creen ser ventrílocuos de Dios o "telefonistas del más allá". Y, tras él, a veces en cercanía y a veces a la distancia, numerosos filósofos han pensado una estética no idealista, como Benjamin o

Adorno y, más recientemente, los post-estructuralistas franceses y sus herederos; así como la tradición italiana que se separa de Croce y plantea un materialismo de las imágenes que escapa al dualismo materia/espíritu, por nombrar algunos. Todos ellos, creo, piensan desde la tensión arte-filosofía sin sucumbir a la tentación metafísica de separar para establecer una jerarquía entre ambas, no porque se trate de una misma actividad, sino porque en su mutua distinción establecen vínculos diversos de los que se enriquecen ambas. Todos ellos, podríamos decir, comprendieron la enseñanza platónica acerca de la “antigua disputa” entre arte y filosofía, pues es en esa disputa donde la filosofía se juega su existencia misma (recuerdo, por ejemplo, la genial interpretación que hace Cacciari sobre el problema ontológico implicado en la expulsión de los poetas de la *polis*).

Desde una mirada vernácula, creo que esta tensión entre el arte y la filosofía es, además, la que nos impulsa a los investigadores a pensar nuevos parámetros estéticos para dar cuenta de prácticas artísticas argentinas que no se dejan reducir a teorías estéticas europeas o yanquis (como muchas de las manifestaciones artísticas surgidas a partir del trabajo memorial vuelto necesario tras la última dictadura cívico-militar, por decir lo más obvio).

¿Con qué desafíos te encontrás al trabajar desde un materialismo estético poshumano?

Haber propuesto esa temática de investigación ha sido todo un desafío (con resultados aún inciertos), porque no existe una línea clara en esta dirección a la que me pueda simplemente

suscribir, sino que busco moverme entre varios ámbitos de especialidades diversas -los estudios agambenianos, los estudios posthumanistas (incluyendo las filosofías de la animalidad, la vegetalidad y la mineralidad), los estudios ecocríticos, el postfeminismo, etc.-, lo cual no siempre es bienvenido en el mundo de la hiperespecialización comprendida como profesionalización de la filosofía en el que trabajo (podría decir que en el ámbito en el que los serios son los estudiosos del “cerebro de la sanguijuela”, no es bien visto que uno espere comprender las relaciones de la sanguijuela con su entorno).

Esta conjunción de una tradición que podríamos llamar postnietzscheana (tanto en lo que tiene de anti-idealista y no teleológica como en lo que tiene de no antropocentrada -al menos desde la lectura de Nietzsche que hiciera Mónica B. Cragolini, con quien me formé y sigo formándome), con una tradición materialista (bajo-materialista, me gustaría decir con Bataille) que opera en los márgenes del idealismo que dominó la estética desde su conversión en disciplina filosófica autónoma, me permite trabajar con la hipótesis de un materialismo que sea no tanto en una serie de contenidos doctrinales sino en el gesto (“posicionamiento”, lo llama Althusser) que consiste en pensar lo que existe sin recurrir a la estrategia idealista de la separación y la jerarquización, ni al símbolo como modalidad estética eminente. Esta combinación me permite, entonces, pensar el lugar abierto por el “giro materialista” contemporáneo a una estética que, por un lado, ya no esté sostenida en la oposición materia/forma y que vuelva inoperante ese dualismo subordinante, y que, por otro lado, asuma el arte (ese particular

pasaje del no ser al ser) y el lazo comunitario que llamamos "política" como prerrogativas de todo lo existente. Como sospecharán, los desafíos son infinitos, pues por momentos es necesario volver sobre la tradición para realizar una tarea diagnóstica (y una queda atrapada en la mera crítica anti-humanista) que ayude a pensar cómo lo imposible devino necesario, como decía Foucault; para luego avanzar lentamente alguna hipótesis propositiva siempre débil y provisoria acerca del entramado de lo existente que no sucumba a las perspectivas antropocéntrica o antrópica.

Afortunadamente para mí, esta investigación no es solitaria sino que se produce en un hermoso encuentro con otras estudiosas del materialismo posthumano (Guadalupe Lucero y Noelia Billi) con quienes hemos pergeñado la Colectiva Materia, una agrupación de mujeres investigadoras que comparte el lugar de trabajo (el Instituto y el Departamento de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires) y que sostiene un interminable diálogo (una conversación infinita, diría Blanchot) teórico que teje y conj(et)ura modos conceptuales no definitivos para pensar lo que hay. Sin esa solidaridad de género que circula entre chicas, sería realmente más difícil trabajar desde este marco teórico tan disperso.

Teniendo en cuenta el recorrido que realizas por la obra de Giorgio Agamben ¿Cómo pensás la relación entre el arte y la vida? Y ¿Cómo opera lo político en dicha relación?

Bueno, esta pregunta me resulta muy difícil de responder de modo breve. Dedicué lo que me quedaba de juventud a responderla... y creo que me ya olvidé cómo lo había hecho. Escribí un libro

largo y aburrido al respecto, así que si les resulta muy escueto lo que digo (pero aun así interesante) siempre pueden consultarlo...

Si bien ahora ya no estoy convencida de que un pensamiento de la vida resuelva los problemas que se produjeron con el concepto de subjetividad moderna (incluso me atrevería a decir que el propio Agamben ha hecho un viraje desde la "vida" hacia "lo existente"), en su momento quise pensar la noción de vida en Agamben porque creí que era aquella que sirve para sostener la importancia constante que tienen las temáticas estéticas y la reflexión sobre el arte en su filosofía; incluso en su así llamada "etapa política", Agamben busca pensar el problema de la vida (generalmente, entendida como la vida humana) y lo hace a partir de ciertas conceptualizaciones que podrían considerarse estéticas. Creo que para la ontología del presente que busca construir Agamben el concepto de vida es fundamental, en la medida en que se trata del concepto que, sin haber sido completamente definido, ha servido para producir todo tipo de sujeciones y separaciones (tal como se evidencia en los debates en torno a la comunidad, la animalidad o la biopolítica, por nombrar tres de los que el filósofo participa activamente).

De todos modos, en realidad podría decirse que hay varios conceptos de vida en la filosofía agambeniana (forma-de-vida, vida desnuda, vida mesiánica, vida potencial, vida poetada, etc.). Lo interesante es que, cuando Agamben intenta pensar la vida más allá de los procedimientos de desnudamiento que el funcionamiento del poder occidental ha ideado, recurre a conceptos sobre los cuales ha reflexionado en contextos estéticos. Esto no

sólo puede rastrearse hacia atrás, en las primeras obras hasta el noventa, sino que en la actualidad, gran parte de los libros que Agamben ha publicado luego de abandonar el proyecto *Homo sacer* son libros que buscan pensar las formas-de-vida a partir de ejemplos artísticos (uno de mis libros favoritos sobre la cuestión es *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, de 2015). Sin embargo, esto no significa que se trate de un modo de la estetización de la política, sino de una manera de pensar el arte y la política como modos de hacer (humanos) que, tomados desde una perspectiva no te(le)ológica, son prácticas siempre efímeras que crean sus objetos a la vez que las reglas con las que los construyen.

Apostando al intercambio de experiencias que gesten nuevas posibilidades, antes que a recetas directrices, ¿desde dónde considerarías, y cómo sería posible, dar mayor injerencia y relevancia a la práctica estética en nuestro contexto histórico actual?

Creo que la mejor manera de darle mayor relevancia a la práctica estética (desde una perspectiva filosófica, por supuesto, porque desde la perspectiva de la crítica del arte creo que ya tiene bastante relevancia e injerencia dentro y fuera del mundo del arte) es disputando teórica e institucionalmente el lugar fundamental que conceptualmente tiene en el seno de las disciplinas filosóficas. La estética filosófica no es un reducto de señores y señoras sensibles a los que les gusta el arte, sino una disciplina que, como dije anteriormente, ha sabido desencajar en muchas oportunidades el discurso doctrinario de la filosofía. Académicamente, tenemos el problema de que

muchas veces se confunde nuestro trabajo con el de quienes se dedican a la teoría o a la historia del arte circunscritas exclusivamente a pensar el arte como práctica aislada. La estética filosófica no dice lo que es el arte o lo que debe ser, sino que se plantea simultáneamente los problemas derivados del tipo de juicio especial que se pone en juego cuando predicamos belleza o sublimidad (de obras de arte o no), y de los afectos que se producen en ese amasijo de materia y forma, de cuerpo y espíritu que compone lo existente; así como los problemas que el arte le presenta a la conceptualización filosófica (los modos en los que, como diría Kant, la imaginación nos hace pensar). Teóricamente, creo que en el contexto histórico actual, muchas de las discusiones más interesantes se están llevando a cabo en el terreno de la estética, y no me refiero sólo a la importancia que ha tenido la disciplina en los autores más relevantes del siglo XX, desde Benjamin, Adorno o Heidegger hasta Foucault, Deleuze o Derrida; sino también, por ejemplo, a la relevancia que tiene en la discusión argentina un libro como *Los espantos, Estética y postdictadura*, de Silvia Schwarzböck. Este libro parte de la hipótesis brillante de que si, como decía Oscar Terán, a los años sesenta argentinos hay que introducirse *por la filosofía*, a la postdictadura debe entrarse por la estética. El balance filosófico (político y cultural) del triunfo de la “vida de derecha” se hace aquí desde una perspectiva estética posthumana me atrevería a decir, en la medida en que lo que leemos parece ser el resultado sin editar de una cámara (sin ojo humano ordenador) que viene filmando desde 1984 el devenir del régimen apariencial (espantoso) en el que aún existimos. He aquí una intervención estética actual en un terreno muy transitado

por la intelectualidad argentina
completamente novedosa y digna de ser
continuada.