

ESTUDIOS

FILOSOFÍA • HISTORIA • LETRAS

87

INVIERNO 2008



DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ESTUDIOS GENERALES

RECTOR

Arturo Fernández

**DIRECTOR DE LA DIVISIÓN ACADÉMICA DE
ESTUDIOS GENERALES Y ESTUDIOS INTERNACIONALES**

José Ramón Benito

JEFE DEL DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE ESTUDIOS GENERALES

Carlos Mc Cadden

ESTUDIOS

FILOSOFÍA • HISTORIA • LETRAS

Publicación trimestral
Departamento Académico de Estudios Generales
Instituto Tecnológico Autónomo de México

87

INVIERNO 2008

DIRECTOR

Julián Meza

JEFE DE REDACCIÓN

Mauricio López Noriega

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Pedro Cobo y Alfredo Villafranca

ADMINISTRACIÓN Y DIFUSIÓN

Patricio Sepúlveda y Luz María Silva

COMITÉ EDITORIAL

Departamento Académico de Estudios Generales

Margarita Aguilera, José Barba, Luz Chapa, Carlos de la Isla,
Antonio Díez, Raúl Figueroa, Juan Carlos Mansur, Guillermo Mañón,
Franz Oberarzbacher, José Manuel Orozco, Julia Sierra, Reynaldo Sordo

Departamento Académico de Estudios Internacionales

Rafael Fernández de Castro, Athanasios Hristoulas, Rossana Fuentes Berain,
Stéphan Sberro, Jesús Velasco

Departamento Académico de Lenguas

Claudia Albarrán, Antonio Canizales, Rodrigo Cortez,
Rosa Margarita Galán, Nora Pasternac, Marcela Rabadán

ESTUDIOS  aparece en primavera, verano, otoño e invierno

Precio por número: \$ 50.00 M.N. Extranjero 10 dls.

**Suscripción anual (4 números): \$ 180.00 M.N. en la República Mexicana
35 dls. en el extranjero**

**Suscripción bianual (8 números): \$ 350.00 M.N. en la República Mexicana
65 dls. en el extranjero**

Correspondencia:

Instituto Tecnológico Autónomo de México
Departamento Académico de Estudios Generales
Río Hondo No. 1,
Col. Progreso Tizapán
01080, México, D.F.
Tels.: 5628 4000 exts. 3900 y 3903
e-mail: estudios@itam.mx

ISSN 0185-6383

Licitud de título No. 9999

Licitud de contenido No. 6993

Derechos de autor: 003161/96

Diseño portada: Nohemí Sánchez

Composición tipográfica: Ma. Esther Sedano (ITAM)

Impresión y encuadernación: Diseños e Impresos Sandoval, S.A. de C.V., Salto del Agua 274,
Col. Evolución, C.P. 57700, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, Tel.: (5255) 5793 4152.

Se prohíbe su reproducción total o parcial sin permiso previo y por escrito de los editores.

ÍNDICE

TEXTOS

EL ARTE DESPUÉS DE SU CONFUSIÓN CON LA REALIDAD <i>Edgar Vite</i>	7
ITINERARIO FILOSÓFICO: DEL <i>COGITO</i> HACIA UN HOMBRE CÓSMICO <i>María Noel Lapoujade</i>	25
LA UTOPIA POLÍTICA EN HERMANN HESSE <i>Iván Garzón Vallejo</i>	49

SECCIÓN ESPECIAL

LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA MUERTE <i>Juan Carlos Herranz</i> <i>Mónica Lafon</i>	83
SOBRE JORGE CUESTA <i>Verónica Volkow</i>	111

DIÁLOGO DE POETAS

<i>María Auxiliadora Álvarez</i>	123
----------------------------------	-----

ÍNDICE

CREACIÓN

LAS TRAGEDIAS Y LA VIDA <i>Eduardo Contreras Soto</i>	127
--	-----

NOTAS

SILVINA BULLRICH: 'ESE ANIMAL NO EXISTE' <i>Nora Pasternac</i>	131
---	-----

¿CUAL ES LA LEY DE ROBERT WALSER? <i>Jaime Francisco Coaguila</i>	142
--	-----

LA NOCIÓN DE PROGRESO DESDE APEL Y HABERMAS <i>Ricardo Marcelino Rivas</i>	152
--	-----

RESEÑAS

JOSÉ MANUEL OROZCO GARIBAY, <i>Persona y comunidad. De valores y no valores. Axiología mínima</i> <i>Carlos de la Isla</i>	167
---	-----

CESÁREO MORALES, <i>Fractales. Pensadores del acontecimiento</i> <i>José Manuel Orozco</i>	172
---	-----

MARÍA NOEL LAPOUJADE, <i>La imaginación estética en la mirada de Vermeer</i> <i>Mauricio López Noriega</i>	179
---	-----

UNA REFLEXIÓN FILOSÓFICA SOBRE EL ARTE DESPUÉS DE SU CONFUSIÓN CON LA REALIDAD

*Edgar Vite**

RESUMEN: En este artículo se examinan las circunstancias históricas que produjeron la confusión entre arte y realidad, a partir de los *ready-mades* de Marcel Duchamp, que se originaron en el arte moderno. El autor analiza la propuesta de Arthur C. Danto para lograr identificar e interpretar este tipo de obras, sustentada en la posibilidad de encontrar un criterio alternativo a la percepción visual, pues resulta insuficiente para distinguir un objeto de uso cotidiano de su homólogo artístico. Danto recurre a ciertos elementos externos de las obras como es su contexto histórico, la forma en que la intención nos orienta en su interpretación y el carácter retórico de las mismas. Sin embargo, su planteamiento conlleva una serie de dificultades, por lo que el autor realiza un balance de las objeciones y críticas más importantes que le han presentado Joseph Margolis y George Dickie.



ABSTRACT: In this paper is studied the origin of the confusion between art and reality, taking as reference the ready-mades of Marcel Duchamp and its origin in Modern Art. The author analyzes the proposal of Arthur Danto to identify and interpret this kind of artworks. This North American philosopher tries to find a criterion, different from the visual perception to distinguish ready-mades from ordinary objects. Danto thinks the answer is in extrinsic elements like the historic context, the intentions of Marcel Duchamp and the rhetoric character of his project. Instead of this his theory has some difficulties, so the author examines the most important objections and critics that have been presented by Joseph Margolis and George Dickie.

PALABRAS CLAVE: Ready-Mades, Arthur Danto, interpretación, retórica.

KEYWORDS: Ready-Mades, Arthur Danto, interpretation, rhetoric.

RECEPCIÓN: 12 de enero 2007.

ACEPTACIÓN: 27 de marzo 2008.

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

UNA REFLEXIÓN FILOSÓFICA SOBRE EL ARTE DESPUÉS DE SU CONFUSIÓN CON LA REALIDAD

Pienso en Warhol, que siguió esta línea de investigación con mayor imaginación conceptual que cualquier otro, borrando falsos criterios a cada paso, hasta que empezó a apreciarse que no había nada que no pudiera ser arte. Pero esto ocurría en las artes en todas partes al mismo tiempo –en la danza, en el teatro, en la música. Puesto que cualquier cosa podía ser arte, la cuestión que se planteaba era por qué no todo era arte, esto es, ¿qué diferencia lo que es arte de lo que no lo es?

Arthur C. Danto en *La Madona del futuro*

9

Mi intención en este artículo es reflexionar sobre la confusión entre arte y realidad, que se produjo a partir de los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Con este propósito me interesa retomar el planteamiento de Arthur C. Danto sobre dicho fenómeno, al que denomina “transfiguración del lugar común”. Por último, me interesa analizar con detenimiento su propuesta para resolver este problema y presentar un balance de las críticas más importantes que se han presentado a la misma.¹

¹ Para una revisión más detallada sobre los factores políticos, sociales y culturales que se vieron implicados en la evolución del arte, y especialmente de las artes figurativas, al grado que fue posible que un objeto de uso cotidiano se convirtiera en una pieza artística, consultar Edgar Vite, “Duchamp y el fin de las artes figurativas”, en *Estudios* 82, vol. V, otoño 2007, p. 19-65.

EDGAR VITE

Los *ready-mades* son creaciones artísticas que se caracterizan porque no pueden diferenciarse de sus homólogos reales por medio de la percepción. Por esta razón, Danto considera que no es suficiente basarnos en las propiedades estéticas para establecer la distinción entre arte y realidad. Esto se debe a que, tanto la obra de arte, como el objeto de uso cotidiano poseen la misma constitución interna, por lo que no existe una diferencia cualitativa entre ambos y por tanto la belleza resulta un criterio insuficiente:

Sería asombroso que dos cosas tuvieran exactamente la misma forma, tamaño y material, y que una tuviera y la otra careciera de forma significativa. ... Es verdad que cada objeto puede ser situado a la distancia estética más adecuada para su evaluación estética; pero también es factible que la distinción que buscamos pertenezca a otra dimensión ajena a las revelaciones que la distancia estética puede proporcionarnos, y en relación con la cual la distinción entre obras de arte y meras cosas resulta inescrutable. De modo que ninguna de estas teorías nos será de gran ayuda para trazar la línea de demarcación, y mucho menos el hecho histórico de la mera novedad, puesto que cada objeto es discontinuo con todo lo anterior.²

10 | En esta medida, Danto plantea la necesidad de establecer un criterio externo que no se sustente en la apariencia y estructura de las obras y, por ende, que no se limite a sus características formales. Desde su perspectiva, la manera de alcanzar la distinción entre arte y realidad es por medio de una serie de rasgos sociales, ideológicos y culturales, que constituyen el mundo del arte y que inciden de forma directa en las obras.

El filósofo norteamericano nos presenta un caso hipotético: Pablo Picasso decide sumergir una de sus corbatas en pintura azul, mostrándose en contra de la pictoricidad y las marcas producidas por las pinceladas en el lienzo. Sin embargo, el problema es que un niño también podría tener la idea de pintar una corbata de su padre tal como lo haría Picasso, sin que por ello se convierta en artista:

² Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 2002, Barcelona, Paidós, p. 60.

Estoy dispuesto a ir más lejos e insistir en que, aunque se trata del tipo de indiscernibilidad que nuestros ejemplos requieren, lo que el niño ha realizado no es una obra de arte; algo impide que entre en la congregación de las obras de arte con franquicia, en la que la corbata de Picasso es fácilmente aceptada, aunque sin demasiado entusiasmo.³

Para solucionar esta dificultad, Danto propone que toda creación artística muestra los estados internos de su autor y también las circunstancias particulares que afectan dicho proceso. Por esta razón, cuando entramos en contacto con una obra es necesario tomar en cuenta la perspectiva del artista y el modo en que ésta la altera. El niño del ejemplo hipotético no puede ser tratado como un artista, pues no posee el contexto, el desarrollo técnico, ni el conocimiento histórico para producir una obra de arte.

De esta manera, el filósofo norteamericano plantea que la subjetividad resuelve la confusión entre arte y realidad, pues le parece que gracias a ella es posible comprender el modo en que se modifica la estructura de un objeto para dar lugar a algo nuevo. Piensa que al momento de situarnos frente a una pieza artística no debemos olvidar la intención del artista:

Las cualidades de carácter y personalidad que nos hacen tan interesantes como individuos ante los demás –las que nos suscitan esos sentimientos de amor y odio, fascinación y repulsión, y que escapan a cualquier clasificación de distinciones reglamentadas– son los que han definido el problema cuerpo-mente en la tradición filosófica. Es posible suponer que lo que nos interesa en el arte, a la vista de estas estructuras paralelas, es lo mismo que nos importa en lo demás (como si la obra de arte fuera la exteriorización del artista que la ha realizado, como si para apreciar la obra hubiera que ver el mundo a través de la sensibilidad del artistas y no sólo ver el mundo).⁴

Arthur Danto piensa que existen ciertas obras cuyo rasgo distintivo reside en una serie de características que dependen directamente del

³ *Ibid.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 231.

EDGAR VITE

autor y no se limitan a la estructura material de su trabajo. La distinción entre arte y realidad no se logra a partir de la percepción sensible y, por ello, se requieren de otros elementos que no se vinculen con su apariencia física:

Mi propuesta fue que la diferencia entre obras de arte y meras cosas –entre una pintura roja y un panel pintado de rojo– no puede lograrse viendo a cada uno de los miembros. Es necesario conocer algo acerca del origen del trabajo, cuándo y por quién fue pintado y qué es lo que quiso decir usando una forma tan reducida de hacerlo. De este modo podemos aceptar fácilmente el tipo de explicaciones interpretativas que fabriqué, por el hecho de que ninguna de ellas cambia el modo en que vemos.⁵

En este sentido, plantea que toda obra está relacionada con un marco histórico y una determinada práctica que influyen directamente en la aceptación de un objeto como parte de la esfera artística. Así, se dan una serie de elementos relacionados con el modo en que el contexto altera la forma de producir y comprender el arte. La carga histórica de toda obra se conecta con su carácter intencional y complementa el criterio planteado como alternativa a la percepción:

12

El que una cosa sea o no una obra de arte y qué tipo de obra sea, si se trata de una, depende por ejemplo de las relaciones entre los cuadros rojos, los artistas, las reglas de significado, las posibilidades históricas y otros elementos similares; algunos de los cuales pueden inferirse de lo que percibimos, incluso si ellos no son percibidos, tales como formas y colores del tipo del paradigma del dolor que fue ilustrado por los clásicos epistemólogos, percibido primitivamente y sin referencia a causas determinadas.⁶

Sin embargo, esta solución al problema de los indiscernibles presenta ciertas complicaciones. Me detendré a analizar algunas de las objeciones presentadas por Joseph Margolis a dicha propuesta. En

⁵ Arthur C. Danto, “Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis”, en *British Journal of Aesthetics*, Oxford, vol. 39, n° 4, October, 1999, p. 325.

⁶ *Ibid.*, p. 326.

primer lugar, considera que al rechazar la percepción como un criterio adecuado, Danto se sitúa en otro extremo y piensa que la distinción no se relaciona con las propiedades intrínsecas del objeto, sino con un tipo de cualidades que dependen exclusivamente del contexto histórico y de la intención del artista:

Por contraste, Danto dice que no existen diferencias perceptuales (sensorialmente discernibles) entre una obra de arte y una ‘mera cosa’ (algo que no es una obra de arte) o entre dos obras de arte diferentes; e inclusive llega a afirmar que el único tipo de diferencias que existen entre ese par de cosas no es de orden sensible, sino que corresponde a la historia (en particular de la historia de la producción) y la intención del artista.⁷

Al descartar la percepción sensible para resolver la mencionada confusión, termina estableciendo que las obras no existen como objetos reales, sino que se convierten en arte bajo ciertas circunstancias, en las que el autor los reviste de un nuevo significado, dotándolos de una nueva identidad. Por lo tanto, desde la perspectiva de Margolis, Arthur Danto da lugar a una fuerte escisión entre arte y realidad, pues de su postura se sigue que las obras de arte no existen como una clase de cosas dentro del mundo: “aparentemente para Danto, sólo por medio de la *imputación retórica de ciertos atributos indiscernibles* estamos justificados a tratar las meras cosas (cosas que no son obras de arte) como obras de arte. *Realmente no existe nada como obra de arte.*”⁸

En mi opinión, esta crítica no toma en cuenta que Danto no se refiere a todas las obras de arte, sino a aquellas en las que se genera la mencionada confusión. Por lo tanto, es necesario considerar que su preocupación se centra en aquellas obras que causan un efecto desconcertante y nos obligan a cuestionarnos si lo que tenemos enfrente realmente es arte. En el fondo, me parece que lo que hace es cuestionar la existencia de una percepción neutral, pues existen una

⁷ Joseph Margolis, “Farewell to Danto and Goodman”, en *British Journal of Aesthetics*: Oxford, vol. 38, n° 4, October 1998, p. 354.

⁸ *Ibid.*, p. 365.

EDGAR VITE

serie de elementos externos que interfieren al momento de contemplar una obra de arte.

En esta medida, el filósofo norteamericano plantea que pueden existir dos cosas tan similares que, a pesar de ser indiscernibles, sensiblemente son distintas por la intención del sujeto que las produce. En su opinión la intención del artista presenta tal fuerza que es capaz de cambiar el modo en que entendemos la realidad y, sobre todo, la manera en que comprendemos un objeto que forma parte de ella. De esta manera la intencionalidad nos permite descubrir nuevos significados en los objetos a los que ya estamos acostumbrados:

Ver un objeto, y ver un objeto al que la interpretación transforma en una obra, son cosas claramente distintas, por mucho que la interpretación devuelva el objeto a sí mismo al decir que la obra es el objeto. ¿Pero qué tipo de identificación es ésta? Por el carácter constituyente de la interpretación, el objeto no era una obra hasta que se convirtió en una de ellas. Como procedimiento transformativo, la interpretación es algo parecido al bautismo, no en el sentido de dar un nuevo nombre, sino una nueva identidad, una participación en la comunidad de elegidos.⁹

14

Al respecto, podemos remitirnos a la conocida *Fuente* de Marcel Duchamp, quien al nombrar de este modo su obra, sugirió realizar una interpretación distinta sobre este objeto y por lo tanto mostró que un urinario también puede convertirse en una obra de arte. Independientemente del carácter irónico de este trabajo, podemos percatarnos que Duchamp nos hace revalorar algo que nunca antes hubiéramos tomado por asombroso o interesante. Por esta razón, el artista francés no se preocupa por la carga descriptiva de su obra, sino que se centra en el modo en que su interpretación la afecta:

La identificación de este objeto como una fuente no es una clasificación, sino una interpretación: el hecho de decir que un urinario es una fuente, es un fenómeno que en otro lugar he nombrado como identificación artística, la cual se refiere a que este 'es' en cuestión resulta

⁹ Arthur C. Danto, *La transfiguración...*, *op. cit.*, p. 185.

consistente (pero solamente consistente) con la falsedad literal de su identificación.¹⁰

A partir de esta obra, Danto establece que la interpretación por sí sola transforma un objeto determinado, pues al brindar una nueva lectura, sería posible distinguirlo de su homólogo artístico. Por esta razón, cuando decimos que *Fuente* es una obra de arte no existe una relación de identidad entre el objeto y el nombre, sino una relación interpretativa. Para Danto la interpretación en el arte no sólo implica una explicación de la obra, sino una forma de transfiguración: “Mi teoría sobre la interpretación es constitutiva, esto se debe a que un objeto es una obra de arte solamente en relación a una interpretación. Podemos explicar esto desde una perspectiva lógica. La interpretación en mi opinión es transfigurativa. Transforma los objetos en obras de arte y de ella depende la atribución de la identificación artística.”¹¹

Por todo lo anterior se vuelve necesario analizar algunos conceptos que se vinculan con la forma en que la visión particular del artista configura su obra y nos brinda una serie de pautas para apreciarla y comprenderla mejor. Es necesario detenernos a analizar el carácter retórico que, en opinión de Danto, posee toda creación artística. Este aspecto se refiere al hecho de que el creador al producir una obra, la dota de una serie de características muy particulares con la finalidad de transmitir un mensaje.¹² El mensaje que nos presenta el artista no es

¹⁰ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, 1986, New York, Columbia University Press, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 44-5.

¹² Por tanto la finalidad del retórico consistiría en producir una determinada actitud en su audiencia, sin que se dé cuenta, o al menos sin que resulte algo obvio. En este sentido, el retórico se sirve de una serie de habilidades para lograr convencer y también para producir una reacción en sus espectadores. En esta medida, el artista presenta una cierta intención retórica, pues pretende producir una emoción en el espectador, no en el sentido de una manipulación, sino porque busca que su mensaje sea asimilado de una forma determinada: “Para un retórico no basta con demostrar que cierto sentimiento debieran producirse, o que estaría justificado que tú (su auditorio) sintieras, y quizás injustificado que no sintieras: lo único que sabe el retórico es que será digno de tal nombre si logra que tengas dicha emoción (sin decirte lo que has de sentir). De alguna manera prodigiosa habrá de apoderarse de la conciencia y

EDGAR VITE

neutral, sino que está configurado de una forma para lograr un cierto efecto en el público:

Como tal, su función es la de provocar en el auditorio cierta actitud hacia el objeto de su discurso: hacer que el tema sea visto bajo cierta luz. Este incremento suplementario de una actividad que va más allá de la estricta comunicación de los hechos es sin duda lo que hace parecer a la retórica manipuladora, al retórico insincero y, en general, exagerado a todo lo ‘retórico’. Es cierto que el retórico –y cualquiera de nosotros entregado a una estrategia retórica– no se limita a afirmar hechos, sino que los sugiere de tal manera que moldea la forma en que el auditorio los percibe: carece de interés lógico que el retórico se sitúe en un nivel comunicativo factual; partimos del presupuesto de que los hechos –a los que a menudo se nos invita a ceñirnos– se dan por sentados, y es a partir de esta asunción que la retórica interviene.¹³

En esta medida la relación entre el espectador y el creador es complementaria. El mensaje no adquiere su sentido pleno hasta que no entra en contacto con la audiencia y la obra es experimentada por otro. El arte se convierte en una especie de acertijo que permanece cerrado hasta que entra en contacto con el público y es resuelto. La interpretación se constituye como un tránsito constante entre lo que quiere decir el autor y lo que entiende el espectador; el arte da lugar a la especulación y a la imaginación del auditorio, por lo que dicho ejercicio comunicativo se mantiene abierto y no implica una sola respuesta.

Así, llegamos a la noción de metáfora, que se desprende de la relación entre arte y retórica. Danto se interesa en mostrar cómo es posible distinguir entre una representación metafórica y una simple representación para solucionar el problema de los indiscernibles.

llevarla al estado que pretende. No trata con autómatas ni con seres puramente racionales. Por eso la retórica es el arte de la persuasión y de la lógica, y en tanto que vertiente psicológica del arte de la demostración, debe saber tanto captarse a la audiencia como caracterizar los hechos y sus interrelaciones.” Cfr. Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, 2002, Barcelona, Paidós, p. 245.

¹³ Arthur C. Danto, *ibid.*, p. 240.

Piensa que el arte presenta un fuerte carácter simbólico, lo que permite diferenciarlo de otro tipo de representaciones:

La cuestión puede plantearse como sigue: ¿por qué la diferencia entre un retrato de Napoleón como emperador romano y un cuadro en que Napoleón posa como modelo de un emperador romano no es sólo una diferencia de contenido? Y si fuera *sólo* una diferencia de contenido, ¿por qué usar una metáfora que muestra a Napoleón como una figura de la *grandeur* imperial en lugar de limitarse a mostrar a Napoleón entre los fastos de la *grandeur* imperial que, como sabemos, lo rodeaban con profusión? ¿Por qué no “dejar a los hechos hablar por sí mismos”, tanto más cuando la metáfora en sí no aporta ningún hecho nuevo? Esto nos devuelve a la pregunta sobre el sentido de la propia metáfora.¹⁴

Esto lleva a Danto a afirmar que la intencionalidad en el arte no puede reducirse a una simple representación, sino que se trata de una representación metafórica. En esta medida le parece que el espectador se encarga de reconectar el símbolo y desentrañar el significado oculto de la obra. La tarea del espectador no puede limitarse exclusivamente a la contemplación, no puede reducirse a una postura pasiva, sino que debe involucrarse y participar activamente para completar la experiencia artística:

Así la obra de arte se constituye como una representación *tout court*; estoy convencido de que esto es cierto de las obras de arte, y en general, de las representaciones, ya se logre conscientemente —como en el espectro de obras que hemos analizado—, o de una manera más ingenua, cuando simplemente resulta que el artista dota a su tema de inesperados pero penetrantes atributos. Entender la obra de arte es captar la metáfora que —me parece— siempre hay en ella.¹⁵

En la creación literaria encontramos un fenómeno análogo, pues la habilidad y creatividad de un escritor reside en su uso del lenguaje, en su capacidad de construir nuevos mundos, a partir de lo que cono-

¹⁴ *Ibid.*, p. 243-4.

¹⁵ *Ibid.*, p. 248.

EDGAR VITE

ce mos y la forma usual en que nos comunicarnos. En este sentido, un buen escritor es el que es capaz de jugar con el lenguaje, con la ambigüedad, la plurisignificación y la connotación, dando lugar a una serie de nuevas posibilidades.¹⁶ Ocurre algo muy similar en el arte, sobre todo en lo que se refiere a las artes figurativas, en las que existe una fuerte carga metafórica. En este sentido, la teoría de la transparencia en el arte no da cuenta de la diversidad de obras artísticas, sobre todo de aquellas cuya fuerza significativa no se reduce a la inmediatez de la percepción:

Por ahora sólo haré notar que “el agua está hirviendo” equivale a precisar que “el agua ha alcanzado los cien grados” (si bien no podemos precisar tanto para sustituir “le hervía la sangre”: el sujeto del enunciado habría muerto por combustión interna). En general es característico de las metáforas resistirse a tales precisiones y sustituciones, y la explicación de esto quizás podría darnos la clave de este concepto. Debería estar al menos intuitivamente claro que hay clichés pictóricos, como hay metáforas pictóricas, pero no todas las pinturas son una cosa u otra. A alguien se le ocurrió poner estrellas y líneas curvas sobre la cabeza de un personaje como metáfora de haberse dado un buen golpe, lo cual se ha convertido en un cliché en la notación de las historietas: ¿es su equivalente verbal “ver las estrellas” o el otro es su equivalente pictórico? Pero estrictamente una imagen de un hombre con estrellas sobre la cabeza sólo puede ser la imagen de un hombre con estrellas sobre la cabeza.¹⁷

18

¹⁶ Por tanto se vuelve necesario distinguir entre dos tipos de metáforas: aquellas que se consideran vivas y las denominadas muertas. Para Danto, el lenguaje se mueve en ambos registros, de manera que el segundo corresponde a su literalidad y el primero se refiere a su riqueza estética. De manera que no podemos considerar que todas las manifestaciones lingüísticas, igual que en el arte, presenten un mensaje oculto, aunque algunas sí lo hacen. Por tanto se vuelve indispensable distinguir entre ambas funciones comunicativas: “La teoría de que las metáforas son expresiones desviadas reconoce –me parece– lo que yo trataba de argumentar: ha de haber alguna distinción que sirva para separar las metáforas jóvenes y las viejas de las expresiones literales (que no tienen el mismo ciclo vital), cosa que el elegante concepto de desviación hace estructural y magníficamente. La desviación deberá distinguirse de la deformidad o de la agramaticalidad, sin tener nada que ver con ninguna consideración estadística.” Cfr. Arthur C. Danto, *ibid.*, p. 255.

¹⁷ *Ibid.*, p. 255.

Danto plantea que existe una clara diferencia entre un discurso literal y uno intensivo. El primero se caracteriza porque el mensaje y su forma resultan claros y denotativos, a diferencia del intensivo en el cual se da lugar a una multiplicidad de interpretaciones, pues el mensaje está cargado de una gama de sentido y por tanto da lugar a diversas lecturas:

Me parece que no sería prudente ir más allá de este punto. Sería una agradable distracción ejercitar la semántica de algunos tropos retóricos, pero esto puede dejarse para que practiquen los eventuales entusiastas (o detractores) de la teoría. Desde mi punto de vista, me conformo con haber mostrado que las metáforas encarnan algunas de las estructuras que he supuesto en la obra de arte: no se limitan a representar objetos, sino que las propiedades del modo de representación mismo pueden ser un elemento para entenderlas. Al fin y al cabo es un lugar común que cada metáfora es como un pequeño poema. A decir por los rasgos que hemos identificado, las metáforas son pequeñas obras de arte.¹⁸

Joseph Margolis cuestiona el modo en que Danto presenta la predicación en la esfera artística. Desde su perspectiva, éste plantea que la nominación de algo como una obra de arte radica en su oposición a la realidad; esto significa que los atributos artísticos le vienen dados gracias a la habilidad retórica de su autor, mediante la que redefine los objetos que nos rodean. Por esta razón la producción artística depende de la manera en que el autor transforma lo existente por medio de su creatividad e imaginación, aún cuando no altera sus propiedades materiales:

Él no sostiene, por ejemplo, que los atributos representacionales o expresivos usualmente adscritos (no impuestos) a las obras de arte se reduzcan a atributos materiales. No, esas propiedades solamente son adscritas imaginativamente, no son propiedades reales, son claramente análogas (tal vez más que análogas) a las atribuciones que hacemos sobre nosotros mismos.¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹ Joseph Margolis, *op.cit.*, p. 367.

EDGAR VITE

Sobre este aspecto encontramos la propuesta de George Dickie, quien considera criticable que un objeto determinado se convierta en una obra de arte cuando se le denomina como tal, al existir una serie de factores por los que conscientemente el creador dice: “Esto es una obra de arte.” Por lo tanto, desde esta perspectiva algo sería una obra de arte debido a su predicación como tal y, de este modo, se distinguiría del resto de la realidad:

Danto aclara su intención al afirmar que el “arte es un lenguaje de clases, en el sentido, al menos, de que una obra de arte dice algo”. Asumiendo que ‘dice algo’ significa ‘hace una declaración’, es, según Danto, una condición necesaria del arte. Esta conclusión supone claramente que la posición de Danto es la tercera a la que nos hemos referido, es decir, para que algo sea una obra de arte es necesario que esa cosa esté a cierta distancia de la realidad siendo una declaración.²⁰

Para Dickie la mera enunciación o señalización de un objeto como una obra de arte resulta un criterio insuficiente. Esto se debe a que existe una diferencia radical entre hacer arte y declarar que se está haciendo arte, por lo que el establecimiento de algo como una pieza artística no puede equipararse con una especie de bautismo, sino que resulta indispensable establecer otro tipo de condiciones por las que un objeto adquiere ese estatus.²¹

Por esta razón, un aspecto paradójico del planteamiento de Danto consiste en que, si basamos la diferencia exclusivamente en la habilidad retórica y la intencionalidad, cualquiera que desarrolle dichas capacidades podría ser tomado por artista. La intención es un criterio muy polémico para establecer lo que es arte y diferenciarlo de lo que no lo es, pues no siempre es posible conocer lo que un artista se propone con su obra. Si consideramos que la voluntad es suficiente para transformar cualquier cosa en arte, dicho criterio produce una clara desconfianza, pues la libertad de escoger y decidir no es exclu-

²⁰ George Dickie, *El círculo del arte*, 2005, Barcelona, Paidós, p. 37-8.

²¹ *Ibid.*, p. 91.

siva de la esfera artística, sino que corresponde al resto de los seres humanos por igual.²²

Margolis sugiere que el principal error del planteamiento de Danto consiste en separar la percepción como parte esencial de nuestra relación con la esfera artística y, en lugar de esto, presentar una serie de criterios externos que no tienen nada que ver con la constitución interna del objeto. Aquí el problema radica en no tomar en cuenta que la contemplación de las obras de arte ya involucra una forma de comprenderlas; por esta razón, no tiene sentido separar las propiedades sensibles de los rasgos conceptuales, correspondientes a todo trabajo artístico:

La percepción sensorial, siempre está determinada con elementos conceptuales de este tipo (inclusive si no está establecido específicamente lo que se requiere para captar el Warhol propiamente). No existe percepción sensorial independiente, a menos que acordemos abstraernos del entramado cultural al que estamos acostumbrados utilizar cuando percibimos algo.²³

Para Margolis es imposible establecer la existencia de un modo neutral de percepción, pues toda forma de ver está influenciada por una serie de rasgos ideológicos y culturales que son inseparables. A pesar de esto, le parece que lo rescatable de la propuesta de Danto radica en el énfasis que pone en el arte como una práctica, que involucra una serie de factores que van más allá de la experiencia sensible:

La solución de Danto requiere que el contexto el cual es asignado a las ‘cosas reales’, esté acompañado intencionalmente por propiedades culturales, establecidas por individuos culturalmente aptos, quienes habitan en un mundo intencionado. Ya he ventilado mi objeción frente

²² En este sentido, me parece necesario considerar que el peso que Danto le da al autor no puede tomarse del mismo modo en cualquier corriente y época artística. Esto se debe a que la finalidad del individuo por establecerse a sí mismo como la piedra de toque en los movimientos sociales y culturales no corresponde a cualquier etapa, sino que es propia de las vanguardias artísticas; posteriormente dicho gesto fue retomado por el arte contemporáneo.

²³ Joseph Margolis, *op. cit.*, p. 371.

EDGAR VITE

la afirmación de un realismo humano y la negación de un sustento real para cualquier discurso, acción o arte desarrollado por los hombres. Una alternativa a la teoría de Danto puede ser la siguiente: las acciones son reales, están determinadas por movimientos físicos, involucran una serie de prácticas culturales de nuestra sociedad y como resultado realmente poseen y exhiben propiedades intencionales.²⁴

En mi opinión, ésta es una de las críticas más fuertes de Margolis a la teoría de Danto, pues se centra en un hecho que es común a toda obra y esto consiste en que la percepción ya implica una forma de ver; por ello, no es necesario dejar de lado las propiedades físicas de las creaciones artísticas, sino más bien considerar que el carácter cognitivo del arte está determinado por una serie de elementos externos que determinan nuestra forma de apreciarlo. El filósofo norteamericano no es ajeno a esto, pues en su noción sobre la interpretación del arte encontramos una serie de factores externos, que influyen directamente en nuestra percepción de las obras.

Sobre este punto Danto plantea que, de acuerdo a cada época, poseemos una serie de creencias y hábitos que nos permiten clasificar y comprender un objeto dentro de la esfera artística. Piensa que Margolis se equivoca al establecer que la percepción solamente está determinada por elementos internos, pues existen ciertos casos en los que la forma de ver se altera por la intención y explicación del artista; el modo de discernir entre un objeto y su homólogo artístico depende de la manera en que la práctica artística altera los criterios con los que estamos acostumbrados a enfrentarnos a las diversas manifestaciones:

El primer cuadro negro del que tuve conocimiento estaba impreso en Tristram Shandy, y Sterne da al lector lo que es necesario para entender por qué aparece ahí. De otro modo el lector, a pesar de que posea un gran bagaje cultural, no lo percibiría más que como un simple cuadro negro. Sterne explica cómo es posible que se trate de un cuadro negro carente de significado. En esta medida hubiera sido prácticamente imposible encontrar obras de arte como los cuadros monocromos antes de

²⁴ *Ibid.*, p. 374.

1869 [...] En nuestra percepción de cualquier cosa, especialmente del arte, un gran número de creencias culturales, las cuales interfieren en la forma en que pensamos sobre lo que vemos, hasta que por alguna razón cometemos un error y descubrimos que alguna de dichas creencias falla en un caso determinado.²⁵

De este modo, Danto establece que requerimos de dichos elementos para comprender e interpretar el arte adecuadamente, por lo que hubo un momento en el que fue necesario cambiar la mentalidad de un grupo para que aceptara un determinado objeto como parte del círculo artístico. Por esta razón, piensa que se requiere de una explicación que no se restrinja a las propiedades materiales de las obras y que permita una comprensión más completa del arte.

La percepción y la intención por sí solas son insuficientes para clasificar algo como una obra de arte, por lo que es necesario tomar en cuenta el contexto histórico que, al producir un cambio de paradigma, altera nuestra forma de interpretación. Desde mi perspectiva, Arthur Danto no niega el lugar de la percepción al momento de entrar en contacto con las obras de arte, sino más bien afirma que es un criterio ineficaz para explicar casos difíciles, como los *ready-mades*. Finalmente, debo concluir que la evolución de las obras nos muestra la vigencia de la reflexión filosófica en torno a los criterios que nos permiten identificar y comprender el arte.

²⁵ Arthur C. Danto, "Indiscernibility and Perception: A reply to Joseph Margolis", *op. cit.*, p. 327.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

ITINERARIO FILOSÓFICO: DEL *COGITO* HACIA UN HOMBRE CÓSMICO

*María Noel Lapoujade**

RESUMEN: La premisa central es la afirmación de la preeminencia de la imaginación y los imaginarios para caracterizar la especie humana. En consecuencia, la imaginación, los imaginarios y la racionalidad constituyen la clave para la reconstrucción y comprensión de la historia de la filosofía, la cultura y sus diversas áreas. Con base en ello, la reflexión bosqueja un itinerario en tres trayectos. El primero, parte de un paisaje prehistórico de la especie humana, hasta el nacimiento de la así llamada filosofía occidental. El segundo trayecto va desde esos comienzos griegos de la filosofía occidental hasta la irrupción del *cogito*. La tercera etapa conduce nuestra reflexión hacia la propuesta de reconstrucción de un hombre cósmico.



ABSTRACT: The central premise is the affirmation of the pre-eminence of the imagination and the imaginaries to characterize the human species. Consequently, the imagination, imaginaries and the rationality constitute the key for the reconstruction and understanding of the history of philosophy, culture and its diverse areas.

PALABRAS CLAVE: especie humana, imaginación, imaginarios, racionalidad.

KEYWORDS: human species, imagination, imaginaries, rationality.

RECEPCIÓN: 13 de junio de 2007.

ACEPTACIÓN: 21 de agosto de 2008.

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

ITINERARIO FILOSÓFICO: DEL *COGITO* HACIA UN HOMBRE CÓSMICO

Lo que hoy está probado una vez fue imaginario.¹

El mundo es bello antes de ser verdadero.

El mundo es admirado antes de ser verificado.²

Itinerario

Ésta es una invitación a realizar aquí y ahora un vertiginoso viaje filosófico imaginario desde la aurora de la humanidad hasta hoy. Los epígrafes son las señales de la partida, indican desde dónde partimos; en la jerga de la escuela se denominan ‘premisas’. Pero ya las premisas de todo discurso contienen una dirección, intencionalidad husserliana, hacia la que apuntan. Es decir, nuestras señales de partida son los faros que orientan nuestro viaje.

El itinerario se desarrolla en varios trayectos: el primero, parte de un paisaje prehistórico de la humanidad, haciendo breve escala en el mito, para tocar un primer puerto: nacimiento de la filosofía llamada ‘occidental’. El segundo trayecto va de ese nacimiento hasta llegar a un puerto mayor de la filosofía, construido en torno a la irrupción del *cogito*. La tercera etapa de la trayectoria conducirá nuestra barca desde el *cogito* epistémico-racional, hacia el *cogito* ético-estético-imaginario, umbral para la re-construcción de un hombre cósmico.

¹“What is now proved was once only imagin’d”, William Blake, *The marriage of Heaven and Hell, Proverbs of Hell, Antología Bilingüe*, 1996, España, Alianza, p. 120-1. Todas las traducciones son mías.

²“Le monde est beau avant d’être vrai. Le monde est admiré avant d’être vérifié”, Gaston Bachelard, *L’air et les songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, 1943, Paris, Librairie Corti, chap. III, VI, p. 216.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

Primer trayecto

Los comienzos

Se desarrolla a partir del epígrafe de Blake. Les invito, a partir de este preciso instante, aquí y ahora, a comenzar nuestro viaje, lanzando una mirada hacia el pasado remoto de la humanidad. Para ello requerimos de la fuerza de la imaginación humana, productora de imágenes de todo orden, para poner en imágenes visuales, sonoras, olfativas, táctiles, y gustativas, reconstruyendo así aquel tiempo ya ido. La condición necesaria para poder partir es concentrarnos en la prescripción ignaciana de hacernos la ‘composición del lugar’.

De esta manera, la imaginación humana, la fragua de imágenes, muestra uno de sus trabajos específicos fundamentales: su actividad consiste, de muy diversas maneras, en operaciones de *transgresión de límites*: en el orden científico, tecnológico, artístico, epistémico, ético, estético, ontológico, etc.

Transgresiones normales o patológicas, afirmativas o negativas, buenas o malas, creativas o destructivas. Las más admirables transgresiones, signos de la grandeza humana, son los radicales saltos a la trascendencia del verdadero artista; más aún, del santo.

En este contexto, en este momento, juntos transgredimos este instante, el momento y el presente para lanzar nuestra mirada imaginaria hacia tiempos remotos y reconstruir en imágenes el escenario de ese pasado lejano.

In illo tempore podemos imaginarnos una especie debatiéndose por erguirse en un *habitat* majestuoso de terrible belleza. Imaginémosnos en los comienzos,³ en la irrupción de nuestra especie biológica, irguiéndonos de nuestro universo circunscrito a la tierra delante de los ojos, transitando el mundo. Esa especie, pedazo de *physis*, sobrevive

³ Karl Jaspers establece una distinción pertinente entre ‘comienzo’ y ‘origen’. El comienzo es histórico, es el momento temporal en que algo emerge. El origen es la fuente de la que mana en todo tiempo aquello de que se trate. *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*, 1953, México, FCE, Breviario 77, cap. II, p.15.

gracias a los lazos muy fuertes con el cosmos en que se halla inmerso; constituye un elemento más del paisaje en el cual se integra. Ese hombre está estrechamente ligado a la tierra, es el *humus*, y al agua, al aire y al sol. Un buen día el sol le ofrece un don originario cuando se incendia algún madero con lo cual le revela a esa especie humana naciente el señorío del fuego creado o tomado (Prometeo).

Ese hombre naciente cuenta con su cuerpo nuevo y con una poderosa imaginación vivida para aprender a desplazarse y a sobrevivir.

El instinto solo, en sus vertiginosas respuestas a estímulos imperativos, a lo sumo podría salvar su animalidad inmediata (frío, hambre, reproducción, predadores). El raciocinio lento, la calculadora especulación llegaría demasiado tarde para las urgencias de la sobrevivencia elemental. Esta especie peculiar, única entre otras, para sobrevivir, conjuntamente con el instinto y el raciocinio, se dedicó a inventar, es decir, a imaginar. Sólo volviéndose creador, imaginando posibilidades, refugios, protecciones, defensas, incidencias en el entorno ha podido sobrevivir en cuanto tal, en cuanto especie humana.

En los comienzos, la especie humana convive con los elementos de la naturaleza, tierra, agua, aire y fuego que la determinan directamente. Esos elementos son, como dice Bachelard, verdaderas ‘hormonas’ de la imaginación.⁴ Ellos despiertan las acciones originarias de imaginar, de soñar lo circundante; este mundo que impacta y sorprende por su fuerza, su regularidad, su esplendor. Cuando el árbol que está allí, ante los ojos, tiene como correlato la imagen mental que lo representa sin más, entonces sólo puede ser originariamente imaginado, soñado, como dice Bachelard, imaginado su ser, gozado en su belleza, impactante en la configuración, la imagen de su presencia.

Se podría afirmar: el árbol es vivido, soñado, imaginado, antes de volverse mesa, aun antes de formar parte de una *especie* y un *género*. Primero está el árbol imaginado, soñado, que resuena en mi espíritu. Luego este árbol deviene mesa, es la inversión del utilitarismo, lo cual

⁴ Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943, Paris, José Corti, p. 19.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

implica la puesta en cuestión de la concepción del hombre en tanto que *homo faber*. Finalmente, está el árbol científico, con nombre latino, el árbol representado como concepto, verificado, clasificado, aquel que puede ser pensado como verdadero o falso.

Este conjunto de tesis filosóficas, con sus relaciones de coordinación y de implicación, puede ser sintetizado en la fórmula concreta de Bachelard: “el sueño es más fuerte que la experiencia”.⁵

Así, esta especie vive el *thauma estético*, el cual considero que es el *thauma originario, primordial*. Sólo tiempo después el hombre despertará al *thauma filosófico*, a la interrogación inquisidora, a la mirada escrutante, ávida de comprensión racional. Me refiero a *thauma estético* en el sentido mas despojado y literal posible, asombro, maravilla ante las imágenes sensibles del mundo. He ahí el sentido del epígrafe de Bachelard en esta reflexión.

El mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser verificado. Toda primitividad es onirismo puro.

Los mitos, primera escala

30

La especie humana, sin más instrumento que sus manos recientemente emancipadas y su mirada al horizonte, levanta la cabeza al cielo, y narra en imágenes unas poéticas cosmovisiones llamadas ‘mitos’.

La etimología de mito nos da pistas certeras. Mito significa relato, narración. En su sentido originario, se trata de un relato o narración de los comienzos de una cultura, de un pueblo. Es un relato fundante. Es un relato que narra el surgimiento, los orígenes atemporales, de acontecimientos sucedidos en el tiempo. De esos orígenes atemporales nacen los acontecimientos cósmicos en los que se inscribe la cultura en cuestión. Es el relato que narra los sucesos del parto de una cultura *in illo tempore*. Señalan la entrada a la historia, el origen intemporal

⁵ He analizado este tema en *L’imaginaire du feu. Approches bachelardiennes* (Martine Courtois, ed.), 2007, Dijon, Jacques André Éditeur.

del tiempo. Las narraciones míticas precisan que algunos elegidos reciben del cielo la ley. A ellos se les revelan el sentido y los indicios de comprensión de su *habitat* ahora abierto a la inmensidad.

En sus comienzos es un relato oral, una recitación. Es una verdadera puesta en escena teatral de los comienzos, en la que el auditorio, el pueblo en cuestión, se conmociona, es sacudido por la narración representada.⁶ Tiempo después, el relato fundante se plasma en escritura, se deja testimonio escrito de este comienzo.

Esa escritura narrativa del relato originario, relato del relato, presenta una *metateoría*, un *metalenguaje*, que puede encontrarse en ciertos pueblos actuales que viven y ritualizan sus mitos; o pueden ser mitos literarios de pueblos que ya no viven esos mitos en su presente. Esta puesta en escena de los comienzos, *in illo tempore*, construye un metalenguaje en imágenes, ordenado, estructurado, con su peculiar lógica interna; es un metalenguaje hilado como un tejido orgánico; su estructura lógica se plasma en una sintaxis de imágenes. Son narraciones en imágenes. En suma, de esta manera la imaginación humana marca las primeras creaciones de la humanidad nacida hace poco tiempo.

Traducido a un lenguaje técnico: encontramos que la fuerza de la imaginación segrega espontáneamente imágenes inmediatas. La imaginación nos provee además de las representaciones buscadas, mediatas, deliberadas, para la fabricación de las imágenes derivadas. Éstas derivadas son construcciones configurativas de imágenes-conceptos-palabras. En general, se trata de representaciones explícitas, expresadas en el lenguaje, permaneciendo elípticos los conceptos que ellas vehiculan. Este es el caso del complejo mundo de metáforas, ale-

⁶ En determinados tiempos (fechas especiales) se reconstruye la obra original, se reproduce aquella narración en gestos y acciones que constituyen el ritual. En cuanto a las fechas, se trata de un paréntesis en el tiempo vital de esa cultura, de un lapso fuera del tiempo cotidiano, es un tiempo sagrado, es decir, un salir del tiempo en cuanto historia, para asomarse a la supratemporalidad sagrada de lo eterno. Es la repetición actuada del relato fundante, es decir, se reproduce en un *ritual*. Con esta acción que evoca en espejo, en eco, el nacimiento, se regenera el origen, periódica y cíclicamente, es el inicio de otro ciclo, un renacimiento cultural. Cfr. M. N. Lapoujade, Conferencia sobre *Mito e Imaginación*, 2006, México, Universidad de Morelos, Cuernavaca.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

gorías, parábolas, símbolos, todos los cuales se organizan en diversos universos, totalidades orgánicas llamados imaginarios.

Trayecto *hacia el cogito*

Una vez más, miremos hacia atrás para poder avanzar. El planeta estuvo habitado, en diversos puntos geográficos, por la especie humana, productora de culturas y lenguas diversas. Si en este vertiginoso instante imaginario, pasamos de Tumaï⁷ a los fisiólogos o físicos, injustamente llamados presocráticos, como si todo su mérito hubiera sido nacer antes de Sócrates, entonces nos encontramos con esos excepcionales creadores de cosmogonías poéticas en las que la imaginación humana prodiga sus dones y se plasma en sus concepciones del mundo. Sus denominadas ‘filosofías’, nombre pobre para su grandeza, se expresan en poesías de los cuatro elementos que, además, traducen metateóricamente en sus primigenias poéticas de los elementos.⁸

Pasado y presente, enroscados en una espiral, muestran que los poetas fisiólogos se regeneran en la poética de los elementos de Gaston Bachelard, tejida también con el hilo de la imaginación humana.

32 Desde este saber fronterizo de Oriente y Occidente, desde esta búsqueda de comprensión cósmica, la filosofía naciente comienza su itinerario dirigiendo la mirada hacia el hombre mismo, iniciando así un largo proceso histórico.

El gran momento de la filosofía griega, con el crucial papel de las imágenes en la filosofía de Platón; después, los latinos, entre quienes Luciano expone un virtuosismo imaginario radical. El esplendor medieval de la imaginación humana y sus imaginarios metafísicos y

⁷Tumaï: ‘esperanza de vida’, cráneo de 350 cm³, altura de un chimpancé actual, fechado de 6 a 7 millones de años, descubierto en 2002, desierto de Djourab, Chad.

⁸ Me refiero a las cosmogonías de los poetas: Tales, poeta del agua; Anaximandro, del *ápeiron*, lo ilimitado; Anaxímenes, poeta del aire; Heráclito, del fuego; Empédocles eleva su canto a los cuatro elementos, movidos por las fuerzas del amor y del odio. Jean Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate, De Thales de Milet à Prodicos*, 1964, Paris, GF-Flammarion.

didácticos para transmitir sus filosofías es un campo inagotable para la filosofía de la imaginación.

La larguísima y fecunda época medieval está poblada de muy diversas concepciones del hombre, plasmadas en imágenes del mundo en las que el hombre en el centro de la creación abre su ser a la trascendencia, al misterio, a Dios. Esta época, durante siglos, crea imaginarios de todo orden, de un esplendor deslumbrante. Martín Buber lo resume magistralmente en la imagen medieval del mundo:

Es una cruz cuyo madero vertical es el espacio finito entre cielo e infierno, que nos lleva directamente a través del corazón humano, y cuyo travesaño es el tiempo finito desde la creación hasta el día del juicio; su centro, la muerte de Cristo, coincide cubriéndolo y redimiéndolo, con el centro del espacio, el corazón del pobre pecador.⁹

Desde una filosofía de la imaginación es importante enfatizar la fuerza sintética excepcional de las imágenes. Una imagen puede decir más que mil palabras, más que un discurso. Un ejemplo impactante es la imagen que concentra cada una de las visiones de Hildegarda de Bingen.

La imagen es un concentrado de ideas, conceptos, juicios, razonamientos, de premisas explícitas o implícitas y aun de teorías en ella recogidas. Es un concentrado plasmado en una configuración, en una figura.

Es posible afirmar que la imagen es la expresión de un complejo proceso imaginario de condensación. Si continuamos la reflexión con base en la imagen medieval del mundo según Martín Buber, puede sostenerse que el *Renacimiento* rompe científicamente con los límites de la finitud espacio-temporal del mundo, y como bien sostiene Alexander Koyré, el hombre pasa del mundo cerrado al universo infinito.¹⁰

Más aún, el hombre deviene un punto insignificante, un verdadero grano de polvo, moviéndose en una móvil circunferencia infinita donde el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.¹¹

⁹ Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, 1964, México, FCE, Breviario 10, p. 28.

¹⁰ Alexander Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*, 1979, México, Siglo XXI.

¹¹ Nicolás de Cusa, *La docta ignorancia*, 1961, Buenos Aires, Aguilar.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

Un alto en el viaje

La imaginación alcanza papeles protagónicos en los pensadores renacentistas tales como Giordano Bruno, Marcilio Ficino, Pico della Mirandola, en sus científicos y en el esplendor del arte. Los imaginarios se vuelven tan infinitos, múltiples y diversos como el mundo mismo. La humanidad goza de su arte en sus concepciones, su ciencia y sus técnicas, y sin embargo, ese mundo nuevo de inabarcables fronteras cósmicas deja resonancias de incertidumbres filosóficas profundas.

Engarzada en imágenes puede comprenderse la exclamación algo posterior de Blaise Pascal, quien en nombre de la noción de ‘junco pensante’ (nótese que su tesis filosófica se resume en una imagen), anticipa la angustia existencial del siglo XX, cuando afirma: “El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta.”¹²

La armoniosa música pitagórica de las esferas, ha devenido el silencio absoluto de los espacios infinitos, y el hombre, un itinerante punto descentrado. La acogedora morada medieval del mundo se vuelve un inatrapable espacio infinito, donde el seguro mundo de esferas fijas deviene un gigantesco y sincronizado aparato móvil. El hombre conquistador de la naturaleza por la ciencia, la técnica y los viajes, constata una vez más la imagen-metáfora de Gabriel Marcel: el conocimiento es como una esfera, rodeada por el misterio. Cuánto más crece el conocimiento, más crece el misterio.¹³

34

Una escala necesaria

El selvático ‘huerto del alma’

El huerto del alma es una bellísima metáfora que en el siglo XVI surge de la pluma de Teresa de Ávila.

¹² Blaise Pascal (1623-1662), *Pensées*, (1670) París, Librairie Aristide Quillet, 1928, 70, p. 23.

¹³ Cfr. *El misterio del ser*.

Vuelta su mirada mística hacia adentro, hacia su alma, Teresa encuentra ese huerto sin cultivar, y vaya si nos atañe aún hoy la impactante vigencia de su metáfora.¹⁴

El viaje continúa

Ante la complejidad desconcertante del mundo nuevo, la especie humana desorientada, se repliega filosóficamente sobre sí misma. La filosofía se vuelve introvertida. Recogida en el centro del alma busca el pilar sólido y seguro del cual partir. En los inicios del siglo XVII, a partir de 1605, esa *rara avis* en la historia de la filosofía, llamada Francis Bacon, humanista, científico, epistemólogo, pedagogo, utopista, poeta en prosa, un sabio en fin, presenta su filosofía en un enjambre de metáforas precisas, rigurosas y bellas. Vuelve una vez más su mirada escrutadora hacia aquel ‘huerto del alma’ y se encuentra con un selvático mundo interior. Antes de cultivar, es preciso desbrozar el terreno.

En tal sentido, para limpiar el terreno, dedica una buena parte de su obra a realizar una suerte de minuciosa ‘fenomenología’ no ya ‘del espíritu’, sino de la mente, de la subjetividad humana. De este modo, Bacon pretende purificar la mente de un conjunto de errores, falsos conceptos, etc.¹⁵ Se preocupa de observar, describir y señalar, para corregir el que llama el ‘cambiante espejo de la mente’.¹⁶ Dice Bacon:

La mente del hombre está lejos de ser de la naturaleza de un claro y límpido espejo en el cual la forma de las cosas se refleja de acuerdo con su verdadera incidencia; por el contrario, es más bien semejante a

¹⁴ Teresa de Ávila (1515-1582), *Obras Completas*, 1990, Burgos, Monte Carmelo, vol. 1, *Vida*, cap. 11, 6, p. 98-9.

¹⁵ Cfr. María Noel Lapoujade, *Los sistemas de Bacon y Descartes. De la coincidencia de los opuestos*, 2002, México, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

¹⁶ Francis Bacon, *Del adelanto y progreso de las ciencias*, 1605, 1984, México, Juan Pablos, p. 133.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

un espejo encantado, lleno de supersticiones e imposturas, a menos de verse liberada y redimida de ellas.¹⁷

El elenco de los errores, prejuicios, falsas nociones, que traban las mentes perezosas e indulgentes de los pensadores, es muy extenso y las causas múltiples y complejas. En una simplificación didáctica, Bacon las sintetiza en su originalísima *Teoría de los ídolos*. Con ello, y una vez más, la filosofía se expresa en la lucidez de la metáfora.¹⁸ Llama ídolos a las falsas nociones, apariencias engañosas que anidan en el alma humana, empañando su mirada. Describe falsas nociones, unas innatas, otras adventicias, otras ficticias.

Los *ídolos de la tribu*, son inherentes a la naturaleza humana (yo traduzco, constitutivos de la especie). Los *ídolos de la caverna* son aquellos producidos por la subjetividad individual, son los que surgen del temperamento (innatos) o de la educación (adventicios). Son falsas nociones que, parafraseando a Heráclito, crecen en los ‘mundos menores y privados’. Los *ídolos del foro* provienen del carácter social del hombre. Ellos fuerzan y perturban el sano trabajo del espíritu. Estos ‘adventicios’ arraigan y contaminan el lenguaje, vehículo fundamental de la comunicación social.

36 En tal sentido, es preciso realizar una depurada indagación del lenguaje, en su relación con el pensamiento y las imágenes, que en este caso son el montaje de los conceptos en palabras. La problemática que Bacon devela en este punto es realmente crucial para una filosofía de la imaginación. Se trata de plantear y examinar metódica y profundamente los problemas de las relaciones: pensamiento, imagen, palabra. Para fundamentar la necesidad de esta indagación, nuestro autor acude a Aristóteles cuando sostiene:

Las palabras son las imágenes de los pensamientos, y las letras son las imágenes de las palabras.¹⁹

¹⁷ *Idem*, p. 266.

¹⁸ Francis Bacon, *Novum Organon*, 1620, 1961, Buenos Aires, Losada, libro I, aforismos 38 a 68.

¹⁹ Aristóteles, *Organon, Hermeneia*, (De las proposiciones) cap. I, citado por Bacon en *Del adelanto...*

De este modo, continuamos diseñando el área de temas y problemas que son investigados por una filosofía de la imaginación. Por último, *los ídolos del teatro*, que han inmigrado al espíritu humano; y sus portadores son algunos tipos de sistemas filosóficos que Bacon asimila a comedias, ficticias y teatrales. Ellos corresponden a las ideas ficticias cartesianas.

Los que han manejado las ciencias han sido hombres o empíricos o dogmáticos. Los empíricos, a modo de hormigas no hacen más que amontonar y usar; los razonadores, a modo de arañas, hacen telas sacadas de sí mismos. La abeja, en cambio, tiene un procedimiento intermedio sacando su material de las flores del jardín y del campo, transformándolo y dirigiéndolo sin embargo con su propio poder. No muy desemejante a éste es el verdadero trabajo de la filosofía.²⁰

Las filosofías fructíferas no son aquellas en que el sujeto recibe los impactos de la realidad por medio de los sentidos. Impactos que nombra de diferentes maneras, datos que posteriormente somete a procesos racionales. Realismos crudos. Tampoco son fructíferas las filosofías que, por el contrario, en una desenfadada actividad, segregan mundos esquizofrénicos o autistas. Idealismos extremos.

Bacon sostiene que se trata de imaginar concepciones en armonía con el cosmos, integradas a él, en que el filósofo debe ser receptor y creador. El filósofo alimenta su imaginación con la naturaleza misma, pero devuelve al mundo una propuesta, una construcción, una creación dirigida por su imaginación metódica, en colaboración con conceptos, y razonamientos, y formulada en palabras o en arte.

Mirada al futuro

La resonancia filosófica posterior de esta metáfora se encuentra expuesta en otra metáfora-faro de la filosofía occidental. Me refiero a la exposición metafórica de esta tesis crucial, que encuentra eco y se

²⁰ Francis Bacon, *Novum Organon*, *op. cit.*, aforismo 95.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

convierte en la postura crítica de Immanuel Kant. Filosofía crítica cuyo creador, por paradójico que pueda parecer, expone los fundamentos de su teoría, concentrados en una clara metáfora: se trata de la trillada metáfora de la Revolución copernicana de su filosofía. Pero he aquí que la metáfora y la imaginación humana ocupan un lugar central en la filosofía crítica de Kant, hecho que, en general, ‘los ídolos’ arraigados en las mentes de los críticos impiden comprender.

El puerto seguro del *cogito*

Otra vez, un paso atrás para avanzar. René Descartes emprende un camino similar a partir de 1628, después de Bacon, (entre 1605 y 1620) con quien las afinidades filosóficas son profundas. Ciertamente las diferencias, que no oposiciones, en su mayoría no son más que el resultado de lecturas distorsionadas por la rigidez de los esquemas hermenéuticos de la crítica.²¹ La *catarsis* baconiana de los ídolos encuentra su *partenaire* en la purificación cartesiana de la duda. Despejado el terreno de la subjetividad de las malezas invasoras, el filósofo se yergue sobre sí mismo y aguza su mirada hacia su propio espíritu. Ante la inextricable complejidad del mundo nuevo surgido del Renacimiento, el filósofo busca cobijo; su único refugio seguro es la caverna inexpugnable del *cogito*. El *cogito* formulado claramente en el siglo IV por San Agustín, recobra el aliento y con Descartes, se transmuta en principio y comienzo de toda filosofía radical.

Descartes introspectivo, evitando “la precipitación y la prevención”, inmerso en la ficción de una duda universal, encuentra en su propio espíritu el pilar firme del cual, en cascada, derivan certezas hasta la certidumbre de Dios. La vía epistémica, vía de conocimiento (*orden cognoscendi*) avanza:

Dudo→Pienso→Soy→Dios es.

²¹ V. nota 15.

La vía ontológica, vía de fundamentación (*orden essendi*) señala:

Dios es→Soy→Pienso→Dudo.

¿Qué significa pensar para Descartes? La vivencia inmediata de las operaciones de la voluntad, el entendimiento, la imaginación, y los sentidos. El pensar, sostiene Descartes, se hace, se realiza en nosotros, somos una totalidad pensante que de manera natural conceptúa, juzga, razona, imagina, quiere y siente. En este instante de nuestra reflexión es preciso aguzar el oído porque el *cogito*, y el sistema filosófico universal en él replegado, el *yo pienso* del hombre racional, adulto y en estado de vigilia, se hace patente a Descartes, en tres sueños, es decir en la inmediatez de las imágenes, inconsciente y dormido.²² Las imágenes oníricas le aportan su primera evidencia, esto es, esa visión que se impone a su espíritu con absoluta necesidad. Visión y evidencia, acto de la mirada indubitable, requieren de lo visto. Y lo visto son formas, configuraciones, lo cual es otra manera de decir: imágenes. Su criterio visual de verdad es lo claro y lo distinto, lo cual es una evidencia, es decir, un acto de ver.

La aprehensión se da en una intuición, palabra que significa un movimiento inmediato de visión.²³ ¿De ver qué? Visión de la verdad apodíctica de la luz, óptica y metáfora capital en el sistema cartesiano, eco de esa metáfora crucial en historia de la humanidad. Pero Descartes, el prudente hombre de mundo, el viajero infatigable, el humanista a quien “nada de lo humano le es ajeno” (Terencio), amplía los horizontes de su filosofía en la madurez del *Discurso del Método* lo que, en sus *Cogitationes privatae* había intuido en su juventud. En ellas Descartes sostiene:

²² Samuel S. de Sacy, *Descartes, par lui-même*, 1961, France, Editions du Seuil, col. Ecrivains de toujours, p. 62-4

²³ He enfocado este tema en *El ojo y el oído o una historia estética de la filosofía*, México, Revista *Plural* Excelsior, n° 227, Agosto 1990, p. 27-32. *Id.*, Montevideo, Revista *Graffiti*, año 4, n° 30, Junio 1993, p. 16-22.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

Lo mismo que la imaginación se sirve de figuras para representarse los cuerpos, lo mismo el entendimiento se sirve de cuerpos que caen bajo nuestros sentidos para figurar las cosas espirituales, como del viento y de la luz: de donde se sigue que, practicando una filosofía más noble, podemos por el conocimiento llevar nuestro espíritu sobre las alturas.

Uno podría asombrarse de que los pensamientos profundos se encuentren en los escritos de los poetas, más bien que en los de los filósofos. La razón es que los poetas escriben por los medios del entusiasmo y la fuerza de la imaginación: hay en nosotros semillas de ciencia, como en el sílex, que los filósofos sacan al día por los medios de la razón y los poetas, por los medios de la imaginación, los hacen brotar y brillar mejor.²⁴

En la sexta parte de su autobiografía intelectual llamada *Discurso del Método* leemos:

Tan pronto como hube adquirido algunas nociones generales de física, y que, comenzando a experimentar diversas dificultades particulares, he observado hasta dónde ellas pueden conducir y cuánto ellas difieren de los principios de los que nos hemos servido hasta el presente, he creído que yo no podía mantenerlas escondidas, sin pecar grandemente contra la ley que nos obliga a procurar, en tanto que está en nosotros, el bien general de todos los hombres. Pues ellas me han hecho ver que es posible llegar a conocimientos que sean muy útiles a la vida y que en lugar de esta filosofía especulativa que se enseña en las escuelas se puede encontrar una práctica, por la cual conociendo las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los otros cuerpos que nos rodean [...] las podríamos emplear de la misma manera a todos los usos para los cuales son propias, y así nos haría como amos y poseedores de la naturaleza.²⁵

Descartes prácticamente retoma a Bacon de manera manifiesta. Este pasaje es altamente significativo del encuentro de dos espíritus en el punto de partida de sus sistemas en la subjetividad purificada de errores, prejuicios, etc., y en una generosa finalidad, dado que sus

²⁴ Descartes, *Cogitationes privatae*, citado por Samuel S de Sacy, *op. cit.*, p. 69.

²⁵ René Descartes, *Discours de la Méthode*, 1961, Paris, Vrin, sexta parte, p. 121-2.

miras están puestas en el mejoramiento de la humanidad toda, en la vida humana de un hombre cósmico.

Continuemos el viaje.

Trayectos desde el *cogito*

El *cogito* abre la multiplicidad compleja de vías filosóficas desde la subjetividad, como sea que ella se piense. En sentido psicologizante, las diversas corrientes, desde el empirismo inglés; en sentido trascendental, desde la gran catedral filosófica que son las tres *Críticas* kantianas, y luego, los diferentes idealismos alemanes, hasta la fenomenología de Husserl; los giros establecidos por los existencialismos varios: Heidegger (existencialismo no reconocido por su autor), Sartre, Jaspers, hasta los perspectivismos de Nietzsche y, en Francia, Deleuze, Bataille, Lyotard, Morin, Baudrillard, etc.

Más allá de ellos, pero unido a la tradición, aparece la figura impactante de Gaston Bachelard, físico, químico y matemático del siglo XX, (1884-1962), filósofo racionalista de la ciencia y poeta en prosa de la imaginación, que teje una fascinante poética de los elementos para encontrar en tantas vueltas de espiral las cosmogonías poéticas de los presocráticos. Gaston Bachelard, un sabio, es el creador de una insoslayable filosofía de la imaginación. En su reflexión crítica sobre la filosofía de Descartes, Bachelard propone una original y única renovación del *cogito*.

Última etapa del viaje: el *cogito del soñador*

Esta etapa muestra el giro radical desde un *cogito* epistémico racional a un *cogito* estético imaginario. El *cogito*, bajo cualquiera de sus multifacéticas formas, de Descartes a Husserl, es el yo pienso de un individuo culto, sano, adulto, consciente y despierto, en estado de vigilia, que busca un pilar seguro para conocer.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

Sigmund Freud propone un *yo* tironeado por fuerzas antagónicas: por un lado las pulsiones orgánicas inconscientes, *ello*; por otro, una normativa ética estricta, ejercida por un *super yo* vigilante. En su obra aparecen, bajo diferentes formas, los mundos oscuros de lo inconsciente. Su filosofía no es el pensamiento de la luz sino de la oscuridad humana, sus sombras, que también nos constituyen, intentando sacarlas a luz. Freud busca iluminar lo oscuro, de tal manera que, cuando el *yo* duerme, los sueños son el campo propicio para la irrupción de fuerzas ignoradas.

Gaston Bachelard no acepta totalmente ni la vía de la conciencia vigilante, ni el camino de lo inconsciente onírico. El propone un mundo intermedio: el ámbito fresco, espontáneo y libre de la ensoñación. La ensoñación es ese estado entre vigilia y sueño. En general, este aspecto de su pensamiento forma parte de su concepción del hombre como un ser entreabierto.

La vida humana transcurre en un permanente dinamismo en el umbral entre interioridad y exterioridad, en el entre se juega el destino humano. Así como en la pintura existe el *sfumato* y la sombra entre la luz y la oscuridad, el hombre no vive en los polos extremos, sino en el vaivén de unos límites móviles. En particular, la ensoñación es ese momento sin tiempo, sin el goteo apremiante del reloj, poblado por la irrupción de una rapsodia de imágenes instantáneas completamente libres. Reino de la libertad de la imaginación. En estados de ensoñación diurna o nocturna irrumpen sin constricciones las imágenes de los instantes poéticos.²⁶ Bachelard introduce un viraje inédito en todas las teorías de la creación hasta su tiempo: *póiesis* desde la ensoñación.²⁷

²⁶ Gaston Bachelard, *Instant poétique et Instant métaphysique*, en *L'intuition de l'instant*, 1992, Paris, Stock.

²⁷ No se trata ni de la puesta en escena de la revelación mítica de la ley, ni del sublime entusiasmo platónico, ni de la *póiesis* aristotélica, ni de la plotiniana gracia de lo bello divino en el hombre, ni de la inspiración, ni de la elaboración lúcida de Edgar Allan Poe, ni de las escrituras automáticas de los surrealistas, en particular André Breton, ni del inconsciente freudiano, ni de las búsquedas conceptuales de ruptura, ni de tantas otras respuestas a qué sea la creación humana.

El hombre de vigilia enuncia un *cogito*. El soñador nocturno no puede enunciar un *cogito*. Por su parte, en el ensueño se guarda bastante conciencia para decir “soy yo que sueño”, durante la ensoñación. Bachelard se explica:

El soñador de ensoñaciones no se abstrae en la soledad de un *cogito*. Su *cogito* que sueña tiene de inmediato, como dicen los filósofos, su *cogitatum*. [...] Es a los poetas a quienes les hemos pedido nuestros ejemplos de objetos poetizados por la ensoñación.²⁸

En el rico y complejo intervalo de la ensoñación, Bachelard pone atención especial a la ensoñación poética. Las imágenes de la ensoñación poética permiten abrir el mundo, permiten su expansión, sobre todo las imágenes cósmicas. “Las imágenes cósmicas (en los poetas), escribe Bachelard, son a veces tan majestuosas que los filósofos las toman por pensamiento”. La ensoñación puede ayudarnos a “habitar el mundo, a habitar la felicidad del mundo”.²⁹ “Los mundos imaginados determinan profundas comuniones ensoñadas”.³⁰ Entonces, Bachelard se pregunta:

¿Cómo entrar en la poético-esfera de nuestro tiempo? Una era de imaginación libre acaba de abrirse. Cuando se acepta ser animado por imágenes nuevas, se descubren irradiaciones en las imágenes de los viejos libros. Las edades poéticas se unen en una memoria viviente. La nueva edad despierta la antigua. La edad antigua viene a revivir en la nueva.³¹

Nuestro autor propone la necesidad de reabrir los mundos imaginarios en torno a las poéticas de los cuatro elementos: tierra, agua, aire, fuego. Es una manera de rescatar el hombre cósmico eclipsado y

²⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, 1961, Paris, PUF, Introduction, p. 20, aquí explica el cap. IV.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Id.*, p. 21.

³¹ *Id.*, p. 23.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

perdido en el mundo actual. Los cuatro elementos son un alimento para la imaginación, la invitan a formar imágenes reales que, a la vez, van más allá de la realidad. Imágenes actuales pero a la vez ancestrales; este vaivén designa un movimiento infinito de repetición y creación, nacimiento y renacimiento. Un antiguo proverbio chino nos recuerda: “la hoja caída regresa a su raíz”.³²

En general, la estética de Bachelard promueve una filosofía hacia la vida, hacia la salud, en que el hombre sea capaz de armonizar su intimidad y la exterioridad en que habita, la immanencia y la trascendencia, por medio de las imágenes cósmicas primordiales recreadas por la imaginación estética.

En tal sentido afirma “La imaginación es la facultad de formar imágenes que superan la realidad, que *cantan* la realidad.”

Más allá de Bachelard, la imaginación crea y transmuta las imágenes, altera sus formas y dimensiones, sus tiempos. Puede poblar desde lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande. La imaginación visita los mundos posibles que habitan en cada cosa. En estas actividades, los movimientos tienen su sístole y su diástole, la intimidad y la expansión.

Todavía más: no se trata de que la imaginación agote sus posibilidades diseñando formas, sino que puede trascender las formas dibujadas y concentrar en imágenes, un reino de valores. Las imágenes siempre conllevan valores. Sobre este suelo es posible erigir una ético-estética desde la imaginación humana.³³

³² Roger Darrobers, *Proverbes chinois*, 1996, Paris, Editions du Seuil, p. 20.

³³ Una objeción posible. Cabe la pregunta: ¿y el otro, el nosotros, el tú? ¿Qué pasó con los relativismos socio-históricos, culturales, los circunstancialismos? Ese silencio se debe a que no fue mi objetivo, mi propósito. Ese silencio se debe, ahondando en razones, en que el enfoque del hombre como ser social no basta. Es necesario pero no suficiente. Significa el empobrecimiento de su reduccionismo, es una mira demasiado estrecha. Ese silencio se debe todavía, más profundamente, a que los relativismos históricos enseñan que es preciso sostener más allá de ellos, una universalidad trascendental (Kant), concebible como arquetipos (Jung), o como caracteres de lo humano como especie biológica. Ese silencio se debe, en fin, a que, convirtiendo la conclusión de esta reflexión en una máxima kantiana, es preciso ponerla a prueba. Si resiste la prueba de su viabilidad como ley universal, y efectivamente la resiste y con creces, *entonces* hemos construido las bases de una ético-estética fundamental.

Regresando a Bachelard: en su obra sobre *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, como en todas sus obras, prodigándose en belleza, exalta la importancia humana fundamental de la intensidad de los valores de intimidad. Esto es algo que ningún *cogito* pudo llegar a ofrecer. El espesor intenso de la intimidad puede alcanzarse recorriendo la vía privilegiada de la imaginación volcada a la *póiesis* artística y a la profunda vivencia estética de la vida. La intensidad de los valores de la intimidad se eleva desde el embotamiento de lo opaco, lo material, lo burdo, lo pesado, lo real a secas, hasta llegar a la intensidad extrema.

La intensidad extrema del espíritu recogido alcanza lo sutil

Bachelard recuerda la poesía de Rilke buscando, en el corazón de las rosas, un cuerpo de suave intimidad.

Qué cielos se reflejan ahí
en el lago interior
de estas rosas abiertas

Y Bachelard continúa:

Todo el cielo se sostiene en el espacio de una rosa.
El mundo viene a vivir en un perfume.³⁴

Si en el seno de la banalidad estridente de la existencia aprendemos a procurarnos pequeños intervalos silentes en la vivencia de lo sutil; si aprendemos a regalarnos a nosotros mismos momentos de goce estético ante lo creado, la intensidad de esos breves oasis de belleza bastan para transmutar nuestro espíritu encadenado. La intensidad de lo sutil nos transporta hasta el umbral de la trascendencia radical.

³⁴ G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, 1948, Paris, José Corti, p. 62.

MARÍA NOEL LAPOUJADE

Final del viaje

El final no es sino una invitación para continuar nuestro gran viaje: la vida.

¿Qué nos queda desde la filosofía? Nos queda proponer salidas. He aquí una salida posible. Las filosofías del hombre social no bastan. Las filosofías ensimismadas tampoco. Ambas tienen un costo muy alto para la especie: descuidan el *habitat*. Borrado el *humus* se borra el hombre. Negligentes ambas, posponen el paisaje, que es constitutivo de todo ser vivo.

De esa manera, las filosofías, en general, colaboran con un triste destino para nuestra especie: su extinción. La especie se está perdiendo a sí misma. En general y en los más diversos sentidos es preciso rescatar la fuerza imaginante de nuestra especie, revalorar su papel humanizante fundamental. Es urgente valorar, desarrollar, educar la imaginación a fin de que pueda colaborar en formar un mejor ser humano. Es impostergable procurar orientarnos hacia un ser humano que sea capaz de erguirse de la grosera necesidad y elevar su mirada a la libertad sutil. Promover, desde la filosofía rigurosa y la pedagogía, una imaginación estética desarrollada y trabajada. Una imaginación estética que guíe nuestro destino por un camino hacia la belleza. Los fáusticos instantes bellos se enhebran en una vía de la belleza. La vía se inicia en el descubrimiento de una belleza inmanente orientada hacia la vida plena, digna y más feliz. Este tipo de belleza es el disolvente universal del odio, el rencor, la envidia, la violencia, la intolerancia, la guerra y la destrucción. La vía de la belleza se continúa como un camino hacia la paz humana. La paz interior, la paz de la armonía del espíritu. Pero también la paz hacia el tú y hacia la naturaleza. La convivencia integrada y respetuosa con el mundo todo.

Entonces podría renacer en el hombre el acorde musical de la vida, la armonía añorada pero no lograda. Este camino se enseña, y se aprende, se torna consciente y puede volverse una meta deseada, una meta a alcanzar. Esa belleza no se aprende y se encarna en un instante, sino que resulta de un largo proceso educativo de sensibilización. Es

tiempo de reconquistar nuestra especie, bien ceñida al cosmos como las demás, girando con él cada día, integrada y armónica con su entorno, donde la rosa de Angelus Silesius florece sin por qué; el pájaro vuelve musical el árbol, la montaña nos eleva a la trascendencia, y el mar nos ofrece un bautizo eterno; y es tiempo de volver a lanzar una lenta y prolongada mirada hacia el selvático jardín interior, el jardín inculto del alma; para volverse su jardinero amoroso. Aquel jardinero que pueda cultivar su espíritu y dejar florecer en él la rosa sin por qué.

Más allá, la vía nos encamina hacia la belleza trascendente. Esta belleza inmanente que nos vuelve más humanos es la antesala, es el umbral para atisbar la belleza trascendente. Es una invitación permanente para hacer visible lo invisible, para trascender el mundo sensible y para trascendernos, para vislumbrar la luz.

Se trata de volver a habitar el hogar cósmico, de revivir cotidianamente, en instantes, *el thauma poético* original, y así, en una existencia empapada de vivencias estéticas, vivir enamorados del misterio.

Hemos hecho un viaje: del recuerdo a la esperanza...

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

LA UTOPIA POLÍTICA EN HERMANN HESSE

*Iván Garzón Vallejo**

RESUMEN: El artículo plantea la hipótesis de si la novela *El juego de los abalorios* del escritor alemán Hermann Hesse puede considerarse una obra de utopía política. Para efectuar tal análisis se asume una definición de trabajo sobre la utopía destacando su aspecto político. El artículo extrae los elementos de la obra de los abalorios que sugieren la existencia de un relato de utopía política pero con características peculiares que la presentan como un texto válido para la reflexión en el contexto contemporáneo.



ABSTRACT: The article suggests the hypothesis that the novel, *The Glass Bead Game*, by the German writer Hermann Hesse, can be considered a work of political utopia. In order to carry out such an analysis the article assumes a provisional definition of utopia emphasizing the political aspects of it. This essay extracts elements of the novel that suggests the existence of a narrative of political utopia in history but with peculiar characteristics that presents it as a valid text for reflection in the contemporary context.

PALABRAS CLAVE: Utopía, Hesse, Juego de abalorios, política, literatura.

KEYWORDS: Utopia, Hesse, Glass Bead Game, Politics, Literature.

RECEPCIÓN: 24 de agosto de 2007.

ACEPTACIÓN: 27 de marzo de 2008.

* Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

LA UTOPIA POLÍTICA EN HERMANN HESSE

Quienes participamos de la *Universitas magistrorum et scholarium*, sentimos una empatía casi natural con el pensamiento utópico. La razón de tal cercanía existencial e intelectual se debe quizás a que la Universidad y la utopía están emparentadas. Así lo ha notado Paul Ricoeur, quien señalara que la utopía está en conflicto con el orden existente, y lo está en nombre de una idea. La Universidad, según el filósofo francés, procede de esta utopía porque se supone que podemos modificar la realidad con mejores conocimientos y con una educación superior. Ahora bien, esta idea es utópica en la medida en que niega, y a veces ingenuamente, las fuentes reales de poder, que en muchas ocasiones están en la propiedad, en la violencia, en el dinero y en un sinnúmero de fuerzas no intelectuales. Para Ricoeur, la utopía universitaria exagera el poder de la inteligencia para poder plasmar y dar forma a una idea o concepción de la realidad.¹

Pensando en esta relación entre la Universidad y la utopía, he ido profundizando en la obra del escritor alemán Hermann Hesse, Premio Nobel de Literatura en 1946, ante la hipótesis de que la obra *El juego de los abalorios* engrose la larga lista de relatos utópicos. Relatos dispares entre sí, pero en los cuales pueden hallarse elementos comunes.

El lugar común señala que en las obras de Hermann Hesse hay una profunda búsqueda personal e individual. Ése es el sino del autor. Sus textos siguen siendo lectura casi obligada de adolescentes, y también de adultos. Parece evidente constatar que, desde su muerte en 1962, se ha convertido en un ícono de una determinada época del desarrollo

¹ Cfr. Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*, 2006, Barcelona, Gedisa, p. 296.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

personal de los jóvenes, que han visto en él a un autor que representa la rebeldía frente a las convenciones socioculturales, así como la búsqueda de sí mismo. En ese sentido, Hesse sería una suerte de guía psicológico y espiritual para una cierta edad de la vida en la que todo se hace complejo pues supone la definición de la personalidad y la toma de grandes decisiones.

El mismo Hermann Hesse parece haber sido conciente de ello. “La rebelión contra los modelos equivocados y las falsas expectativas debe ir seguida por el intento incesante de hallar normas nuevas y propias”,² señala Alois Prinz, uno de sus más autorizados biógrafos. Ésa sería una de las razones que explicarían que el autor alemán sea tan conocido en las distintas latitudes y que se haya considerado como un escritor que ha sobrevivido a las diferentes generaciones.

Sin embargo, mi interés específico en este trabajo reside en saber si la obra de Hesse puede definirse como utópica, concretamente la novela *El juego de los abalorios*, que ha sido considerada por críticos y lectores como su libro cumbre y una ‘rotunda obra maestra’.³

52 | Mi hipótesis de trabajo será que algunos elementos en la citada novela de Hesse sugieren la existencia de una obra de utopía política. De confirmarse tal hipótesis, podría concluirse que el autor alemán diseñó, por medio de la literatura, una novela que pretende trazar las coordenadas de un mundo ideal y realizable; y asimismo, es pertinente preguntarse de qué tipo de utopía se trata.

De lo contrario, parece claro que habría que señalar que los elementos que pueden considerarse utópicos, convergen con otro tipo de preocupaciones e intenciones ínsitas en la obra hessiana, pero que no constituyen la suficiente relevancia para designar *El juego de los abalorios* como un trabajo de utopía política.

El contexto histórico en que fue escrito *El juego de los abalorios* parece sugerir un ambiente en el que prevalece la dimensión política de la existencia, toda vez que se trata de los años previos a la Segunda

² Alois Prinz, *Y todo comienzo tiene su hechizo. Biografía de Hermann Hesse*, 2002, Barcelona, Herder, p. 13.

³ Así la catalogó su amigo, el escritor Thomas Mann. Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 327.

guerra mundial, una época en la que se fue radicalizando la enemistad entre las potencias europeas, hasta desembocar en un enfrentamiento sin precedentes. Asimismo, la obra fue publicada en Suiza durante el desarrollo de la segunda conflagración que asoló a Europa, esto es, en 1943.

Para saber si *El juego de los abalorios* es una obra utópica, es necesario seguir tres pasos.

El primero, delinear el concepto de la utopía. Para ello asumiré una definición de trabajo de tal fenómeno. Ésta será provisional, ni completa ni acabada, pero adecuada para los efectos de este texto.

El segundo, plantear la pregunta por la existencia o inexistencia del elemento político y utópico en el pensamiento y en la producción literaria de Hermann Hesse, toda vez que si la obra y la misma vida del escritor alemán carecen de tales componentes, la pregunta por la utopía política en el texto carece de relevancia.

En tercer lugar, me propongo examinar estos dos elementos —el político y el utópico— en el texto *El juego de los abalorios* para ir arrojando las respectivas conclusiones.

La utopía, definición de trabajo

La utopía es un género complejo y diverso. A pesar de que nos tiene la idea de que se trata *únicamente* de un género literario, es claro que la utopía constituye desde su origen un género literario que se caracteriza por el hecho de declararse abiertamente como lo que es, una utopía. Esto la diferencia de la ideología, un fenómeno con el cual ha sido estudiada y relacionada con frecuencia. Por ello, se puede afirmar que la utopía se caracteriza por ser un género declarado.⁴ En este sentido, por ejemplo, Ricoeur anota que en el pensamiento marxista tiende a desaparecer la distinción entre utopía e ideología⁵ pues el marxismo pretende presentarse como una utopía. Se trata de la utopía de una

⁴ Cfr. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 289.

⁵ Cfr. *ibid.*, p. 291.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

sociedad sin clases en la que serán abolidos los medios de producción y prevalecerá la llamada ‘infraestructura’, en que la dictadura del proletariado antecederá la pretendida igualdad material de todos los seres humanos.

Paradójicamente, el marxismo presenta como utopía lo que en realidad es una ideología, pues se trata de una concepción de la realidad con caracteres de *totalidad, cierre y no impugnabilidad*, que la definirían como ideológica, de acuerdo con las pautas señaladas por Tenzer.⁶ Zygmunt Bauman coincide en destacar el carácter ideológico del marxismo y apunta que éste puso ‘el mundo cabeza abajo’ empeñándose en el cambio del mundo material, pues en esta medida se transformarían las ideas falsas.⁷ Asimismo, particularmente la historia del siglo XX, plagada de tiranías, campos de concentración y de una feroz persecución a los detractores de tal cosmovisión, da cuenta de su carácter ideológico militante.

Por otro lado, la utopía ha sido consustancial a las sociedades humanas. De diversas formas, en la cual la literatura ha sido la expresión más recurrente, la utopía plasma y desarrolla las metas y los horizontes a los que tendemos como colectividad, y es evidente que no podemos imaginar una sociedad sin utopías porque ella sería como una sociedad sin metas.⁸ No obstante, no puede creerse que tales metas siempre han sido razonables y sensatas o han sido buscadas por medios justos. La historia ha conocido el horror por cuenta de utopías macabras e instrumentalizadoras del ser humano y su dignidad.

Así como la utopía es inherente a las sociedades humanas, de la misma manera el núcleo de la utopía es una determinada concepción antropológica, una forma de entender al hombre. Es decir, en las utopías hay un ideal humano que se pretende generalizar, un modelo antropológico que se quiere desarrollar a gran escala. Por ello, la utopía supone una transformación del hombre y de la sociedad, y en algunos

⁶ Cfr. Nicolás Tenzer, *La sociedad despolitizada. Ensayo sobre los fundamentos de la política*, 1992, Barcelona, Paidós, p. 123. Cursivas mías.

⁷ Cfr. Zygmunt Bauman, *En busca de la política*, 2006, Buenos Aires, FCE, p. 121.

⁸ Cfr. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 301.

casos, cuando tal antropología es reductiva, la utopía conlleva a una desnaturalización del ser humano.

En este sentido, el *Diccionario de Política* señala que, para Skinner⁹ por ejemplo, el problema utópico no está en proyectar un sistema de vida que guste a los hombres tal como son ahora, sino un sistema de vida que guste a los que lo viven. Para que ello sea posible, es necesario formular una hipótesis del hombre que aún no existe, esto es, que sepa conducirse más allá de los principios éticos todavía existentes, más allá de la libertad y de la dignidad. El resultado es una sociedad que se hace impugnable únicamente desde el exterior. Una vez dentro, aceptadas las reglas del juego, se permanece para siempre prisionero, pero al mismo tiempo feliz y satisfecho del propio estado.¹⁰ Tal tesis es confirmada por quien fuera profesor de Harvard en su novela *Walden Dos*, donde se lee:

Walden Dos ha suprimido la familia, no sólo como unidad económica, sino hasta cierto punto también como unidad social y psicológica. Lo que sobreviva a ella es cuestión experimental [...] evitamos que exista una fuerte dependencia personal entre padres e hijos [...] Nuestra meta es que cada miembro adulto de Walden Dos mire a todos nuestros hijos como suyos, y que cada niño mire a todos los adultos como sus padres [...] Nuestra gente podrá casarse cuándo y con quien quiera, pero tendrá los hijos de acuerdo a un plan genético.¹¹

Por su carácter ideal, se ha sostenido que la utopía consiste en el diseño del mejor mundo que se pueda *pensar*. En la utopía estaría la materialización de una idealización humana, ya sea individual o colectiva. El equívoco de tal aseveración es manifiesto, pues la utopía supone un mundo que pueda ser no sólo pensado sino que sea *posible*, e incluso

⁹ Su novela *Walden Dos*, publicada originalmente en 1948, puede considerarse una obra de utopía de carácter psicológico en la línea del determinismo conductual y mecanicista. Cfr. Luis Fernando Figari, *Horizontes de Reconciliación*, 1996, Lima, Vida y Espiritualidad, p. 40-1.

¹⁰ Cfr. Norberto Bobbio, Nicola Mateucci y Gianfranco Pasquino, *Diccionario de Política*, 2005, México, Siglo XXI editores, p. 1620-2.

¹¹ Burrhus Frederic Skinner, *Walden Dos*, 1974, Barcelona, Fontanella, p. 152-9.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

inevitable, porque de alguna manera la misma fuerza de las cosas nos lleva hacia él. Para que una determinada cosmovisión pueda considerarse como utópica, se requiere que sea inherente a ella la confianza en la imaginación y acción política,¹² pues no basta con la mera proyección psicológica de los deseos e inquietudes nobles del alma.

Este carácter posible de la utopía la enlaza armónicamente con su carácter político, pues la política consiste en la realización de lo posible en vistas a un propósito determinado —el bien común o la vida buena— que se plasma en la comunidad política.¹³

Como la utopía pretende diseñar un mundo posible, pero éste a su vez podría estar signado por la iniquidad y la inhumanidad, se ha acuñado el término *distopía* o *utopía negativa* para referirse a un conjunto de obras en las que por medio de un sistema totalitario, arbitrario e injusto, se pretende alcanzar un ideal social o colectivo al cual valdría la pena sacrificar la dignidad de los seres humanos y sus derechos fundamentales. De este tenor son, por ejemplo, las obras *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* y *Rebelión en la granja* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (así como muchos de sus cuentos) y *Walden Dos* de B. F. Skinner, entre otras.

La utopía pues, ha sido descrita también como algo terrible. Para el filósofo polaco Leszek Kolakowski, la utopía se vuelve siniestra cuando creemos poseer una especie de técnica de apocalipsis, un instrumento para dar vida real a nuestras fantasías y, con tal de alcanzar aquel noble fin, ningún sacrificio nos parece pequeño. Ahora bien, Kolakowski aclara que, en cuanto la utopía sea tan sólo una visión de un mundo sin sufrimiento, tensión y conflicto, la utopía es un ejercicio literario e inofensivo.¹⁴

La posibilidad de la realización efectiva de las utopías políticas ha sido entrevista por no pocos pensadores. Nicolai Berdiaeff en el epígrafe al libro de Huxley *Un mundo feliz* (*Brave New World*) adver-

¹² Cfr. Bobbio, *et al.*, *op. cit.*, p. 1618.

¹³ Asumo como referente conceptual de la política la idea clásica expresada en la *Política* de Aristóteles.

¹⁴ Cfr. Leszek Kolakowski, “La noche del Marxismo. Entrevista de Enrique Krauze”, en *Vuelta*, n° 101, abril de 1985, p. 34.

tía que “las utopías aparecen hoy bastante más realizables de lo que se creía en otro tiempo. Las utopías son realizables. La vida marcha hacia las utopías”.¹⁵

De la comprobación de que las utopías son realizables y posibles en el espacio y en el tiempo histórico deviene un elemento central de tal fenómeno: su carácter *político*. Es decir, la utopía no sólo imagina y delinea una sociedad futura ideal, sino que ésta debe ser *realizable* por medios políticos y estar dotada de instituciones y estructuras políticas. Por ello, es frecuente reconocer en las obras utópicas la existencia de un poder, un líder o grupo de líderes políticos gobernantes, una concepción —ya sea implícita o no—, de la propiedad, las leyes, la justicia, el poder, la educación, el individuo y el ámbito público. Estos elementos hacen parte de una sociedad de naturaleza política, y aunque no siempre el propósito de los autores que han diseñado las utopías ha sido eminentemente político, es preciso constatar que la dimensión política aparece como central en cuanto se precisa el *cómo* realizar concretamente el ideal trazado.

Pero ante todo, la utopía señala un fin último al cual deben tender todas las iniciativas políticas.¹⁶ Hay un claro componente político de la utopía pues la política implica teleología o finalidad. No por casualidad las distintas concepciones de la política han sido entendidas a partir del fin que se proponen alcanzar: la vida buena (Aristóteles), el bien común (Santo Tomás de Aquino), la Razón de Estado (Maquiavelo), la seguridad y la protección de los individuos por el Estado Leviatán (Hobbes), la pureza de la raza (Hitler), la sociedad sin clases (Marx), entre otras.

El carácter político de una utopía deviene del hecho de que el ideal a realizar nace de una organización comunitaria que ofrezca una solución definitiva a los problemas de orden económico y social¹⁷ y se proyecta como sociedad ideal situada generalmente en el futuro, y en un

¹⁵ Cfr. Bobbio *et al.*, *op. cit.*, p. 1619.

¹⁶ Cfr. Leszek Kolakowski, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷ Cfr. Bobbio *et al.*, *op. cit.*, p. 1619.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

lugar que no siempre es determinado con exactitud, o sencillamente, es indeterminado.

En síntesis, la utopía es la proyección teórica en un futuro, en un lugar no siempre determinado geográficamente, de una sociedad en la que se plasman unos principios y cánones considerados como ideales y deseables, los cuales se pretenden alcanzar y realizar específicamente por medios e instrumentos políticos mediante el diseño de instituciones y estructuras de tipo político.

Lo político en Hermann Hesse

¿Puede considerarse a Hermann Hesse como un escritor preocupado –intelectual y existencialmente– por los asuntos políticos?

Como la vida del escritor alemán transcurre en el período de entreguerras, el influjo del fenómeno bélico parece ser evidente en su obra. De este hecho se pueden extraer algunas razones del carácter político de su obra literaria en general y de la novela *El juego de los abalorios* en particular.

58 | En primer lugar, Hesse, como otros pensadores de su tiempo, fue consciente de la debacle de la civilización europea con el avance de la ideología nacionalsocialista y del militarismo. Ello consta en muchas de sus cartas y artículos, y según Alois Prinz, Hesse habló de la ‘decadencia de Europa’ incluso antes que Oswald Spengler publicara su célebre obra *La decadencia de la Occidente*.¹⁸

En segundo lugar, una vez que se adentra en su vida, el lector encuentra que Hesse fue un autor más político de lo que parecería a primera vista. Es cierto que su condición de poeta solitario ha favorecido el desconocimiento de su faceta política, la cual tampoco ha sido muy estudiada. Ahora bien, aunque se reconozca este aspecto biográfico, hay que aclarar que tampoco se podría considerar al autor alemán como un activista.

¹⁸ Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 211.

Es plausible que sus escritos políticos publicados en algunos periódicos y su labor en los días de la guerra como emisor de libros a los soldados que estaban en el frente, evidencien una preocupación humanista y política insoslayable que no se ha destacado suficiente entre sus comentaristas y críticos; su biógrafo Alois Prinz señala:

A él lo único que le interesaba es hacer durante este tiempo algo que tenga sentido plenamente humano. Y para él es humanamente significativo el proporcionar libros a los soldados prisioneros, a fin de que, en medio de la guerra, puedan respirar también aires diferentes. Él practica la ayuda a los prisioneros como una especie de labor pastoral. Los libros (entre tanto llegan a ser 12.000 libros al mes) los envía como medicina espiritual. Y leer significa para Hesse educarse para la paz.¹⁹

Asimismo, a pesar de que fue considerado como un traidor a su patria por sus opiniones críticas al régimen y de que *El juego de los abalorios* no puede publicarse en Alemania en 1942 por la censura del gobierno a sus obras, Hesse será un intelectual comprometido con el destino de su país.²⁰ Pero su compromiso adquirió en muchos casos la forma de la denuncia profética ampliamente incomprendida,²¹ aunque moderada por ser consciente de la inconveniencia de enfrentarse abierta y públicamente con el Führer por medio de libros y artículos, pues sabía que Hitler empleaba sin escrúpulos la violencia contra sus contradictores.²² Por otro lado, a pesar de la acusación de traición a la

¹⁹ *Ibid.*, p. 192.

²⁰ La razón de que Peter Suhrkamp no pueda imprimir *El juego de los abalorios* en Berlín, como era el deseo del autor, es que el Ministerio de Propaganda nazi no concedió el permiso para la impresión. El motivo fue, al parecer, que un capítulo del libro se desarrolla en un monasterio, aludiendo a la prolongada estadía del *Magister Ludi* José Knecht con el Padre Jacobo, un venerable sacerdote de la Orden de los Benedictinos con quien Knecht cultiva una profunda amistad. Valga añadir que la sospecha del censor era cierta.

²¹ Al parecer, recibió cientos de cartas en las que sus compatriotas discurrían sobre su acusación al poeta de apátrida. De una de ellas deja constancia Alois Prinz: “Apenas encuentro palabras para expresarte mi odio! / ¡Individuo, eres un gusano! Estás completamente abandonado / Por la santidad de tu espíritu, por la santidad de Alemania / Porque no sientes los dolores de parto de estos tiempos”, *op. cit.*, p. 176.

²² Cfr. *ibid.*, p. 298.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

patria y de hacerse ciudadano suizo desde 1922, Hesse se considera un patriota, pero su patriotismo “no llega hasta el punto de cegarle para que no vea las injusticias manifiestas”.²³

La faceta política de Hesse no se agota en el compromiso con la nación germana. En la obra de Hermann Hesse es posible descubrir un germen de filosofía política que se centra en que la propia personalidad del hombre tiene una dimensión política ínsita, y que, al modelarla mediante el seguimiento de su ley interna –con lo cual va alcanzando su maduración personal– se evitará que la guerra lo subordine y le haga ver que el otro es un enemigo mortal sobre el que hay que disparar.²⁴

A mi juicio, esta suerte de *pacifismo activo* transido de humanitarismo supranacional puede considerarse como el núcleo de la concepción política de Hesse, la cual puede percibirse en ciernes dentro de sus obras, mediante ideas fugaces, no siempre entrelazadas, y menos aún, desarrolladas.

Esta convicción política inspira, en buena medida, la elaboración de *El juego de los abalorios*, el cual, pensado desde varios años antes, tiene la pretensión de ser una composición poética admirable y complicada en la que se proyecte un mundo antagónico frente a un sistema político totalitario como el que se erigió en Alemania con el Tercer Reich.²⁵ Un argumento que parece decisivo para examinar el carácter político de la obra de Hesse es la constatación de que su novela cumbre tiene un trasfondo político que no sólo se descubre leyendo a sus biógrafos, sino por la misma estructura y el contenido del texto, como se verá más adelante.

Asimismo, la afirmación del valor del individuo corre en forma paralela con las preocupaciones políticas. En cierta ocasión dirá:

Mi fe política es la de un demócrata; mi concepción del mundo, la de un individualista. Lo que ha ocupado, atraído y conformado mi espíritu

²³ *Ibid.*, p. 167.

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 199.

²⁵ Cfr. *ibid.*, p. 299.

no han sido los problemas sociales, sino los del individuo, y la tendencia de la nueva Historia a subordinar la personalidad al capricho de las masas arbitrarias, es algo que odio a muerte. Mis libros, entre los que se incluyen muchos de naturaleza puramente lírica, no han sido escritos con un propósito determinado. En el curso de los años, no obstante, ellos me han proporcionado un público, compuesto en su mayor parte de jóvenes atraídos hacia mí personalmente y como escritor y para los cuales me he convertido en consejero. Las dificultades que el individuo debe confrontar hoy día en el mundo y la manera como poder construir una personalidad armónica, son experimentados por muchos, principalmente por los jóvenes, dentro de los estados e iglesias autoritarios, y parte de esta juventud es la que parece haber encontrado en mí al poeta con el cual siente mayor afinidad.²⁶

Sin embargo, es cierto que su preocupación política coexiste con su escepticismo y desconfianza frente a las ideologías que pretenden cambiar el mundo y por la insobornable desconfianza hacia la acción humana, especialmente la instrumental. Él pensaba que el fascismo y el comunismo eran hermanos entre sí, y estaba convencido de que toda voluntad de cambiar el mundo conduce a la guerra y a la violencia.²⁷ Crítico acérrimo del nacionalismo, Hesse propugna un ‘humanismo supranacional’ en el cual ve la clave para que después de la guerra reine la tranquilidad y la convivencia.²⁸ “Yo me siento alemán, pero por encima de ellos está para mí la humanidad”, exclamaba.²⁹

En este punto, si se asumiera como referente conceptual el pensamiento político de Carl Schmitt, específicamente su caracterización de lo político como el antagonismo entre el amigo y el enemigo,³⁰ y al comprobar que el deseo de Hesse preludiaba la existencia de la Organización de las Naciones Unidas, así como el ascenso de la ideología de los derechos humanos, habría que concluir que el elemento

²⁶ Cfr. http://www.revistaoxigen.galeon.com/5bio_hesse_ext.htm

²⁷ Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 293.

²⁸ Cfr. *ibid.*, p. 169.

²⁹ *Ibid.*, p. 170.

³⁰ Cfr. Carl Schmitt, *El concepto de lo político*, 2002, Buenos Aires, Struhart & Cía., p. 31.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

político está ausente en su pensamiento. En los dos casos, tanto la ONU como el ideal de los *human rights*, se pretende evitar el conflicto y la guerra por medio de la aceptación global de principios y parámetros universales de conducta en nombre de la Humanidad, compromiso que se establece con base en el consenso de los intervinientes. De acuerdo con el pensamiento político schmittiano, la política parte de la constatación del hecho de que en la vida humana hay conflictos y que tal antagonismo puede devenir en una confrontación extrema por la propia existencia por medio de la guerra. Por eso, para Carl Schmitt el ideal de la pacificación absoluta del mundo era una falacia, y a este efecto, haciendo suyas las palabras de Proudhon, señalaba que “quien dice humanidad, quiere engañar”.³¹

Como este trabajo no consiste en una comparación entre los dos autores alemanes, valga el *excursus* para hacer notar la complejidad del asunto, y que, reconociendo los aportes invaluable de la teoría política schmittiana, asumiré como definición de lo político para este texto el parámetro aristotélico del hombre como *zoón politikón*, esto es, el hombre como un ser político por naturaleza.³² De acuerdo con esta clásica definición, se puede comprobar que la vida de Hermann Hesse está absolutamente influida por la política. Sin embargo, una aproximación a la guerra como fenómeno político –concepción schmittiana por lo demás– me parece la más adecuada a los efectos de comprender la politicidad en la vida y obra del escritor germano, y en ese sentido complementarí el punto de partida aristotélico enriqueciéndolo.

Crítico con las ideologías y las exaltaciones de la colectividad a costa del individuo concreto, Hesse entiende que el nacionalismo no es un problema de una nación sino de cada individuo; el nacionalismo significaría evadirse hacia conexiones suprapersonales, en vez de aceptar la responsabilidad personal. Piensa en sentido nacionalista aquel que no considera a los hombres como hermanos o hermanas, sino como franceses, alemanes, ingleses o rusos. Y aquel que está preso del nacionalismo es incapaz de practicar una verdadera crítica

³¹ Cfr. *ibid.*, p. 73.

³² Cfr. Arist., *Po.*, 1252b.

de sí mismo y ante la más ligera observación crítica, reacciona irritado dándose por ofendido.³³

En síntesis, esta comprensión de lo humano, en conexión con lo político —el drama de la guerra, el nacionalismo, la situación de su patria, el destino de la civilización occidental, el pacifismo, el humanismo supranacional—, representa esa suerte de germen de filosofía política del autor alemán, y permite concluir afirmativamente la pregunta acerca del carácter político de su vida.

Castalia: una excelsa vida lúdica como antagonismo a un mundo en guerra

El juego de los abalorios y la acción sin finalidad

La obra describe, mediante una impecable forma narrativa, la vida de un hombre, José Knecht, quien llegaría a ser *Magister Ludi* del juego de los abalorios en la utópica provincia de Castalia y quien, en su edad adulta y luego de ser varios años la autoridad suprema de esta idílica Orden, renuncia a ella para dedicarse a la enseñanza escolar más pura acompañando la formación de un joven, quien a su vez es el hijo de su mejor amigo, Plinio Designori, curiosamente un hombre que nunca quiso entrar a Castalia. Antes de ello, mediante una misiva enviada al Consejo Directivo, critica el alejamiento de Castalia del mundo y la historia y predice que Castalia será suprimida cuando regresen las épocas bélicas en las cuales el país invierte más en la guerra que en la educación, el arte y la lúdica.

En este sentido, es preciso tener en cuenta que *El juego de los abalorios* se publica en 1943, durante la segunda conflagración mundial que asoló al Viejo continente y pareciera ser evidente que Hesse, hombre muy sensible y preocupado por la situación de la sociedad, pero ante todo del ser humano individual, expresó sus temores y críticas por medio de esta novela que viene a constituirse como su obra maestra.

³³ Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 333.

En ella está desarrollada la idea de que la cultura clásica, aunada al espíritu místico y sincrético de las religiones, pueden ayudar al ser humano a encontrarse a sí mismo y, así, conservar humanizada la civilización, aunque ello parezca utópico en una época que conoce la tragedia de la destrucción y la pérdida de millones de vidas a causa de la guerra.

Castalia es descrita como una ciudad situada en Alemania en el año 2400.³⁴ Ésta tendría como centro un instituto educativo así como la Orden de los castalios. Para ellos, hombres célibes consagrados a la meditación, el estudio y el juego, la vida consiste en servir al ideal estético-musical con el propósito de salvaguardar la civilización³⁵ de su decadencia –llamada la época bélica o *folletinesca*– y así mantener un refugio para los valores más excelsos de la cultura representados fundamentalmente en la música, las letras, la meditación y el juego de los abalorios, que viene a ser una especie de síntesis suprema de todos ellos. “Los Castalios, señala Prinz, son la utopía de una comunidad que no convierte al individuo en una ruedecita de un mecanismo, sino que fomenta su propia porfía.”³⁶

Si bien en sus orígenes el juego de los abalorios fue una especie de divertimento entre los jóvenes estudiantes de la Orden, con el tiempo va adquiriendo un lugar central en la vida de Castalia³⁷ al punto de convertirse en ceremonia pública, liturgia sacra secularizada y en ícono de la espiritualidad de la Orden. Según el narrador, el juego llega a ser “suma y encarnación de lo espiritual y sinfónico, culto sublime, *unio mystica* de todos los miembros de la *Universitas Litterarum*”.³⁸ Con el tiempo, el mismo juego se irá perfeccionando y generalizando entre los

64

³⁴ Que la descripción de Castalia tenga una fecha precisa lleva a Prinz a afirmar que “*El juego de los abalorios* es un mundo antagónico, una utopía, pero una utopía que lleva fecha”, Alois Prinz, *op. cit.*, p. 301. *Cursivas mías.*

³⁵ Cfr. Hermann Hesse, *El juego de los abalorios*, 1978, Madrid, Alianza, p. 38.

³⁶ Alois Prinz, *op. cit.*, p. 14.

³⁷ La redundancia que se advierte es deliberada. Hesse se refiere a Castalia como a la Orden, pero también como a la ciudad y/o provincia en la que ésta se encuentra ubicada, sugiriendo que la Orden le da el nombre a la ciudad. Asimismo, evocando a Goethe, la designa ‘provincia pedagógica’, cfr. Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 67.

³⁸ *Ibid.*, p. 41.

estudiantes para los cuales se convierte no sólo en un noble ejercicio intelectual, sino en parámetro de sus capacidades y talentos.

¿En qué consistía el juego de los abalorios? Aunque la novela de Hesse no lo define expresamente, todo indica que en proponerse mutuamente determinados motivos o comienzos de composiciones clásicas; los *lusores*, jugadores, tenían una técnica para expresarlos mediante fórmulas abreviadas; el interpelado debía contestar o bien con la continuación del fragmento o, mejor todavía, con un contra-tema opuesto, en voz más alta o más baja. Hay quienes señalan que las respuestas de los jugadores se daban no sólo desde composiciones musicales, sino también mediante frases, textos y piezas artísticas y literarias variadas.

En suma, se trataba de un ejercicio de mnemotecnia e improvisación que parece tener antecedentes en los alumnos más aplicados de música de Schütz, Pachelbel y Bach pues habría estado en auge entre ellos aunque no en formulas teóricas, sino prácticamente con el clavicordio, el laúd, la flauta, o la voz.³⁹

En la obra de Hesse queda patente la universalidad que adquiere el juego, prueba de su gran valía y fecundo efecto: “El juego de los abalorios, un día entretenimiento singular, ora de matemáticos, ora de filósofos o músicos, empezó a atraer luego con interés creciente a todos los verdaderos hombres de espíritu.”⁴⁰ El juego buscaba armonizar el espíritu de universalidad con la unidad de lo espiritual,⁴¹ signo de que eventualmente podría ser aprendido y practicado por cualquier persona.

Un aspecto que llama la atención es que el juego pareciera no tener un propósito determinado, es decir, los *lusores* no practican el juego de los abalorios con un fin específico sino por el placer que suscita el mismo en el alma humana y con el gozo de ejercitarse y perfeccionar las destrezas que éste fomenta. Siguiendo la argumentación de Alois Prinz, en ello acaso haya que ver una crítica implícita de Hesse a las

³⁹ Cfr. *ibid.*, p. 34.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 250.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

ideologías totalitarias bajo las cuales el poeta vivió, específicamente el fascismo, el nacionalsocialismo y el comunismo. Para él, estas ideologías tienen en común la proyección de una imagen ideal del mundo y del hombre, que se quiere realizar por medio de la violencia y el terror. Su principal aversión a las ideologías es la *instrumentalización* del hombre que éstas llevan a cabo.

El autor alemán propondrá en su obra utópica una actividad, que se erige como la más importante de la vida de Castalia, que no conducirá a ningún objetivo, que será sencillamente un juego sin finalidad⁴² pues para Hesse, “jugar es una necesidad fundamental del hombre y una expresión de la vida, mientras que la acción orientada a un fin, la considera como un ‘sucedáneo de la vida’. Aún la persona más racional no puede sustraerse a la necesidad de buscar ‘lo que no tenga sentido y lo que no tenga finalidad’.”⁴³

Esta aversión a la instrumentalización del hombre y de su actividad parece ser un asunto central en el pensamiento del poeta alemán, que le confiere un rasgo utópico en cuanto proyecta, así, un mundo posible y deseable que constituiría una reforma del actual. Un aspecto eminentemente político.

Sin embargo, el escepticismo de Hesse por la acción no lo llevan a un desprecio absoluto de la misma. Si bien el acento de Castalia está claramente puesto en el juego de los abalorios, el estudio y la meditación, la vida de la orden pretende integrar la acción y la contemplación: “No queremos huir de la *vita activa* a la *vita contemplativa*, y menos aún lo inverso, sino más bien permanecer alternando entre ambas, familiarizarnos con una y otra tomando parte en las dos”⁴⁴ señala el *Magister Ludi*.

Pero este aspecto coexiste con la paradoja de que este mundo utópico que propone el narrador de los abalorios desdice de los fines y con ello reniega del valor de la acción como posibilitadora de oportunidades y contextos distintos a los que él se enfrentó en su tiempo.

⁴² Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 300.

⁴³ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁴ Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 254.

Tal desprecio de la acción no debe verse como una marginación de la actividad política como tal, pues la importancia del fin para Hesse tiene como requisito que el ser humano no sea instrumentalizado, pero ello no lo lleva a desconocer la necesidad de todo tipo de medio o instrumento. De hecho, Castalia aparece en la obra como el último enclave de la cultura y la inteligencia en la civilización occidental que ha sobrevivido luego de la debacle militarista y guerrera. Es decir, Castalia es una suerte de medio o instrumento para la subsistencia de la civilización, y los castalios son hombres de vida activa. Activa, más no instrumental.

Sin embargo, Castalia no es una realidad política *per se*. El influjo cultural y político que está llamada a ejercer deviene de su naturaleza aparentemente monástica e intelectual.⁴⁵ En un diálogo de la obra, el *Magister Ludi* le dice a Knecht acerca de Castalia: “No somos políticos en realidad y carecemos de poder, pero también dependemos del mundo, que a su vez nos necesita y soporta.”⁴⁶ Esta sugerente conversación se da en el contexto de las instrucciones que le da el *Magister Ludi* al joven Knecht antes de su partida al monasterio benedictino, en el que tendrá como misión entablar una particular amistad con un notable hermano de la Orden de San Benito (el padre Jacobo) para transmitirle a los superiores de la Orden de Castalia las informaciones que sean útiles acerca del mundo exterior.

Curiosamente, una suerte de espionaje que, dicho sea de paso, transformará la concepción de la realidad de José Knecht.

⁴⁵ Ello se pone de manifiesto cuando en el texto se describe que el espíritu de la Orden de Castalia está fundado sobre dos principios: la objetividad y el amor a la verdad en el estudio, y el cuidado de la sabiduría y la armonía meditativas. La sabiduría y dignidad de los castalios reside en mantenerse fiel a la unidad de tales principios. Cfr. Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 253.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 162.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

Knecht y la utopía de la búsqueda de sí mismo

José Knecht, protagonista de *El juego de los abalorios*, es, desde sus comienzos, un alumno aventajado de Castalia. La descripción de su vida aparece por momentos como idealizada por el narrador y de hecho queda claro que su paso por Castalia constituyó una leyenda. Quizás sea un pleonasma hablar de idealización en una obra de utopía. Pero de cualquier forma, creo que el tono de la descripción de Knecht podría explicarse razonablemente desde un lugar común de las obras de utopía: la ausencia de la concepción del mal moral como algo personal, o, dicho en términos cristianos, de la negación de la realidad del pecado original que marca la vida del ser humano con la concupiscencia o la inclinación al mal, aunque ciertamente el bautismo lo introduzca en la vida de la gracia y del espíritu.⁴⁷

Tal idealización coexiste con la lucha entre el bien y el mal que están presentes en el interior de cada hombre. Esta confrontación agonal es una suerte de verdad fundamental en la narrativa de Hesse.

Asimismo, en dicha descripción creemos hallar la idea utópica del perfil del ser humano que requeriría la sociedad como clave para salir de su postración. Aunque éste sea un individuo privilegiado y ello lo hace único, da la impresión de que Hesse propone en él una suerte de modelo a seguir. Por su constancia, disciplina o virtud, inteligencia y capacidad para la reflexión y la meditación, pero asimismo, por su valentía para seguir sus propias intuiciones, aunque ello suponga ir contra la opinión de otras personas o las reglas establecidas.⁴⁸

68

⁴⁷ Cfr. *Catecismo de la Iglesia Católica*, 1213-84.

⁴⁸ Si bien la renuncia como *Magister Ludi*, con la consecuente salida de Castalia, no es un hecho previsto en el reglamento de la Orden como indebido, es evidente que la reacción de Alejandro, el Superior de la misma, es claramente desaprobatoria. En la misma Castalia se concebía a los hombres del mundo como menos dotados o privilegiados que los castalios, y en cuanto Knecht abandona la Orden se convierte en uno de ellos. En la obra, Castalia representa una élite escogida y destinada a asumir el peso de su misión histórica, por lo cual, abandonarla luego de varios años en ella, no podría considerarse por los miembros de ésta como un gesto digno de aplauso.

Sugerir que en Knecht hay una suerte de paradigma de vida humana, propuesto implícitamente por Hesse, es un elemento muy problemático, pues muchas de sus obras son autobiográficas —a lo cual no escaparía *El juego de los abalorios*—; la vida personal de Hesse evidencia una reticencia insobornable a proponer modelos y dar consejos universales y perennes. Esto se comprueba en las cientos de cartas que recibió durante su vida, en las cuales, intentando responderlas todas, nunca ofreció soluciones universales, sino que más bien alentaba a los destinatarios —sus lectores— a encontrar por sí mismos las respuestas a sus preguntas.⁴⁹

Pero quizás, puede plantearse precisamente que seguir la propia conciencia y adecuarse a una norma interior es ya un propósito universal. De ello no está lejos por ejemplo, el imperativo categórico de Immanuel Kant, que no se consideraría menos válido para todos los hombres por el hecho de proponer una acción individual conforme con la propia conciencia —y que con ello deviene en muchas oportunidades en subjetivista y relativista— teniendo en cuenta que ésta pueda ser tomada como ley universal.

La personalidad e historia de José Knecht no deja de tener ciertos aspectos de reformador o de iluminado que, al final de su vida, emerge como aquel que descubre la verdadera senda que debe tomar Castalia y no es aceptado por las autoridades de la Orden. Aunque esto no es al parecer lo único que motiva su salida de la misma, sí lo es el seguir dos impulsos que él considera imprescindibles en su vida: la trascendencia y la superación. Incluso a costa de éstos sacrifica su reputación, trayectoria personal y las altas responsabilidades que le fueron confiadas en Castalia, toda vez que descubre que su camino está fuera de la Orden, en una soledad que lo acercará a la historia y al mundo aunque ello no signifique ninguna contaminación o traición a sí mismo. Todo ello se da individualmente y a pesar de los consejos externos contrarios a tal idea, así como del silencio que mantiene frente a este asunto ante su amigo Fritz Tegularius, aparentemente con el propósito de no ser desaprobado por él.

⁴⁹ Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 15.

Curiosa, y quizás paradójicamente, la decisión de Knecht como *Magister Ludi* de abandonar la Orden, a pesar de la desaprobación del Consejo de la misma, no es censurado por el narrador de *El juego de los abalorios*. Es decir, a pesar de que la obra describe el sitio ideal en los cuales viven los seres humanos, aquel que les permite alcanzar una cierta nobleza del espíritu, cuando el protagonista y modelo de este paradigma abandona la Orden desconcertantemente, ni por asomo el narrador cuestiona tal decisión ni le sugiere al lector que dicho maestro ha cometido un error.

Más aún: si Castalia es el ámbito ideal para la vida humana y la salvaguarda de la civilización, llama poderosamente la atención que la vida que se describe en *El juego de los abalorios* sea la de quien, a pesar de conocer a fondo la Orden, no termina sus días viviendo como un castalio. ¿Pesimismo de Hesse ante su propia creación utópica? ¿Realismo ante la comprobación de que el mundo secular terminará con Castalia? Sólo un *Magister Ludi*, José Knecht, lo logra entrever.

Un asunto que hace más compleja la realidad es que en los días que preludian su salida de la orden, Knecht apunta con dolor que ha descubierto que Castalia está muy alejada de su patria, y que, de forma inversa, el país llegó a ser ajeno e infiel a su más noble provincia y a su espíritu, evidenciando la amplia separación entre el alma y el cuerpo, entre el ideal y la realidad.⁵⁰ Así, despunta el escepticismo de la utopía de Hesse, pero al mismo tiempo parece sugerir que se trata, en última instancia, de una metáfora de la propia Alemania por cuenta de la destrucción de su historia y su cultura más noble debido al feroz militarismo y racismo totalitario representados por el nacionalsocialismo de Hitler.

Llegados a este punto nos enfrentamos con un asunto sumamente complejo. En mi opinión, la aporía planteada podría resolverse desde la idea de que, para Hesse, el líder o el genio de la utopía debe prevalecer sobre esa realidad comunitaria, que por más perfecta que pueda imaginarse, estará sujeta a los cambios históricos y culturales, los cuales son interpretados por el poeta alemán en forma pesimista. En este sentido,

⁵⁰ Cfr. Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 320.

no se puede olvidar que José Knecht presagia el fin de Castalia en el futuro, pues para él “los peligros de origen externo consisten en que nuestro país no pueda sostener un día nuestra cultura y los presupuestos castalios, en que considere un día a Castalia como un lujo que no pueda ya permitirse, y en que, finalmente, llegue a considerarnos como perniciosos parásitos y aún como maestros de error y enemigos, en lugar de sentirse liberalmente orgullosos de nosotros”.⁵¹

En otras palabras, acaso para Hesse la utopía no se sitúe tanto en una comunidad ideal como en un individuo que sigue en toda ocasión su propio sentido de perfección y superación humana. Si así fuera, la utopía política de Hesse se situaría en el allende de Castalia, y en el aque de del sujeto individual. Un lugar difícil de situar, y quizás por ello, utópico.

En esta posible solución con respecto al dilema de Knecht puede hallarse el influjo de la filosofía oriental —especialmente de la India— en la formación de Hesse. En él “el conocimiento de sí mismo conduce a lo divino y a una nueva visión del mundo. El ‘yo’, Dios y el mundo se hallan íntimamente relacionados”.⁵² No son pocos los momentos en los que el *Magister Ludi* entra en contacto con la mentalidad oriental: la estadía en un monasterio chino, la lectura de las obras del Braman, entre otras. Éstas van consolidando la idea —aunada a la importancia castalia de la meditación— de que la felicidad pasa por uno mismo, por el encuentro con el *yo* más que por la vida en comunidad, la obediencia a la autoridad o el seguimiento de las normas establecidas. De acuerdo con estos presupuestos, se comprendería la renuncia de Knecht a seguir en la Orden, no como una traición evidentemente censurable —como lo hace Alejandro, el Superior de la misma en su intento de convencerlo para que desista de su decisión— sino como un paso más hacia aquella búsqueda de sí mismo que resultaría ser más importante que cualquier compromiso asumido o pacto previo.

Esta misma idea se descubre en los textos que habría dejado Knecht y que son una especie de apéndices de la novela escritos en forma de

⁵¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 377.

⁵² Alois Prinz, *op. cit.*, p. 232.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

cuentos o relatos literarios. En *El Confesor* por ejemplo, se narra la vida de Josephus Famulus, un famoso anacoreta confesor, que en la medianía de su vida se siente hastiado de la vida que lleva, a pesar de que ésta ha sido marcada por la perfección y la santidad cristianas. Algo similar ocurre con el padre Dion Púgil, un anciano que, curiosamente, sale en búsqueda de su par Famulus con el fin de encontrarle un sentido a su rutinaria existencia. Se encuentran, y establecen una amistad que los consolará mutuamente y que será un aliciente para ambos para continuar con su vida religiosa. Famulus se convierte en una especie de hijo espiritual del padre Dion y, al cabo de los años, como sucede en el relato *El hacedor de la lluvia*, lo reemplaza, asumiendo la herencia espiritual y mística que deja su predecesor.

Esta idea de la sucesión, esto es, la de un hijo carnal o espiritual que asume la función del padre o maestro haciéndola perdurable en el tiempo está muy presente en la obra de Hesse. Es el caso del Magister Thomas a José Knecht en *El juego de los abalorios*. De Turu a Knecht y de éste a Turu, su hijo, en *El hacedor de la lluvia*. Y del Padre Púgil a Famulus en *El Confesor*. En ello quizás habría que interpretar la idea budista de la reencarnación y también la idea de la historia como algo circular y no lineal e inevitable, sino más bien, como algo susceptible de cambio y rectificación, no por la libertad del ser humano, sino por el sino del destino.

En esta sucesión temporal es preciso notar que no siempre dicha sucesión es perfecta o ideal, pues existe la posibilidad de la traición y la corrupción. Ése es el caso de Maro en *El hacedor de la lluvia*, primer discípulo de Knecht que, llevado por su propio egoísmo e interés es relegado en su formación como hacedor de la lluvia y servidor del pueblo.

En este punto, acaso haya de verse la oposición en las obras utópicas entre la idea de un genio ‘iluminado’ que pareciera tener la clave de la felicidad, tranquilidad o prosperidad –según la obra– y la encarnación social o comunitaria de la misma. Es decir, el modelo utópico ideal no siempre compaginaría con la vida del genio. Las razones son múltiples y, aunque Hesse diseña una utopía política centrada en la vida

de Castalia, la ‘clave’ de la utopía consistiría en que cada individuo se encuentre a sí mismo y siga su ley interior. Esto es precisamente lo que haría que la vida sea más plena y elevada.⁵³ En este sentido, en el prólogo de *Demian* se lee:

He sido un hombre que busca y lo soy todavía, pero no busco ya en las estrellas ni en los libros: comienzo a escuchar las enseñanzas que mi sangre murmura en mí... La existencia de todo ser humano es un camino hacia sí, o un connato de camino, o un simple rastro. Ningún hombre ha sido por completo él mismo; pero todos aspiran a serlo, confusamente unos, más claramente otros, cada uno como puede.⁵⁴

Otra posibilidad al dilema del abandono de Castalia de Knecht, es entender que habría llegado a su término una etapa en la vida personal del *Magister Ludi*, etapa en la cual, siguiendo su propia ley interna y las disposiciones de la Orden, pudo lograr la síntesis entre el sentir propio y el sentir comunitario.⁵⁵

Acogiendo este aspecto, el de la integración entre lo personal y lo comunitario, más que la prevalencia de la dimensión individual genial, sería uno de los rasgos de la utopía de Hermann Hesse.

Una lucha maniquea entre el bien y el mal recorren la obra de Hesse y sus personajes, y en muchas de las páginas el escritor alemán describe los entuertos de un alma que se debate entre el cielo y el infierno, y entre su propio yo o la masificación, esto es, la perversión de su ser. En tales descripciones puede percibirse la búsqueda de una condición humana que en su centralidad espiritual avanza hacia la realización de contextos socio-políticos utópicos que sean coherentes con la condición individual del ser humano.

Esta interpretación la fundamenta el hecho de que cuando Knecht abandona Castalia su actitud y conducta como *Magister Ludi* había sido intachable y ejemplar. Por eso, la explicación que él da del asunto

⁵³ Cfr. *ibid.*, p. 12.

⁵⁴ Hermann Hesse, *Demian*, en *Obras Completas*, tomo II, 1979, Madrid, Aguilar, 3ª ed., p. 670.

⁵⁵ Cfr. Alois Prinz, *op. cit.*, p. 324.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

es simple: “me cansé y empecé a tomar mi responsabilidad como una carga”, pero totalmente coherente con los postulados de una filosofía individualista que confía ante todo en las intuiciones del sujeto y, más aún, cuando la vida de éste se ha puesto en términos de leyenda en la historia de Castalia.

¿Una utopía política secularizada?

Si uno se adentra en la naturaleza de Castalia, descubre que la narrativa de Hesse está signada de numerosos elementos de la tradición cristiana. Ello es válido también para otros escritos suyos, en los que la lucha entre el bien y el mal en los personajes, como una suerte de combate religioso, parece ser un elemento narrativo decisivo. Tal constatación no debe entenderse como que su intención haya sido hacer una especie de modelo reformador de la Cristiandad o algo semejante. En este aspecto se torna evidente e irrefutable no sólo el espíritu de la época, sino el peso de la historia de una Alemania que desde siglos atrás ha sido escenario de las luchas más decisivas del Cristianismo y, a partir del siglo XVI, también del protestantismo.

74 | Por ello, no debe extrañar que el mismo juego de los abalorios sea descrito claramente como un asunto espiritual, no sólo estético o lúdico. Así, en la descripción del juego se lee: “significaba una forma selecta y simbólica de la búsqueda de lo perfecto, una alquimia sublime, un acercamiento al espíritu único en sí, por encima de toda imagen y multiplicidad, esto es, a Dios.”⁵⁶

Paradójicamente, la dimensión espiritual del juego contrasta con el carácter a-religioso de la Orden de Castalia e incluso con el perfil agnóstico de la vida personal de Hermann Hesse, o, en todo caso, con su peculiar tendencia al sincretismo religioso.

Aunque uno no sea psicólogo ni iniciado en la disciplina de la mente humana, pareciera ser evidente que una de las experiencias más fuertes que deja la secularización es la nostalgia. Nostalgia por un

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43-4.

pasado que ya no está, al cual o bien se ha renunciado, ignorado o rechazado conscientemente, o sencillamente porque las huellas culturales que deja el Cristianismo en la historia y en la cultura, específicamente en la cultura occidental, se tornan –quíerese o no–, imborrables. Por ello, se hace tan difícil deshacerse de ellas aún para quienes ven en ello el *leitmotiv* de sus vidas.

El juego de los abalorios de Hermann Hesse parece ser una buena exposición de la nostalgia literaria, consecuencia de la secularización y con la consiguiente plasmación utópica de sueños y anhelos políticos de caracteres laicos o religioso sincréticos.

Siguiendo con el aspecto religioso, aunque Castalia es en el fondo el lugar utópico donde el espíritu prevalece sobre la carne, donde la contemplación hace innecesaria la vida activa del ejercicio profesional o de las llamadas ‘profesiones liberales’,⁵⁷ el autor no atribuye un significado religioso a tal tipo de vida. Tan sólo es un estilo utópico de vivir.

No pareciera que pudiera imputarse dicha omisión a una ignorancia del asunto religioso por parte del escritor germano, pues sería difícil de concebir tal insuficiencia en un autor que nace en una tierra profundamente influida históricamente por el Cristianismo, tanto por el Catolicismo como por las diversas formas del protestantismo desde el siglo XVI. Más aún, alguien que ha estado cerca de él ha contado que Hesse sostenía frecuentes conversaciones y discusiones sobre Lutero, a quien no quería –precisa el testigo–, con un pastor protestante de apellido Voelter.⁵⁸

Más bien, pareciera que se trata de una omisión deliberada. Es decir, como un intento de edificar una propuesta utópica al margen

⁵⁷ Éstas son descritas con cierto desdén y son objeto de dedicación de aquellos que no tienen el llamado de vivir en Castalia, y, ante la larga discusión que se da entre Plinio Designori y Knecht cuando se reencuentran, se hace evidente que la vida de Castalia supone un estrato superior a la vida mundana de tantos mortales, aunque ello no nos debe dejar perder de vista la dureza de las críticas a ella, no sólo por el mencionado escritor político, sino por el Padre Jacobo.

⁵⁸ Cfr. Miguel Serrano, *El círculo hermético. Hermann Hesse / C. G. Jung*, 2004, Buenos Aires, Kier, 6ª ed., p. 60.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

de la tradición cristiana, asumiendo en forma sincrética los elementos considerados por él como llamativos y valiosos del budismo, el hinduismo y confucianismo. Por otro lado, distintos aspectos de la obra de los abalorios manifiestan la pretensión del autor de configurar a Castalia como una suerte de sustitución secularizada y laica.

Personajes, lugares, hechos, descripciones, perspectivas entre otras, evidencian un *ethos* cristiano irrenunciable en el autor que impregnan toda su obra. Ello no debe hacernos desconocer que en Hesse están presentes, en forma decisiva, los elementos de las tradiciones budista y confucianista⁵⁹ y por ello creo que el sincretismo y el agnosticismo correrían parejos en una mezcla no exenta de complejidades. En ese sentido, también en *El juego de los abalorios* se pueden rastrear elementos significativos de tales tradiciones religiosas, especialmente en la visita de Knecht a un monasterio chino y en las prácticas de meditación —que evocan el yoga— tan frecuentes en la vida de Castalia.

Pero mi intuición me lleva a pensar que el elemento cristiano —no asumido por el escritor como forma de vida en la práctica— es el decisivo en su obra y que en ésta se presenta tal dato en forma secularizada, específicamente en *El juego de los abalorios*.

Miguel Serrano, que conoció personalmente a Hesse, pareciera coincidir con este elemento cuando, refiriéndose a *Demian*, señala que “su mensaje toca regiones que fueran reservadas a la religión”.⁶⁰ En ese sentido, es sorprendente cómo tantos escritos del autor germano tienen presente el elemento religioso. Casi siempre en forma sincrética, sus personajes se hallan ante situaciones, experiencias o personajes de carácter específicamente religioso. Parece evidente que se trata de un tema que siempre inquietó a Hesse desde sus primeras obras y que en ellas se manifiesta su propia búsqueda de sentido en una época —la de entreguerras— que se caracterizó precisamente por un intento de

76

⁵⁹ En su período de formación, José Knecht visita a un maestro chino llamado, quizás no por casualidad, el Hermano Mayor, y traba conocimiento del *Libro de las Metamorfosis*, el *Chang Dsi* y el *I Ching* o *Libro de los Cambios* (libro del horóscopo chino) con los cuales quedaría vivamente impresionado.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

encontrar respuestas satisfactorias para la propia vida en medio de una coyuntura aparentemente absurda y fatal.

En el modelo utópico de Hesse lo religioso está presente pero de forma secularizada, sin una institución custodia del mismo –como la Iglesia católica–, sin ministros que administren los sacramentos y sirvan de sustento espiritual de los fieles –como los sacerdotes–, y sin una esperanza en la vida eterna, pues de la narración y de la misma vida de Hesse se deduce que no le prestó importancia a saber si hay algo después de la muerte. Según el autor alemán, después de la muerte el ser humano caería en el Inconsciente colectivo –tal como lo definió Jung– para luego ‘caer en las formas’.⁶¹ Más aún, quienes fueran capaces de vivir en la fantasía no necesitarían de la religión, pues con la fantasía se puede comprender que el hombre retorna al universo.⁶²

Esta especie de mística intramundana propugnada por Hesse, y de la cual su amigo Jung es también representante, contiene todo un universo de signos y símbolos que la hacen posible. Se trata más bien, de la idea del paraíso terrenal que estaría reservado a unos cuantos hombres, que, llamados a dicho tipo de vida, deciden alejarse del mundo renunciando a sus placeres y reciben en Castalia una formación adecuada en un ámbito propicio para así poder gozar de las bondades de una vida contemplativa. En este modelo, la educación como un ámbito en el que los más sabios o instruidos comparten sus conocimientos y experiencia a quienes se están formando en la disciplina y la formación académica.

A mi juicio, la perspectiva secularizada de la realidad es incompleta dado que prescinde del elemento religioso que es inherente a la condición humana, o bien lo tergiversa; en la obra van quedando preguntas sin responder: ¿a quién se le atribuye el llamado a la vocación a Castalia? En otras palabras, sino hay Dios, ¿quién llama?⁶³ ¿Se trata

⁶¹ Cfr. *ibid.*, p. 30, 61.

⁶² Cfr. *ibid.*, p. 41.

⁶³ Curiosamente, refiriéndose a la vocación de Knecht, aunque Hesse señala que la vocación es un don y una gracia –conceptos cristianos– y que conlleva una gran responsabilidad –concepción cristiana–, dicho llamado vendría de ‘los poderes terrenales’, cfr. Hermann Hesse, *op. cit.*, p. 60.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

únicamente de una decisión estrictamente personal? En esta misma línea, sin una esperanza ultra terrena, ¿en qué estriba el atractivo para aquellos que optan por una vida en todos sus ribetes monástica, exigente y de tantas renunciaciones? ¿Se puede sostener dicho alejamiento del mundo y las renunciaciones que ello implica únicamente a partir de la fuerza de la voluntad o del deseo de ser uno mismo?

Una utopía política imposible

La obra de Hesse está influida por una inconfesable y a menudo implícita preocupación política. Luego de analizar la utopía como un fenómeno esencialmente político y ahondar en la vida y obra escrita de Hermann Hesse, específicamente en *El juego de los abalorios*, puede concluirse con fundamento que la obra del autor alemán es una utopía política que contiene numerosos y determinantes elementos de éste género literario y aproximación a la realidad social.

Estos elementos se pueden resumir en: la idea de un genio iluminado que representa el paradigma de la condición humana; el diseño de un mundo en el que una comunidad ejemplar —jerárquicamente organizada y cuyos miembros se someten a unas normas establecidas— está en relación con el mundo exterior y que es consciente de poseer un poder característico que la dota de una autoridad social. Asimismo, el carácter basilar de la educación en la vida de los integrantes de la Orden; la crítica a toda concepción que instrumentalice al hombre, y en ese sentido, la valoración de la actividad lúdica y artística en oposición a la guerra y la militarización de la sociedad; la responsabilidad histórica y cultural que le cabe a la comunidad utópica, así como a su labor; y la opción por un tipo de vida que el mundo exterior ha desechado pero que contiene en esencia el sentido de vivir plenamente humano y comunitario.

Hay que aclarar que en *El juego de los abalorios* no están contenidos todos los elementos que están presentes en otras obras utópicas decisivas en la historia de la literatura universal; pero, a mi juicio, se trata de aspectos lo suficientemente representativos de la utopía política

como para asumir que, hallándose éstos en la novela de Hesse, hacen de su trabajo de los abalorios una obra de utopía política.

Los elementos destacados se configuran sobre la base de un mundo que puede ser realizado por medios políticos, siguiendo como paradigma la comunidad utópica ideada por Hesse: Castalia. No será función de los castalios transformar ese mundo histórico. Más aún, Hesse parece ser pesimista con tal posibilidad. A ellos les corresponde servir de ejemplo comunitario a una sociedad en decadencia. Parafraseando al narrador, podría aseverarse que los políticos deberán ocuparse de cómo *castalizar* la sociedad.

La utopía política descrita en *El juego de los abalorios* nos permite seguir soñando con esa sociedad ideal regida por la nobleza del espíritu, la lúdica, el estudio y la vida comunitaria. Una sociedad así quizás no esté tan lejos de realizarse algún día. Pensarla e imaginarla parece ser una buena inversión para aquellos que hemos hecho del pensamiento una profesión.

Sin embargo, esta utopía política es imposible, y por ello se trata de una utopía *sui generis*. Para Hesse tal utopía en el actual estado del mundo, en un contexto de guerras, militarización y declive de la cultura en general como el que vivió Europa a mediados del siglo pasado no es posible. No es realista pensar que puede prevalecer tal modelo de vida en el estado actual de la civilización occidental.

Esto lo augura no sin dolor José Knecht, *Magister Ludi* de Castalia en la extensa circular que le envía a los directivos de la Orden:

No creo que la Humanidad logre jamás criar una nobleza de la sangre que al mismo tiempo sea una nobleza del talento, sería una aristocracia ideal, pero ésta es un sueño. Los castalios, aunque somos gente de buenas costumbres y no poca sensatez, no servimos para gobernar; si tuviéramos que hacerlo nos faltarían la ingenuidad y la energía que ha menester el verdadero regidor, aparte de que, metidos a gobernar, muy pronto descuidaríamos ese campo genuinamente nuestro –auténtica preocupación–, que es el ejemplar cuidado de una vida espiritual.⁶⁴

⁶⁴ Hermann Hesse, *El juego de los abalorios*, *op. cit.*, p. 385.

IVÁN GARZÓN VALLEJO

Como en otros tiempos, la guerra, la militarización y la extensión del espíritu bélico acabarán algún día con Castalia y con el juego de los abalorios. “Considero, pues, perdido el juego de los abalorios, en el caso de revoluciones políticas, sobretudo de trastornos bélicos. Se perderá rápidamente, aunque muchos individuos le conserven adhesión, y no será restablecido, la atmósfera de posguerra no lo tolerará”,⁶⁵ escribe el *Magister Ludi* a los directivos de Castalia.

En suma, el espíritu guerrero volverá a reinar, y con él la paz y la civilización estarán al borde del abismo:

Los armamentos volverán a ser, acaso pronto, los supremos dictadores, en el Parlamento volverán a dominar los generales, y cuando el pueblo se vea en la alternativa de sacrificar a Castalia o exponerse al peligro de la guerra y el desmoronamiento, sabemos ya cómo elegirá. Luego, sin duda, tomará impulso una ideología belicista, envolverá sobre todo a la juventud, y conducirá otra vez a una concepción del mundo basada en tópicos y frases hechas, según la cual, sabios y sabiduría, latín y matemáticas, cultura y atenciones del espíritu, solo tendrán derecho a vivir en función de los servicios que presten para fines guerreros.⁶⁶

80 | Insisto en que *El juego de los abalorios* fue escrito y publicado en el contexto de la Segunda guerra mundial. Ello explica en buena medida el notorio influjo del fenómeno de la guerra en el escritor alemán, signado principalmente por el hondo temor que le producía tal situación, lo cual pareciera llevarlo a mirar con un insobornable pesimismo el destino de la civilización occidental y de la humanidad en general.

Pero ante la diversidad del contexto político actual de la posguerra fría, contrastándolo con la época de las guerras mundiales del siglo anterior, se suscita válidamente la cuestión de si el análisis de Hesse no es muy pesimista, o si no está estrictamente enclavado en el tiempo histórico que le tocó vivir. Aunque el mundo actual no es propiamente

⁶⁵ *Ibid.*, p. 389.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 384.

un escenario pacífico, evidentemente hay una diferencia radical con el contexto bélico del siglo XX.

Sea como fuere, no se puede considerar la época actual como la del predominio del humanitarismo, el pacifismo, del respeto absoluto a los derechos fundamentales de la persona y del destierro de la guerra de las contiendas políticas. No es así, y desde una postura realista hay que señalar que quizás nunca lo sea.

Por ello, la conclusión de Knecht –todo hace pensar que es la del propio Hesse– es muy sugerente y desafiante: Castalia es una utopía pasajera, condenada a su desaparición histórica, y por ello, se trata de una utopía imposible:

Se avecinan tiempos de crisis, en todas partes se dejan sentir los signos premonitorios de que el mundo quiere trasladar, una vez más, su centro de gravedad. Se preparan mudanzas de poderes, que no se realizarán sin contiendas, sin violencias; una amenaza para la paz, y también para la vida y la libertad, se levanta en el lejano Oriente. Nuestro país y nuestra política podrán permanecer neutrales, todo nuestro pueblo podrá insistir unánime –lo que no hace, sin embargo– en la necesidad de que subsista el actual estado de cosas; nosotros podemos permanecer fieles a los ideales castalios; mas todo será inútil.⁶⁷

⁶⁷ *Ibid.*, p. 383.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA MUERTE

*Juan Carlos Herranz**

*Mónica Lafon***

A Carolina Sesto Calleja

RESUMEN: A partir de la observación de que la muerte era construida mediáticamente de distinta manera en dos catástrofes naturales –tsunami de Indonesia y huracán Katrina en Nueva Orleans–, elaboramos un metadiscurso, a partir del discurso periodístico que remitiese a los fundamentos filosóficos y antropológicos que preceden a la construcción de dichas representaciones. Para ello, se convoca a la filosofía, a la antropología de la muerte y a la semiótica en su punto de convergencia.



ABSTRACT: From the examination that the image of death was mediatically constructed in different ways when referring to two natural catastrophes –the cases of the tsunami in Indonesia and the hurricane Katrina in New Orleans–, we will attempt to understand the construction of these narratives, so we can shed light upon the philosophical and anthropological foundations that precede these representations. We will try to do so from a complex perspective based on the point of convergence for philosophy, anthropology and semiotics.

PALABRAS CLAVE: muerte, catástrofe natural, hiperrealidad, filosofía, antropología, semiótica.

KEYWORDS: death, natural catastrophe, hyperreality, philosophy, anthropology, semiotics.

RECEPCIÓN: 19 de octubre de 2007.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

* Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

** Concordia University, Canada.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA MUERTE*

Ni el hombre blanco está exento de su destino.

Jefe indio Seattle

Introducción

Cuando Heidegger escribe que *somos-para-la-muerte*, y que tan sólo podemos vivir la autenticidad de la existencia a partir de la asunción radical de nuestro destino mortal,¹ está tratando de esbozar una concepción de la muerte que se opone radicalmente al sueño último de la modernidad, que por medio de la ciencia, ha soñado –piénsese en la criogenización o en la clonación– vencer, ni más ni menos, que a la mismísima muerte.

Escribe literalmente Heidegger:

El Dasein está constituido por la aperturidad, esto es, por un comprender afectivamente dispuesto. El estar vuelto *propiamente* hacia la muerte no puede esquivar la posibilidad más propia e irrespectiva, *encubriéndola* en esta huida y *reinterpretándola* en función de la comprensión común del uno. El proyecto existencial de un modo propio de estar vuelto hacia la muerte deberá destacar, por consiguiente, aquellos momentos de semejante estar que lo constituyen como un comprender de la muerte, en el sentido de un estar vuelto no rehuyente ni encubridor hacia la posibilidad ya caracterizada.”²

* El título original es: “La construcción mediática de la muerte. Un estudio desde la filosofía, la antropología y la semiótica”, reducido por razones de espacio.

¹ Remitimos al lector en especial al párrafo 53 de *Ser y Tiempo*, Heidegger, *Ser y Tiempo*, 2003, Madrid, Trotta.

² Heidegger, *op. cit.*, p. 280. Las cursivas son de Heidegger, también en la siguiente cita.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

De modo que “la muerte es la posibilidad más propia del Dasein. El estar vuelto hacia esta posibilidad le abre al Dasein su más propio poder-ser, en el que está puesto radicalmente en juego.”³

La modernidad occidental, a diferencia de otras culturas, parece estar construida para evitar cualquier rastro del paso del tiempo—desde la cosmética y las cirugías plásticas, hasta, tal como observaba Jesús Ibáñez,⁴ la obsesión cotidiana por limpiar hasta la más diminuta mota de polvo—y muy especialmente, para evitar la idea de que un día, como diría Sófocles, el país de la muerte pueda detener nuestra *carrera*:

Numerosas son las maravillas del mundo,
pero la más grande de las maravillas es el hombre
[...]
Es el ser de los mil recursos.
Jamás el porvenir lo toma por sorpresa.
Conoce el arte de escapar a los males incurables.
Sólo el país de la muerte puede detener su carrera.⁵

En este texto griego podemos encontrar ya las raíces de ciertos rasgos de lo que será la modernidad occidental: por un lado, la distinción radical entre hombre y mundo, que se traducirá en el divorcio entre sujeto y objeto, hombre y naturaleza;⁶ por otro, la concepción extremadamente narcisista del hombre y su sueño acerca de la potencia de su razón, que se convierte en poder (recursos) y muy especialmente en capacidad de predicción (*jamás* el porvenir lo toma por sorpresa), lo que sirve a Horkheimer y Adorno para establecer la crítica radical de la modernidad occidental.⁷

³ Heidegger, *op. cit.*, p. 282.

⁴ Jesús Ibáñez, *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Siglo XXI.

⁵ S., *Ant.*, 332 s.

⁶ Horkheimer y Adorno, *La dialéctica de la Ilustración*, 2001, Madrid, Trotta, p. 59-95.

⁷ “Si quisiéramos hablar de una enfermedad que se apodera de la razón, no debería entenderse esa enfermedad como si hubiese atacado a la razón en algún momento histórico, sino como algo inseparable de la esencia de la razón dentro de la civilización, tal como hasta ahora la hemos conocido. La enfermedad de la razón tiene sus raíces en su origen, en el deseo del hombre de dominar la naturaleza [...]. Desde los tiempos en que la razón se convirtió en

Vemos, asimismo, la distinción, también absoluta, entre vida y muerte, entendida ésta como aquello que *inter-rumpe*, es decir aquello que supone la *ruptura entre* dos entidades: la carrera de aquel ser *maravilloso*, llamado hombre, y su fatal destino. Compárese con la perspectiva budista, donde la relación entre el hombre y naturaleza, la vida y muerte, no estarían definidas por la ruptura, sino que constituyen más bien distintos aspectos de un mismo continuo y donde la apuesta vital y filosófica no es por la carrera, como en Occidente, sino por la quietud.

Ahora bien, cuando la razón no es capaz de predecir, como en el caso de los catástrofes naturales,⁸ la primera consecuencia es de carácter epistemológico: se vuelven a perfilar los límites de la razón, la imposibilidad de su omnipotencia: “Una catástrofe natural es un peligro para el orden establecido, no solamente por el desorden real que provoca, sino también por el golpe que asesta a toda racionalidad soberana, así como política.”⁹ Como dice Baudrillard: la razón no puede soportar aquello que se le escapa, y por consiguiente “todo desarreglo se interpreta como maleficio [...] como ataque al orden social”.¹⁰

La segunda consecuencia es de carácter antropológico: se impone cierta construcción cultural ante ese país de la muerte que de pronto irrumpe de forma descomunal, porque tal como dice Louis-Vincent Thomas, existe una muerte biológica y una muerte cultural, así la tanatología se ocupa de observar los rituales y creencias *tranquilizadoras* de cada sociedad a la hora de la muerte. Los medios de comunicación desempeñan un papel fundamental en la construcción y/o reproducción de los imaginarios colectivos, de modo que en este ensayo preguntamos

instrumento de dominio de la naturaleza humana y extrahumana por el hombre—esto es, desde sus más tempranos comienzos—, su propia intención de descubrir la verdad se vio frustrada”, Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, 1973, Buenos Aires, Sur, p. 184.

⁸ La teoría del caos emerge como teoría para predecir lo que en paradigmas clásicos se le escapaba a la ciencia, como los aspectos meteorológicos o la trayectoria del humo de un cigarrillo.

⁹ J. Baudrillard *El intercambio simbólico y la muerte*, 1993, Caracas, Monte Ávila Editores, p. 188.

¹⁰ *Ibid.*

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

cómo se construye la muerte en los medios de comunicación en el caso de los desastres naturales, en específico, en la fotografía de prensa, y tratamos de entender cuáles son los fundamentos filosóficos y antropológicos que preceden a dichas construcciones. Nuestra intención es, al menos, elaborar un metadiscurso sobre el discurso periodístico. En definitiva, desde el punto de encuentro de la filosofía, la antropología y la semiótica de la imagen, intentaremos abordar el estudio de aquello que Roland Barthes definió como el sentido obtuso de las imágenes, en esta ocasión, de las imágenes de dos casos particulares: la representación mediática de la muerte debido a un tsunami y la construcción de la muerte en las inundaciones de Nueva Orleans.

La muerte

Los orígenes del tabú de la muerte en Occidente o una crisis metafísica

88 Sin duda la metafísica predominante en Occidente durante siglos ha sido la metafísica cristiana de inspiración platónica, una concepción filosófica dualista que suponía que si, tras la muerte, el alma estaba suficientemente purificada, podría continuar una vida plena más allá del mundo sensible, liberándose el alma de la cárcel del cuerpo que representa un obstáculo para el conocimiento. Así, Platón escribe que el verdadero conocimiento tan sólo se puede tener después de la muerte:

Y también por culpa [del cuerpo] no encontramos tiempo para filosofar [...] si alguna vez vamos a poseer limpiamente un objeto de conocimiento, nos será necesario prescindir del cuerpo [...] Entonces obtendremos con seguridad [...] la sabiduría. Y esto solo ocurrirá cuando hayamos muerto.¹¹

¹¹ Platón, “Fedón”, en *Diálogos*, 1996, México, Porrúa, p. 394.

Al igual que en la tradición cristiana, la concepción de la muerte no sólo no suponía un fin absoluto de la existencia, sino que podía ser el camino hacia un mundo más puro, más hermoso, más perfecto, constituyendo esto una ‘estrategia tranquilizante’ tanto para el individuo que espera su muerte como para el que entierra al difunto. En esta filosofía no tiene por qué existir el pánico, ni constituir la muerte un tabú, de tal manera que la muerte no es ocultada; sin embargo, hoy la muerte es distinta. Escribe Thomas sobre los cambios de las actitudes frente a la muerte en Occidente:

Los progresos espectaculares de las ciencias y las técnicas; la reorganización de ciertas estructuras sociales, particularmente de la familia; el establecimiento de una civilización capitalista industrial basada en la rentabilidad y el beneficio, generaron transformaciones fundamentales: desacralización, desocialización, nueva concepción de la enfermedad, de la muerte, de la salud, primacía de lo económico, tabú creciente respecto a la muerte y al duelo, son todos puntos importantes que han llevado a creer en la existencia, hoy, de una muerte *cambiada*.¹²

Así los nuevos ritos de la nueva sociedad occidental estarían caracterizados por la simplificación, la desaparición, la privatización, la tecnificación y profesionalización (beneficio económico), el cambio de lugares, la disimulación y la reducción:

La vida urbana, con sus exigencias relativas al tiempo, el espacio, la rentabilidad y el lucro, y la reducción de la familia al grupo formado por la pareja y sus hijos, han modificado apreciablemente los ritos de antaño [...] sobre todo en los Estados Unidos, donde, después de haberse deshecho rápidamente del cadáver [...], los deudos se limitan a reunir algunos íntimos para orar en común. Otros se han vuelto obsoletos [...] como el acompañamiento del moribundo y el prolongado velatorio del cadáver; o han sido prohibidos directamente, como el paso del cortejo fúnebre por el centro de la ciudad.¹³

¹² Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte*, 1993, México, FCE, p. 407.

¹³ Louis-Vincent Thomas, *La muerte*, 1991, Barcelona, Paidós, p. 128.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

¿Cuál es el origen de esa muerte cambiada? Es el cambio de concepción filosófica respecto a la muerte, cuyo origen tratamos de esbozar a continuación.

¿Y si es Dios quien muere?

Sabemos que lo que Nietzsche llama la muerte de Dios no es sino la crisis del discurso religioso, crisis que arranca posiblemente cuando Copérnico afirma el movimiento de la tierra alrededor del sol, abandonando la idea de que la tierra es el centro del universo; se radicaliza en el siglo XIX cuando las teorías de Darwin sugieren, asimismo, que el hombre ya no era la especie elegida por Dios, sino una especie entre otras, todas consecuencia de un proceso evolutivo.

Si la idea de Dios inspiró durante siglos el orden social occidental, desde los aspectos *macro* (Papados, relaciones entre Iglesia y Estado, etc.), hasta los aspectos *micro* (como escribe Nietzsche en *El Anticristo*, la Iglesia regulaba los momentos fundamentales de un individuo: mediante el bautizo, el nacimiento, mediante la boda, la reproducción y mediante el sepelio, la muerte), ¿qué sucede, entonces, cuando Dios muere? Tal es la pregunta que se hace Nietzsche:

El loco se colocó entre ellos y los fulminó con la mirada. ¿A dónde se ha ido Dios? [...] *¡Nosotros lo hemos matado!* [...] ¿Qué hemos hecho cuando hemos soltado la cadena que unía esta tierra con el sol? ¿A dónde va ésta ahora? ¿A dónde vamos nosotros mismos? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos sin cesar? ¿Hacia delante, hacia atrás, de lado, de todos lados? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿No marchamos errantes como por una nada infinita? ¿No sentimos el soplo del vacío sobre nuestro rostro? [...] ¿Quién nos limpiará esta sangre? [...] ¿Qué expiaciones, qué juegos sagrados estaremos forzados a inventar?¹⁴

El texto de Nietzsche nos revela la crisis absoluta cuando ya ni nuestras teorías del conocimiento, ni nuestras éticas tienen un funda-

¹⁴ Nietzsche, *La gaya ciencia*, 1987, Madrid, Akal, libro III, parágrafo 125.

mento divino. ¿Qué hacer entonces? El hombre inventó nuevos juegos sagrados para remplazar a Dios, la nueva trinidad sobre la que se construyó la modernidad en Occidente: la Ciencia, el Estado y el Capital. Como escriben Horkheimer y Adorno:

La Ilustración [...] ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del *miedo* y constituirlos en señores [...] El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la *ciencia* [...] Del mismo modo que se halla a disposición de los objetivos de la economía burguesa, en la fábrica y en el campo de batalla, así está también a disposición de los emprendedores, sin distinción de origen [...] La técnica [...] no aspira a conceptos o imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital.¹⁵

Pero ni la Ciencia, ni el Estado, ni el Capital pueden sustituir a Dios al prometer una vida más allá de la muerte ya que, como decía Sófocles, es la muerte la que detiene estas carreras y en la medida en que, a pesar de sus ensoñaciones, no pueden dar una respuesta a la tragedia de la muerte, la muerte se convierte en lo terrible por excelencia. Los juegos sagrados que inventamos pueden procurarnos protección, consuelo, ayuda, incluso promesas (criogenización) pero, cuando se habla de la muerte, estos juegos nos resultan eminentemente vacíos.

Thomas compara la antropología de la muerte en el África negra, en la que los muertos permanecen presentes en la vida social de los vivos, con nuestra sociedad;¹⁶ sugiere que el mundo del África negra es uno de acumulación de hombres, definida por el respeto a la vida y la aceptación de la muerte, en contraste con la sociedad occidental: acumulación de bienes, desprecio a la vida y terror a la muerte. *Difunto*, es, en definitiva, el que ha dejado de *funcionar*.

¹⁵ Horkheimer y Adorno, *La dialéctica de la Ilustración*, op. cit., p. 59-60.

¹⁶ Cfr. Louis-Vincent Thomas, *Antropología de la muerte*, op. cit., p. 621.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

La muerte hoy: entre el nihilismo, la represión y la ensoñación científica

Se ha impuesto, entonces, una perspectiva nihilista ante la muerte. Tal como escribía Wittgenstein: “mi muerte, mucho más que un suceso, será el fin del mundo, la conclusión definitiva de todo”, visión, dirá Baudrillard, que define nuestra civilización: “La irreversibilidad de la muerte biológica es un hecho científico moderno. Es específico de nuestra cultura. Todas las otras afirman que la muerte comienza antes de la muerte, que la vida continúa después de la vida y que es imposible discriminar la vida de la muerte.” Pudiera ser que esa concepción nihilista de la muerte no sea tanto la causa, sino la consecuencia de la conversión de la muerte en tabú. Baudrillard y Thomas parecen converger en sus reflexiones sobre la represión de la muerte como explicación del control social. Escribe Thomas: “Hay una colusión manifiesta entre un sistema político que explota al hombre reducido a su función de productor-reproductor, tratado como producto e instrumento de consumo, y este mismo sistema en cuanto apoya su explotación al miedo, por lo tanto, en la negación de la muerte.”¹⁷

Así, Baudrillard sugiere que el hecho de que la muerte sea ocultada, significa más bien que es omnipresente:

Sabemos lo que significan esos lugares inencontrables: si la fábrica ya no existe es porque el trabajo está en todas partes [...], si el cementerio ya no existe es porque las ciudades modernas asumen por entero su función: son ciudades muertas y ciudades de muerte. Y si la gran metrópoli operacional es la forma lograda de toda una cultura, entonces, simplemente, la nuestra es una cultura de muerte.¹⁸

En consecuencia, podemos relacionar lo dicho por Baudrillard, con el concepto de contraproducto de Ivan Illich:¹⁹ en nuestras socie-

¹⁷ *Ibid.*, p. 636.

¹⁸ J. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, op. cit., p. 146.

¹⁹ Cfr. Ivan Illich, *La convivencialidad*, Barcelona, Posada.

dades industriales, los medios de transporte, inmovilizan; los medios de comunicación, incomunican; los hospitales, enferman, de manera que la sociedad que hace de la muerte un tabú, es una sociedad letal: desde la industria bélica al monopolio de la muerte y violencia por parte del Estado (pena de muerte, brutalidad policial), hasta, como dice Baudrillard, la construcción de las necrópolis modernas, donde somos, “muertos en vida, arrastrados entre instantes insignificantes”. Como decía Seattle sobre el hombre blanco: “su apetito devorará la tierra y dejará atrás sólo un desierto. La sola vista de sus ciudades llena de pánico los ojos del piel roja. Pero quizá esto es porque el piel roja es un salvaje y no entiende”.

Por otro lado, la criogenización, que sería el sueño último de la ciencia, nos remite a la misma paradoja: en la medida en que quiere matar a la muerte, participa de esa idea que quiere rechazar. Matar al muerto, segregarlo, rechazarlo es impedir el intercambio simbólico, impedimento que se vuelve contra nosotros en angustia de muerte, de modo que “nosotros traficamos con nuestros muertos la moneda de la melancolía, los primitivos viven con los suyos bajo los auspicios del ritual y la fiesta”.²⁰

Más allá de lo mortal y lo inmortal: sobre la amortalidad

Cuando Edgar Morin reflexiona sobre el tema de muerte, lo hace superando las barras que normalmente condicionan toda pensamiento sobre lo mortal; lo hace eliminando las dicotomías que separan el pensamiento sobre el individuo y la especie, de manera que propone la noción de amortalidad; hace dos mil millones de años que existimos y nuestra amortalidad subyace en la evolución: “la individualidad sólo puede escapar a la muerte aceptando la metamorfosis, es decir, zambulléndose en una muerte-renacimiento”. Así, a pesar del desprecio que sentimos hacia la especie, sobrevivimos en ella: “el hombre oculta su muerte como oculta su sexo y sus excrementos. Se presenta

²⁰ J. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, op. cit., p. 156.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

bien vestido [...] Se diría un ángel. Se comporta como un ángel para expulsar a la bestia. Se avergüenza de su especie: le parece obscena”.²¹ Piensa que se trataría de dejar de odiar a la muerte: “trasmudar el odio a la muerte, no en odio a los otros o a sí mismo, sino en amor”, de manera que coincide en lo fundamental con Thomas:

La muerte es a la vez horrible y fascinante [...] Horrible porque separa para siempre a los que se aman; porque el chantaje de la muerte es el instrumento privilegiado de todos los poderes; porque hace que nuestros cuerpos terminen por desintegrarse en una podredumbre innoble. Fascinante porque renueva a los vivos e inspira casi todas nuestras reflexiones y nuestras obras de arte, al tiempo que su estudio constituye un camino real para captar el espíritu de nuestra época y los recursos insospechados de nuestra imaginación. Puede decirse con verdad que amar la vida y no amar la muerte significa no amar realmente la vida.²²

La ‘muerte-espectáculo’

Si, como hemos dicho, la muerte es el tema tabú en Occidente, ¿cómo es posible su omnipresencia en los medios de comunicación? Procuraremos responder a la aparente paradoja al tiempo que intentamos dar una respuesta a la pregunta que se hace el cantante americano Jack Johnson: *¿Why don't the newscasters cry when they read about people who die?/ At least they could be decent enough to put just a tear in their eyes.*²³

Por medio de la semiótica, Thomas explica que la idealización, la purificación, (para liberar las angustias), la presentificación, (para hacer presente el tema en las conciencias) y la elaboración para la expresión artística, son diversas maneras de representar el concepto de la muerte.²⁴ Pero hoy, los medios de comunicación tienen su propia

²¹ E. Morin, *El hombre y la muerte*, 1944, Barcelona, Kairós, p. 355.

²² L.V. Thomas, *La muerte*, op. cit., p. 154.

²³ J. Johnson, “The News”, en línea, Internet 1 de marzo de 2006, disponible <http://jackjohnson.com>

²⁴ L.V. Thomas, *Antropología de la Muerte*, op. cit., p. 187.

lógica discursiva sobre la muerte, una muerte, como diría Baudrillard, hiperreal: un mero espectáculo que se consume desde el sillón de casa. De nuevo, Baudrillard y Thomas coinciden: “Los medios de comunicación difunden sobre la muerte un discurso superabundante que la trivializa y oculta su dimensión esencial: muertes anónimas y lejanas, de interés estadístico o anecdótico, muertes espectaculares cuya repetición disminuye la repercusión emocional y cuya escenificación las diferencia radicalmente del drama vivido.”²⁵ De manera que consumimos un espectáculo visual permanente, que “cada día aporta su cuota de catástrofes, de crímenes, y de guerras, de vidas en peligro y de anuncios de fallecimientos”²⁶.

Recordemos cómo Baudrillard preguntaba a la Guerra del Golfo: “guerra ¿estás ahí?”, ante el espectáculo de la degradación del acontecimiento y su invocación fantasmal, regido por el principio de simulación que rige toda la información: la irrealidad estructural de las imágenes y su orgullosa indiferencia a la realidad. Así, nos preguntamos, muerte, ¿estás ahí? Retomando la idea de que hoy en Occidente la categoría de *catástrofe* se ha convertido en *atentado*, vemos que emerge ante nuestra mirada el patrón mediático que genera la hiperrealidad en estos casos. De manera que tanto en las catástrofes naturales como en los atentados, encontramos la misma producción, edición, control, *invención de la realidad*: si se trata de un atentado o de una catástrofe natural en un país del *Primer mundo*, la generación de la hiperrealidad sigue las siguientes pautas: ocultamiento de muertos (¿quién vio un cadáver o *cuero sin vida* el 11-S?); construcción narrativa consoladora y esperanzadora, que remite a la protección del Estado (banderas, jefe de Estado en la zona), de la Tecnología y del Capital (despliegues militares, ostentación tecnológica); si la catástrofe sucede en un país tercermundista, todo apunta a una especie de pornografía de la muerte: primeros planos de cadáveres, imágenes de dolor, *zoom* de miradas desesperadas, etc. Se perfila un modelo controlado, censurado, que además participa de la autodisuasión y de la automentira: a nosotros no nos pasan esas

²⁵ L.V. Thomas, *La muerte, op. cit.*, p. 56.

²⁶ L.V. Thomas, *Antropología de la Muerte, op. cit.*, p. 191.

cosas. Así, no es que seamos víctimas del engaño, sino más bien todo lo contrario: “lo que necesitamos es el sabor afrodisíaco de la multiplicación de las falsificaciones, de la alucinación de la violencia, el goce de nuestra indiferencia, de nuestra irresponsabilidad”.²⁷ De manera que Baudrillard le diría a Johnson: no es indiferencia lo que sentimos: es goce de no estar ahí, de poder ver el espectáculo desde un sofá. La insensibilidad ante la muerte mediática e hiperreal, consecuencia de la forma indirecta en la que se capturan imágenes, porque el otro que muere no es ‘tú’, sino ‘él’: “la muerte en tercera persona es la muerte en general, abstracta y anónima, un objeto como otro cualquiera, un objeto que puede describirse y analizarse... y que representa el colmo de la objetividad no trágica”.²⁸ ¿No es acaso sorprendente la similitud del periodista con la del científico clásico? Separación entre sujeto y objeto, descripción, análisis, falta de retroalimentación. Como decía Jankelevitch, objetividad no trágica; como diría Baudrillard, ausencia total de intercambio simbólico entre sujeto y objeto.

Tampoco podemos olvidar que la muerte se hace virtual por su repetición: “la sobresaturación de informaciones e imágenes que amenaza al consumidor, de alguna manera, lo anestesia y rara vez produce consecuencias prácticas”.²⁹ Cómo escribía Jankelevitch, la muerte es un objeto cualquiera, de manera que al presentador le es indiferente hablar de fútbol que de muerte. Thomas resume el efecto de las imágenes como “inofensivo en la sociedad que teme la muerte, ya que la reduce a información”.³⁰

En consecuencia, la ‘muerte-espectáculo’, es la manera en que se producen y consumen las imágenes sobre la muerte hoy en día, generando así una hiperrealidad de la muerte, construida en los medios y generada por modelos bien definidos, que acaba convirtiéndose en la versión de la realidad, contribuyendo a configurar así una sociedad de consumo inevitablemente presa de lo mediáticamente visible.

²⁷ J. Baudrillard, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, 1991, Barcelona, Anagrama, p. 86.

²⁸ V. Jankelevitch, *La mort*, 1966, París, Flammarion, p. 22.

²⁹ L. V. Thomas, *Antropología de la Muerte*, op. cit., p. 192.

³⁰ *Ibid.*, p. 193.

La semiótica de la muerte

Una vez que hemos hablado de la hiperrealidad como lo específico de nuestras creaciones visuales –porque evidentemente todas las culturas son visuales, desde las pinturas de Altamira al delirio mediático de hoy–, podemos empezar a transitar los caminos de la significación de la muerte interpretando las imágenes, porque “las imágenes asociadas al cadáver son aquellas que *sustituyen* a la realidad, porque se ajustan al razonamiento que inventamos sobre la muerte”.³¹

Una aclaración: el discurso periodístico no es un discurso original ni independiente respecto a la muerte: participa, recrea y reproduce el concepto occidental que hemos esbozado, aunque rara vez tenga conciencia de los fundamentos de sus propias representaciones; por ejemplo, es evidente que algo se les escapa a los periodistas que dicen que no muestran imágenes de las víctimas de Nueva Orleans por ‘respeto al honor de las víctimas’. En lo que sigue, articulamos el análisis de las imágenes con el análisis del campo semántico para entender cómo los medios de comunicación construyen la realidad. Partimos de la recopilación de las imágenes del tsunami del 26 de diciembre del 2004, provocado por un temblor gigantesco, originado en las costas de Sumatra, Indonesia, que afectó a más de nueve países asiáticos, matando alrededor de 300.000 personas.³² También hemos reunido imágenes del huracán Katrina, que arrasó Nueva Orleans el martes 30 de agosto del 2005.³³

³¹ L. V. Thomas, *El cadáver: de la biología a la antropología*, 1989, México, FCE, 1989, p. 93. El subrayado es nuestro.

³² J. Achenbach, “Quake: the next big one”, en *National Geographic*, 2006, abril, p. 140.

³³ J. Alter, “The other America”, en *Newsweek*, Special Report, 2005, septiembre-octubre, p. 29. No se encontró en el artículo la cifra exacta del número de personas muertas. ¿No tendrá que ver con la idea de que no se quiere espantar a la gente por el hecho de ser un país ‘primer mundista’?

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

De 'cuerpos', 'cadáveres' y 'restos'

En nuestra cultura estamos acostumbrados a todo tipo de eufemismos para referirnos a la muerte: preferimos decir 'cuerpo' para no hablar de 'cadáver'. De esto, se derivan los 'restos' de la persona. El 'cadáver', está en el margen entre una cosa y una persona. Nos hace reflexionar sobre el misterio de la muerte y el destino que nos espera.

En el artículo "Llegan a Chiapas cadáveres de víctimas de Katrina", se habla de los 'restos' de Adolfo Gómez Hernández (26 años) y de Julio Abarca Montes (48 años), que fueron trasladados desde Nueva Orleans hasta México; sus 'cuerpos', fueron transportados en un vehículo funerario. Al final del artículo, el periodista Oscar Gutiérrez agrega que las familias "esperan los restos mortales para ser velados e inhumados con llanto, dolor, y tristeza".³⁴

Este artículo nos muestra el trato lingüístico de la muerte reducida a 'cuerpos' y 'restos' sinónimos para denominar un vacío, una materia sin vida. Pero también nos muestra el valor cultural del ritual funerario que garantiza devolver a las familias sus seres queridos, abriendo un espacio de reflexión para lo que puede ser la muerte causada por un desastre natural.

98

Pero, ¿qué pasa cuando los 'cuerpos', 'cadáveres' o 'restos' son olvidados o no se pueden identificar? Esto es lo que nos muestra una fotografía de Dean Sewell, ganador del Premio de Reportajes Gráficos del concurso fotoperiodístico World Press Photo 2005 (ver foto 1).³⁵ Observando el 'cuerpo' anónimo y olvidado, putrefacto, se comunica el terror de perder la identidad y la dignidad de la persona que ha muerto ya que no podrá ser identificada por la familia y nos remite a la total soledad de la muerte y la putrefacción. Thomas escribe que el cadáver es a la vez símbolo de ausencia y de 'putrefacción cercana'.³⁶

³⁴ O. Gutiérrez, "Llegan a Chiapas cadáveres de víctimas de Katrina", en línea, Internet 15 septiembre de 2005, disponible en <http://www.universal.com.mx>

³⁵ World Press Photo 2005, World Press Photo Foundation, Amsterdam, Holanda, p. 130.

³⁶ L. V. Thomas, *El cadáver: de la biología a la antropología*, op. cit., p. 7.



Dean Sewell
Australia, Ocaña/Agence Vu
por Premio Reportajes gráficos

Foto 1

[...] he aquí el esfuerzo, en todas las culturas por componer el cadáver.³⁷

El manejo de la recaudación de los ‘cadáveres’ en situaciones de crisis expresa la visión cultural que la sociedad atribuye a la muerte. En el artículo del *New York Times*, “en la estela de desastres, descanso elude a muertos”, la periodista Dewan hace referencia a este punto al informar que en Louisiana, las familias se quejaron por tener que esperar para la identificación de los ‘cuerpos’ de sus familiares: ¿Consuelo, protección y autenticación de la Ciencia?, preguntamos nosotros. Además aclaró que

“las imágenes de cuerpos en descomposición abandonados en la calle han causado una profunda indignación de que muertos estadounidenses sean tratados como si fueran del *Tercer Mundo*”.³⁸ Esta cita corrobora el hecho de que las imágenes de muertos en un país desarrollado *ofenden*, son inaceptables. En un país con una visión de indestructibilidad, de poder, de inmortalidad, de racionalidad soberana, ¿cómo aceptar una derrota? ¿Cómo aceptar que hay cuerpos flotando en Nueva Orleans? En una de las pocas imágenes en las que hay cadáveres en dicha ciudad, aparece un ‘cuerpo’ flotando en las calles. La nota dice que “mientras que los oficiales acababan de salvar a los sobrevivientes, empezaron a regresar a atender el número *desconocido* de muertos esparcidos

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ S. Dewan, “Malas noticias parecerían fin del mundo: en la estela de desastres, descanso elude a muertos”, México, *The New York Times*, suplemento del periódico *Reforma*, 22 de octubre. El subrayado es nuestro.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON



Foto II

por la ciudad”.³⁹ Hasta hoy son desconocidas las cifras de muertos, tanto en el 11-S como en Nueva Orleans, en contraste con la aparente precisión matemática referente a los muertos por el tsunami de Indonesia. Además, compárese la distancia respecto a la imagen de la muerte en las fotos I (extrema cercanía) y II (lejanía, foto aérea).

La semiótica de la fotografía en los medios impresos

100

A continuación procuraremos pensar, de la mano de Roland Barthes algunos aspectos específicos de la fotografía de prensa. Su obra, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, nos presenta la manera en que la fotografía cambia de sentido dependiendo del contexto en el que se encuentra: es un producto y un medio, pero también un objeto por sí solo. Pero, además, la estructura de la fotografía se relaciona con el texto. Mientras que en el texto se analiza el lenguaje, en la fotografía se analiza el contenido.⁴⁰

Barthes aclara que existen tres niveles para analizar una fotografía: el informativo, el obvio y el obtuso. El nivel informativo trata del mensaje que se comunica. El nivel obvio es el simbólico, lo que el autor

³⁹ J. Alter, “The other America”, *op. cit.*, p. 29. El subrayado es nuestro.

⁴⁰ R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, 1986, Barcelona, Paidós, p. 11-67.

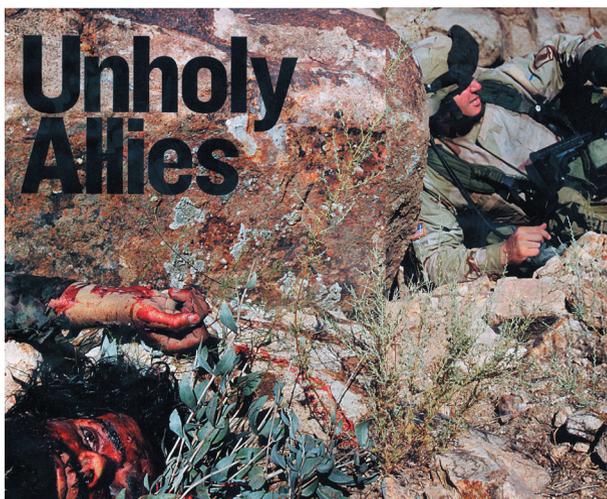


Foto III

y el lector sobreentienden. Por último, el más difícil de los niveles es el obtuso, ya que abre el sentido y “parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información”.⁴¹ Para poder organizar nuestro análisis, examinamos a continuación la representación de

las imágenes desde su connotación en los niveles de producción y recepción.

La connotación en el nivel de la producción

La compaginación, encuadre y elección, codifican el análogo fotográfico, mientras que el trucaje, la pose, objetos, y fotogenia, son parte de una connotación que modifica la realidad y el mensaje a partir de la edición de las mismas fotografías.

El *trucaje* es la connotación enmascarada perfecta, ya que la lectura denotada se crea en la fotografía, es real y objetiva. Un ejemplo es la foto III, donde en la portada del artículo ‘Unholy Allies’, aparece en la esquina *inferior izquierda*, la cabeza masacrada de un talibán, mientras que *arriba* y a la *derecha*, se ve un soldado norteamericano armado que espera para disparar.⁴² El encuadre y la elección de objetos,

⁴¹ *Op. cit.*, p. 32.

⁴² S. Yousafzai, 2005, “Unholy Allies”, en *Newsweek*, Special Double Issue, septiembre-octubre, p. 17.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

ciertamente, nos remiten a la victoria de Estados Unidos en la guerra de Afganistán. Además, en cuanto al nivel obvio, contiene un sentido terrorífico por parte de la cabeza del muerto. Pensamos, más allá de lo dicho, que esta imagen es paradigmática de Occidente: representa una cultura que al mismo tiempo que le da la *espalda* a la muerte, es letal, *mortífera*, a la vez que nos remite a los juegos sagrados: el Estado (bandera en el brazo del soldado); Ciencia y Tecnología (equipo militar, metralleta, chaleco antibalas); y explícita en su texto: ‘*Unholy Allies*’. En la imagen vemos todas las distinciones, todas las barras que configuran el pensamiento occidental: parte superior (norte): americano, gesto decidido, fuerza, limpieza; parte inferior (sur): *tercer mundo*, muerte, suciedad, terror. Pero al hablar de trucaje, nos llama poderosamente la atención que el soldado americano, en mitad del combate, no tiene ni una mancha en su equipo, está perfectamente afeitado, sus uñas lucen impolutas, su gesto casi sonriente.

Pensemos ahora en otro aspecto de la fotografía: la pose, en este caso, la actitud estereotipada que refleja los valores de un líder. Por

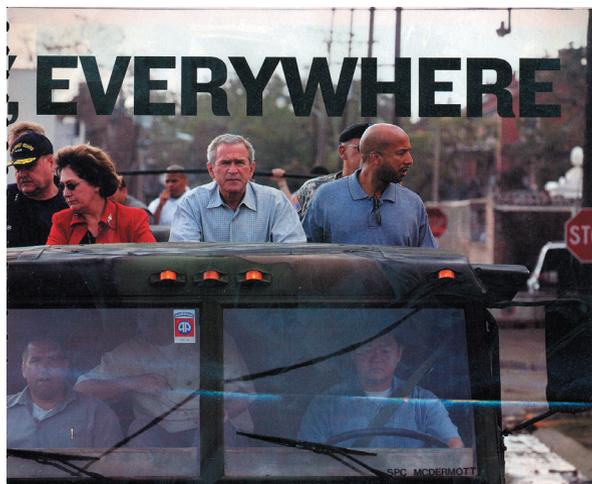


Foto IV

ejemplo, en la foto IV, el presidente G. W. Bush aparece con el ceño fruncido, viendo hacia el frente, como si estuviera listo para afrontar con decisión la situación.⁴³ Si la leemos como una fotografía espontánea, se puede decir que el presidente no está consciente del que tomó la fotografía.

⁴³ J. Alter, 2005, *op. cit.*, p. 29.

Pero lo cierto es que está connotada, los fotógrafos saben cuando tomar la foto, escogiendo a los sujetos, que saben cuando posar para la cámara.

Pueden verse los mismos gestos, la misma pose en las fotos III, IV, VIII y IX: decisión, verticalidad, mirada al frente; en oposición a la pose de las fotos II y VII: derrota, horizontalidad, muerte, destrucción.

Una tercera forma de connotación son los *objetos* que comunican valores culturales. La foto V habla de ello. Junto con el título *The Other America*,⁴⁴ aparece una anciana extremadamente delgada, de raza negra que espera su evacuación, cubierta en la bandera de Estados Unidos. La fotografía es en blanco y negro, una muestra más de una significación estética y dramática; asimismo, la anciana negra, una de las posiciones sociales más desventuradas en Estados Unidos, implicaría reconocer que hasta los individuos más desprotegidos tienen el apoyo del gobierno.

Por otra parte, la *fotogenia* lleva el mensaje connotado en la imagen embellecida: iluminación, impresión, reproducción y movimiento. El ejemplo está claro en la portada de la revista *Newsweek* (foto VI) que muestra un primer plano de la cara, las lágrimas y los ojos de una niña.⁴⁵ Ahora bien, la ideología, como objetivo de la noticia, puede condicionar la opinión del lector. Por ejemplo, el mensaje de la fotografía amplificada de la niña, que

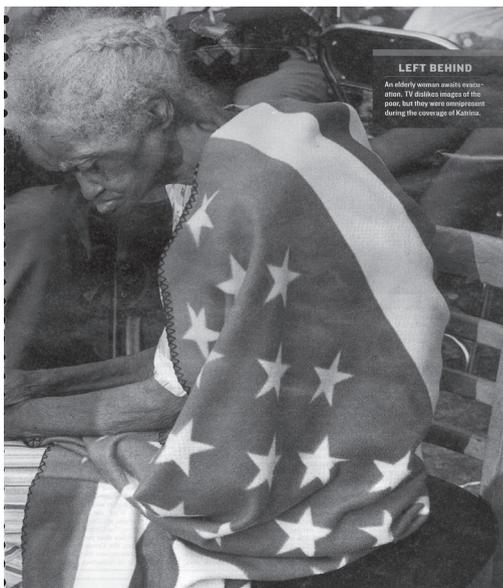


Foto V

⁴⁴ J. Alter, *ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON

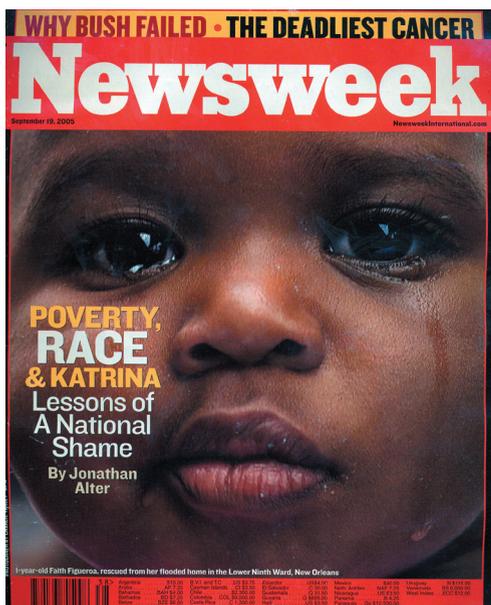


Foto VI

engloba el reporte especial sobre el desastre de Katrina, es claramente un mensaje de dolor del inocente, de la víctima, de lo imprevisible; pero de cierta manera, la imagen inspira más ternura que terror.

A partir del trucaje, la pose, los objetos y la fotografía, las fotografías se van *construyendo*, para presentar una *realidad inventada*, tal como diría Watzlawick.

La connotación en el nivel de la recepción

104

Revisamos dos formas en las que una fotografía puede ser interpretada desde el punto de vista de la audiencia, partiendo del análisis de Barthes: el *esteticismo* y la *sintaxis*.

El *esteticismo* hace de la fotografía una referencia que remite sin ser evidente, al arte. La foto VII es una fotografía de Arki Datta ganadora del concurso World Press Photo 2005.⁴⁶ En el nivel informativo, muestra a una mujer joven en cuclillas con la cabeza en el suelo y los brazos abiertos. A su izquierda, se enseña parte del antebrazo y la mano maltratada de un cadáver. En el nivel obvio, se comprende el sentimiento de la mujer, que parece estar pidiéndole una explicación a Dios, ya que ha muerto la persona que está frente a ella. Pero en un nivel obtuso, que no siempre se presenta en todas las imágenes, hay un grado

⁴⁶ World Press Photo, *op. cit.*, p. 4.



Foto VII

de misterio. Hay algo que intriga y vuelve imposible la descripción. Esto no sucede mucho en la prensa porque los mensajes tienden a ser más directos. Pero aquí surgen las preguntas: ¿de quién es la mano a la que la mujer lamenta?, ¿por qué, Dios?, tal como la mujer parece preguntar. Como dice Barthes, el sentido obtuso lleva cierta emoción “que se limita a designar lo que se ama, lo que se desea defender”.⁴⁷ Es difícil describirla porque “la lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre definición y aproximación”.⁴⁸

El fotógrafo explica, sin embargo, que al acercarse de improvisto a este acontecimiento, primero capturó la imagen completa del cuerpo hinchado, pero le pareció *demasiado desagradable*, y que no tendría propósito, ya que “la truculencia de una escena puede quitarle atención al sujeto principal de la misma, o a la fotografía en su conjunto”.⁴⁹ En palabras de Barthes, esta connotación es lo que hace la imagen interesante y fuerte porque “el trauma es tributario de la certeza de que la

⁴⁷ R. Barthes, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹ World Press Photo, *op. cit.*, p. 4.

JUAN CARLOS HERRANZ / MÓNICA LAFON



Foto VIII

escena ha tenido lugar de forma efectiva [...] pero [en] la foto traumática, de [...] catástrofes, muertes violentas, en vivo: el foto-impacto es insignificante en su estructura”.⁵⁰

Cuando se le preguntó a Arki Datta en cuanto a su estado emocional en los desastres naturales, explica que “la cámara actúa como una especie de *barrera* emocional” ya que finalmente, es su *trabajo*. Aquí se nos plantean cuestiones éticas: ¿cuál debería ser el comportamiento del reportero en estos casos?; ¿de quién es la fotografía en última instancia? ¿de la mujer anónima lamentando un cuerpo anónimo o de Arki Datta? Como responde Barthes, la fotografía tiene una manera de “hacer un lenguaje de un objeto inerte y transformar la incultura de un arte mecánico en la más social de las instituciones”.⁵¹ Por esta misma razón muchas de las fotografías han pasado a la historia formando ciertos conceptos que se impregnan en la conciencia colectiva.

⁵⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

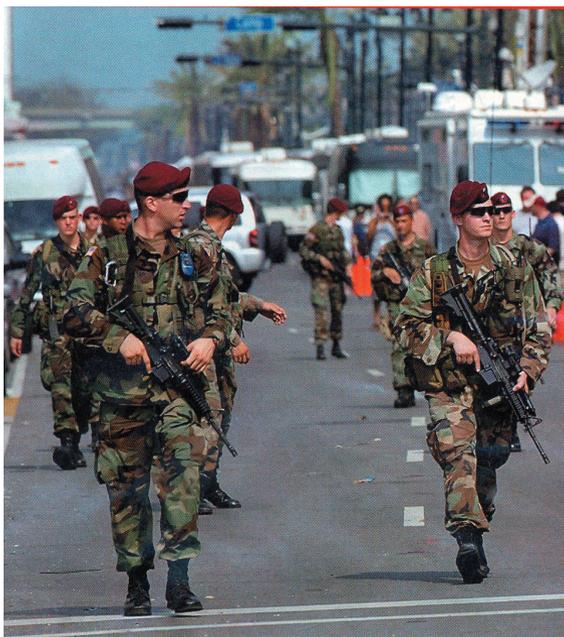


Foto IX

Por último, hablaremos de la *sintaxis*, que es fundamental para comprender la fotografía de prensa: las fotografías no se presentan aisladas, sino que en su conjunto constituyen toda una narrativa, construcción de los ‘hechos’, por lo que tanto las secuencias como los encadenamientos en las que se encuentra cada fotografía son pistas para su lectura. Hemos visto cómo se construyen estas narrativas: si en el

Katrina todo respondía a una estrategia tranquilizante, la sintaxis fotográfica del tsunami de Indonesia nos remite a una historia de terror. Compárese la construcción sintáctica de las fotos IV, V, VIII y IX, con la de las fotos II y VII.

Así, podemos entender que la connotación de las fotografías nos transmite valores que comprenden un sistema de códigos culturales ya establecidos a la hora de crearlas y percibir las, de manera que lo que acaba desapareciendo es la realidad misma: “toda realidad es absorbida por la hiperrealidad del código y de la simulación. Las finalidades han desaparecido, son los modelos los que nos generan. Ya no hay ideologías, sólo hay simulacros”.⁵² Como decíamos, aparece el código de lo real, máquina programática.

⁵² J. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, op. cit., p. 6.

Conclusiones

Si en este punto preguntamos, ¿qué es, entonces, lo que está en juego en las fotografías de prensa en las catástrofes naturales que hemos venido analizando?, se podría responder que se trata, ni más ni menos, de representar el concepto de razón que define a la civilización occidental y los juegos sagrados que la constituyen y engalanan. Como hemos visto, una catástrofe natural es un *atentado* contra la *fe* en una racionalidad *absolutamente* soberana y previsor. El psicoanálisis profundizó en el estudio de la negación de la realidad como una forma de interpretación de la realidad: así, vimos que los medios se constituyen como elemento fundamental para esas interpretaciones, mediante las funciones que hemos esbozado: negación, automentira, protección; se trata, en definitiva, de una estrategia tranquilizante tanto cuando se niega la catástrofe en un país del *Primer mundo*, como en el caso de la pornografía del terror y la muerte si la catástrofe tiene lugar en un país del *Tercer mundo*: al Otro, —a la otra racionalidad—, sí le ocurren esas cosas. Nuestra cultura, entonces, piensa la muerte precisamente de forma contraria a Heidegger: la sociedad occidental, incluido evidentemente el discurso mediático, se caracteriza por un modo rehuyente y encubridor, tal como diría el filósofo de Messkirch. Hemos visto cómo se *produce* este modo rehuyente: desde la negación hasta la conversión de la muerte en muerte-espectáculo, creada por la máquina programática, lo que da paso a la desaparición misma de la realidad, emergiendo así una hiperrealidad creada por códigos bien definidos, porque quedó claro que las imágenes no reflejan, sino que inventan lo real.

Este ensayo tendría finalmente el propósito de invitar al lector a pensar la vida y la muerte en su complejidad, más allá de la trivialización cotidiana de la muerte en todos los aspectos de nuestra cultura, y, especialmente, en los medios de comunicación, porque si Weber habló de la jaula de hierro burocrática, la posmodernidad apunta más bien a una jaula mediática: se trata entonces de romper esos barrotes y elaborar un pensamiento autónomo sobre la muerte, porque como

se apuntó en el texto, la represión de la muerte no es sino fuente de dominio. Recordemos a Montaigne: “la premeditación de la muerte es premeditación de la libertad. El que aprende a morir, aprende a no servir. El saber morir nos libera de toda atadura y coacción.”⁵³

Se trata de una invitación al pensamiento autónomo. En consonancia con lo anterior, se invita también a un pensamiento poético sobre la muerte, porque tan sólo desde la poesía se puede pensar que aquellos seres que amamos y se fueron, a la vez están y no están, se marcharon y permanecen, callan y hablan a diario con nosotros.

⁵³ Montaigne, *Ensayos*, 1996, Madrid, Cátedra.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

SOBRE JORGE CUESTA

*Verónica Volkow**

RESUMEN: Jorge Cuesta, en su ensayo “Robert Desnós y el sobrerrealismo” relata cómo éste lee y escucha directamente, en un mismo día, el mismo suceso acaecido tanto a Baudelaire como a Breton. A su vez, Cuesta es consciente de que al escribir acerca de Desnós se está retratando a sí mismo, viéndose como en un espejo, donde refleja su imagen que es igual y a la vez independiente del emisor de la imagen.



ABSTRACT: Jorge Cuesta writes an essay about Robert Desnós and surrealism; in this paper relates how he read and listen, in the very same day, the very same event that took place with Baudelaire and Breton. At the same time, Cuesta tells how, while writing about Desnós, he is describing himself, as in a mirror that reflects his image that is independent from him.

PALABRAS CLAVE: Robert Desnós, Jorge Cuesta, André Breton, surrealismo, vacío existencial.

KEYWORDS: Robert Desnós, Jorge Cuesta, André Breton, surrealism, existential vacuum.

RECEPCIÓN: 21 de mayo de 2008.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

* Poeta.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

SOBRE JORGE CUESTA

En su ensayo “Robert Desnós y el sobrerrealismo”, Jorge Cuesta relata una extraña anécdota: tras haber estado una tarde leyendo *Los paraísos artificiales* de Baudelaire oye esa misma noche a Breton contar su experiencia con el hachís. Con sorpresa observa que el relato de Breton coincide punto por punto con la narración de Baudelaire que venía de estar leyendo: “Había dos hechos iguales, pero eran dos hechos distintos, y los he comparado entre sí con la misma sorpresa con la que hubiera visto a mi imagen en el espejo vivir independientemente, saludarme y marcharse sin que yo me moviera.”¹

La extrañeza ante estos caminos paralelos: la coincidencia de un Breton comentando, ante Cuesta, una experiencia semejante a la que vivió Baudelaire, y él, Jorge Cuesta, acabando en el mismo día de leer a Baudelaire, es ilustrada mediante la imagen de un espejo independiente. La imagen en el espejo es la propia, pero sorpresivamente se despide, sigue un camino propio. Hay una separación dentro de una incuestionable identidad, una serie de experiencias muy similares y no obstante independientes, sin una lineal causa efecto entre ellas. El espejo independiente, a pesar de su fidelidad, no ancla ni determina un destino, sino que abre una puerta hacia lo imprevisto. La imagen en este espejo está encadenada por la semejanza, pero a la vez, es inopinadamente libre.

Jorge Cuesta se identifica con Robert Desnós y su destino libertario tan celebrado por André Breton.² La trayectoria radicalmente indepen-

¹ Jorge Cuesta, “Robert Desnós y el Sobrerrealismo”, *Poemas y ensayos*, 1964, México, UNAM, vol. II, p. 67.

² “Demandez a Robert Desnós, celui d’entre nous qui, peut être le plus proche de la vérité surréaliste, celui qui dans des oeuvres encores inédites et le long des multiples expériences

VERÓNICA VOLKOW

diente que fue la de Desnós quien “no hace nada para retener las hojas que se vuelan al viento de su vida”,³ en palabras de Breton, es también un secreto espejo para el autor del *Canto a un dios mineral*. Ambos destinos se asemejan por su rechazo a determinaciones previstas y su generosa apertura a una impulsiva creatividad. Sobre la pasión libertaria de Desnós, Cuesta escribe lo que también podría aplicarse a sí mismo: “Frente a una vida impulsiva y generosa pocos tienen fuerza para respetar la libertad de su misterio.”⁴

Estas hojas de la vida que vuelan sin la constricción de ser retenidas del retrato que hace Breton de Desnós, son también como el espejo independiente, donde la propia imagen se desprende sin quedar aprisionada. Hay en este espejo abierto a la puerta de la sorpresa y en estas hojas de la vida que escapan sin amarras una interna semejanza. Cuesta, quien gusta de los retratos simbólicos, trazará un dibujo alegórico de Desnós:

Un punto sobre una curva regular se localiza con el conocimiento de su ley, refiriéndolo a los otros puntos cuya uniformidad repite; pero sobre una curva irregular que no hay ley que fije la posición de los puntos dispersos: cada uno se debe, si acaso, existiendo en su propio vértice, a la influencia de los más próximos, de los idénticos a él, y a lo largo de la curva, sobre cada punto se revela una diferencia y se manifiesta una libertad. Así el espíritu de Desnós, así su presencia.⁵

En esta línea de puntos imprevisibles que ilustra la trayectoria vital de Desnós, podemos encontrar un paralelismo con las metáforas plásticas del espejo independiente y de las hojas que vuelan. Cada

auxquelles il s'est prêté, a justifié pleinement l'espoir que je placais dans le surréalisme et me somme encore d'en attendre beaucoup. Aujourd'hui Desnos *parle surréaliste* à volonté. La prodigieuse agilité qu'il met à suivre oralement sa pensée nous vaut autant qu'il nous plaît de discours splendides et qui se perdent. Desnos ayant mieux à faire qu'à les fixer. Il lit en lui à livre ouvert en te fait rien pour retenir les feuillets que s'envolent au vent de sa vie”, Breton, *Oeuvres Completes, Manifeste du surréalisme*, 1988, Paris, Gallimard, p. 331.

³ Citado por Cuesta, “Robert Desnós y el sobrerrealismo”, *op. cit.*, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

punto de la línea irregular es imponderable, su posición no puede ser calculada por la trayectoria de los otros puntos. De igual manera, es imposible predeterminedar la acción que realiza la imagen del espejo independiente; tampoco pueden atarse las hojas sueltas. No hay una ley que fije de antemano la posición del momento disperso ni en el recorrido de la audaz línea extraordinaria, ni en el espejo independiente, tampoco en esa vida del poeta entre sus hojas que saltan.

Cuesta leyendo a Baudelaire sería como Breton quien, a pesar de la secreta identidad con el ancestro poeta, se mantiene libre. Cuesta es a su vez como Desnós, por la similitud de vocaciones libertarias. En todos estos extraños encuentros dos seres se identifican un momento—como un ser frente a su imagen en el espejo— pero después parten cada uno en una dirección misteriosa.

Hay en el espejo independiente un juego dialéctico de opuestos, convive la fidelidad a lo real junto con la sorpresa imponderable. El espejo no inventa su realidad, está anclado a una semejanza a la vez que lo impulsa su propio albedrío.

Habría un símbolo representativo de la postura de Cuesta en este ‘espejo independiente’: Cuesta no cultiva una realidad hermética, idealizada y desconectada de lo dado; no se fuga en la ficción, ni construye evasivo su mundo de marfil a espaldas del existente, como lo señala Luis Panabièrre.⁶ Estamos ante un poeta que construye una disciplinada búsqueda de conocimiento de lo real, a partir de la cual desarrolla su propuesta creativa: la fidelidad a las condiciones de lo real es el punto de partida del itinerario artístico e intelectual de Cuesta.

Esta raigambre científica a lo dado podría simbolizarse mediante el juego de semejanzas del espejo, a la que se contrapone en un segundo momento, la despedida imprevisible, una suerte de segundo nacimiento hacia la libertad. “En su poesía, señala Panabièrre, no se comprueba la carencia, sino un deseo de conocimiento, y si éste se ve frustrado sólo

⁶“Cuesta no inventa en su espíritu una presencia ideal que sustituiría a la real. Construye esta presencia a partir de lo que queda de lo percibido”, Luis Panabièrre, *Itinerario de una disidencia*, 1996, México, FCE, p. 137.

VERÓNICA VOLKOW

es para ser llevado más lejos, más allá del conocimiento intuitivo, a fin de constituirse en el sentido etimológico de conocerse: *co-naître*.⁷

El acto de conocer, vinculado a lo real, da lugar a un siguiente momento: un dar a luz o darse a luz. Panabière vincula lúdicamente los significantes, *naître* y *co-naître*, hay un darse nacimiento a sí mismo, un co-nacerse en conjunción con el conocer. Esta posibilidad de autoalumbramiento inaugura una vertiente inédita a la del paradigma tradicional del espejo mimético como emblema privilegiado de la poética clásica.

El espejo, que ha sido el símbolo más socorrido para ilustrar la naturaleza de la obra poética, se nos muestra aquí bajo un nuevo signo: es un espejo no sólo asociado al imitar o conocer lo realidad sino que induce a un nacimiento. La asociación con la vieja mayéutica socrática es inevitable; además de reflejar la verdad de lo real, el espejo da a luz al sujeto interpelado: al dar a luz lo verdadero también da a luz al sujeto nacido por y para el conocimiento. Cuesta, en tanto que poeta también, gracias el espejo independiente, accede a un alumbramiento.

Es un espejo que plasma una rigurosa impresión de lo real, como el espejo de la mimesis clásica, pero se diferencia de éste en que no es el testimonio de la presencia mediante la imagen mimética lo que celebra, sino que busca el hueco que deja esta presencia al desvanecerse. El hueco será principio de la maquinaria poética de Cuesta. Es la ausencia, el hueco, el vacío, el rastro lo que adquieren relieve en el espejo cuestiano:

Tu voz es un eco, no te pertenece,
no se extingue con el soplo que la exhala.
Tus pasos se desprenden de ti
y hacen caminar un fantasma intangible y perpetuo
que te expulsa del sitio donde vives
tan pasajera y te suplanta.⁸

⁷ “Para Jorge Cuesta no se trata de rechazar el conocimiento de lo real en la medida en que éste no es suficiente, en la medida en que no es capaz de conducir a una plenitud, a una totalidad, a una comunión”, *ibid.*, p. 130.

⁸ Cuesta, “Tu voz es un eco, no te pertenece”, *Poemas y ensayos*, UNAM, vol. I, p. 56.

El espejo clásico persigue mediante su mimesis a la presencia del mundo, pero el de Cuesta atesora la concavidad de la ausencia, para en este hueco abrir la posibilidad de la subjetividad, y que de esta carencia nazca el sujeto poético.

El primer plano del espejo en Cuesta registra lo transitorio y fugaz de la realidad. Panabière observa que “el primer elemento notable es la puesta en relieve de la fragilidad de la realidad tangible, su cuestionamiento.” Y agrega que la mayoría de los sonetos de Cuesta “se desarrollan en torno al eje de un acto en el espacio: el área de la realidad y su inconsistencia”.⁹ El primer registro semántico y léxico de las imágenes de esta poesía es “el de la fragilidad, la caducidad y la fluidez”.¹⁰ Ese énfasis en lo transitorio le permitirá a Cuesta apoderarse con presteza del molde que deja la realidad en su fuga.

El segundo eje semántico, según Panabière, gira alrededor de la noción de avidez, sed, vacío como vocación. Más allá de la materia que decepciona la búsqueda de una plenitud, existe la conciencia dinámica de la sed, del impulso provocado por esa espera, ese ‘tender hacia’.¹¹ La sed y el vacío se tornan elementos dinámicos. Ausencia y decepción no dan lugar a la queja sino al impulso. Y el impulso “no es una fuga de la realidad, sino su más intensa realización”.¹²

En esta dinámica poética el hueco y el vacío se vuelven incitaciones para la emergencia de la subjetividad creativa. A partir de este hueco, el poeta emprende el camino de una búsqueda; intentará levantar su propio proyecto, un nuevo orden armado con elementos del mundo externo pero creado por su ser interior: “es en el proyecto, en el deseo realizado donde se halla la verdadera existencia, el sentido que el hombre puede y debe darse”.¹³

⁹ Panabière, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹¹ “La toma de conciencia de la fragilidad de la realidad es también la de una apertura que por el contrario se encuentra en el origen de un movimiento dinámico”, *ibid.*, p. 98.

¹² “El poeta no llora su decepción pues encuentra en ella el camino del impulso, esa ‘inmensa comarca’ de que hablaba Apollinaire”, *idem.*

¹³ *Ibid.*, p. 100.

VERÓNICA VOLKOW

El espejo y su imagen son tan poco fiables como la realidad que envuelve al poeta; pero esta naturaleza casi líquida del espejo, totalmente inestable, abismal de muchas formas, se convierte en el elemento primigenio de una segunda génesis. La carencia es aquí no sólo hueco o cicatriz en el espejo, sino una suerte de hendidura uterina que le permite al yo del poeta nacer bajo nuevas coordenadas. Más allá de la repetición del reflejo, hay una nueva fuerza que surge desde la ausencia.

Los seres y objetos del mundo externo escapan, no pueden retenerse, víctimas de un tiempo y espacio fragmentados; pero, por ello mismo, la imagen podrá ganar su independencia y podrá despedirse, marcharse, inaugurar camino suelto; requerirá, para ello, la disciplina del poema.

La dinámica del espejo cuestiano no privilegia la mimesis de una acción como la poética de Aristóteles.¹⁴ Aunque absorbe la impronta de lo externo, la imagen no persigue imitativamente al mundo. La imagen ha tomado una dirección ‘libre y misteriosa’. El movimiento y la energía de esta imprevista salida se extraen a partir del vaciamiento de la presencia del mundo. Es como si el espejo de Cuesta sustrajera su energía del movimiento con que se escapa, muere, se desvanece o derrumba la vida. Es la sed y la carencia lo que lo impulsan: “La sombra sólo y la oquedad habita,/ como su ausencia vanamente inunda/ cuando es ficticio su fulgor y abunda,/ la vida que a su sed se precipita.”¹⁵

Hay una operación inédita sobre el espejo mimético que Cuesta realiza situándose de manera inversa respecto al movimiento del tiempo, no dando la cara a lo que existe y surge, en una actitud de espera o de voluntad de retención, sino buscando en sentido contrario lo que se desvanece o pierde. Cuesta mira desde el envés a la presencias, desde las huellas que serán de su pasado, desde el lugar de su sombra, desde su prometida ausencia; acecha el desprendimiento: “tus plantas de aire se aman en mi suelo/ y te me vuelves casi compañera”. Cuesta, de hecho, anhela el adiós, ama la pérdida.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, 1974, Madrid, Gredos, p. 145.

¹⁵ Cuesta, “La sombra sólo y la oquedad habita”, UNAM, vol. I. p. 49.

Es un espejo el de Cuesta que tiene dos caras, mira lo real, sí, pero por otro lado lo vacía y, al vaciarlo, captura la inercia de ese movimiento de huida, se opone al deseo de mantener la presencia y sostener miméticamente la representación: “se me aniquila el gesto del abrazo./ Y te pido un amor que no cohiba/ porque sujeta más con menos lazo”.¹⁶ Es mediante esta energía robada a lo que se pierde o desmorona que nace la maquinaria poética de Cuesta, invirtiendo el espejo de la mimesis representativa para destilar, a partir de la ausencia, energía.

Podemos encontrar cuatro transmutaciones en el camino hacia el ‘espejo independiente’ de la poética cuestiana. La primera parte de la naturaleza mimética del espejo clásico que invierte el mundo en la imagen; la imagen es en sí misma una inversión de la realidad en el espacio, derecho *versus* izquierdo, pero también una transformación del objeto corporal y tangible en imagen bidimensional. Las imágenes gráficas y los reflejos son importantes en esta poesía, constituyen puntos de partida de poemas fundamentales como *Dibujo* o *Canto a un dios mineral*.

Pero lo específico en Cuesta es el segundo movimiento del espejo: después de invertir el mundo en el espacio plano, como todo espejo procede, hay un vaciamiento de la imagen mediante una operación sobre el tiempo. El espejo cuestiano captura por el revés al tiempo; es un espejo que no enfoca lo que se queda y está, sino cautiva de manera inversa lo que se escurre o desintegra. Es un espejo cazador de la ausencia, no de la presencia.

La poética de Cuesta tiene también un tránsito que va del mundo objetivo a la subjetividad, y ello ocurre a partir del lugar del hueco, de la ausencia. La avidez, la sed, el vacío ganan consistencia y surge el cuerpo del sujeto deseante.¹⁷ Mediante un cuerpo construido de vacío el poeta define su verdadero ser: “Lo que pasa por mí no es igualado/ y repuesto después de que aparece / su ausencia sólo soy que permanece.”¹⁸

¹⁶ “Signo Fenecido”, *ibid.*, p. 48.

¹⁷ Éste es el gran descubrimiento teórico de Panabière.

¹⁸ “Fundido me soñé al placer que aflora”, *ibid.*, p. 48.

VERÓNICA VOLKOW

El yo subjetivo buscó deliberadamente la huella de lo ido para constituirse. El hueco será molde para el sujeto poético. Estamos ante un hueco dador de vida que creó mediante la sed que provoca el impulso para el sujeto poético: “La sombra sólo y la oquedad habita,/ como su ausencia vanamente inunda/ cuando es ficticio su fulgor y abunda/ la vida que a su sed se precipita.”¹⁹

Este cuerpo subjetivo conjuga la ausencia de la imagen con la sed nacida de esa carencia. Es un cuerpo al que podríamos pensar con la delgadez de la imagen y con el corazón de la avidez. Nada aparentemente más frágil y de algún modo más desgarrable que él; es un cuerpo hecho de sombra, carencia y permanente engaño. Pero en el anhelo y la sed encontrará estímulo, fuerza y movimiento. La fortaleza paradójica de este cuerpo radica en que la ausencia y la sed son indestructibles.

Será gracias al armado del poema que se alcance un ser más poderoso. La subjetividad se concibe allí plenamente y deja la piel de ese molde de la ausencia, deja la flaccidez la imagen, su impronta abandonada en el espejo, para nacer a nuevas posibilidades: las del verbo. Gracias a la fábrica del poema se da el salto del cuerpo especular o imaginario hacia la autonomía del verbo. Este nuevo ser se levanta en la compleja articulación del lenguaje poético: ha dejado de ser el cuerpo imagen, hecho de ausencias y pasividad en el espejo, hecho a imagen y semejanza de lo dado, para ganar nueva realidad y libertad.

El sujeto en este momento se despide del espejo, gana libre albedrío, su ser ya es el de las posibilidades infinitas del poema. Con nuevos atributos puede inopinadamente despedirse, es el liberado autorretrato del ‘espejo independiente’.

En el ‘espejo independiente’, Cuesta no se refleja simplemente en el otro rostro, agónico de sí mismo, sino que de alguna manera muere para volver a inventarse. Tanto en el ‘espejo independiente’ como en el *Canto a un dios mineral*, el poeta renace. Son alumbramientos

¹⁹ “La sombra sólo y la oquedad habita”, *ibid.*, p. 49.

a una suerte de eternidad, triunfos radicales de la voluntad sobre la muerte.²⁰

Si Jorge Cuesta es como Robert Desnós que sobrevive a la persecución de lo predeterminado, el espejo poema que es el *Canto a un dios mineral* se convierte a su vez en un alma independiente, que logra la victoria sobre lo perecedero.

En Cuesta, el alma anhela ser invertida, valgan los dos sentidos del término, en este objeto que es el poema. El alma se invierte de ente inmaterial a materia verbal edificada, por fin visible, y también, usando una metáfora capitalista, gasta allí su ser y su energía como esperando una multiplicación de su ganancia: lo que será un acto de victoria contra la muerte.

Va a existir en el cuerpo verbal de Cuesta una inédita forma de la interioridad, que se conquista mediante una analogía con la arquitectura. Este nueva articulación concertada ya no mimetizará al yo emocional, sino que será espacio exclusivo del objeto poético. La poesía con su ciencia la pone a funcionar. La estructura del lenguaje poético encierra un orden intelectual autónomo, que no es espejo del mundo psíquico.

Esta arquitectura no ofrece el símil de una profundidad especular sirviendo de escenario al mundo anímico del hombre: rompe con el símil del espacio cóncavo o profundo mimetizante de la interioridad psíquica, ya no es espejo del alma humana; sino que se hunde ajena, fascinada, afanosa y aisladamente en sí misma, y se desprende de su creador. El objeto poético se independiza, abandona el simulacro del alma humana.

No estamos ya frente a un mundo imaginario regido pasivamente por un símil especular de la psique. La interioridad del objeto poético busca un ser y una inscripción distintas, independientes del sujeto original. La imagen que se despidе ya no vive en un cuerpo fantasma o fantaseado: ha roto la imitación del espacio objetivo junto con la

²⁰ “Ése es el fruto que del tiempo es dueño; en él la entraña su pavor, su sueño/ y su labor termina”, *ibid.*, p. 71.

VERÓNICA VOLKOW

mímesis de cuerpo y mente humanas. El objeto poético tiene su propia existencia.

Esta interioridad que busca, cual *golem*, una existencia distinta a la de su creador, invierte su ser en letra escrita, construye su nuevo cuerpo en el enjambre de ecos y espejos que enredan al lenguaje. Gana así consistencia y fuerza propias. Conquista su cuerpo independiente mediante la diamantina arquitectura poética.

Hay en el *Canto a un dios mineral* una búsqueda que prescindirá de la profundidad espacial como metáfora posibilitadora, e intentará en el arduo trabajo sobre la escritura un cuerpo distinto al de la imagen fugaz. No hay re-presentación en el espejo verbal de Cuesta, hay renacimiento, un renacimiento literal, creación que gracias a la urdimbre de la escritura se arma.

DIÁLOGO DE POETAS

La escritora venezolana María Auxiliadora Álvarez es una de las voces más intensas de la lírica latinoamericana contemporánea; su poesía, manojos de paradojas, es a la vez sintética y expansiva, extiende el verso sobre la página y lo concluye en una palabra cargada ya de todo su pasado y proyectada en el futuro de su resonancia. Perteneciente a una generación teñida por el desencanto —nace en Caracas en 1956— su poesía, de claro acento femenino, se sitúa más allá de esa condición y se afirma en un decir que, apoyada en ese antes y después mencionado —pasado y futuro—, sólo se da en presente. Su proyección fuera de las fronteras de su país ha ido pareja con un redescubrimiento de la poesía venezolana, por años olvidada entre el marasmo de las curiosidades. Estos poemas son una muestra de la alta calidad de su escritura.

DIÁLOGO DE POETAS

DE TRÁNSITO EN RUINAS

María Auxiliadora Álvarez

Mientras dormimos

y nosotros dormidos en imágenes y ellas las muertes caídas
[sobre nosotros
Y ellas las muertes caídas en hileras como piedras de tierra endurecida
y una amalgama de cal y metal y barro engrosando la superficie de carne
y unas lajas de huesos ensamblados como fragmentos de muro
[enterrándonos
/en el sueño

puntos rogados

falta el ayer y el lejos el mañana la mañana y lo que ya no puede ser
[sobresaltado
queda la noche sin amplitud sin ventanas anticipadas *La noche:*
[un desprendimiento

de la idea del firmamento Con sus puntos rogados demasiado altos

duración

el cielo estaba cumplido: La mañana de nuestras muertes
[duró un pájaro

Pero eso de resucitar nos devolvió la tierra Eso de resucitar
[fue tan humano

luz sobre el suelo

[como
pasajeros borrables en la niebla interpretábamos la imprecisión
/como-oscuridad-por-venir

Hasta que nos vimos *resplandecer* como diminutos millares de
[puntos de
/luz sobre el suelo

No es la palabra Es la voz

es cuando cantamos cuando somos mejores cuando la voz se
[abre camino en el bosque del silencio
o se esfuerza por escalar el eco de las montañas Es cuando

cantamos cuando nos elevamos a ras de tierra Cuando
[asoman los recuerdos del mañana
cruzando el cielo y suena lo que está por venir
[Levantándonos la cabeza

es la voz lo que comprueba que está viva la forma inerte *recogida*
[severamente en la Hora Estricta
solitaria de la altura y desarticulada del viento No es la palabra

Es la voz intentando una modulación Buscando la armonía del
[sonido del cuerpo contra el aire
como una silla amable separándose de la mesa

es lo inaudible en camino de volver Como un nuevo huésped o un
[hijo que nace sano
Es la relación de la voz con los huesos Es la hierba limpia en el
[lecho del abismo

DIÁLOGO DE POETAS

así pues que hasta los abismos llega la primavera Imperceptible
[en la brisa como un
/ahogo de luz

es el silencio respirando con esfuerzo Como joven asalariado en la
[mañana de la labor
en la ardua faena de devolver lo escuchado Es cuando cantamos
cuando vencemos la muerte cuando caen a los lados las piedras
[de las tumbas removidas de súbito
/por un hilo de voz

LAS TRAGEDIAS Y LA VIDA

Eduardo Contreras Soto

A Amalia Lejavitzer

Filoginio de Rodas fue un poeta trágico del siglo de Pericles. En su mocedad amó con pasión a una esclava fenicia; sin embargo, aunque la poseyó en todos los sentidos, nunca fue amado por ella. El poeta escribió una tragedia inspirada en esa esclava, *Anfiarao*; en esta obra, la protagonista provoca con su vanidad indiferente la muerte de su esposo. Fue la primera de sus tragedias presentada a un concurso, y perdió frente a Esquilo.

Ya entrado en los treinta años de su edad, Filoginio se prendó de un chico ateniense que apenas rebasaba los quince de la suya. Con él vivió feliz un par de años; pero el chico fue muerto en un ataque espartano a Atenas. El poeta escribió a la memoria de su amado una tragedia, *Ganímedes*, donde se podía ver cómo Zeus dispensaba la gloria al mancebo de sus deseos. Con esta obra, por cierto, ganó el concurso de tragedias a Sófocles.

A los cuarenta o cuarenta y cuatro años Filoginio se casó con una paisana. Tuvo dos hijos con ella. Al principio se querían mucho el marido y la mujer, pero con el paso de los años a ella se le agrió el carácter y enemistó a los hijos contra su padre, quien también comenzó a agriarse. En aquellos últimos años de su matrimonio compuso el poeta una tragedia, *Medea* —anterior a la homónima de Eurípides—, en donde, como es sabido, la mujer le mata los hijos al marido.

Filoginio enviudó a los sesenta años. Entonces conoció a una joven prostituta de Lesbos, con la cual comenzó a vivir, y con ella fue dichoso durante los últimos cinco años de su vida. El poeta dejó sin

EDUARDO CONTRERAS

estrenar una tragedia escrita poco antes de morir, *Alcestes*, en la cual un hombre a punto de perder la vida se salva por la intervención de la mujer que ama. La viuda de Filoginio pagó el coro y los hijos del poeta estrenaron la tragedia, ganando para su padre un premio póstumo por encima de Agatón.



El eminente filólogo alemán Siegfried von Freudland, de la escuela psicologista, opinaba que Filoginio de Rodas había tenido con las mujeres muy mala suerte, y que ésta había ido empeorando con los años. Por ende, sus tragedias debían fecharse en el orden siguiente: primero *Ganímedes*, porque revela un desconocimiento o indiferencia sobre las mujeres, así que el poeta debería haberla escrito en su juventud. Después *Alcestes*, porque la mujer aún conserva en esta obra valores positivos. A continuación *Anfiarao*, y al final *Medea*, porque en ellas las mujeres van provocando sufrimientos progresivamente mayores a los hombres: en la primera la muerte; en la segunda, una vida peor que la muerte.

128

El admirado filólogo inglés Sir S. B. Spencerson, de la escuela sociologista, tenía algunas discrepancias con su colega alemán, y consideraba que las obras dependían de la posición que iba ganando la mujer en la sociedad de aquella época. Así, *Ganímedes* le parecía la tragedia más antigua de Filoginio, pues las mujeres en esta obra no tienen participación alguna. Después seguirían *Alcestes* y *Medea*, porque en ellas la intervención de las mujeres ya adquiere importancia, aunque cada una se vuelva importante en distinto sentido. *Alcestes* habría sido escrita antes que *Medea*, porque en *Alcestes*, si bien la protagonista realiza la acción principal al salvar una vida, la acción que realiza es justa y está dentro de la ley y la moral: es decir, la mujer todavía no afronta ciertos riesgos ni audacias. En cambio en *Medea*, como después en *Anfiarao*, los atrevimientos de la mujer producen efectos nocivos, inmorales, sobre otros personajes, aunque en *Medea* no afectan de modo activo al principal destinatario de sus odios, es decir, a su esposo. Por lo mismo, *Anfiarao* tendría que ser la última de

las tragedias de Filoginio, pues en ella la mujer se hace cargo de sus propias decisiones, y éstas son ilegítimas e inmorales, pues consisten nada menos que en matar al objeto directo de sus sentimientos.

Ni el filólogo alemán ni el inglés, por supuesto, sabían todos estos pormenores de la vida de Filoginio de Rodas que yo me encontré en un viejo códice de un monasterio de Corfú, en cuyas páginas de pergamino se pueden leer las biografías de muchos otros personajes célebres del siglo de Pericles.

*México,
26 de junio de 1996.*

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

NOTAS

SILVINA BULLRICH: ‘ESE ANIMAL NO EXISTE’

*Nora Pasternac**

RESUMEN: El artículo se ocupa de Silvina Bullrich, escritora argentina cuya popularidad y cuyo prestigio se basan en libros mediocres que se transformaron en *best-sellers* y ocultaron, parcialmente, su mala fe y su apoyo a la caída militar más despiadada que sufrió el país sudamericano desde 1976 hasta los primeros años de la década de 1980.



ABSTRACT: This article is about Silvina Bullrich, an Argentinean female writer whose popularity and prestige are due to mediocre books that became best sellers and partially hid her bad faith and support of the Argentinean military dictatorship, which was responsible for the cruelest events in Argentina's history from 1976 to the early 1980s.

PALABRAS CLAVE: Silvina Bullrich, George Sand, biografía, narrativa argentina.

KEYWORDS: Silvina Bullrich, George Sand, biography, argentine narrative.

RECEPCIÓN: 9 de abril de 2008.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

* Departamento Académico de Lenguas, ITAM.

NOTAS

SILVINA BULLRICH: ‘ESE ANIMAL NO EXISTE’

Yo creo que dentro de cincuenta años estaré perfectamente olvidada. Es la ley de las cosas que no son de primer orden y yo jamás me creí de primer orden. Mi idea fue más bien actuar sobre mis contemporáneos, aunque más no sea sobre algunos, y hacerles compartir mi ideal de dulzura y de poesía.

(George Sand, Carta a Gustave Flaubert del 8 de diciembre de 1872)

Una novela no es otra cosa que el resumen más o menos logrado de lo que observamos en el exterior y de lo que construimos en nosotros mismos.

(Carta a M. del 4 de septiembre de 1855)

132

En el año 2004 se conmemoró el bicentenario de la escritora francesa George Sand (1804-1876), cuyo verdadero nombre, como es sabido, fue Aurora Dupin, baronesa de Dudevant. Como parte de esa conmemoración, en México, la Embajada de Francia y El Colegio de México organizaron, para el mes de noviembre de ese mismo año, un “Encuentro de escritoras y críticas” de ambos países para honrar a la escritora francesa. La idea era discutir sobre la actualidad de George Sand y su influencia en las escritoras modernas, tanto en lengua española como en lengua francesa. Por esa razón, la

convocatoria llevaba el subtítulo de “Escribir después de George Sand.” Antes de las vacaciones de verano de ese mismo año, Luzelena Gutiérrez de Velasco, que presidía el acto en nombre del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, comenzó la organización de la reunión y la invitación a las participantes y me propuso una posible contribución. Me anunció con voz suave, pero sutilmente perentoria, que yo debía presentar un trabajo en la mesa redonda sobre George Sand programada para noviembre. Aturdidamente dije que sí, aunque hacía años que no frecuentaba los libros

de la escritora francesa. Algo más tarde, durante mis vacaciones en el invierno austral, paseo por las calles de Buenos Aires que siguen siendo, a pesar de la crisis, tan propicias aún para el vagabundeo y, por supuesto, recaló en una de las, también a pesar de la crisis, numerosas librerías que todavía salpican cada cuadra y cada rumbo de Buenos Aires, como también saben muchos de los que han viajado por aquellas lejanías. Por otra parte, y por tercera vez crisis mediante, hay una mesa de ofertas fabulosas, a precios irrisorios. Revuelvo distraídamente el montón, nunca se sabe, y como el azar hace bien las cosas, caigo sobre una biografía de George Sand en español, cuya primera edición es de 1946, en una reedición de 1963 por la editorial Emecé. La autora es la escritora Silvina Bullrich. El personaje está cargado de significaciones contradictorias y más bien negativas para toda una serie de generaciones de estudiantes argentinos de letras desde hace varias décadas.

Los estudiantes de mi generación no consideraban a Silvina Bullrich como un tema apetecible del programa de estudios; la teníamos por una escritora mediocre que escribía *best-sellers* en un registro que hoy llamaríamos 'light'. Su literatura, su escritura, sus novelas eran algo inimaginable como tema para nuestros trabajos; ella no pertenecía a nuestro mundo y nosotros no pertenecíamos

al de ella. Nuestros profesores participaban de esta convicción. Las historias de la literatura argentina confirman las reticencias. En su capítulo dedicado a "Las escritoras. 1940-1970", la monumental *Historia de la Literatura* del Centro Editor de América Latina coloca a Silvina Bullrich en el subcapítulo "El best-sellerismo":

Un espacio privilegiado en las librerías, un recuadro fijo en los principales diarios y revistas y la conquista de nuevos sectores de público lector fueron los indicadores hacia la década del sesenta de la inauguración en el sistema literario argentino del fenómeno del bestsellerismo.

Y define sus características:

Escritos con una premisa básica: la repetición de fórmulas de éxito (un poco de amor, un poco de sexo, un poco de violencia) tematizados en asuntos de rigurosa actualidad.¹

Una historia de la literatura argentina más reciente la coloca como partícipe del fenómeno del "ingreso mayoritario de las mujeres en la narrativa" argentina, fenómeno bien

¹ Renata Rocco-Cuzzi e Isabel Stratta, "Las escritoras. 1940-1970", *Historia de la literatura argentina, Los contemporáneos*, 1982, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, t. 5, p. 520.

NOTAS

consolidado en la década del sesenta, y ampliamente subrayado, de manera reivindicativa y hasta agresiva, por la propia Silvina Bullrich en un libro que le encargó el Centro Nacional de Documentación e Información Educativa: *La mujer argentina en la literatura*.² En esa historia de la literatura más reciente, entonces, en un capítulo titulado “Pasos nuevos en espacios habituales”,³ se la inscribe entre los textos escritos por mujeres, “cuya novedad no tiene demasiado que ver con la ruptura de formas, la invención de otras matrices genéricas o el dislocamiento del lenguaje”. Y, por otro lado, se resume así su contribución:

También tematiza en principio la degradación de la antigua clase dirigente y el abandono de los ‘valores aristocráticos’, pero deriva desde el análisis cáustico hacia una suerte de ‘programática’ que diseña otro tipo de inserción social para las mujeres (no sólo de la clase alta sino de las clases medias) con diversas modalidades –sutiles o no– de ‘aleccionamiento’ a las congéneres.⁴

² 1972, Buenos Aires.

³ Elsa Ducaroff (dir.), *La narración gana la partida*, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, 2000, Buenos Aires, t. 11, Emecé, p. 19-48. Todas las referencias que se pueden encontrar aún en la actualidad confirman esos límites, incluso aquéllas que intentan rescatarla o rendirle algún homenaje: siempre se menciona la mediocridad de su escritura.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

Y, sin embargo, su historia está cargada de elementos que hubieran podido atraer a más de uno, porque es contemporánea y amiga –así se consideraba ella, por lo menos– de Adolfo Bioy Casares, de Silvina Ocampo, de Estela Canto, de Manuel Mujica Láinez, de los grupos literarios que se reunían alrededor de los colaboradores de la revista *Sur* y del diario *La Nación*. Incluso realizó una antología en colaboración con Jorge Luis Borges: *El compadrito. Antología de textos de autores argentinos*, en 1945.

Pero veamos cómo se presentan las cosas. Sus fechas son 1915-1990; su obra es copiosa: aproximadamente cuarenta volúmenes de cuentos, novelas, ensayos, memorias, artículos periodísticos y hasta algo de poesía y de teatro. Notablemente interesada siempre por Francia y por los libros franceses, ejerció una labor de traductora que a veces se olvida: tradujo al español algunos de los principales libros de Simone de Beauvoir: *Memorias de una joven formal*, *Todos los hombres son mortales*, *Los mandarines* y *La invitada*, así como muchísimos otros autores franceses y, por supuesto, varias obras de George Sand.

Curiosa (y ya se verá que sintomáticamente), parece no haber asimilado por completo algunos de los planteos de Simone de Beauvoir. En un artículo dedicado a la escritora francesa, en el momento de su muerte,

le rinde algo que Borges llamaría ‘un turbio homenaje’. Al hablar del rechazo de Sartre del premio Nobel, supone (en contra de las afirmaciones de la misma Simone de Beauvoir) que la compañera de Sartre no debía estar de acuerdo con ese rechazo y que

ella (Beauvoir) se sentía desprotegida, mujer al fin, y él era el símbolo del desinterés, de la moral antiburguesa, el autor de un gesto caballeresco que no había tenido ningún otro escritor de izquierda. Ella, sin duda, le guardó rencor y lo volcó en esas infidencias que llenan las menos apreciables páginas de su admirable vida [se refiere al relato de Simone de Beauvoir sobre la enfermedad y la muerte de Sartre].

Y antes ya había anunciado:

Acaso haya sido una venganza por la cantidad de mujeres que rodeaban a Sartre, con las cuales gastaba su dinero, no con ella, pues el compromiso era independencia económica, también ese Premio Nobel que rechazó cuando ella como cualquiera de nosotros hubiera dado la mitad de su vida por obtenerlo.⁵

He aquí algunas de las características de Silvina Bullrich: preocupación obsesiva por el dinero, desprecio

⁵ Silvina Bullrich, “Simone de Beauvoir”, en *Cuando cae el telón*, 1987, Buenos Aires, Emecé, p. 67-8.

por los principios políticos, en particular los de la izquierda –hay que reconocer que ella se declara mujer de la derecha– y creencia en la ‘naturaleza’ femenina, aunque por otro lado siempre se presentó a sí misma como una luchadora por los derechos de la mujer.

Las imágenes que circulan hoy sobre ella son inquietantes: un historiador (no es el único) de la prensa durante la última dictadura argentina la considera, con razón, una ‘periodista del Proceso’ y recuerda: “La conocida escritora Silvina Bullrich era otra de las prestigiosas plumas que inundaban las páginas de *Gente*”, revista de gran popularidad que, junto con muchas otras publicaciones de la editorial Atlántida fue un pilar de la propaganda a favor de las Juntas Militares. Y el investigador agrega más abajo:

En una columna de 1979 titulada ‘Dios la bendiga, señora Thatcher’, y haciendo gala de una simplicidad de análisis por lo menos llamativa y peculiar, manifestaba su devoción por la ‘dama de hierro’. ‘Todas las mujeres del mundo le decimos hoy junto a las mujeres de Inglaterra: Dios la bendiga’, escribía Bullrich, luego de definirla como el prototipo de mujer actual ‘que tiene una capacidad ilimitada de adaptación y por lo tanto de eficiencia’.⁶

⁶ Ambas citas son de Martín Borja, “El periodismo durante la dictadura”, *Historia viva*.

NOTAS

Puesto que era un personaje muy popular, una de las primeras verdaderas autoras de *best-sellers*, que se prestaba siempre para los reportajes y las entrevistas en las publicaciones de gran circulación (fue la primera escritora en exigir que se le pagaran sus entrevistas televisivas, pues eran parte de su ‘trabajo’), también circulaban sus salidas más o menos ingeniosas, como una especie de duquesa de Guermantes criolla. Bioy Casares, de quien se supone que ella era muy cercana, relata varias con gran malevolencia en sus memorias.⁷

Lo más grave es lo que se podría llamar su ‘negacionismo’, si se le puede extender la palabra a este fenómeno, puesto que en realidad se aplica a los que niegan la existencia de los campos de concentración nazis, de los hornos crematorios y de la Shoah: Silvina Bullrich no cree en los ‘desaparecidos’. En un artículo de 1985, cuando ya la dictadura había caído,

El periodismo en la dictadura, serie publicada en Internet, <http://www.buenamemoria.8m.com> consultada el 2 de noviembre de 2004.

⁷ La mayoría son burlonas, desdeñosas, la ponen en ridículo o denuncian su filisteísmo. A pesar de la colaboración con Borges señalada más arriba, tanto él como el propio Bioy Casares la despreciaban profundamente y fueron implacables con ella en la intimidación. En estos últimos años salieron a la luz los diarios de Bioy Casares y en ellos Silvina Bullrich aparece de vez en cuando con esa imagen despectiva. Véase Adolfo Bioy Casares, *Descanso de Caminantes*, 2001, Barcelona, Sudamericana; y *Borges*, diario de las conversaciones que ambos mantuvieron durante décadas, 2006, Buenos Aires, Destino.

por ejemplo, dice, hablando de las Madres de la Plaza de Mayo:

Renuevan su recorrido descontentas con las sentencias recaídas sobre los culpables de la desaparición de personas, algunas de las cuales van apareciendo en el terremoto de México, en un accidente de aviación o en una reunión de intelectuales en Barcelona.⁸

Les atribuye a las Madres una simple sed de venganza y un revanchismo interesado y exento de toda nobleza y convicción ideológica honestas. Para desprestigiarlas les reclama lo siguiente:

Sería interesante saber qué hacían antes esas señoras; me refiero en qué trabajaban, qué construían para el país cuando aún no llenaban sus horas desfilando ante la Casa Rosada. No recuerdo que el nombre de ninguna de ellas haya figurado en las letras, en la política, en las instituciones de bien público. Es como para suponer que esperaban agazapadas esa instancia dictada por circunstancias dolorosas.⁹

⁸ S. Bullrich, “¿Sed de justicia o sed de venganza?”, en *Cuando cae...*, p.38.

⁹ *Ibid.* Osvaldo Bayer, aunque no lo supiera, le contesta mucho después: “Luis Gregorich, un crítico literario que fue posteriormente funcionario de cultura de Alfonsín, se pregunta en el mismo número de *Clarín*: ‘Después de todo, ¿cuáles son los escritores importantes exiliados?’ Me pregunto: ¿acaso hay algo más cínico que esa pregunta? como si el crimen se midiera por la importancia

Esta acusación se inserta en una construcción discursiva que es prácticamente idéntica a la de un artículo anterior, en el que hablando de una manifestación antipinochetista en Chile, adonde ella está de visita, dice:

Hubo una inmensa manifestación contra Pinochet, multitudinaria; sería infantil negarlo, ¿pero pagada por qué gran potencia extranjera a la que le conviene que el comunismo se apodere de otros países de América latina como sólo pudo instaurarse en Cuba?¹⁰

Y volviendo al artículo sobre las Madres de la Plaza de Mayo se cierra el ciclo:

Me cuesta escribir estas líneas porque me cuesta juzgar a mis semejantes. Cada vida es un enig-

de la obra. [...] Apreciamos más la actitud digna y valiente de la partera María Luisa Martínez de González y la enfermera Genoveva Fantacsi, quienes asistieron al parto de una detenida embarazada, Isabela Valenci, que había sido llevada esposada por el célebre torturador de parturientas, comisario médico Bergés, al hospital de Quilmes, en 1976. Las dos mujeres cumplieron con un deber humanitario, avisando a la familia de la detenida sobre el nacimiento del niño. Desde entonces estas dos heroínas de la civilidad están desaparecidas.” Osvaldo Bayer, “Clase inaugural en la Cátedra libre de Derechos Humanos” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, transcripción corregida por el autor, <http://www.galeon.com/elortiba/marzo/html> consultado el 18 de septiembre de 2007.

¹⁰ “Gestos de buena vecindad”, *Cuando cae...*, p. 22.

ma pero en verdad compadezco también a los jueces que se han visto obligados a juzgar a quienes salvaron al país de la anarquía, del comunismo, de la subversión.¹¹

Por otro lado, como algunos negacionistas que usan ciertos recursos argumentativos aparentemente más sutiles, Silvina Bullrich recurre a lo que podríamos llamar la amalgama: poner en un mismo plano hechos que de ninguna manera son simétricos o jerárquicamente equivalentes, algo así como “todos los problemas que nos preocupan son importantes, por qué hablar de este problema como algo fundamental si existen tantos otros que inquietan mucho más a la sociedad”. Así, en un artículo titulado *Punto final*, declara:

Después de un teórico punto final que más bien parece puntos suspensivos, respecto de juicios cuyas condenas no todos consideramos equitativas, pienso en la infinidad de puntos finales que necesita el país. La mayoría de la población se pregunta cuándo llegará el punto final a los teléfonos que no funcionan y a los que pese a haber pagado a Megatel [la compañía telefónica] no son instalados en sus domicilios.¹²

Y luego prosigue enumerando los muchos inconvenientes de ese

¹¹ *Ibid.*, p. 39.

¹² *Ibid.*, p. 105.

NOTAS

país que acaba de salir de la dictadura y que se encuentra sumergido en una insondable crisis de la cual esa misma dictadura es la responsable total: los gobernantes deberían ocuparse seriamente de poner punto final a los apagones, a las inundaciones por falta de cloacas, a los montos irrisorios de las jubilaciones de los retirados y, finalmente, a la inseguridad —con respecto a esto pide que se derogue la ley que impide retener a nadie más de veinticuatro horas en la policía en procura de antecedentes—,¹³ y concluye:

Vivir se ha convertido en una tarea difícil, ardua; es un temor ininterrumpido. Las mujeres dejan languidecer sus joyas en las cajas de seguridad de los Bancos mientras usan fantasías porque los ladrones son tan descortesos que en vez de pedir: ‘Señora, por favor, deme su Rolex si no quiere que la achure [que le dé una cuchillada], comienzan por romperle la cara y luego le arrancan el reloj que ella hubiera entregado sin esperar la agresión.¹⁴

En un libro dedicado al estudio del diario de *La Nación*,¹⁵ en el que

¹³ Medida que evidentemente se tomó en contra de las arbitrariedades anteriores de las fuerzas policiales y militares para evitar las “desapariciones”, los arrestos ilegales y la tortura.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107-8.

¹⁵ Ricardo Sidicaro, *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación. 1909-1989*,

Silvina Bullrich escribió muchos de estos artículos que estoy citando, Ricardo Sidicaro estudia justamente el tono de los editoriales de la publicación y sus observaciones corresponden a una definición del periodismo ejercido por Silvina Bullrich:

Letra impresa con el deseo de intervenir en discusiones o meditaciones de candente actualidad, es al mismo tiempo portadora de referencias teóricas generales que inscriben el texto en concepciones globales sobre la vida social y política. Pero por la naturaleza del soporte material que vehiculiza la idea, supuestamente precedero en el día, su presentación es a la vez terminante e inconclusa. El estilo editorial sugiere, persuade y está siempre tentado de impartir órdenes.¹⁶

Se puede decir que al centrarse sobre temas de coyuntura, la estructura discursiva de los artículos de Silvina Bullrich suelen tener el toque dramático que anuncia que quizá se esté ante la última oportunidad de evitar catástrofes o males mayores. Luego, en nombre de la supuesta tradición, la supuesta ciencia o el

1993, Buenos Aires, Sudamericana. Para este tema es útil sobre todo la “Introducción”, p. 7-21 y el capítulo XIV, llamado expresivamente “La tipografía de los años de plomo”, p. 397-450.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

inatacable ‘buen sentido’, ofrecen la indiscutible solución del problema de un modo autoritario. Todas estas descripciones, que en realidad definen las editoriales del diario *La Nación* durante la dictadura (e incluso después, hasta la actualidad), se aplican muy bien a la escritura de Bullrich. Pero por sobre todo, se trata de un discurso elemental que responde al movimiento de negativa a reconocer la política como tal y a hacerse voceros de la posición de los colaboradores del ‘Proceso’: disfrazar los problemas sociales y políticos con los ropajes de lo técnico considerando que la discusión pública democrática es sólo ideologización inútil que obstruye la eficaz resolución de los asuntos humanos. Se trata de la despolitización, del reemplazo del ciudadano que se mueve activamente en la ciudad sustituido por el puro consumidor que se considera víctima inocente de la corrupción y de la ineficacia de los políticos quienes, a su vez, parecerían seres de otro planeta que los buenos vecinos deben padecer sin haberlo merecido y sin ninguna supuesta responsabilidad por la existencia de esos políticos.¹⁷

¹⁷ Estas últimas ideas e interpretaciones las extraigo de una crítica al periodismo de derecha realizada por Diego Tatián en su artículo titulado provocativamente “En busca de una izquierda que sepa ser conservadora”, *Página/12*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 2007, p. 7.

Volviendo al principio, se puede examinar el libro que Silvina Bullrich le dedicó a George Sand. El texto no está mal escrito. Incluso se puede considerar como una especie de biografía novelada que se apoya, muy libremente, en los datos que se conocen sobre George Sand. Aunque el trabajo se presenta como ‘un ensayo’, hay que tomar esta denominación en sentido muy amplio: por un lado, está lleno de proposiciones no comprobadas y, por otro, carece de referencias bibliográficas, de fuentes o de citas textuales, razón por la cual se convierte en un texto inutilizable como libro de consulta. Es cierto que en realidad Silvina Bullrich no pretende hacer un trabajo académico; nunca tuvo una educación formal muy profunda, menos aún, universitaria. Hay que reconocer que en esto se parece a George Sand: está inserta, con cien años de atraso en Argentina –este retraso tiene razones históricas muy concretas, relacionadas con la constitución de las naciones latinoamericanas, por supuesto– en el proceso que caracterizó la entrada de las mujeres en la cultura: recibieron alguna educación, tienen habilidad para escribir, son ávidas lectoras y buscan encontrar un medio de subsistencia digno (sobre todo porque su situación conyugal se deteriora, como es el caso tanto de Silvina Bullrich como de George Sand); al mismo tiempo, encuentran

NOTAS

mucho más fácilmente que en épocas anteriores la posibilidad de publicar artículos, cuentos, poemas, novelas en la prensa o en una casa editorial, ya que justamente los medios estaban entonces en plena expansión. Es el caso del siglo XIX de George Sand y de la Argentina de los años 1940.

De todos modos, la objeción principal que se le puede hacer al intento de Silvina Bullrich es la repetición decepcionante de los lugares comunes sobre George Sand: la vida de la autora es más interesante que su obra (“George Sand puede reclamar el honor de haber sido la más acabada de sus obras”, dice Silvina Bullrich); como escritora sería secundaria con respecto a sus contemporáneos; de su obra, lo más interesante serían sus ‘novelas campestres’; sólo algunas novelas ‘merecerían salvarse del olvido’; lo que importaría sería su correspondencia. Además, las pinturas de personajes femeninos son considerados decepcionantes por Silvina Bullrich: ‘mujeres tímidas, desvaídas’. Y en cuanto a las convicciones políticas de George Sand en 1848, cree que se deben a su carácter influenciado y no a una madura reflexión y a sus creencias republicanas. En lo que se refiere al pensamiento literario, Silvina Bullrich es sumamente injusta cuando resume: “Las teorías de George Sand sobre la novela, expuestas por ella misma, son tan vagas que no merecen llamarse teorías.” Es verdad

que ciertos críticos compartieron o comparten estas opiniones; sin embargo, hay que recordar que Balzac era su admirador y los contemporáneos no vacilaban en compararla con él. Ella misma le escribió alguna vez: “Usted hace la *Comedia humana*; yo quise hacer la *Égloga humana*.” Su inspiración fecundamente romántica y la atenta observación de lo real la sitúan (guardando ciertas distancias) en la misma longitud de onda que sus célebres coetáneos, incluido Flaubert que la consideraba una maestra y que mantuvo con ella una apasionante correspondencia.

Ya en el siglo XX el filósofo Alain proclamaba, colocándola en un lugar más adecuado: “Se habla mal de George Sand, es una moda que no cesa. Sin embargo, ella es inmortal por *Consuelo*, obra pascual. Es nuestro *Meister*, más natural, más encantador por la aventura, y que llega a lo profundo por la música, como el otro lo hace por la poesía.”¹⁸

Por otra parte, los críticos olvidan que la literatura de George Sand cambió la lengua, las estéticas, las miradas, las representaciones. En muchos territorios, si no fue más lejos, sólo habría que recordar que un escritor, por genial que sea, no puede

¹⁸ Citado por Gaëtan Picon, “Le roman et la prose lyrique au XIXe. Siècle”, en Raymond Queneau (dir.), *Histoires des littératures. Littératures françaises, connexes et marginales*, 1958, París, NRF, t. III, p. 1071.

hacerse cargo de todo lo impensado y lo impensable de su época.

Leí y releí muchos textos de George Sand pensando en aquella reunión en El Colegio de México y leí por primera vez muchos textos de Silvina Bullrich. Todavía es posible concebir que alguien suelte una lá-

grima por *François le Champí* y no pude detenerme cuando recorrí la correspondencia con Flaubert...

Tal vez me equivoque, pero no creo que se conmemore, por lo menos no de la misma manera, el doscientos aniversario del nacimiento de Silvina Bullrich.¹⁹

¹⁹ No es totalmente el tema de este artículo, pero queda por tratarse el inmenso problema de los que fueron cómplices del 'Proceso' en Argentina y lo celebraron conscientemente, como Silvina Bullrich, así como la porción de la población que eligió la ceguera total o parcial.

NOTAS

¿CUAL ES LA LEY DE ROBERT WALSER?

*Jaime Francisco Coaguila**

RESUMEN: Por medio de la distinción entre libertad natural y libertad social, este ensayo propone entender la novela *Jakob Von Gunten* del suizo Robert Walser como un manifiesto de la naturaleza díscola del deber y un alegato a favor del hombre libre en relación al hombre civilizado de la modernidad.



ABSTRACT: Through distinction between natural liberty and social liberty the present essay suggest to read the novel *Jakob Von Gunten* of Robert Walser as a declaration of the rebellious duty's nature and a defense on behalf of free man in relation to modern and civilized man.

PALABRAS CLAVE: Walser, deber, contrato social, hombre civilizado, libertad.

KEYWORDS: Walser, duty, social contract, civilized man, freedom.

RECEPCIÓN: 26 de febrero de 2008.

ACEPTACIÓN: 27 de marzo de 2008.

* Escritor.

¿CUAL ES LA LEY DE ROBERT WALSER?

Podría decirse que al escribir se ausenta.

W. Benjamin

Un paseo con Walser

La vida del escritor suizo Robert Walser nacido en Biel en 1878 no puede ser más elocuente, porque transcurrió sucesivamente entre las labores de criado de una familia aristocrática, dependiente de librería, empleado en dos bancos, obrero en una fábrica de máquinas de coser, redactor de avisos clasificados e incluso secretario de un abogado.¹ Además se puede decir que transitaba los enrevesados caminos que median entre la cordura y la demencia, de tal forma que sus textos más lúcidos parecen haber sido escritos al borde de la razón, en ese extremo donde la libertad desafía las convenciones y

el incendio de un teatro puede verse como un desastre encantador.²

Por eso este autor puede ser considerado como un escritor típicamente suizo, a causa de esa habilidad de hacerse invisible ante los demás y por esa vieja costumbre también suiza de arrojar al mundo simplemente caminando. Su literatura del desarraigo se hacía en medio de largos paseos y era el producto de antiguas insatisfacciones.

Belén Gaché a propósito del tema ha escrito que:

Las caminatas eran el centro no solamente de los libros de Robert Walser sino también de su propia vida solitaria. El poeta suizo parecía apegarse ontológicamente a la deri-

¹ Alan Pauls, en "Menos que cero" de "Radar" de *Página/12*, Buenos Aires. www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-03/00-03-05/nota2htm

² Roberto Calasso, en "Qué difícil llamarse Kafka" del Suplemento de Cultura *Confabulario* del Diario *El Universal*, México, 16 de octubre del 2004. www.eluniversal.com.mx/graficos/confabulario/16-octubre-04.htm

NOTAS

va, rebotando de una ciudad a otra, de un empleo a otro. Mientras lo hacía, miraba todo desde la perspectiva del que se encuentra fuera, con la fragmentación propia del que contempla las cosas solo de paso.³

Esta relación sin compromisos parece representar una suerte de desprecio por la vida en sociedad e implícitamente una nostalgia por el estado de naturaleza. No se explican de otra manera las reflexiones de sus novelas *El Paseo* (1917), *El Ayudante* (1908), *Los Hermanos Tanner* (1907) y, sobre todo, *Jakob Von Gunten* (1909), donde se configuran simultáneamente: una bizarra concepción del *deber* en tanto subordinación y/o insurrección, la paradoja del hombre civilizado en tanto objeto de la ley y la recurrencia a ser educado por la vida más que por principios aristocráticos.

Mucho se ha escrito acerca del parentesco literario entre la obra de Robert Walser y el escritor checo Franz Kafka, aunque se puede decir que estilísticamente existe en el primero un afán frenético por esconderse y dispersarse hasta llegar a la nada, al cero absoluto; mientras que en el segundo permanece una

geometría mordaz, una oscilación milimétrica entre lo mínimo y lo enorme.⁴ Si en Walser el hombre encuentra en el sometimiento servil la forma de sobrevivir en la sociedad, en cambio en Kafka persiste el propósito de comprender el funcionamiento de un mundo extremadamente burocratizado y absurdo. Es claro que ambos intentos fracasan, porque los dos acaban en la locura o simplemente en la muerte.

Walser no alcanzará la gloria en vida y solamente décadas después será rescatado del olvido en un tiempo en el que se trata de reconstruir el pacto social, la literatura de viajeros alcanza un auge inusitado y los escritores a veces parecen espectros mediáticos. Destino contradictorio para un escritor suizo que quiso pasar desapercibido y pereció sobre la nieve cuando caminaba por los alrededores de un asilo psiquiátrico de Herisau el año de 1956. No sin antes dejar premonitoriamente su testimonio en un poema:

Ofrenda de una calma y de una
amplitud inéditas
me ablanda el mundo blanco de
la nieve
Mi ansiedad diminuta se agiganta
y en lágrimas se ahoga lo más
hondo.

³ Belén Gaché, en "Literaturas Nómades: Ciudades, Textos y Derivas" de *Cuadernos del LIMbØ*, Buenos Aires, año 1, n° 1, Primavera del 2003. www.findelmundo.com.ar/belengache/limb01.htm

⁴ Roberto Calasso, *op. cit.*, s/p.

Walser murió efectivamente entre la nieve, solitario en medio de la absoluta naturaleza blanca. ¿Acaso se puede imaginar un paseo con más pureza?

Jacob Von Gunten

La novela *Jakob Von Gunten* (1909) es la tercera novela de Robert Walser y también la más amada por su autor. A través de esta obra de pocas páginas, Walser narra la historia del joven Jakob en su paso por el Instituto Benjamenta, donde debe adquirir los conocimientos necesarios para entrar al servicio de alguien, por lo que los deseos del protagonista se reducen a ser tratado con severidad para saber lo que significa dominarse.⁵

El Instituto Benjamenta está regentado por sus directores Herr Benjamenta y Fraulein Benjamenta, quienes les ofrecen una rígida formación que comprende una parte teórica y una parte práctica. La primera consiste en aprender de memoria las labores de su oficio y la segunda, en repetir una especie de baile o gimnasia. El Instituto no cuenta con muchos estudiantes, pero entre ellos destacan Kraus, Schilinski, Heinrich, Schacht, Hans, Peter, Fuchs y otros, que tienen roles definidos y entrarán

en contacto con Jakob en diferentes momentos de la novela.

En el Instituto, Jakob aprende a valorar las cosas simples de la vida, recibe instrucción en Ciencias Naturales, Historia, Francés y Aritmética y las principales clases se dirigen a instruirlo en paciencia y obediencia, con la finalidad de transformarlo en un personaje modesto y subordinado. Jakob comprende con éxito los principios básicos de su educación y paulatinamente todos su compañeros son colocados en diferentes puestos de trabajo. La clausura del Instituto se precipita debido a la muerte de Fraulein Benjamenta, y ante esta situación, Jakob acepta el ofrecimiento de su preceptor Herr Benjamenta de partir juntos a conocer la vida y emprender un viaje en medio del páramo para vivir, respirar, ser, desear y sobretodo soñar. Así el Instituto Benjamenta ha logrado el propósito de preparar al joven Jakob Von Gunten para asumir el reto de la vida adulta, cerrando una incierta adolescencia y aperturando un período aún mayor de incertidumbre; pero con la ventaja de que el protagonista conoce el significado de la *obediencia*.

J. M Coetzee advierte en el protagonismo de Jakob Von Gunten una suerte de héroe tradicional de los tardíos cuentos alemanes,⁶ y tiene

⁵ Robert Walser, *Jakob Von Gunten*, 2000, Madrid, Ediciones Siruela S. A., 2ª ed., trad. de Juan José del Solar, p. 41.

⁶ J. M. Coetzee, en "The Genius of Robert Walser" del *The New Yorker Review of Books*,

NOTAS

razón porque a través de toda novela existen reminiscencias a los antepasados de Jakob de origen noble y una añoranza por un pasado gobernado por amos, conquistadores y reyes. No es casual entonces la referencia a la relación entablada con Herr Benjamenta y Jakob en una nueva versión quijotesca de estudiante-escudero o director-caballero, que parten hacia el mundo con la firme idea de hacer sinceramente el *bien*.

De esta forma la novela plantea la dualidad de los sentimientos encontrados del joven Jakob en cuanto a la contraposición mundo civilizado (hombre esclavo) y naturaleza (hombre libre), y por ello incide con especial énfasis en el carácter de las normas que regulan el comportamiento de los ciudadanos y su complejo efecto en el fuero interno. La obediencia y la pasión por el auto-dominio aluden al influjo o tal vez al poder del Derecho en la conciencia del ciudadano.

El hombre civilizado

Según Jean Jacques Rousseau el pacto social es la única forma de encontrar una fuerza común de defensa y protección de la persona y los bienes de cada asociado; por medio del

pacto cada uno adquiere la calidad de ciudadano como partícipe de la autoridad soberana y de súbdito por estar sometido a la leyes del Estado. El cambio del estado natural al estado civil significa la renuncia a la libertad natural por la libertad civil, que a su vez está circunscrita por la voluntad general;⁷ así la formación del pacto marca el inicio de la noción de deber e inaugura el marco ideológico de las repúblicas modernas.

Desde su concepción, el Instituto Benjamenta es propiamente una organización de transición entre una sociedad premoderna basada en relaciones de vasallaje y una sociedad moderna cuyo referente más inmediato es la ley. El Instituto tiene entonces la misión de preparar a sus estudiantes para afrontar una moderna concepción del deber dentro de un contexto de las nuevas organizaciones sociales. Walser aprovecha el escenario del Instituto para dejar bien patente su desconfianza ante este nuevo modelo de sociedad y su preocupación por la restricción de las libertades individuales. Un fragmento elucidador sobre el particular en *Jakob Von Gunten* es el que sigue:

El hombre civilizado nace, vive y muere en esclavitud; al nacer le cosen en una envoltura; cuando

⁷ Jean Jacques Rousseau, *El Contrato Social*, 1983, Madrid, Sarpe, trad. Enrique Azcoaga, p. 40-8.

muere, le clavan en un ataúd; y mientras tiene figura humana, le encadenan nuestras instituciones.⁸

Acerca de los mismo J. M. Coetzee opina que el mundo alegórico del Instituto, el cinismo sobre la sociedad y sus valores, la elevación de la obediencia como la más alta virtud, la apelación al destino y a los nobles ancestros, son circunstancias que proféticamente contribuyeron a hacer atractivas las ideas hitlerianas.⁹ Esta interpretación tiene su asidero en el rol que Walser confiere a la obediencia y la misión que tiene el hombre civilizado al interior de la sociedad, en la que deja su libertad individual, *la unidad numérica* y se somete a las instituciones sociales, *al entero absoluto*.

En esta concepción el hombre civilizado es la unidad fraccionaria que determina el denominador y cuyo valor se expresa en relación al cuerpo social; por lo que incluso las buenas instituciones tienden a borrar la naturaleza del hombre y a privarle de su existencia absoluta en beneficio del todo.¹⁰ Un sometimiento de tal envergadura hace desaparecer al sujeto en el sistema político y lo convierte en presa fácil de los gobiernos autoritarios, ya que lo que prima en

ese caso son los intereses del Estado. Sin embargo, esta apreciación puede ser rebatida en otro pasaje de la misma novela, ya que el protagonista al afirmar que será un *encantador cero a la izquierda*¹¹ se escaramuza entre la obediencia y la insurrección, entre la humilde resistencia o la exaltación totalitaria, entre la subordinación a la ley y su claro quebrantamiento.

En este orden de ideas, las críticas al contrato social se develan ambiguas, pues por una parte muy modernamente se cuestiona la hipertrofia del poder y, por otro lado, se acepta sumisamente el imperio de la ley. Aunque se puede concordar con J. M. Coetzee en que ambas son posturas igualmente totalitarias, y esta situación revela uno de los más graves problemas de los actuales sistemas democráticos: la oscilación entre la satisfacción de las libertades individuales y los valores mínimos que deben regir una sociedad civilizada.

Jakob Von Gunten es consciente de la muerte de las monarquías y la crisis de la forma premoderna de entender el mundo, y mientras permanece en el Instituto Benjamenta, tiene el firme propósito de aprender a ser un subordinado con la esperanza de llegar a ser *moderno y de alguna manera apto para prestar servicios*.

⁸ Robert Walser, *op. cit.*, p. 17.

⁹ J. M. Coetzee, *op. cit.*, s/p.

¹⁰ Robert Walser, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

NOTAS

Evidente ambivalencia del destino, como si de pronto Jakob pudiera transformarse de sutil sirviente de una familia aristocrática en un casi invisible funcionario estatal, ambos sometidos a la severa autoridad del señor o al rigor implacable de la ley, respectivamente.

La incertidumbre se revela cuando el propio Jakob anota con pesimismo que quizás *los hombres de hoy seamos todos una especie de esclavos dominados por una concepción del mundo enojosa, innoble, fustigante*,¹² y apela finalmente a la satisfacción minimalista de la riqueza interior de cada uno, dejando de lado los valores de la sociedad organizada. Walser de esta forma se desarraiga del pacto y privilegia el propio autogobierno, se proclama defensor de la libertad natural y confronta la libertad social, lo que coincide con el testimonio personal de su vida de paseante, de eterno disidente del trabajo, de la literatura y las fronteras de la propia lucidez.

Así, la muerte de Walser en un hospital psiquiátrico resulta el perfecto correlato a una vida que hizo de los aplazamientos un regla inflexible y de la subordinación una política del disentimiento.¹³

Enfurecer un poco a la ceñuda ley

El esquema del rol de la ley al interior del Instituto Benjamenta está reflejado claramente en la forma como el estudiante Kraus entiende las normas vigentes, primero en tanto referidas a los seres humanos y compuestas de obligaciones.¹⁴ Para Kraus solamente existe *gente honrada* y *gente pilla*, lo que implica que la *gente honrada* es aquella que cumple con sus obligaciones, mientras la *gente pilla* es la que reniega de ellas. Dentro de la ley lo más importante es la coacción que obliga y las numerosas e inexorables reglas,¹⁵ por lo que los sujetos son piezas de esa maquinaria donde el Derecho debe imprimir ciertos valores seguros y firmes pero de cumplimiento inexorable.

Inmanuel Kant ha escrito que el concepto de Derecho puede situarse directamente en la conexión de la coacción recíproca general con la libertad de todos e incluso acepta que ambos conceptos equivalen a lo mismo.¹⁶ Esta visión del Derecho en tanto coacción gobierna el contexto de la novela en su integridad, ya que las reglas del Instituto Benjamenta se fundamentan, por sobre todo, en

¹⁴ Robert Walser, *op. cit.*, p. 39

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ Inmanuel Kant, *Introducción a la Teoría del Derecho*, 1998, Madrid, Marcial Pons Ediciones Jurídicas y Sociales S. A., trad. de Felipe González Vicen, p. 48.

¹² *Ibid.*, p. 62

¹³ Alan Pauls, *op. cit.*, s/n.

un ejercicio dosificado del poder de coacción mediante el control del cuerpo y la regulación sistemática de la memoria; la coacción de la ley se imprime también en la mente de los estudiantes en una preparación para la vida en sociedad. Pero Walser se regocija desafiando a las reglas, enfrentando la debilidad de las obligaciones jurídicas, cuando propone que una vida sin deber sería ignominiosa, y es que la ley ha sido creada precisamente para ser transgredida. Esta conclusión se revela en el siguiente párrafo:

La prohibición de hacer algo resulta a veces tan atractiva que no se puede por menos que hacerlo. Por eso me agradan tanto las coacciones de cualquier tipo: consienten el placer de transgredir la ley. Si en este mundo no hubiera ningún mandamiento, ningún deber; me moriría, me consumiría, me anquilosaría de aburrimiento. Necesito vivir espo-leado, forzado, sujeto a tutela.¹⁷

Esta cita tiene su justificación en la visión de Walser sobre la obediencia a las reglas de la sociedad, el verdadero valor estriba en la norma y no en el sujeto, la obligación adquiere motivaciones propias y se conduce en la sociedad como una red invisible que aprisiona al sujeto. Es interesante pero los personajes de

Walser solamente pueden sobrevivir en tanto cumplen o transgreden normas, luego de ello su vida carece de sentido absoluto, son ceros enormes despojados de cualquier cualidad. En el fondo la crítica walseriana apunta a deconstruir que existe detrás de la noción del deber, quizás coacción, fuerza o placer. Dentro del Instituto, Kraus, como ente reproductor del poder, cree que sólo es posible la coacción entre los seres humanos y se puede decir que el ejercicio de la autoridad le otorga placer, la satisfacción del cumplimiento del deber. Por su parte Jakob si bien es cierto que asume con obediencia los dictámenes de Kraus, cree asimismo que es necesario enfurecer un poco a la ley, desenfadarla en pro del libre albedrío. Así, se desprende del siguiente texto:

Al final soy yo, y nadie más que yo, quien decide. Siempre consigo enfurecer un poco a la ceñuda ley, y luego me dedico a apaciguarla. Kraus es el representante de todas las normas vigentes aquí, en el Instituto Benjamita, de ahí que yo ande siempre desafiando un poco al mejor entre todos mis discípulos.¹⁸

La decisión de la obediencia a las leyes nos retrotrae nuevamente al pacto social, porque si, por una parte, de acuerdo con Rousseau se aceptan

¹⁷ Robert Walser, *op. cit.*, p. 24-5.

¹⁸ *Ibidem.*

NOTAS

ciertas normas de convivencia para evitar el caos, también es cierto que llegan momentos en que dicho acuerdo se quiebra y es necesario reconstruirlo, *apaciguarlo*, dejar que los tejidos sociales muertos desaparezcan en medio de nuevos ordenamientos. Y por otro lado, también acaso no es cierto que la transgresión del deber ofrece la oportunidad de reforzar el ejercicio del poder; es pues por medio del incumplimiento de la ley que se refuerza paralelamente su cumplimiento. Solamente mediante la obediencia irreflexiva podemos preguntarnos sobre el valor de lo justo y lo lícito. Walser, a partir de la pura subordinación, dibuja la raigambre vacía de la ley, el espíritu díscolo del deber. Solamente así se puede entender la misión de Jakob Von Gunten en toda la novela como transgresor sistemático de las normas y a la vez servil apóstol de la autoridad, y en la vida real Robert Walser como sirviente rebelde de la sociedad y sumiso paciente en un hospicio para dementes.

Aquí nos falta la naturaleza

Un factor recurrente en toda la novela y que ha sido citado previamente es el factor del retorno al estado de naturaleza o el rescate de la libertad individual. El autor suizo cree que la libertad subyace en caminar sin

compromisos, en perderse en las emociones y abandonar las instituciones sociales. Aquí es latente el cuestionamiento al Derecho como modelo de control social y al ejercicio de su poder discrecional; se observan además reminiscencias de Rousseau, quien románticamente denuncia la degeneración del hombre a cargo de las instituciones y construye la imagen de un hombre emiliano, bueno, en el que la sociedad imprime sus sofocantes reglas.¹⁹

Por ello, el valor de la libertad es anunciado por parte de Fraulein Benjamenta antes de su muerte, ella instruye a Jakob sobre su naturaleza efímera y la angustia de poseerla sólo por breves instantes, todo porque el complejo armazón de los deberes tiende a atrapar a todos los individuos independientemente del lugar en que se encuentren. En palabras de la maestra, la libertad es:

Algo invernal que no se puede soportar mucho tiempo. Hay que moverse siempre, como lo hacemos ahora, hay que bailar en la libertad. Es fría y hermosa. Pero no te enamores de ella. No haría más que entristecerte, pues sólo por breves momentos, y no más, podemos detenernos en las moradas de la libertad. Ya llevamos demasiado tiempo

¹⁹ J. J. Rousseau, *Emilio o La educación*, Ediciones elaleph.com, p. 8. <http://www.elaleph.com/libros.cfm?item=900&style=biblioteca>.

aquí. Mira cómo esta maravillosa posta sobre la que nos deslizamos empieza a derretirse lentamente. Ahora, si abres los ojos, podrás morir en la libertad. Este angustiante espectáculo te será ofrecido varias veces más en el transcurso de tu vida.²⁰

La libertad tiene una conexión directa con el estado de naturaleza porque un alejamiento de las instituciones sociales permite un cabal ejercicio de este derecho, el pacto social en medio de la naturaleza puede disolverse y es posible que esa ligazón ceda paso a un hombre descontaminado, desprovisto de civilización y de las ominosas reglas. En este sentido, el final de la novela en el que Jakob acepta la invitación de partir de su maestro tiene un significado simbólico: ambos huyen de la cultura y añoran vivir en medio de la naturaleza, escuchando el ruido de los pájaros, los rugidos de las fieras y los susurros de los árboles. El viaje al desierto es entonces un autoexilio de la civilización y un retorno a la naturaleza, una renuncia a las reglas sociales y a sus instituciones. Jakob está preparado para la vida y ha

optado por un redescubrimiento de la libertad, y sus sueños anticipadamente le han preparado para abandonar a su madre, banalizar a Dios y renunciar al deber. El joven Jakob ya ha dejado de ser un estudiante y su decisión ha generado una nueva relación con su maestro Herr Benjamenta que estará sellada por un sugestivo apretón de manos, el macropoder ha cedido lugar al micropoder, las ideas quedan desplazadas por el placer de los sentidos.

No es difícil ver desaparecer a Jakob Von Gunten en medio del desierto bajo un sol implacable y librado a su suerte, caminando bajo un inmenso cielo azul y escribiendo unas palabras en libertad. Un cero a la izquierda tiene el derecho de ser obediente también a los dictados de su propia conciencia.

Epílogo

Jakob declara que tiene una hermosa mañana, abandona el cuarto de los escritos o de los espíritus y sale a dar una caminata en medio de la nada. El paseo ha comenzado.

²⁰ Robert Walser, *op. cit.*, p. 80.

LA NOCIÓN DE PROGRESO DESDE APEL Y HABERMAS

*Ricardo Marcelino Rivas**

RESUMEN: El presente trabajo toma en cuenta las críticas hechas a la idea moderna de progreso que, al haberse identificado con la razón instrumental, provocó en la historia consecuencias funestas. Esto ‘concedió razón’ a los críticos de la razón para declarar el “Fin del sentido de la historia”; sin embargo, nos proponemos hacer una relectura de dicha idea tomando como marco conceptual la ética del discurso, representada por K.O. Apel y J. Habermas, quienes buscan recuperar el potencial emancipador de la razón y mantienen una perspectiva de sentido para la historia.



ABSTRACT: This paper considers the criticisms by which the modern idea of progress has undergone and provoked negative consequences in history when it was equated to instrumental reason. This situation gave place to those critics of reason to declare “the end of history”. However, this paper aims to review the idea of progress considering the ethics of discourse as a conceptual framework, as in Appel and Habermas, who aim to address and revalue the emancipatory potential of reason and hold a perspective of sense for human history.

PALABRAS CLAVE: sentido de la historia, progreso, racionalidad comunicativa, emancipación.

KEYWORDS: sense of history, progress, communicative rationality; emancipation.

RECEPCIÓN: 26 de septiembre de 2007.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

* Profesor-Investigador de la Universidad Intercontinental.

LA NOCIÓN DE PROGRESO DESDE APEL Y HABERMAS*

Introducción

Para referirse al acto de caminar, los latinos usaban la raíz *grad-*, que se encuentra en *gradi* (caminar, dar pasos). El participio pasivo de este verbo, *gressus*, dio lugar, mediante el uso de prefijos, a numerosas palabras en las lenguas romances. Así, de la idea de dar pasos hacia adelante, surgió la palabra ‘progreso’ (*progressus*, participio de *progredi*, ir hacia adelante);¹ de la idea de dar pasos hacia atrás, surgió ‘regreso’ (*regressio*, *regressus*). En la Ilustración, la historia comenzó a verse como lineal e irreversible y la idea de progreso se elevó a la categoría de concepto clave en la historiografía e

indicaba la existencia de un sentido de mejora en la condición humana. Las interpretaciones de varios estadios de la humanidad de Condorcet o el positivismo de Comte fueron de las más importantes concepciones de la historia que confiaban en el progreso social. La especie humana sería concebida como perfectible, y su naturaleza podía ser desarrollada indefinidamente mediante una correcta pedagogía, con tal de adquirir la capacidad de pensar por sí mismo y salir de la minoría de edad. A partir de esta época, la noción de progreso se asoció con el despliegue de la razón en un proceso indefinido e infinitamente perfectible, como indefinidas son las potencialidades de la razón humana. Las filosofías de la historia del siglo XVIII y principios del XIX acusaban un optimismo y confianza extremos en que dicho despliegue de la razón llevaría al ser humano hacia su emancipación intrahistórica.

* El título original es: “Reinterpretación ética de progreso desde la ética del discurso de Apel y Habermas”, reducido por razones de espacio.

¹ Cfr., S. Rodríguez Castro, *Diccionario etimológico griego-latín del español*, 2006, México, Esfinge, p. 200.

NOTAS

Pero, en la segunda mitad del XIX, dicha confianza empezó a ser cuestionada desde distintos frentes: la escuela de la sospecha, la teoría crítica de la sociedad, la hermenéutica de la facticidad, el postestructuralismo. Estas críticas se vieron reforzadas por las catástrofes de los siglos XIX y XX, haciendo ver que la historia no tenía un sentido, que el progreso no se identificaba con el despliegue de la razón y que la idea de historia de Occidente es, de hecho, un concepto con una fuerte carga ideológica y legitimadora que tejió una visión falseada del devenir humano.

En el presente trabajo coincidimos en que no hay un sentido para la historia, al menos no en términos metafísicos o teológicos; sin embargo, suponemos que lo debe tener en términos éticos, en los cuales el progreso no será una fuerza ciega sino un ideal regulativo, cuya realización deberá depender exclusivamente de la buena voluntad humana. La historia se ha dirigido a un punto que no ha sido el óptimo porque el ser humano es defectible; sin embargo, su estructura revela posibilidad, perfectibilidad constante y abierta.² En esta base antropológica asentamos este escrito para proponer, no sólo una interpretación, sino más bien una

reconstrucción de la categoría del progreso, desde un concepto de razón que, por definición, reclama reciprocidad, una razón dialógica, que es al mismo tiempo razón ética, tal como es expuesta por Jürgen Habermas y Karl-Otto Apel.

“El fin del sentido emancipador de la historia”

El problema del fin de la historia fue planteado en el siglo XX de manera radicalmente distinta a como se planteó en el siglo XIX.³ El fin de la historia no es su realización o su plenitud, sino su agotamiento, su fracaso. Jean-Françoise Lyotard y Gianni Vattimo, cada uno por su lado, hacen ver que los acontecimientos catastróficos del siglo XX les ‘conceden razón’ y les ‘hacen justicia’ a quienes han abjurado de la ‘Razón’. Lyotard hizo ver que los metarrelatos que han marcado a la Modernidad, tales como: “emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva del trabajo, enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia, etc.”, se articularon en el llamado ‘proyecto de la

² Cfr., J. Habermas, “¿Aprendemos de las catástrofes? Diagnóstico y retrospectiva de nuestro breve siglo XX”, en *Nexus* y *El Mercurio*, 20-09-1998, Universidad de Magdeburgo.

³ Cfr., Javier Sádaba, “¿El fin de la historia? La crítica de la posmodernidad al concepto de historia como metarrelato”, en Manuel Reyes Mate (ed.), *Filosofía de la Historia*, 1993, Valladolid, Trotta, p. 193-205.

modernidad', orientado hacia el futuro, en cuyo corazón se encuentra la noción de 'progreso'. Dicho proyecto no sólo no ha sido llevado a su término sino que es un proyecto destruido, liquidado.⁴ Vattimo critica las representaciones ideológicas de la historia que pretendían garantizar las metas y su sentido emancipador. Para él, nos encontramos en la época de la posthistoria, que es el vaciamiento de todo contenido. La historia se convirtió en la historia del progreso: pero el ideal del progreso es también algo vacío y su valor final es el de realizar condiciones en que sea posible un nuevo progreso. Y éste, privado de una meta, llega a ser también la disolución del concepto mismo de progreso, tal y como ocurre en la cultura entre los siglos XIX y XX.⁵

Compartimos las observaciones críticas, sin embargo, consideramos que los planteamientos de estos dos autores posmodernos –siendo coherentes–, no pueden conducir a nada: ante la inminente pérdida de vigencia de las ideologías y metarrelatos, habría que ceder a la pluralidad e inconmensurabilidad de los juegos

lingüísticos; ante los millares de microhistorias, todas igualmente legítimas, ante el relativismo e individualismo. El desencanto ante la razón moderna sitúa al ser humano de hoy en una actitud más cómoda: el conformismo y la resignación ante la imposibilidad de cambiar las cosas y la búsqueda de placeres que reducen la vida a lo trivial. Por otro lado, hay que decir que la postmodernidad anula toda posibilidad de crítica, puesto que no admite criterio alguno de referencia, y no puede haber crítica sin criterio. No ofrece un criterio para discernir las injusticias sociales, nos deja a merced de lo existente y sin posibilidades de crítica racional; por eso, Habermas no duda en denominarlo 'pensamiento neoconservador'.⁶ Pero ni el azar ni el nihilismo ni la circularidad pueden constituir el destino humano; tampoco la injusticia, el sufrimiento ni la miseria. ¿Qué tal un eterno retorno así de miserable? Los mismos actores, las mismas guerras, las mismas injusticias, los mismos desencantos. Ya san Agustín había denunciado el carácter inhumano de una concepción de la historia de este talante.

Si Lyotard declara que 'Auschwitz' es el nombre paradigmático del fracaso de la Modernidad, no podemos resignarnos únicamente a saber, no

⁴ Jean-Françoise Lyotard, *La posmodernidad. Explicada a los niños*, 1995, Barcelona, Gedisa, p. 30. Cfr., Lyotard, *La condición posmoderna. Informe del Saber*, 1987, Madrid, Cátedra.

⁵ Gianni Vattimo, *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, 1987, Barcelona, Gedisa, p. 14-5. Cfr. G. Vattimo, "El fin del sentido emancipador de la historia", en *El País*, 6 de diciembre de 1986.

⁶ J. Baudrillard et al., *La posmodernidad*, 1988, México, Kairós, p. 25.

NOTAS

podemos dejar que la injusticia tenga la última palabra. Hay una exigencia ética en esa declaración: buscar que las cosas sean de otra manera o por lo menos buscar que esa historia no vuelva a repetirse, porque, hoy en día, Auschwitz se sigue reproduciendo bajo nuevas formas.⁷

La idea de progreso y de historia sometida a crítica

Haciendo eco de los planteamientos de Horkheimer y Adorno, es necesaria la desmitologización y desescatologización de la Ilustración, del proyecto emancipador de la historia y de su inherente noción del progreso.⁸ Es preciso considerar críticamente este proyecto, con todo y sus limitaciones, lo cual implica el reconocimiento de su incapacidad para responder a las cuestiones del sentido último de la existencia, que permita abrirse a otros discursos y recuperar las aportaciones que sobre esta cuestión ofrecen.⁹ En

contra de los rostros irracionales de la postmodernidad, consideramos que no se puede renunciar a la racionalidad, una racionalidad crítica y abierta también a otras formas y dimensiones del pensamiento. El error de la Ilustración fue reducirse a una sola dimensión, la instrumental, y olvidar que la racionalidad parte de la vida y la experiencia, y que la verdad a la que aspira está arraigada en el mundo de la vida.¹⁰ Esta condición situada de la racionalidad permite resarcir la dicotomía entre teoría y praxis en la existencia intramundana.

Walter Benjamin nos hace ver que la ilustración y su modelo de historia y progreso sólo son erigidos a costa de la ruina, el fracaso, la sangre, la muerte y el olvido de las víctimas de la historia.¹¹ El progreso ilustrado ha sacrificado el presente y el pasado en aras de un futuro falso o no esclarecido. Por ello, toda reivindicación del progreso, incluso aquel que se reinterprete éticamente, deberá reconocer el alto precio que se ha pagado, el dolor, el sufrimiento y la muerte: la memoria es la condición de tal reivindicación. La propuesta de Benjamin se puede resumir en la sustitución de la noción

⁷ Algunas acotaciones críticas sobre los planteamientos de Lyotard y Vattimo se encuentran en J. M. Mardones, "El neo-conservadurismo de los posmodernos", en G. Vattimo y otros, *En torno a la posmodernidad*, 1990, Bogotá, Anthropos, p. 21-40.

⁸ J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, 1993, Madrid, Taurus, p. 136.

⁹ Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, 1998, Madrid, Trotta, p. 61.

¹⁰ M. Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, 1973, Buenos Aires, Sur, p. 5.

¹¹ W. Benjamin, "Tesis sobre Filosofía de la Historia", en *Discursos Interrumpidos*, 1992, Madrid, Taurus.

lineal de tiempo que pone la esperanza en la capacidad revolucionaria del futuro, por la idea de que el presente tiene una capacidad revolucionaria que consiste en la irrupción en él de un pasado inédito, fracasado.¹² Paradójicamente, este pasado fracasado, es el único que tiene esperanza; pero si los que recuerdan son las víctimas, y éstas no están en posibilidad de testimoniar, se hace necesario que otros ‘recuerden’, esto es, se necesita una forma de solidaridad entre las generaciones, ya que mientras la causa de los vencidos de la historia y del progreso no sea atendida, los vencedores seguirán causando más víctimas. Este es el relato de la pasión de la humanidad, para la creación de formas de vida más humanas. Destaca Benjamin que para una vida social más feliz, libre, justa y solidaria, es necesario traer a la memoria el recuerdo de la historia del sufrimiento de la humanidad y la solidaridad compasiva con los muertos y vencidos.¹³

Relectura de la historia y de la idea de progreso

A partir de las críticas de Benjamin y de Horkheimer y Adorno, surge la necesidad de restaurar el sentido

de la historia, una historia que no es sagrada, sino profana, laica o secular, que tiene no una visión desmesuradamente optimista, sino que está apoyada en la constante autocrítica y en la esperanza de que la buena voluntad humana pueda hacerse efectiva. Es una historia con un sentido emancipador.

Este sentido de la historia no puede inspirarse sino en los ideales propugnados por la misma Ilustración, con todo y su adjunta idea de progreso, lo cual implica redefinir esta idea, someterla a crítica, acotar sus alcances y entenderla también en sentido profano. Pero esto no es posible si no partimos de otro paradigma distinto al de la Ilustración: el paradigma de la conciencia, del pensamiento objetivante y del solipsismo metódico, ya que éste ha sido el principal factor de la autodestrucción de la Ilustración, de su transformación a dogma y de su reducción a razón instrumental que ejerce voluntad de dominio.

Para apoyarnos en otro paradigma será importante contar con las aportaciones de la filosofía contemporánea: el giro lingüístico, en la vertiente pragmática, y la hermenéutica reconstructiva del sentido.

¹² *Ibid.*, p. 180-1.

¹³ *Ibid.*, p. 178-9.

NOTAS

La ética del discurso como reivindicación de la racionalidad

Habermas, por un lado, ha intentado la reivindicación de la razón y de su potencial crítico y emancipador:

En lugar de seguir el camino trazado por Nietzsche de una crítica totalizadora y autorreferencial de la razón [...], y tirándolo todo por la borda, es mucho más prometedor intentar lograr esta finalidad a través del análisis del potencial operativo de la racionalidad que se encuentra ya contenido en la práctica cotidiana de la comunicación.¹⁴

K.O. Apel, por el otro, echa mano de las orientaciones filosóficas arriba citadas para comenzar por transformar la filosofía trascendental kantiana,¹⁵ con tal de mantener la autonomía moral de los individuos y con el fin de superar el solipsismo moral al que evidentemente conducía. Sólo con las herramientas proporcionadas por el pragmatismo peirceano y la hermenéutica es posible elaborar el nuevo paradigma del acuerdo intersubjetivo.

Apel y Habermas proponen como pensamiento postmetafísico la ra-

cionalidad comunicativa como la alternativa a la postmodernidad: es un esfuerzo que reivindica a la Modernidad y conduce a hacer valer el principio ético discursivo de la universalización como la medida de la claridad racional, democrática y humana, sin caer en las acusaciones de etnocentrismo, fundamentalismo, uniformización de las diversas formas de vida, sometimiento de los diversos tipos de racionalidad a uno sólo, imposición de grandes relatos en nombre de la emancipación, etc.¹⁶ Esta propuesta sostiene una universalidad procedimental y no sustantiva, que debe mantener el respeto al pluralismo de las formas de vida. Es una práctica intramundana, y no meramente académica, pues el mundo de la vida se nutre de la práctica comunicativa y ésta es alimentada por aquél.

Apel y Habermas, aunque más el primero que el segundo, quieren llevar a cabo la transformación de la filosofía y tienen de fondo la intención de recuperar la dimensión crítica de la filosofía, como 'guardiana' de la racionalidad, y esto a su vez compromete una tarea de fundamentación trascendental, para asegurar un punto de apoyo normativo para la afirmación del sentido emancipador de la historia y para dar

¹⁴ J. Habermas, "Cuestiones y contracuestiones", en A. Giddens *et al.*, *Habermas y la modernidad*, 1988, Madrid, Cátedra, p. 312. Cfr., J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, 1989, t. 1, Buenos Aires, Taurus.

¹⁵ K.O. Apel, *La Transformación de la filosofía*, 1985, Madrid, Taurus, 2 tomos.

¹⁶ J. Habermas, *Pensamiento postmetafísico*, 1990, Madrid, Taurus.

continuidad al proyecto inconcluso de la Modernidad.¹⁷

Se busca fundamentar el conocimiento, el entendimiento mutuo y la formación del consenso sobre reglas de todo discurso argumentativo, como evidencias y como condiciones *a priori*.¹⁸ El carácter *a priori* de estas condiciones no tiene que ver con ninguna anterioridad metafísica, sino con una anterioridad inteligible,¹⁹ que se presupone en todo

¹⁷ Apel, *La transformación de la filosofía*, op. cit., t. 1, p. 9.

¹⁸ Cfr., Apel, “El problema de la fundamentación filosófica última desde una pragmática trascendental del lenguaje”, en *Estudios filosóficos*, 1987, n° 102, vol. XXXVI, p. 251-300.

¹⁹ Resulta pertinente aclarar qué significa *a priori* en Apel: desde el s. XVII, el término *a priori* se ha aplicado en la historia de la filosofía cuando se considera la manera como llegamos a saber la verdad de una proposición: son *a priori* aquellos enunciados cuya verdad se origina en la misma razón. *A priori* significa, por tanto, con anterioridad a la experiencia, o independientemente de ella, no en sentido psicológico, sino en sentido lógico y hasta metafísico: no es necesario recurrir a la experiencia para conocer que un enunciado es verdadero. Los enunciados cuya verdad se conoce independientemente de la experiencia, por sólo la razón, son al mismo tiempo enunciados necesariamente verdaderos (no pueden ser falsos y su opuesto es una autocontradicción). Lo necesario puede conocerse *a priori*. No se precisa recurrir a la experiencia para saber con certeza que “cuando alguien es A, entonces no es B”, basta con conocer sólo el significado de los términos. *A priori*, en Apel, se entiende como aquellos presupuestos, no lógicos ni metafísicos, sino preteóricos, pertenecientes al ámbito de nuestra facticidad constituyente y, por tanto, irrecusables e irrebables. Lo *a priori* es fáctico, más aún, pragmático. No obstante, en tanto irrenunciables, tienen un carácter trascendental, puesto que son condiciones de

diálogo que busca la concertación, a saber: todo el que participa en la *praxis* de la argumentación tiene que haber aceptado esas condiciones, que son normativas, para que haya entendimiento mutuo que, de lo contrario, haría imposible la comunicación.²⁰

Con Wittgenstein y más allá de Wittgenstein, Apel sostiene que como todo juego lingüístico es una forma de vida que no puede jugarse solipsistamente, será imprescindible la concertación lingüística: dada la imposibilidad del lenguaje privado, estamos condenados *a priori* al acuerdo intersubjetivo. Y como acabamos de mencionar, este acuerdo supone la admisión *a priori* de reglas de la argumentación. Este principio wittgensteiniano es una primera condición de posibilidad del acuerdo. Otra condición es que lo anterior nos coloca en una comunidad real de comunicación, dialogante, que somete a discusión y crítica sus argumentos; esta comunidad real es condición trascendental del acuerdo y es un *a priori* pragmático. Ahora bien, ella se identifica con el género humano o con la sociedad. Una tercera condición trascendental es la asunción de una comunidad *ideal* de comunicación; ésta es un postulado de la razón dialógica o

posibilidad de cualquier cosa que se derive de, o se apoye en ellos.

²⁰ Apel, *Teoría de la verdad y ética del discurso*, 1991, Barcelona, Paidós/ICE-UAB, p. 147 s.

NOTAS

comunicativa en el sentido de que hay una exigencia de que la comunidad real de comunicación establezca efectivamente acuerdos y consensos, y de que encarne ese ideal, si es que buscamos que con el lenguaje haya entendimiento recíproco.

Mediante estas condiciones nos situamos en un escenario en el que es posible reconocer el sentido, la verdad y la validez de nuestras proposiciones argumentativas.²¹ Además, podemos incluir entre esas condiciones los presupuestos pragmáticos de la semiótica: la estructura triádica de la función signica –signo, significante e intérprete del signo–, puesto que esta relación se presupone en cualquier acto del habla. Desde esta estructura triádica, todo argumento es interpretable y constituye la unidad básica de los pensamientos intersubjetivamente válidos. Cuando se argumenta se supone implícitamente esta función trascendental signica.²² Otra condición trascendental son los mismos argumentantes, en cuya función argumentativa se hacen saber las pretensiones de verdad y validez, por medio de proposiciones, argumentos, sistemas lingüísticos, que pueden ser confirmados, discutidos o refutados por todo miembro de la comunidad de argumentación.²³

²¹ Apel, *La transformación de la filosofía*, op. cit., t. I, p. 55-64.

²² *Ibid.*, p. 264-306.

²³ *Ibid.*, t. II, p. 380.

Desde este punto de vista, todo conocimiento que pretenda ser intersubjetivamente válido, debe respetar esas condiciones *a priori* trascendentes del acuerdo. El lenguaje, que siempre es lenguaje común, según el juego lingüístico del acuerdo, no puede prescindir de exigencias críticas y normativas en la racionalidad comunicativa. La condición de verdad de un enunciado consiste en el consentimiento potencial de todos los dialogantes potenciales, es decir, en la expectativa de alcanzar un consenso racional. El sentido de la verdad consiste en que siempre que entremos en un discurso pensamos que puede alcanzarse un acuerdo fundamentado, pero las condiciones de tal acuerdo racional no dependen de un consenso sino que son condiciones *a priori* supuestas en él.

La racionalidad comunicativa como fundamentación de la ética

Peirce planteaba la postulación de una comunidad ilimitada de investigación en la que se sustentaba el acuerdo intersubjetivo de la práctica de la investigación tendiente a la verdad. Ésta es transformada por Apel por una comunidad ilimitada (o ideal) de comunicación, que también tiende a la verdad pero en su acepción moral y no epistemológica.

La transformación de la filosofía hace derivar dos máximas para la ética que prescriben su marco normativo, a saber: 1) la conservación del género humano como comunidad *real* de comunicación; y, 2) el esfuerzo por realizar la comunidad *ideal* de comunicación en la *real*.²⁴

La transformación de la filosofía propone la transmutación del desinterés de los investigadores de sus problemas individuales al adoptar la causa comunitaria de la búsqueda de la verdad “siempre en camino y a lo largo de él”, en la disposición a la argumentación intersubjetiva que busca la transubjetividad de la defensa de intereses comunes. No se trata de suprimir la autonomía individual y los intereses finitos, se trata de trascenderlos en aras de intereses comunes, siempre y cuando se argumente su exigencia y necesidad.

La racionalidad comunicativa o dialógica soporta una dimensión alterativa innegable. Esto es lo que da pie a la fundamentación de una ética del discurso, como propuesta postmetafísica, que se suma a las ciencias crítico-reconstructivas (o emancipatorias) de las que habló Habermas²⁵ y que se tornan en alternativa para la reconstrucción del sentido, de la verdad y validez.

Esta ética tendrá como presupuestos los mismos del diálogo y del entendimiento recíproco, las condiciones trascendentales y de posibilidad del acuerdo intersubjetivo. Sus principios son: a) autorrenuncia frente a los propios intereses y convicciones, que en razón de su limitación no pueden imponerse como únicos; b) reconocimiento del derecho de los miembros de la comunidad real de comunicación de exponer sus argumentos con su consecuente obligación de justificarlos; c) compromiso en la búsqueda de la verdad, porque sólo por medio de los dialogantes reales en una comunidad real, aunque falible, puede hallarse la verdad; d) esperanza en el consenso, no como ilusión vana, sino esperanza crítica que garantice los consensos fácticos; y, e) consenso solidario en una perspectiva teleológico-moral.

La ética del discurso puede entenderse como un proyecto futuro, en el que se realice la comunidad ideal de comunicación en la real y que se apoye en la esperanza de quien confía en la racionalidad humana y en la humana solidaridad.²⁶ Desde el punto de vista de este proyecto se puede seguir defendiendo el programa ilustrado de la universalidad de la

²⁴ *Ibid.*, p. 409.

²⁵ J. Habermas, *Conocimiento e interés*, 1990, Madrid, Taurus.

²⁶ Cfr., J. A. Pérez Tapias, “Más allá de la facticidad, más acá de la idealidad”, en Blanco Fernández, Pérez Tapias, Sáez Rueda (eds.), *Discurso y realidad. En debate con K.O. Apel*, 1994, Madrid, Trotta, p. 207-27.

NOTAS

razón y de su importancia para una vida más racional, justa y humana, aunque esta universalidad deberá adecuarse a la pluralidad de formas de vida concretas y tendrá que buscar vías de mediación con las tradiciones culturales concretas: el diálogo y el acuerdo intersubjetivo (e intercultural). La universalidad de la razón se asienta sobre estructuras *a priori* de la razón comunicativa o dialógica.

Reconstrucción del sentido de la historia y de la idea del progreso

Es posible, entonces, llevar a cabo una nueva interpretación de la idea de progreso desde la ética del discurso. El progreso era entendido por los ilustrados como una ley necesaria que conducía a la historia humana hacia la felicidad terrena, en un movimiento en que las épocas superiores se hallaban más cerca de la verdad. Se concebía como un proceso real, cuya ley estaba inscrita en el orden natural de las cosas: continuo, irreversible y acelerado; y necesariamente se dirigía hacia lo mejor, emulando las capacidades humanas, especialmente la razón, que son ilimitadamente perfectibles. Esta reinterpretación del progreso no se puede hacer al margen de la razón.

Si el progreso de la historia se identifica con el de la razón que se desplie-

ga, y ésta lo hace a partir de la praxis comunicativa—de acuerdo a la reconstrucción de la propuesta apeliana—, entonces podemos reconsiderar esta noción a partir de una lectura post-metafísica, para postularlo como ideal regulativo. La idea de progreso tiene que replantear sus premisas: la razón continuamente ampliaba sus horizontes, pero ella no puede seguir siendo pensada como razón monológica, autosuficiente, insolidaria y solipsista; es ante todo razón situada, mediada hermenéuticamente y, sobre todo, es razón comunicativa o dialógica. Sólo puede desplegarse efectivamente por medio del ejercicio comunicativo, en el que se exponen argumentos, se defienden y justifican, pero también en donde pueden ser interpelados, refutados o perfeccionados, en suma, en donde es posible alcanzar la verdad. Este despliegue de la razón, así visto, es un indicio de progreso; sólo que no es un movimiento inexorable, sino finito, limitado, contingente, que requiere de la buena voluntad y de la solidaridad humanas, también finitas y falibles.

En la Ilustración, la razón que impulsaba al progreso histórico adquiriría una conciencia crítica de su autonomía, cada vez mayor, frente al irracionalismo. Podemos decir que la afirmación de esta autonomía, según la propuesta apeliana, no exime de responsabilidad social; por el contrario, compromete en la medida en

que el ser humano, en tanto racional, es-en-el-mundo, y es-con, por lo que la autonomía tiene la exigencia ética de autotranscenderse hacia una responsabilidad que nuestra condición social anticipa. Esto también se constata en la praxis comunicativa, que busca el entendimiento mutuo y no sólo imponer egoístamente los intereses individuales.

La razón haría al hombre mejor moralmente, no sólo de manera individual sino social y colectivamente, lo que está supuesto en los postulados anteriores. Este proceder hacia lo mejor es un imperativo ético y axiológico.

El progreso de la historia dependerá del progreso de la razón práctica y comunicativa, y como el progreso de esta razón es indefinidamente perfectible, también lo será el progreso de la historia; sin embargo, cabe decir, el progreso tanto de la razón como de la historia, al depender del ser humano, es discontinuo, no lineal o metafísicamente necesario.

La noción de progreso puede identificarse con el postulado de la comunidad ideal de comunicación, en la medida en que ésta orienta a la comunidad real hacia sí como su ideal regulativo.²⁷ La comunidad ideal de comunicación constituye la meta que da sentido al movimiento humano

como comunidad real. En la medida en que ésta se aproxime a la primera podemos decir que el movimiento es progresivo.²⁸ Lo que define al progreso no es el movimiento sino la meta que, en este caso, es ese ideal regulativo: si hay movimiento hacia la meta, hay progreso. La comunidad ideal de comunicación no sólo es un *a priori* del diálogo y el acuerdo intersubjetivo, sino que puede servir de *a priori* regulativo para reconstruir el sentido emancipador de la historia y para traducir la idea de progreso.

El progreso, en sentido moral y humano, es un postulado exigido por la relación asintótica y dialéctica entre la comunidad real y la comunidad ideal de comunicación. A su vez, el postulado trascendental de la comunidad ideal para el acuerdo, reclama que haya un movimiento hacia ella; este postulado encarna una serie de valores. Si el ser humano determina racional y voluntariamente esta meta, privilegiando un sentido sobre otro, entonces piensa que lo establecido ha de ser lo más valioso sobre cualquier otra cosa.

Ello da pie a una escala jerárquica de valores y el progreso se da cuando se asciende a valores considerados superiores en dicha escala. De ellos, los más elevados, nunca definitivos, son: a) la conservación del género humano como comunidad

²⁷ Apel, *La transformación de la filosofía*, op. cit., t. II, p. 407-8.

²⁸ *Ibid.*, p. 409.

NOTAS

real; b) su aproximación a la comunidad ideal; y, c) la responsabilidad solidaria que supera el solipsismo metódico. Estos valores, como cualquier otro, son convencionales; sin embargo, pueden ser aprobados intersubjetiva y pragmáticamente y podrán cargárseles de contenido. No obstante, bajo la premisa de la comunidad real de argumentantes, son asumidos como incondicionados y como condición de posibilidad para hacer, de esta comunidad real, una mejor.

Acotaciones finales

El progreso, por definición, es inconcluible, a menos que la comunidad ideal sea realizada plena y absolutamente y así llegue a su fin la comunidad real; es humanamente imposible. Nada ni nadie garantiza que ese fin llegue, lo cual le da consistencia al carácter normativo que adquiere esa noción. Sabemos —y deseamos— hacia dónde debe dirigirse el progreso; pero supone la libertad y la buena voluntad humana y la responsabilidad solidaria para que se siga sosteniendo. Dado que el concepto de progreso es una idea que tiene un carácter ilimitado, y como la condición humana es finita y limitada, es necesario que esa asimetría no signifique una pasión inútil; para ello, es necesario sobrecargarle al

progreso la exigencia moral de contribuir a la realización del individuo y a la conservación y promoción de la especie. Aunque ilimitado, el progreso humano es contingente, falible y discontinuo; por ello, no debemos esperar la falsa ilusión de la erradicación total de la injusticia, la desigualdad, la violencia, ni la irrupción de un paraíso terrenal. Esto seguirá existiendo porque es parte de la condición humana; sin embargo, a su vez, lo hace vigente y éticamente necesario, y desde esta perspectiva tiene sentido el postularlo como ideal regulativo que reclama siempre la buena voluntad para recomponer el curso de las cosas. En ello descansa la radical intención utópica de esta noción del progreso, reinterpretada así desde la ética del discurso.²⁹

El postulado del progreso no es garantía para ningún optimismo racionalista, puesto que la esperanza en la que se apoya y que tematiza no puede ser otra que esa ‘esperanza paradójica’ a la que sólo puede corresponder un ‘optimismo trágico’. Tal es el optimismo propio de una utopía que tiene un soporte crítico-hermenéutico que le recuerda que la tradición emancipadora, gracias a la cual podemos seguir hablando

²⁹ Cfr., J. A. Pérez Tapias, “El agujijón apocalíptico y la Filosofía de la Historia”, en *Diálogo Filosófico*, n° 43, 1999, p. 71-88; J. A. Pérez Tapias, “Cambio de paradigma en el pensar utópico”, en *Diálogo Filosófico*, n° 44, 1999, p. 180-210.

de progreso y postulándolo, es una tradición cargada de sufrimiento y, por lo mismo, de anhelo de justicia, como Benjamin nos hace recordar. El postulado del progreso que nos proyecta esperanzados hacia adelante no es el postulado de ningún utopismo futurista, sino el postulado de una utopía cuyo ‘aún-no realizado’ es compromiso para un aquí

y ahora que no pierde de vista que la ‘chispa de la esperanza’ viene de atrás y que buena parte de su fuerza movilizadora se la debe a la “imagen de los antepasados oprimidos”. La utopía de una ética dialógica de la responsabilidad solidaria no debe dejar de repetirse una y otra vez que “sólo por aquéllos sin esperanza nos es dada la esperanza”.³⁰

³⁰ Citado por H. Marcuse, *El hombre unidimensional*, 1992, México, Joaquín Mortiz, p. 272.

©ITAM Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial de este artículo se podrá hacer si el ITAM otorga la autorización previamente por escrito.

RESEÑAS

José Manuel Orozco Garibay, *Persona y comunidad. De valores y no valores. Axiología mínima*, 2006, México, Corporativo Grupo Balo, 207 p.

RECEPCIÓN: 26 de marzo de 2008.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

Breve reflexión sobre el libro *Persona y comunidad. De valores y no valores. Axiología mínima*.*

El doctor José Manuel Orozco Garibay escribió este libro, que me parece excelente no sólo por su estructura y contenido, sino por la enorme importancia y oportunidad del tema: La persona y la comunidad. Los valores y los no valores.

Probablemente la aportación más desastrosa de una significativa rama de la llamada “postmodernidad” ha sido, no sólo la negación, sino el esfuerzo por la destrucción de los valores y de toda expresión de la razón. Cito a Joseph Picó:

Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso, el mismo blanco del expresionismo, pero sus medios son mucho más radicales. Está contra la belleza externa, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica y de la razón, contra la pureza de los conceptos. Propugna, en cambio la desenfadada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección.

* Texto leído el 24 de agosto del 2006 con motivo de la presentación del libro.

RESEÑAS

Este movimiento ataca no sólo las creaciones de la razón y sus valores sino a la razón misma como causa de todo lo despreciable que ha generado, según ellos, la razón de la modernidad. Y cuando una sociedad elimina sus valores pierde también la conciencia de su destino y su devenir no tiene finalidad. El lema predominante es que donde nada vale, todo vale por igual.

Donde se ha sembrado esta aniquilación de valores pronto se ha cosechado la anarquía sin límites, la imposición instintiva, la furia de la violencia, el poder irracional lanzado en contra de todas las construcciones e instituciones de la razón. En síntesis: el mundo que estamos viviendo, el de las guerras sangrientas, de los líderes perversos, de las infinitas víctimas inocentes, de la maldición de los imperios que acumulan sangre de la patria para comprar sus armas, su petróleo, sus conquistas.

Este libro de José Manuel Orozco es un hermoso y eficaz antídoto contra la destrucción de la razón de los valores y de los valores de la razón; cito de la página 22:

El lector se encontrará con un texto (por supuesto se refiere a este su libro) que utiliza todas las herramientas que provienen de la filosofía, del psicoanálisis, de la literatura para comprender los valores nucleares (después hace referencia a la serie troncal de estos valores: amor, amistad, tolerancia, justicia, equidad, respeto). De allí se procede a fundamentar los mínimos de valor, que son mínimos de racionalidad para la convivencia. Y esos mínimos fundamentan los valores nucleares y su defensa ante los no valores.

168

Más adelante afirma: “al fortalecer su vida con los mínimos y los valores nucleares el yo es un yo ‘sano’, sano de salubridad que remite a pensarse como suficientemente integrado para enfrentar el atropello, el accidente, el relajo que privan como mecanismos defensivos de una sociedad donde la soledad del ser del mexicano se vive en las entrañas”. El autor hace referencia al contenido de su tesis doctoral a la que me voy a referir posteriormente; sigue diciendo:

El yo angustiado puede refugiarse en el accidente. Echará todo a perder obrando en base a los no valores... O podrá refugiarse en el relajo... pero en el fondo de ese refugio hay un yo angustiado ante el fenómeno de su soledad [...] Se intentarán muchos caminos de liberación: abuso del poder y del dinero, delincuencia organizada convirtiendo el relajo en violencia criminal, muchos evadirán la realidad de su miseria en comidas, alcohol, drogas y pastillas [...] ¿y la terapia? La terapia axiológica es algo sorprendente. No en tanto que el tema de valores sea nuevo. Imposible.

Aunque tales valores no deben ser pensados como entes, cosas, cualidades, verdades en la mente de Dios, postulados de la razón práctica de los hombres o necesidades para la ciencia.

“Pensamos –dice el doctor Orozco– que los valores son cualidades de obrar que permiten empujar la mediación del yo con los demás fortaleciendo su identidad. Y eso significa: alivio a la angustia, a la depresión.”

Y tiene razón: una persona, una comunidad sin valores que, como él dice, muevan, que empujen a la mediación, serían paralizadas por el vacío de la energía vital comunicativa. Los valores son el móvil de la existencia. Es clara la conocida afirmación de don José Ortega y Gasset: “No hay disyuntiva posible, todo hombre vive de ideas. La diferencia radica en que sean propias o sean ajenas; si son propias vives tu vida; si son ajenas eres vivido.” Las ideas que mueven, las ideas que vivifican no son distintas a los valores que empujan. De hecho, ideas y valores son bienes y los bienes son los que nos mueven a obrar. Decía Aristóteles, el gran filósofo griego: “Todo ser racional cuando obra, obra por un fin, y todo fin tiene razón de bondad.”

Así pues, somos movidos, atraídos por bienes, por valores que cuando son conocidos los llamamos ideas. Así, es legítimo decir: todo hombre vive de valores, de bienes que mueven a obrar o, como dice Orozco Garibay, empujan a ese gran bien que es la mediación del yo con los demás para beneficio de su identidad. El que no tiene ideas propias es vivido, el que no tiene valores está muerto o es, como dice Spengler, “como el barco a la deriva, sin faro, sin brújula, sin gubernario”. O bien, como lo expresa el gran poeta irlandés Samuel Becket, es el hombre sin sentido, sin rumbo sin conciencia, ni siquiera de vivir, morir o errar. Cito de su libro *Malone muere*: “Nada importa que haya nacido o no; que haya vivido o no, que esté muerto o sólo agonizante. Seguiré haciendo lo que siempre he hecho en la ignorancia de lo que hago, de quién soy, de qué soy o de si acaso soy; pero tal vez sea el momento en que vivir es errar.”

Dramática descripción del que vive el vacío de los valores nucleares. Como lo diría José Manuel Orozco: “vale decir que si los valores nucleares derivan en no valores hay un momento en el que el yo deja de vivir de acuerdo a lo valioso, como si sobre el fondo del ejercicio de los valores se fuera montando el de los no valores”, p. 199. Como el *Malone* de Becket, agregaría yo, como “el yo que no contempla un plan de vida de ninguna especie” que el autor trata en la página 206 de su tesis doctoral.

“El lector pensará que el libro es complicado –dice Orozco Garibay– contiene teoría filosófica. Hay discusión con posturas psicológicas o

RESEÑAS

psicoanalíticas. Propone o plantea preguntas y talleres. Define estructuras de valor y concluye con esquemas lógicos. Y sí, el libro es todo eso. Pero además es un ejercicio de reflexión que completa toda una teoría del ser del mexicano”, p. 23.

El libro es complicado, como lo explica su autor, pero lo es especialmente porque supone la lectura de este gran libro que también es libro grande que se titula: “Análisis fenomenológico del ser mexicano.” En él es significativa la referencia al capítulo III, donde dice:

En ocasiones pareciera que el caos rige el texto. Comienza con el estudio de los estados de ninguneo que Portilla identifica en la famosa tesis de que el mexicano es el relajado. Ahí encontrará el lector todas las ideas de Portilla sobre la broma, la burla, el chiste, el humor y el choteo, amén del relajado. Ese es nuestro punto de partida. Después desarrollamos una fenomenología del yo y el otro donde examinamos los diversos sentidos en que el yo se media en el otro, y el gran Otro buscando resignificarse para proyectar su plan de vida como posible sujeto.

Este libro también trata del ser accidental del mexicano (una fenomenología del yo y del otro). El mexicano y el humanismo, análisis fenomenológico de la angustia. La capacidad de tolerancia, la soledad del ser de la angustia (una fenomenología del yo sin el otro). Con mucha razón dice en su nuevo libro (p. 17):

Cuando se escriben estas líneas termina el ciclo de reflexión que se inicia con los análisis en torno al ser del mexicano. No de manera definitiva, porque los estudios de los clásicos duran por siempre: ahí estarán los textos de Portilla y Uranga, las proposiciones de Samuel Ramos, y acaso algunas de las tesis de Octavio Paz [...] Por eso es necesario que recordemos que mucho de lo que el lector va a encontrar en este libro remite a los análisis que el autor ha hecho en otro lado.

Debo decir que sobre todo el análisis del pensamiento de Jorge Portilla y el del turbulento Emilio Uranga constituyen elementos substanciales de esta tesis que, a su vez, se coloca como largo prefacio del libro que comentamos. Desde aquí tienen sustento los temas más fuertes de este texto. La valoración del valor y del no valor. El fundamento de la axiología y de las mediaciones; de la axiología y de la praxis, y el amplio ámbito de las conclusiones.

José Manuel Orozco anuncia un texto de metafísica (p.24) que es un ejercicio de reflexión que completa toda la teoría del ser mexicano. Lo esperamos con gran interés, aunque confieso que no alcanzo a comprender el ser del mexicano en el tercer grado de abstracción de la metafísica. También promete una reflexión sistemática desarrollada sobre educación. Desde ahora me apunto para hacerme del primer ejemplar. Espero que su impresión no sea tardada de manera que me alcance vida y poder estudiarlo.

El profesor Orozco Garibay acepta la influencia de Hegel. Cito: “Hay mucho de Hegel en el libro. Lo admito. Quizá el taller sobre los valores debiera explicar algunas ideas de la lucha entre amos y esclavos [...] la eterna lucha entre los que mandan y los que obedecen”, etc.

Aunque no confesara esta influencia, es evidente su estilo y su pensamiento dialéctico hegeliano, como son claras también algunas líneas de Freud, del Nietzsche del *Eterno retorno* y de su entrañable amigo y maestro Thomas Nagel.

Sin embargo, no se podría decir que el doctor Orozco es hegeliano, freudiano o nietzscheano. Él tiene su propio pensamiento. Hace algunos años impartió a los profesores de Ideas del Departamento de Estudios Generales unos cursos sobre Freud, Hegel, Wittgenstein y Heidegger. Y pienso que fueron de mucha calidad y que les imprimió un sello que, sin violar la objetividad, expresaba su muy personal estilo en la interpretación. Por todo esto, por su pasión de conocerlo todo y de encontrar la razón suficiente de lo que conoce a favor de todos, creo que el doctor José Manuel Orozco Garibay es un distinguido filósofo. Y quiero terminar este comentario con unas palabras de Domingo Moratalla, quien escribe en el prólogo de este libro:

El profesor Orozco no ha elegido el mundo de los valores para que los lectores se resignen a la historia o historias que han heredado. Ha elegido los valores porque confía que cada intérprete, comunidad o pueblo mexicano descubrirá en estas narraciones, un sendero valioso que aún está por transitar. No son páginas para el lamento, el ensimismamiento o la evasión. Son páginas para fecundar de valor, (de valores) la realidad, para mejorar su comunidad, su universidad, su pueblo.

Muchas gracias.

CARLOS DE LA ISLA
Departamento Académico de
Estudios Generales, ITAM

RESEÑAS

Cesáreo Morales, *Fractales. Pensadores del Acontecimiento*, 2008, México, Siglo XXI editores, 128 p.

RECEPCIÓN: 13 de marzo de 2008.

ACEPTACIÓN: 27 de marzo de 2008.

¿Qué pasa? El paso del pliegue de la ley al despliegue de la violencia. Una invitación a pensar el no paso y otras formas de humo.

172

Uno quisiera pensar que hay deseo. El abismo entre lo que se tiene y lo que se espera. La espera que aguarda, sabe esperar porque es espera en la esperanza misma. ¿Qué espera? ¿Quién espera? Suponemos un hombre de la espera, una mujer que espera, un nosotros esperamos, que el deseo y sus formas encuentre respuesta. El eco de otra voz. El momento de un informe desglosado que surge del discurso. El discurso que da sentido. La caricia y el beso de los tiempos de paz. El orden dentro del Estado que hace posible la paz. Orden, Estado y paz. Una forma de orden donde los deseos de unos y otros son compatibles, ya sea porque unos deseos son la respuesta a otros deseos, o porque por medio de los otros, dentro del orden, el deseo encuentra el camino. Economía del dinero que permite la circulación de los bienes; economía especulativa que hace posible que la riqueza se multiplique. Representación política donde el poder del soberano hace del gobierno un medio para la felicidad. O una legislación que abre el espacio a soluciones como el empleo, el reparto de la riqueza, la distribución de los mínimos de justicia. O la justicia como el deseo que mediante el deseo de los otros encuentra el eco. Eco en la respuesta económica, política, jurídica, dentro del orden del Estado. De modo que parece que el poder soberano es el Uno del Estado que ordena para que el deseo del hombre se realice a través del deseo de los

otros hombres. Para que el deseo de la mujer se realice a través del deseo de otras mujeres. Para que el deseo encuentre salida gracias al deseo de los otros. Y los otros son todos lo que conviven en eso que se llama ‘tejido social’. Pero la serie “Estado, orden, paz, deseo” exige que haya alguien que ponga las condiciones para el deseo. El deseo necesita ser condicionado, vivir por medio, atravesado, por una serie de condiciones, pues, de otra forma, será un deseo insatisfecho. Y no hay nada más peligroso que la insatisfacción del deseo. Porque lo quiere todo, lo quiere ya, ahora, con voz perentoria de jefe, y la demanda de todo se encuentra con la demanda de todo de los otros deseos. Cuando todos demandan todo, el deseo tiene que luchar. Lucha, confrontación, vida o muerte, juego a dar la vida o dar la muerte, darse el tiempo de jugar a dar la vida o la muerte, entre deseos, pelea infernal. Origen del rompimiento del orden. Por eso las condiciones del deseo. Pedagógicas, racionales, prudentes. Indispensables condiciones del no paso donde la libertad tiene que frenar sus anhelos. Freno o detención. Desde afuera o desde adentro; por la voz propia de la convicción o desde la voz de la culpa que proviene de un censor externo. Policía, soldado. Aparato del control. Y así se educa, se orienta, aprende que no puede desearlo todo. Solamente una parte. Piensa que puede desearla como amiga mas no tomarla completamente, porque enfrente está el marido. Se atreve y la gana. Entonces debe comprometerse, responder, porque si la deja habrá consecuencias. Y más consecuencias si hay un hijo en medio, por en medio, desde el medio, de por medio. La ley se encarga de eso; de que los deseos condicionados sigan condicionados. Que nadie suponga que puede desear todo cuando sólo tiene derecho a desear una parte. Y si exige que la demanda del todo se cumpla, se despliegue el castigo que devuelva el deseo al recinto de su resignación. La ley que ordena desde el poder tiene que forjar sentido. Y el sentido de la ley es contener el deseo a replegarse respecto de otros deseos. La suma de los pliegues o repliegues es el orden. Y el tejido de ese orden dentro de la unidad, UNA, del estado, es lo político. Por lo tanto, si la serie “Estado, orden, paz, deseo” se encuentra con la sanción de ley, entonces lo político hace su aparición fastuosa. Será el encargado de ordenar los deseos. De arriba abajo y desde el ámbito del poder. El poderoso será legislador, hacedor de leyes. El poderoso tendrá en sus manos el control soberano de ordenar al desquiciado pueblo que solamente conoce sus deseos y demanda todo. El pueblo vil, zafio, ignorante. El pueblo libertario de los egoísmos sin tacha. El pueblo soberano tiene que delegar su soberanía en el poder legislador que ordena los desmanes del pueblo mismo. Por lo tanto, la soberanía

RESEÑAS

del pueblo es resignada a favor de un legislador soberano que contiene los excesos del pueblo. Pero ¿puede el soberano hacer lo que quiera? ¿se puede exceder en el ejercicio del mando absolutamente? ¿lo puede hacer con todo derecho? Derecho, ley, soberano y poder. No son lo mismo, pero casi. Porque el soberano se vale de la ley para ejercer el poder en 'nombre de'. Y en ese nombre es un *pater*, un padre, un rey, que tiene todo derecho a castigar los excesos. Quizá con la excepción de sus propios excesos; sin embargo, la ley contempla los excesos del soberano. De modo que el propio soberano tendrá que usar la ley para castigarse a sí mismo; ordenarse dentro del orden que impone a los demás. Y eso lo convierte en uno más, como los demás. Entonces tenemos un grave problema: ya no es soberano el que monopoliza el uso de la ley y de la fuerza, pues él mismo es esclavo de la ley. Lo que significa que el poder es poder de la ley. Pero esa ley se transgrede desde el momento en que ella misma es un peso que ordena desde el poder del soberano. La ley es por sí misma soberana; pero no puede ella misma castigar a los que desobedecen. Es necesario que haya legisladores, magistrados, jueces, policías, soldados. Otro al lado. Un vigía que haga las leyes y haga cumplir las leyes. Lo que desplaza de nuevo el poder de la ley al que la gesta; y al que la hace valer. ¿Es el soberano otra vez? La ley tiene problemas. Pues los deseos no aprenden, desaprenden. Tal vez siguen a pie juntillas su naturaleza. Y son contenidos por la fuerza de la ley. Pero en cuanto hay una oportunidad vuelven a desear todo, a confrontar otros deseos, a provocar una guerra. Y el peso de la ley se convierte en represión desde el poder. Hoguera, humo de los quemados, golpeados, encerrados, muertos por la bomba que ordena a balazos que el deseo se repliegue de nuevo. La represión reordena. Y si el proceso de la represión fracasa entonces puede ser que el pueblo haga una revuelta. Vuelta a otro orden; cambio de leyes; nueva constitución. Otro estado y un nuevo orden. Donde otra vez habrá que gobernar en nombre del pueblo conteniendo los deseos. Pues la esencia del poder, en tanto poder que se sostiene, es preservar, mientras puede, el orden mediante el peso de la ley. Que no es otra cosa que hacer que el deseo se contenga. Pero es claro que los pliegues replegados tienen que volver a desplegarse. Otra vez como desmanes. De nuevo como excesos. De nuevo como amagos que son indicios. Señales, huellas. Pistas que indican que el soberano pierde poder y es momento de reforzar los controles. La dialéctica es aparentemente sencilla. Soberano, ley, fuerza, orden. Exceso la trama del deseo, desorden. Represión y restauración del soberano, la ley, la fuerza y el orden. No importa si lo que se instaura es un nuevo orden donde la constitución incluye nuevas

leyes. Y sobre todo, si el soberano queda sujeto a la ley; el legislador hace leyes que debe cumplir; y la ley formal queda por encima de todos. Al final, es tan frágil la ley que puede el pueblo soberano recobrar violentamente el derecho de hacer pensar en constituyentes renovados. Por eso, cenizas, despojos, de nuevo huellas del poder que dejan de ser poder de fortaleza y se convierte en fortaleza del poder que resiste. Resiste hasta que la convulsión lo fragiliza. Frágil el poder como frágil la vida. ¿No acaso el poder debe velar por ese orden que hace posible la vida? Si es poder de ley entonces debe estar al servicio del cuidado de la vida. No de la muerte. El poder desde el Estado no puede ordenar los deseos para que se desate la muerte. Toda forma de muerte. Si hay hambre, el poder falla. Si la pobreza se multiplica, el poder falla. Si la violencia asalta en las calles, el agua se agota, el planeta se calienta, los criminales se desplazan normalmente, la gente vive con temor, el poder falla rajado por un temblor que acusa su gran fragilidad. Por eso la pregunta que ahora se plantea es, ¿qué hacer con la vida? La lógica del no paso exige que ordenemos los deseos y las libertades de forma que haya un contrato. La vía del contrato puede comenzar por el respeto a la ley mediante el reconocimiento de que somos racionales, y, por eso mismo, libres, sujetos y ciudadanos (Kant) en busca de la paz sin más. O requiere de la historia y el despliegue de sus contenidos en la memoria para que advenga el Estado donde todos se reconocen en la universalidad de la ley, hacen lo que deben, y actúan bajo un sentido corresponsable donde el nosotros es un yo y el yo es un nosotros (Hegel). El primer camino supone que somos racionales. Por lo mismo, que somos capaces de aceptar la máxima de obrar de tal modo que la libertad del individuo sea compatible con la libertad de los demás individuos de acuerdo al mandato de una ley universal que prohíbe a cada uno de los individuos ejercer la libertad a costa de la libertad de los otros individuos. Lo que significa que el peso racional de la ley es que los sujetos racionales acatan el mandato universal de tratar al prójimo como un fin y no como un medio para el ejercicio de sus libertades individuales. Y eso los constituye en ciudadanos de un contrato social. Sin embargo, el peso de la ley parte del supuesto formal de que la razón práctica es posible. De que los deseos pueden aprender a someterse al mando universal de la ley; y que el orden no se rompe nunca. Sin embargo, las leyes se violan. Es necesario que haya un dispositivo que sancione las violaciones, y devuelva a los libres al comportamiento ciudadano. Lo que significa que el contrato es vulnerado una y otra vez. Entonces no somos tan racionales: o el discurso kantiano de una racionalidad práctica se encuentra con la política como

RESEÑAS

necesidad de contener el deseo natural de romper con la ley. En cuyo caso, el contrato se hace y deshace. Y basta pensar eso para admitir que no somos del todo racionales. La ley kantiana se convierte en ley jurídica desde el momento en que el poder de su peso requiere de la fuerza de alguien para que el marco de las obediencias se despliegue. Porque si se repliega de nuevo, entonces lo jurídico pierde sentido. Desde fuera de la razón hay un poder de imponer la ley por la validez universal propia de la ley. Pero —se insiste—, si se tiene que hacer obedecer es porque el peso de la ley no basta. La fuente del derecho descansa en la desobediencia posible de los hombres. Así, la idea de una libertad sometida a la universalidad de la ley se reduce al reconocimiento formal de la ley y su peso. Pero no al conocimiento material de la desobediencia constante de lo formalmente correcto. Posiblemente se requiere de la historia para alcanzar el grado perfecto de un estado ordenado. De un Estado donde sea posible que los deseos del yo concuerden con los deseos de los otros. El Estado que brota al fin, al margen, al filo de la navaja en que la historia debe ser narrada porque la bruma anuncia que el calvario ha terminado; arribo al Estado que solamente puede renovarse una y otra vez. Sin embargo, si debe renovarse una y otra vez, ¿eso quiere decir que la dialéctica del proceso debe volver de nuevo? La negatividad permite superar la forma monolítica de los estados provisionales. La negatividad permite el movimiento que se narra, relata, como despliegue de las formas, culturas, modos, sistemas, leyes, que marchan en pos del Estado donde vive el que narra. Despliegue que se convierte en discurso que repliega. Porque o bien alcanza la verdad como certeza y deja de moverse (fin de la historia), o tiene que seguirse moviendo, negarse de nuevo, a la espera de otro relato que describa el nuevo proceso que busca un nuevo Estado, eternamente (apertura sin fin de la búsqueda). En el primer caso, el Estado al que se llega marca el fin de lo que se busca, se vuelve autoinmune y se destruye a sí mismo. Como la muerte. Cuando por fin sabe algo de la vida, pierde la vida. Y si la pierde, entonces qué sentido tiene haber buscado el sentido. Por otro lado, si se rompe el Estado para reiniciar el proceso de búsqueda, entonces nunca se alcanza el momento en que el yo se reconoce en el nosotros. El momento feliz en que todos se comportan de acuerdo a la ley ocupando el lugar que les corresponde, al soberano, a los legisladores, a los ciudadanos, a los trabajadores, a los que defienden el Estado de otros Estados. Pues la consolidación de la unidad del Estado requiere de la guerra contra otro Estado para que la unidad se sostenga. Y si pierde esa guerra, entonces se pierde la unidad del Estado. Y hay que organizar de nuevo la dialéctica en pos de la

constitución de un nuevo Estado. Se posterga el despliegue en calidad de despliegue replegado condenado a desplegarse sin fin. Hegel tampoco llena nuestras expectativas. La fuerza de la ley y el proceso de la historia conducen a un Estado que busca hacer de la ley la ley de todos. Y al romperse, condena a la violencia, el hambre, la pobreza, la guerra larga, el despojo de los recursos, a la mayoría de los habitantes del planeta. En el instante presente de la *World Wide Web* se viven cohetes teledirigidos, radares inteligentes, mundos virtuales, movimientos financieros, cuyo despliegue es alarde de ricos en un mundo donde se globaliza la miseria migrante de miles de millones de seres humanos que quedan fuera del Estado, de todo Estado, excluidos en el *Shibboleth* del no paso, de los que no pasan, y condenan a preguntarse por la dualidad de vida y muerte, locura y razón, sentido y sin sentido, en el contexto de una vida en riesgo donde el afuera se expresa como totalidad violenta del mal radical, pulsión cánica que recorre como espectro al mundo. Y las promesas de la democracia se cifran en el porvenir; pero, por ahora, al menos no aquí. Aunque hay otra posibilidad de reconciliación. De conciliación si confesamos el pecado y logramos una conversión. La *conversio* agustiniana como camino que lleva a Dios, a la Ciudad de Dios, a la posible ciudad donde los pecados perdonados permitan que prevalezca la vida. Empero, eso tampoco funciona porque el pecado mismo es guerra, destrucción, origen de todos los males que acaban con el orden de un Estado que orienta el poder al servicio de la vida. Pecado del hombre y su naturaleza. Pecado inexorable, inevitable. Pecado que siempre comete el hombre según su naturaleza. Y por eso mismo, renovación del mal en medio del arrepentimiento. Si no fuera así, si fuera posible la conversión universal de todos los hombres, el sentido redentor del Cristo estaría en crisis. Por eso, el mal de la política y la política del mal nos devuelve, aun en San Agustín, a pensar la ciudad como un orden ideal. Un orden que se tiene que escindir en las cenizas porque la vida debe confesar para advenir digna de la Vida en Dios, cuya es la dimensión más allá del ámbito desordenado de la vida en la ciudad de los deseos. La fuerza hobbesiana del castigo invita a pensar al animal, al animal duro, brutalísimo. La pulsión animal que descompone lo humano del hombre. Sacrifica al otro y da la muerte. Tiene que sacrificar lo que más quiere para no morir. O de pronto se humaniza en el reconocimiento de que todo profeta debe morir para que la vida siga el curso de construcción y de construcción del paso al no paso. La lógica del no paso nos recuerda que los mudos, los sin voz, los desposeídos en quienes reside la razón verdadera, tienen que enfrentar el poder siniestro del pensamiento tele-tecno-comuni-

RESEÑAS

cativo de una vida virtual donde lo que está en juego es la vida misma, el *bíos* de la política, y donde hoy por hoy lo que se juega en el poder es el no poder limitar el abuso de ese poder, que pone en jaque la posibilidad de la vida misma. Nos hace pensar Cesáreo Morales en este hermoso libro.

JOSÉ MANUEL OROZCO GARIBAY
Departamento Académico de
Estudios Generales, ITAM

María Noel Lapoujade, *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, 2006, México, Herder, 290 p.

RECEPCIÓN: 14 de junio de 2008.

ACEPTACIÓN: 21 de agosto de 2008.

La joven de la perla, La joven del turbante o Cabeza de muchacha, formas comunes de nombrar este cuadro, me impactó de forma especial cuando lo vi por vez primera en la Mauritshuis de La Haya, hace más de veinte años: se parecía, de manera bastante cercana, a la muchacha que en esos tiempos era mi novia; no pude menos que hacerme de una reproducción y, desde entonces, este cuadro de Vermeer ha sido mi acompañante por muchos años; las encarnaciones de lo femenino han cambiado, no así esta contemplación cotidiana. Cuando supe, hace no demasiado, sobre una película que tomaba como centro de su trama esta misma pintura, acudí a verla; aunque por la compañía la experiencia valió la pena, no siempre una película consigue equipararse a las múltiples formas que posee un libro para hacer crecer el horizonte.

Así, esta pintura que por mucho tiempo ha configurado parte de mi imaginario personal, se ha visto engrandecida, proyectada gracias a María Noel Lapoujade, quien profundiza el análisis del lienzo al examinar el contexto del pintor y de su mirada, el lenguaje de los símbolos, las referencias filosóficas, en un viaje estético-filosófico que en todos sentidos conviene realizar. Para decirlo con palabras de Jean-Jacques Wunenburger: “El recorrido de este libro en su conjunto se sostiene de manera muy fluida, argumentaciones breves, aforismos, páginas poéticas, documentos-citas sustituyen, por pequeñas pinceladas, una argumentación lineal clásica, una suerte de retórica poético-conceptual progresando por espirales”.

No es necesario tener estudios de filosofía para acercarse a beber de este manantial polisémico, multisimbólico: entre lo lúdico y lo místico, se percibe de forma creciente una luminosidad líquida, expresada mediante un

RESEÑAS

formato peculiar y centrífugo, gracias al cual la autora consigue compartir un discurso pictórico, invitar a una travesía que quizá nunca hemos realizado en estas condiciones, bajo estos presupuestos, incluso cuando conociéramos la pintura holandesa del siglo XVII, en particular la obra de Johannes Vermeer van Delft. De manera más bien poco frecuente se suele encontrar un trabajo de investigación que, a un tiempo, consigue participar una herencia común, como lo es la pintura, y establecer una serie de correspondencias e interacciones multidisciplinares, sin disminuir en el rigor académico. Ramón Xirau lo formula sintéticamente: “Después de seguir con cuidado las investigaciones de Lapoujade puedo decir que su trabajo es absolutamente de primera”.

El libro se presenta en tres partes, previo prólogo; en la primera, la autora ofrece un recorrido por la teoría de la imaginación estética: pluralidad y unidad; imaginación y transgresión; ritmos y simulaciones, en una espiral que asciende hasta depositarnos sobre una cima que es, a la vez, nuevo principio y segunda parte: la relación entre la pintura y la geometría; el punto y la luz, realidades transformadas en alusiones, figuras que se convierten en parábolas: “El tratamiento de la luz en Vermeer permite aproximar su pintura a concepciones filosófico-místicas en las cuales la luz deviene metáfora central”. La parte tercera aborda propiamente la mirada del pintor, una mirada crítica pero también imaginativa, una mirada musical que se va cargando de espejos, diálogos simbólicos, alegorías que arriban como olas perfectas a la espiral de la conclusión, la caracola de la oreja adornada por el brillo hecho materia:

Si sometemos estas ficciones imaginarias reductivas a un procedimiento alquímico que nos devuelva a la vida, obtenemos un punto, corpúsculo, *quantum*, instante viviente, es decir, la perla.

La perla vive también en los universos simbólicos.

En el universo simbólico Vermeer están un espejo, un quinqué de cobre-sol; una bola de cristal cosmos y microcosmos.

Los significados de estos símbolos complicados en una totalidad viviente se llaman: perla.

La perla es totalidad religada, religión de vida cósmica.

La pintura de Vermeer es, pues, la perla.

La luz es siempre multiplicidad de lecturas; la revelación, mayor o menor, procede de la libertad de mirar más allá de los criterios academicistas, de la capacidad de construir un pensamiento propio: el arte expande los límites

de lo pensable, aglutina y proyecta los significados. La figura de la espiral, pensamiento complejo, deviene punto, concentración de la luz, reflejo y perla. René Scherer lo expresa de la siguiente manera:

Este trabajo en su originalidad indudable y profunda es a la vez como una meditación metafísica con semejanza a aquellas de Descartes y como un ejercicio espiritual a la manera de Ignacio de Loyola. Su elegancia meditativa y contemplativa está dirigida por una lógica paradójica, aliando los extremos, entre los cuales el *oxymoron* es el resorte esencial. Este libro es un nuevo espacio que se abre al pensamiento. La teoría de lo imaginario en María Noel Lapoujade es la de un espacio libre, no encadenado, no sedentarizado, todavía no privatizado, nómada.

Una celebración, un viaje, trayecto de la luz a la luz, de la belleza a la verdad, del espacio al tiempo y de vuelta, a los ojos, a la mirada del otro, siempre fundante: esperanzadora.

MAURICIO LÓPEZ NORIEGA
Departamento Académico de
Estudios Generales, ITAM