

## ÍNDICE

- 3      **EDITORIAL**
- 5      **ESTÉTICA, METAFÍSICA Y EPISTEMOLOGÍA**  
Mauricio Beuchot Puente
- 14     **LA INSPIRACIÓN POÉTICA DE NIETZSCHE**  
Jorge Manzano Vargas
- 28     **OTREDAD EN OCTAVIO PAZ: CONJUNCIÓN ENTRE POÉTICA Y  
POLÍTICA EN LA MODERNIDAD**  
Alicia Ocampo Jiménez
- 39     **EL ATARDECER DEL ARTE Y LA PARODIA DEL RESPLANDOR  
ESTÉTICO**  
Jaime Torres Guillén
- 55     **LO FINITO Y LO PERFECTO: REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA DE  
ARTE Y LA VIDA HUMANA**  
Luis Armando Aguilar Sahagún
- 66     **LA PERSPECTIVA MORAL DE LO BELLO Y LO SUBLIME EN  
KANT**  
Luis Gabriel Mateo Mejía
- 74     **UN SALTO POÉTICO AL CIELO: ENSAYO FILOSÓFICO  
NARRATIVO DE LA PELÍCULA *HEAVEN***  
Rafael Rivadeneyra Fentanes
- 84     **GUÍA COMPLETA PARA LA INSTALACIÓN DE UNA NUBE  
(FRAGMENTOS)**  
Jorge Esquinca Azcárate

- 89 **DEL HOMBRE A LA EXISTENCIA HOMENAJES: SEIS ANIVERSARIOS EN FILOSOFÍA**
- 90 **EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE**  
Luis Casar Gómez
- 95 **GABRIEL MARCEL, PEREGRINO**  
Luis Armando Aguilar / Fernando Ruiz
- 103 **TEILHARD DE CHARDIN, EL HUMANISTA DE LA SÍNTESIS**  
Abel Rodríguez / Alberto Villaseñor y Juan Manuel Orozco
- 109 **HOMENAJE A KIERKEGAARD**  
Jorge Manzano / Luis Fernando Suárez
- 117 **EL PENSAMIENTO DE GUILLES DELEUZE**  
Rommel Navarro Medrano / Aldo Carvajal
- 126 **SARTRE: ¿CUÁNTAS PUERTAS PARA LLEGAR A ÉL?**  
Gabriel Falcón Morales / Laura Rubio



LA VIDA HUMANA en su constante desarrollo, se nutre de dimensiones que permiten equilibrar nuestro estar en el mundo, condensando con ello, la serie de interrelaciones que llevamos acabo a diario con nuestro entorno y los demás seres humanos. Una de esas dimensiones que permite la vida en el hombre, es la sensibilidad estética. Aunque hay quienes consideran que pensar el arte, la belleza, el sentimiento estético o lo poético de la realidad puede resultar estéril para la razón filosófica y la científica; que los campos del saber artístico están reservados exclusivamente en aquello a lo que nos hemos empeñado en llamar cultura; que a la filosofía y las ciencias sociales les corresponde producir un conocimiento riguroso y sistemático de los hechos o fenómenos; nosotros consideramos que el arte, la estética o la belleza de las cosas, encierran cuestiones que son de relevancia para la comprensión de la realidad social y, su estudio, puede contribuir al esclarecimiento de problemáticas propias de nuestro mundo.

Desde este planteamiento, en el presente número de **Piezas**, buscamos articular filosofía, arte y belleza procurando hacer presente la importancia que tiene el análisis de la sensibilidad estética, sus derivaciones y relaciones con la vida y la cultura contemporánea. Esta vez nuestros colaboradores, desde la pluralidad, como ya es característico de nuestra revista, abordan la temática sugiriendo claves de pensamiento para la reflexión filosófica del tema.

En esta línea **Mauricio Beuchot** profundiza sobre la relación entre estética, metafísica y epistemología con el ánimo de lograr una relación analógica, es decir un equilibrio proporcional entre la autonomía y la dependencia de estas formas del saber filosófico, evitando debatirse entre lo *univocista* y *equivocista* de algunas posturas que de quedarnos con una u otra, lo único que traería consigo sería la pérdida de la simbolicidad del arte. **Jorge Manzano** por su parte, nos invita en un ensayo festivo que busca inspirar al lector a través de algunos temas nietzscheanos en forma de representación teatral, a ingresar a la obra de Nietzsche facilitándonos el camino artísticamente, no sólo por la forma de su artículo, sino por las sorpresas que encuentra uno al meterse en la acción de las escenas ahí descritas. **Alicia Ocampo** nos revela que a través de la imaginación, la poesía intenta establecer mediaciones que apuntan hacia la inclusión del otro, y es que, la autora desde la reflexión filosófica se acerca al manejo de la *otredad* que el poeta Octavio Paz ofrece en parte de su obra, sobre todo

al enseñarnos a reconocer nuestras diferencias y a descubrir nuestras semejanzas. En su artículo *Lo finito y lo perfecto* **Luis Armando Aguilar** reflexiona sobre la obra de arte y la vida humana. Para el autor, el hombre siempre ha buscado la perfección, la unidad, lo acabado. Esto se constata también dentro de los fines de la obra de arte que parece rebasar el ámbito de la finitud. Así, en este ensayo se intenta hacer patente a partir de algunos ejemplos de la vida humana y el arte, la relación que guarda la perfección con la finitud y, al mismo tiempo, con lo que apunta a su superación. **Luis Gabriel Mateo** analiza el escrito de I. Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* desde una relación directa con la ética. Según nuestro articulista, la reflexión ética nos permite partir de una base moral en la percepción y asimilación de aquello que denominamos belleza, pues la persona en su actuar forma una estructura de ideas y creencias que conforman la virtud del ser reflexivo, del actuar con ética, que llega a considerar que lo que le conviene, le place y le agrada, le parece también bello.

Por otro lado, explorando la fecundidad del terreno cinematográfico, **Rafael Rivadeneyra** ensaya una filosofía narrativa la cual presenta al cine como un recurso terapéutico-poético a través de la cinta *Heaven* del director Tom Tykwer. En esta sección de cine, el autor abre un diálogo a la reflexión sobre los anhelos y proyecciones imaginarias vigentes en la psique del mundo contemporáneo para con ello, insinuar la capacidad que tiene la expresión artística para potenciar lo humano que existe en el hombre.

Para finalizar la parte temática, en este número de **Piezas** no podíamos prescindir de una de las expresiones más auténticas del espíritu humano: la poesía. Y para ello **Jorge Esquinca** nos regala tres fragmentos que el lector podrá disfrutar y reflexionar paralelamente a los artículos anteriormente presentados cerrando así el itinerario que nuestra revista tiende para el diálogo, el debate y la construcción de ideas.

El director



## ESTÉTICA, METAFÍSICA Y EPISTEMOLOGÍA

Mauricio Beuchot, O.P.<sup>1</sup>

**Resumen:** En este artículo veremos, cuáles son las relaciones de la estética con la metafísica y con la epistemología, de modo que la reflexión nos pueda servir para profundizar en las cuestiones sobre el conocimiento estético, la experiencia estética y sobre la ontología de la belleza.

**Palabras clave:** estética, metafísica, epistemología, belleza, simbolicidad, arte, verdad, sentido, sujeto.

### Estética y metafísica

SE HA VISTO que lo nuclear del arte, lo propiamente constitutivo del mismo, es la simbolicidad, el carácter de símbolo que tiene, y por el cual posee esa capacidad tan extraña de llegar a ser algo apreciado por el gusto de todos. Es lo que en verdad une lo particular con lo universal, lo contingente con lo necesario. Porque el símbolo tiene como propio el vincular, y así congrega las subjetividades dispersas en la unidad de algo objetivo que resulta bello por sí solo, como tal. Hasta parece que une la exterioridad del fenómeno, dada en la percepción sensorial, con la interioridad del noúmeno, de la cosa en sí, que, a través de la belleza lograda por el artista, resplandece en lo empírico, a modo de luz trascendental, que parece tocarnos a todos, como si tocara algo que tuviéramos más allá de lo sintético de nuestro juicio, una especie de *a priori* estético que se encontrara en todos nosotros.

---

<sup>1</sup> Es doctor en filosofía por la Universidad Iberoamericana (UIA) e hizo estudios sobre historia del pensamiento en la universidad de Friburgo, Suiza. Ha sido profesor de la UIA y en la Universidad Autónoma de México (UNAM) e investigador en el Instituto de Investigaciones Filosóficas y en el de Investigaciones Filológicas, ambos de la UNAM, en el último de los cuáles es coordinador del Centro de Estudios Clásicos. Investigador nacional desde 1985. Ingresó a la Academia Mexicana de la Historia en 1990.

Por eso la actual forma de hacer metafísica es a partir del arte. Por ejemplo, Heidegger propone oír el ser en la poesía.<sup>2</sup> Y T. W. Adorno propone partir del arte para hacer filosofía, especialmente metafísica.<sup>3</sup> Y yo creo que conviene hacer una metafísica que tome muy en cuenta la poesía. Una metafísica poética, como la que de alguna manera habían señalado García Bacca<sup>4</sup> y María Zambrano.<sup>5</sup> De hecho, encuentro una dualidad platónico-aristotélica en la relación: Platón exilaba y desterraba a los poetas; Aristóteles los amparaba y asilaba. Por eso decía que la poesía era más filosófica que la historia,<sup>6</sup> porque era más metafísica. La metafísica como asentada en la poesía, no en el discurso directo, histórico. Incluso aceptaba que no se puede hacer metafísica sin el dominio de las metáforas, que el buen metafísico tenía que ser buen metaforizador.<sup>7</sup> Con todo, no se trata de suplantar la metafísica por la poesía, sino de aprovechar la poesía para hacer buena metafísica, en el espíritu de Aristóteles y Ricoeur.

Creo que hay que usar la estética en favor de la filosofía, no en contra de ella. Hay que usar la estética para alimentar la metafísica, así como se usa la poesía para alimentarla. De hecho es lo que hacía Heidegger, y lo que pedía Adorno. Este último señalaba una ruptura trágica entre filosofía y estética,<sup>8</sup> pero porque en filosofía se perdían los referentes y se disolvía el sentido, y el hombre se quedaba a la deriva. Pero la misma experiencia estética puede ayudar a la metafísica, porque esta última tiene que partir de una experiencia profunda del ser, y a ello le ayuda la experiencia artística, sobre todo la experiencia poética, ya sea de creación o de disfrute de la misma.

Es decir, entre estética y metafísica (dentro de la filosofía, y lo mismo con otras disciplinas suyas, como la ética) se ha dado a veces una relación unívoca, empobrecedora, en la que una se impone a la otra; o equívoca, también empobre-

---

<sup>2</sup> Cf. Vattimo, Gianni, *Introducción a Heidegger*, México: Gedisa, 1990 (2a. reimpr.), pp. 105 ss.

<sup>3</sup> Cf. Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid: Taurus, 1971, pp. 417-419.

<sup>4</sup> Cf. García Bacca, Juan David, «Comentarios» a M. Heidegger, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Barcelona: Ánthropos, 1989, p. 52.

<sup>5</sup> Cf. Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México: FCE, 1996 (4a. ed.), pp. 73 ss.

<sup>6</sup> Cf. Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b 1 ss.

<sup>7</sup> Cf. Ricoeur, Paul *La metáfora viva*, Madrid: Eds. Europa, 1980, pp. 391 y 415.

<sup>8</sup> Cf. Adorno, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid: Taurus, 1971, pp. 343-345.

cedora, en la que ninguna atiende ni entiende a la otra. Hay que lograr una relación analógica, un equilibrio proporcional, pues «*analogía*» significa proporción, está intermedia entre la univocidad y la equivocidad, pero predomina esta última, la diferencia sobre la identidad.<sup>9</sup> Con esta relación analógica, proporcional, se respetarán sus autonomías y sus dependencias (a cada una su porción en la proporción), y así podrán colaborar, sin devorarse ni desencontrarse o desviarse. Respetando la autonomía, esto es, lo propio de cada una, una y otra se aportarán su beneficio. La poesía dará una experiencia del ser del lado de la belleza y del bien, y la metafísica una experiencia de la belleza desde el lado del ser y de la verdad; con ello se llegará a la metafísica del ser como bien-belleza, que decía Platón. La poesía entregará a la metafísica una experiencia viva del ser, en proceso y génesis de abstracción y universalización, para llegar a lo trascendental. Una y otra colaborarán, en lugar de combatirse; y cada una disfrutará de su autonomía dentro de los límites que les son propios. Sólo así podrá darse una metafísica significativa para el hombre, que le entregue una captación plena del ser.

### **Manifestación de lo ontológico-metafísico en el ente bello. Sobre la simbolicidad en el arte**

Para hablar de la simbolicidad del arte, es muy socorrido acudir a la etimología de «símbolo», pero también es muy esclarecedor. «símbolo» viene de «*syn*», que es «con», y «*ballo*», que es «arrojar»; resultaría significar «arrojar conjuntamente». En efecto, históricamente, un símbolo es una parte de un objeto que, al unirse con otro, daba la totalidad del objeto. Se lanzaban juntas, y se pegaban. Con eso se reconocía a la otra persona. Lo usaban los individuos para reconocerse, como una identificación. Era, pues, un factor de unidad, de identidad; pero también de diferencia, pues lo que identifica distingue. En ciertas sectas, como la órfica, los símbolos servían para reconocer a los que pertenecían a ellas. Por eso también es visto el símbolo como aquello que vincula, esto es, que da pertenencia a un grupo, que une afectivamente. Así, el símbolo es también algún objeto que hace recordar a la persona amada, que la hace presente. Y, dado que pega o une fragmentos, lo que conecta lo que está separado, y continúa lo que está interrumpido, es igualmente lo que hace pasar, lo

---

<sup>9</sup> Cf. Beuchot, Mauricio *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación*, México: UNAM-Itaca, 2000 (2a. ed.).

que hace acceder a otro ámbito, como en las religiones místicas, donde unía con el misterio, hacía pasar a esa dimensión oculta.

Como se ve, el símbolo es un signo que significa más de lo que aparenta. No sólo tiene el significado manifiesto o que aparece, sino además un significado oculto, al que remite en segunda instancia. De manera parecida a como el símbolo vincula con lo trascendente, así ha sido visto como algo que conecta con la belleza, se habla de una simbolicidad en la obra de arte, de su condición simbólica, de la labor de símbolo que realiza. La obra de arte no sólo significa lo que se muestra en ella de manera inmediata; eso que se muestra y, sobre todo, la forma en que se muestra, nos conecta con lo bello, con la belleza. La verdadera obra de arte, como insistió tanto Heidegger, tiene un carácter de símbolo.

Hablar de la simbolicidad de la obra de arte es una manera de expresar el grato asombro que nos produce el que un objeto o conjunto de objetos transformen nuestra percepción ordinaria y la vuelvan percepción estética. Es un modo de designar ese «no sé qué» que hace bella a una cosa, que la diferencia de las demás que no nos parecen tan bellas, que no efectúan en nosotros esa percepción placentera; es su distintivo, algo que en verdad, como hemos dicho, realiza el símbolo. Muchos han tratado de definir la belleza, de explicar las condiciones de su producción, de desentrañar sus conexiones internas; y lo único que han podido hacer es darnos algunos balbuceos, torpes aproximaciones, y por ello nos quedamos en esa consideración de lo bello como oculto. Como un símbolo.

La simbolicidad del arte es parecida a la emoción o placer que provoca la metáfora. Una metáfora afortunada es una sorpresa y un deleite. Trasciende lo directo y usual, y nos coloca en lo distinto y lo rico en significado. Es lo que llena al hombre. El sentido, el significado; por eso lo que le da sentido o significado lo colma, lo plenifica, lo expande y lo distiende, en el gozo. Así como una metáfora en un poema nos rompe el sistema, nos cambia lo cotidiano, y nos produce una emoción placentera, así es lo que hemos tratado de caracterizar como la simbolicidad del arte, como su carácter simbólico, su condición de símbolo. Ya Wittgenstein decía que la estética es de esas cosas que no se pueden decir, que sólo se pueden mostrar; consta de juegos de lenguaje

que pertenecen a formas de vida.<sup>10</sup> Y éstas no se pueden decir, sólo cabe mostrarlas. El arte es algo que no se puede decir, sólo se puede mostrar. Aquí tratamos de decirlo, pero sabiendo que sólo será de manera muy limitada, meramente aproximativa, sólo balbuciente. De hecho, la analogía ha sido siempre un intento de decir lo que sólo se puede mostrar, de decir algo, muy poco, para evitar quedarse únicamente mostrándolo. Pero es consciente de su limitación e inadecuación.

### Estética y epistemología

Hay una parte epistemológica de la estética, que tiene que ver con el sentido y la referencia del juicio de gusto; trata de su subjetividad y objetividad, de su individualidad y universalidad. De alguna manera, es buscar si en el arte puede haber una verdad, si existe lo que podemos llamar la verdad del arte, eso que evitará que todo dé lo mismo, dentro de un relativismo muy extremo.

Algunas obras de arte no parecen tener que ver con la representación, sino sólo con la expresión; es decir, no representan nada y, sin embargo, expresan algo, pues dan una gran emoción. Incluso en las obras de arte llamadas figurativas y que representan algo, se dice que la representación en ellas no es lo importante, y que lo que las constituye como bellas o artísticas es la expresión. No una referencia que puedan tener, sino el sentido que presentan con su fuerza de expresión.

Hasta se ha llegado a decir que muchas obras de arte no dependen ni de la representación ni de la expresión.<sup>11</sup> Son puramente formales, como las que imitan los trazos de las computadoras, lo que en ellas agrada es su forma, y no interesa si expresan algo. De esta manera se nos presenta al vivo el problema de si en el arte se da sólo la subjetividad o también algún tipo de objetividad. Es decir, existe, algún criterio que nos capacite para distinguir una obra de arte de una despropósito.

Aquí es donde empezamos a aprender que, aun cuando se pueda hablar de cierta objetividad en el arte y en la estética, ésta es peculiar. No es como en la ciencia,

---

<sup>10</sup> Cf. Wittgenstein, Ludwig «Clases sobre estética», en el mismo, *Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires: Ed.Sudamericana, 1976, pp. 38, 47 y 52.

<sup>11</sup> V. C. Aldrich, *Philosophy of Art*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963, p. 2.

por ejemplo. Es cierto que no todo se vale, no todo da igual ni todo es meramente relativo a la cultura o al individuo. La experiencia nos muestra que podemos distinguir entre una obra de arte y un fraude. Pero, aunque bello es lo que, visto, agrada, esto es, lo que gusta a todos o a la mayoría, vemos que no se alcanza el consenso completo, ni entre artistas ni entre críticos o conocedores.

Lo que sí podemos ver es que una auténtica obra de arte gusta a todos o a la mayoría, tiene una cierta universalidad, tiene una cierta objetividad. Como dice Aldrich, «una buena obra de arte se dice que es universalmente significativa, y sin embargo es única, en la medida en que parece ser la ocasión para tantas apropiaciones diferentes de ella como individuos hay. En suma, aunque no nos hable en el lenguaje de la generalización, sin embargo, lo que ella significa parece universalmente verdadero. Este sentido de ‘verdadero’ es tan fenoménico como cualquier cosa. Ha sugerido al menos a un filósofo del arte que una obra de arte aun una figura petrificada de Henry Moore es una proposición, redactada de cierta manera».<sup>12</sup> Hay, pues, una cierta universalidad en la obra de arte; nos habla a todos, nos dice algo a cada uno, alude a todo el hombre; en ese sentido tiene también cierta verdad u objetividad; no depende de la sola subjetividad relativista o caprichosa. Exhibe algo, tiene cierta carta de ciudadanía en la estética; es simbólica, tiene simbolicidad, muestra algo además de lo que contiene a primera vista o en primera instancia. Y, también en ese sentido, exhibe la posibilidad de distinguir entre la verdadera obra de arte y lo que sólo es un engaño.

Es cierto que no hay criterio firme y absoluto, que predomina lo relativo, pero trasciende hasta cierto orden que da la objetividad. Un orden proporcional o analógico. Nada más. Pero nada menos. En efecto, la obra de arte tiene cierta unidad, conforma un todo, y dentro de él ocupan un «lugar» todos sus elementos, incluso puede haber elementos de fealdad que, dentro del conjunto o composición, cumplen una función determinada, y todos colaboran a la belleza de la totalidad, de la obra.

Allí rebasamos la mera percepción de un objeto y lo captamos como bello, se vuelve percepción estética; y en ella una parte muy importante es jugada por el intelecto, es comprensión, interpretación. No se puede negar que la estética no busca la verdad

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4.

ni la objetividad como la ciencia. El conocimiento que el arte nos da es de otro orden; más profundo y de principio (más filosófico) que el de cualquier ciencia. No podemos introducir falsas expectativas de objetividad en la estética: sería una estética univocista; tampoco podemos contentarnos con una estética puramente subjetivista, que obviaría toda estética o que sería una estética equivocista; necesitamos una estética analógica, que acepte el gran monto de subjetividad que hay en la experiencia estética, y, sin embargo, que no renuncie a toda objetividad, que nos haga mínimamente distinguir entre una obra de arte y una obra que no lo es.

Partamos del carácter intencional del ser humano, en su conocer y su querer. Cuando se proyecta hacia el objeto bello, la intencionalidad humana va hacia su significación. Ésta puede desdoblarse en sentido y referencia. Hemos hablado, sin embargo, del carácter simbólico del arte, lo cual le da una situación de diferencia, pues el símbolo no se queda en un solo significado; va más allá. Tiene un significado manifiesto y otro escondido; un doble significado. Es decir, se puede pensar que de los aspectos del significado o significación sólo tiene uno: sentido, y no referencia. Algunos le niegan referencialidad, y se evitan el problema, economizan reflexiones. Pero prefiero hacer como Ricoeur, que compara el símbolo con la metáfora, y a ella le adjudica tanto un sentido como una referencia.<sup>13</sup> Yo diría que, incluso, podemos hablar de un doble sentido y una doble referencia. Así como hay en la metáfora un sentido literal y uno propiamente metafórico, que subsume el anterior y lo modifica, así hay una referencia doble: una literal y una propiamente metafórica, que subsume a la anterior y también la transforma, esto es, la hace no designar un objeto o conjunto de objetos «literal», sino un objeto o estado de cosas «metafórico», simbólico, que sólo se realiza en la mente humana, no en el mundo real. Cuando leemos la metáfora «el viento se recostó en la pradera», no pensamos en una cama en la que éste se haya recostado; sólo en la mente humana puede tener realización. Y es precisamente lo que nos hace tener gozo estético.

Pero, así como no todo es puesto por el artista en la obra de arte, así tampoco todo es puesto por el observador o intérprete. La belleza estalla al contacto de los dos. Cada uno pone su parte. En ese sentido es que hemos dicho que hay una parte

---

<sup>13</sup> Ricoeur, Paul *La metáfora viva*, ed. cit., pp. 409 ss.<sup>14</sup> Cf. H. Osborne, *Estética*, México: FCE, 1972, pp. 276 ss.

de subjetividad y otra de objetividad en la experiencia estética. Sobre todo en la que puede generalizarse lo más posible (pues también puede haber elementos tan subjetivos, incluso patológicos, que hagan bello para alguien algo que los demás rechazarían). Parodiando a Kant y su imperativo ético, podríamos decir que hay una suerte de imperativo estético para el artista: «Haz aquello que todos los demás puedan aceptar como bello», lo cual quedará como ideal regulativo.

La proporcionalidad o analogicidad del juicio estético radica en que en la analogía predomina lo equívoco sobre lo unívoco, lo diferente sobre lo idéntico, lo subjetivo sobre lo objetivo; y es así como puede decirse que en una visión analógica de lo estético, en lo bello predominará lo subjetivo sin que se pierda completamente lo objetivo, habrá una verdad personal sin renunciar a toda verdad general o universal, por más que no pueda ser absoluta. En términos de relativismo, se tratará de un relativismo relativo, no de un relativismo absoluto (equivocismo) ni de un absolutismo absoluto (univocismo). La obra de arte alcanza cierta universalidad y objetividad, pero siempre dependiente del contexto sociocultural y hasta individual o psicológico del artista o del espectador.<sup>14</sup>

Esta es la parte que podemos llamar epistemológica de la estética, esto es, el valor que puede tener la experiencia estética, pues ella, como dijimos, se manifiesta o expresa en un juicio de gusto. El juicio es el producto de la interpretación, del conocimiento racional. La experiencia estética no es de pura sensación ni de puro sentimiento; pasa a la imaginación y el intelecto, incluso la razón. Y allí se da el juicio; no un juicio inmediato o evidente, sino mediato o que necesita un medio probatorio, distenderse en un silogismo. Y así es el juicio de gusto o juicio estético (sea del emisor-artista o del receptor-espectador). Y este juicio se puede criticar. Hay, pues, una parte crítica de ese juicio emitido por el individuo. Se puede decir, ante un objeto estético o ante un producto de arte, si es bello, o si no lo es, o si lo es más o menos. Y esto no está totalmente supeditado a la subjetividad de los individuos; aunque tampoco se da de manera completamente objetiva. No hay esa evidencia que se puede encontrar en la ciencia; pero tampoco todo está librado al juego caprichoso de las subjetividades. Hay un límite en el que se tocan subjetividad

---

<sup>14</sup> Cf. H. Osborne, *Estética*, México: FCE, 1972, pp. 276 ss.

y objetividad, de modo que ya lo subjetivo empieza a hacerse objetivo, adquiere universalidad y verdad, aunque siempre habrá de predominar la subjetividad y la individualidad. Es un límite movedizo y no claro; pero lo importante es que lo hay, y que el que lo estudia puede dilucidarlo.

### Conclusión

Hemos visto cómo la relación entre la estética y la metafísica, a lo largo de la historia de la filosofía, es muy estrecha, y entre ambas ha producido acercamientos y roces muy fuertes. Ellos son indicadores de la importancia de mantenerlas en buena relación. Puede decirse incluso que de la buena compañía con la metafísica depende el poder lograr una buena teoría estética. Y también hemos visto cómo la estética misma, la atención a los productos del arte, llenos de simbolicidad, podrán ser benéficos y enriquecedores para la metafísica misma.

Otra cosa importante ha sido la relación de la estética con la epistemología, dado que muchos de sus problemas son de teoría del conocimiento, o de crítica, como los de si es posible alcanzar alguna objetividad y universalidad en el juicio estético. Estos temas son de mucha actualidad, ahora que la filosofía parece debatirse entre una pretensión absolutista (univocista) y una bancarrota relativista (equivocista) del conocimiento, y se necesita llegar a una postura mediadora, que hemos llamado analógica. Solamente así podremos tener una teoría estética y una práctica artística que conduzca a algún lado, que recupere la simbolicidad de la obra de arte, ahora que la falta de sentido nos hablan de aquel fenómeno terrible culturalmente que Hegel denominó la «muerte del arte». La pérdida de la simbolicidad, el vaciamiento del sentido, eso sí sería la verdadera muerte del arte.



## LA INSPIRACIÓN POÉTICA DE NIETZSCHE

Jorge Manzano sj<sup>1</sup>

### Introducción<sup>2</sup>

QUIENES se mueven en el terreno de la filosofía, de la religión, de la moral, del arte, tienen que ver con Nietzsche. En este artículo atiendo a su aspecto de artista. Toca el piano, hace composiciones musicales no de poco valor; crea intensos poemas; escribe en el mejor alemán. Según él, los alemanes no saben escribir libros: su llamada prosa no canta; su llamado ritmo no sabe danzar; en cambio Nietzsche escribe para ser leído en voz alta y hacernos disfrutar la musicalidad de su estilo, que se adapta al organismo humano, a su capacidad respiratoria. Él, dice, sí tiene oído musical para haber escrito con un sonido ligero, cristalino y puro. Para Nietzsche, todo estilo ha de comunicar por medio de signos un estado de ánimo, una íntima tensión del *pathos* o pasión superior. Su *Así habló así Zaratustra* está esperando todavía hombres capaces y dignos de un *pathos* igual al suyo.<sup>3</sup> Buenos expertos lo consideran un estupendo director de escena teatral;<sup>4</sup> no que haya hecho teatro en el sentido ordinario de la palabra sino que expresa su profundo pensamiento a través de sugerentes y vivas escenas. Muchos pensadores lo hacen con nociones abstrusas, tal vez exactas, pero no mordientes, ni provocadoras. Nietzsche te seduce a filosofar metiéndote a una escena en que eres confrontado para que veas que no has dado lo mejor de ti, ni en el pensar ni en el actuar. Su técnica es semejante a la de Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios*, en que te invita no a *considerar* sino a entrar en acción. En el cuerpo del artículo me tomo la licencia de presentar algunos temas nietzscheanos en forma de escenas como si fueran escritas para teatro. El intento es temerario, y

---

<sup>1</sup> Doctor en Filosofía por la Universidad Gregoriana de Roma. Profesor del Departamento de filosofía del Iteyo y de la Universidad de Guadalajara. Director de la Revista XIPE-TOTEK.

<sup>2</sup> Mi texto va sin sangría. Los textos de Nietzsche, resumidos, llevan sangría.

<sup>3</sup> Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, «Por qué escribo tan buenos libros» no. 4.

<sup>4</sup> Cf. Deleuze, Giles, (Conclusiones del) «Colloque Nietzsche 1964», *Cahiers Royaumont* Édit. Minuit, 1967, Paris.

lo hago sólo para facilitar la lectura de Nietzsche. No podemos olvidar que una de las cosas que detestó en Wagner fue que éste quiso ser *efectista*. Los lectores de este artículo son invitados a imaginar una representación teatral, aun cinematográfica, con elementos que proporciona el mismo Nietzsche, y que parecen *efectistas*. No lo son; porque Nietzsche, al gran estilo de los artistas, tuvo que admitir, parece que muy a su pesar, el haber sido inspirado:

### PRÓLOGO

[La puesta en escena es obvia]<sup>5</sup>

El eterno retorno data de agosto de 1881, en Silvaplana. Explicaré lo que es la *inspiración*. No podemos negar que somos portavoz de poderes superiores. Algo se nos revela, algo que nos conmueve y nos derriba; se oye, no se busca; se toma, no se pide. Como un relámpago brota el pensamiento sin vacilación ni titubeos. Un transporte, en que el alma se alivia a veces por un torrente de lágrimas, un éxtasis que nos deja la percepción de mil estremecimientos delicados que nos hacen vibrar desde la punta de los pelos hasta los dedos de los pies; una plenitud de felicidad, en que el extremo sufrimiento y el horror no son ya sentidos como contraste. Todo esto sucede sin que nuestra libertad tome parte alguna; y nos vemos arrastrados como en un torbellino por un intenso sentimiento de alocamiento, de libertad, de omnipotencia, de divinidad. Mi concepción de lo dionisiaco fue *un acto supremo*. Dante, comparado con Zaratustra, no es más que un creyente, y no un creador de verdades; los poetas de los *Veda* son sacerdotes, indignos de desatar los cordones de las sandalias de Zaratustra.<sup>6</sup>

### A manera de acto I

### LA LUCHA CON LA CULEBRA

Argumento. Nietzsche afronta los fuertes problemas filosóficos del tiempo y la vida. Uno de sus enfoques es el eterno retorno. ¿Tendría sentido nuestra vida si lo que vivimos se ha repetido y se seguirá repitiendo innumerables veces en ciclos diversos?

<sup>5</sup> Pongo entre [ ] indicaciones que irían en el supuesto *Programa* de la representación.

<sup>6</sup> Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, «Por qué escribo tan buenos libros, Zaratustra».

Reperto: Zaratustra. Águila. Serpiente. Culebra. Topo (enano). Joven pastor.

[Leemos escrito en el programa:]

Si un demonio te dijese: Esta vida tendrás que revivirla infinidad de veces; cada dolor y alegría, cada pensamiento y suspiro, todo lo grande y todo lo pequeño de tu vida, lo volverás a pasar con la misma consecuencia y el mismo orden; y también esta araña y este claro de luna, y este instante, y yo mismo ... ¿no rechinarías los dientes maldiciendo a ese demonio? ¿O ya has vivido el instante prodigioso en que le contestarías: «Eres un dios, y jamás he oído palabras tan divinas?» El «quieres esto un número infinito de veces» pesaría de manera formidable sobre todas tus acciones. ¡Cuánto tendrás que amar la vida y amarte a ti mismo para no desear otra cosa sino esta suprema y eterna confirmación!<sup>7</sup>

Nietzsche consideró muchos aspectos de lo que suele llamarse el eterno retorno cósmico, incluso buscó datos científicos que lo apoyaran, como las reglas de la termodinámica. Según célebres comentaristas esto fue un error; esperaban de él un camino filosófico. Ya después sabemos que lo hizo, no en un proceso estrictamente racional sino en una sacudida dionisiaca.

## PRIMERA ESCENA

Una culebra muerde a Zaratustra en el cuello. Él le da las gracias. La víbora lame la mordedura.<sup>8</sup>

## SEGUNDA ESCENA

La visión y el enigma.<sup>9</sup> Atrevidos perseguidores de aventuras van en un barco. Zaratustra guardó silencio durante dos días, frío y sordo de tristeza. Escuchando a los demás, cuando se le rompió el hielo del corazón, habló así: Hace poco, al crepúsculo, iba yo, sombrío, por un sendero siniestro y solitario. Arriba, luchando con el espíritu, que sentía atraído hacia el abismo, el espíritu de pesadez, mi enemigo mortal; sentado sobre mí,

---

<sup>7</sup> Nietzsche, Friedrich, *El Saber alegre* IV, 341. Personalmente traduzco así el título de la obra de Nietzsche *Die Fröhliche Wissenschaft*, que otros traducen como «La gaya ciencia».

<sup>8</sup> Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, I, «La mordedura de la culebra».

<sup>9</sup> *Ib.*, «La visión y el enigma».

medio enano, medio topo, vertía en mis oídos pensamientos de plomo: «Tú, Zaratustra, te lanzaste al aire, pero toda piedra lanzada al aire tiene que caer». Sólo que en mí existe algo que se llama el ánimo, que me ordenó decirle: «¡Enano, tú o yo! Yo soy el más fuerte; tú no conoces mi más profundo pensamiento, y ése no te lo puedes llevar». El enano saltó de mis espaldas al suelo, y se sentó ante mí, en una piedra. Había ahí un pórtico.

Zaratustra: «¿Ves ese pórtico, enano? tiene dos caras. Hasta aquí conducen dos caminos, que nadie ha recorrido por completo. Esta larga calle en declive se prolonga eternamente; y la que conduce hacia arriba es también una eternidad. Los dos caminos se contradicen; sus cabezas chocan; en este pórtico se reúnen. En el frontispicio del pórtico está escrito su nombre: **Instante**. Y si alguno siguiera estos dos caminos, yendo cada vez más lejos, ¿crees tú, enano, que estos caminos serían contradictorios?

El enano, con desprecio: «Todo lo que se extiende en línea recta miente. Toda verdad es curva. El tiempo mismo es un círculo».

Zaratustra, con ira: «¡Espíritu de la pesadez, no tomes las cosas tan a la ligera, o te dejo donde estás, cojitranco! ¡Piensa! Desde este pórtico del instante se extiende hacia atrás una calle sin fin. ¿No debe haber recorrido esta calle todo lo que *puede* correr? ¿Acaso no se ha realizado ya todo lo que puede suceder? ¿No están ligadas unas a otras todas las cosas, de tal manera que este instante se lleva tras sí todo lo venidero, y, por consiguiente se lleva también a sí mismo? Pues todo lo que puede correr ¿no tiene que volver a recorrer otra vez su largo camino? Y esta despaciosa araña, y ese mismo rayo de luna, y tú y yo ¿no hemos estado aquí otra vez? ¿No es necesario que volvamos a recorrer este camino eternamente?» Así hablaba yo, en voz cada vez más baja, pues me daban miedo mis propios pensamientos e intenciones.<sup>10</sup>

INTERMEDIO

<sup>10</sup> *Ib.*, III, «El espíritu de pesadez».

Al salir al intermedio, la gente comenta que Zaratustra ha propuesto un enigma, una adivinanza. ¿Qué significa el relato? Por otro lado, la música había realzado la palabra *El Instante*.

[Vemos escrito en el programa:]

El espíritu de pesadez dice: «Sí, la vida es una carga pesada». Pero la única carga pesada es el hombre. Su interior es repugnante, viscoso, y difícil de atrapar.<sup>11</sup>

### TERCERA ESCENA

De pronto aulló un perro aterrorizado. Me encontré solo y abandonado, entre agrestes rocas, iluminado por la solitaria luna. Un pastorzuelo joven se convulsionaba en el suelo; una gran culebra negra se le había aposentado en la garganta. Tiré del reptil, en vano. Una voz dentro de mí le gritó: «¡Muérdela, arráncale la cabeza!». Ustedes, valientes aventureros, ¡cierten este enigma! El pastor comenzó a morder, con todas sus fuerzas; luego escupió lejos de sí la cabeza de la culebra, y de un salto se puso en pie. Ya no era pastor, ni siquiera hombre, sino un ser transfigurado, que irradiaba resplandores, y que ... ¡se reía! Aquella risa no era humana. Desde entonces me roe el corazón un ansia de reír de aquel modo. ¡Cómo podré soportar ahora el morir!

### CUARTA ESCENA

Zaratustra <sup>12</sup>se lanzó de su lecho y empezó a gritar: «¡De pie, pensamiento vertiginoso! Yo soy tu canto y tu alba matinal, dragón adormilado! Quítate los tapones de las orejas, escucha ... escúchame también con tus ojos. No es roncar, sino hablar lo que te hace falta. Yo, Zaratustra, el afirmador de la vida, del dolor y del eterno retorno, ¡a ti es a quien llamo, tú, el más profundo de mis pensamientos! Ven aquí. Dame la mano. ¡Deja! Qué asco!»

Zaratustra cayó a tierra, como muerto. No quiso ni comer ni beber. Sus animales no lo abandonaban. Después de siete días Zaratustra se

---

<sup>11</sup> *Ib.*

<sup>12</sup> *Ib.*, III, «El convaleciente».

incorporó y tomó una manzana. Sus animales lo animaban a salir: «El mundo te espera». Zaratustra les responde: «Sus palabras me confortan. ¡Qué dulzura en las palabras y en los sonidos! Palabras y sonidos ¿no son arcoiris y puentes ilusorios echados entre seres separados para siempre? Cada alma es un trasmundo. Entre las cosas más semejantes es donde mienten los más bellos espejismos, pues los abismos más estrechos son los más difíciles de saltar. ¿Cómo habría algo fuera de mí? No hay no-yo. Pero todos los sonidos nos hacen olvidar esto. ¡Qué dulce poder olvidarlo! Nombres y sonidos ¿no han sido dados para que el hombre se reconforte con ellos? El lenguaje, dulce locura. Al hablar, el hombre danza sobre todas las cosas».

Los animales: «Para los que piensan como nosotros, las cosas mismas son las que danzan: todo viene, ríe, huye, y vuelve a venir. La rueda de la existencia gira sin cesar. Todo muere, todo vuelve a florecer. Eternamente se reconstruye el edificio de la vida. El anillo de la existencia permanece eternamente fiel a sí mismo. El centro está en todas partes».

Zaratustra: «¡Tunantes! ¡Qué bien sabían ustedes lo que había de consumarse en siete días! ¡Y cómo se introdujo aquel monstruo en el fondo de mi garganta para ahogarme! Pero de una dentellada le corté la cabeza y la arrojé lejos de mí. Y con esto compusieron ustedes una canción. Yo prosigo enfermo aún de mi propia liberación. ¿Y ustedes han sido espectadores de todo? También ustedes son crueles. ¿Han querido ustedes contemplar mi gran dolor, como lo hacen los hombres? Pues el hombre es el más cruel de todos los animales. Lo que más los hace sentirse a gusto han sido las tragedias, las corridas de toros, las crucifixiones; y cuando se inventó el infierno, éste fue su paraíso sobre la tierra. Un gran hombre grita; y el pequeño corre a su lado. A su envidia la llaman compasión. En quienes se llaman pecadores, cirineos, penitentes, no dejen de apreciar la voluptuosidad que se mezcla a sus quejas y acusaciones».

Los animales: «Sal al mundo, que te espera como un jardín, canta nuevas canciones con una nueva lira, canciones que resuenen como la tempestad, tú, cuyo destino es el predicar el eterno retorno. Sabemos lo que enseñas, que todo se repite eternamente, y que nosotros ya hemos existido una

infinidad de veces, y todas las cosas con nosotros. Y si ahora piensas morir, sabemos que dirías: ‘Yo volveré, con ese mismo sol, con esta tierra, con ésta águila, con esta serpiente, pero *no* a una vida nueva o mejor, o semejante; yo volveré eternamente a esta misma vida, a fin de proclamar la palabra del gran Mediodía, a fin de enseñar a los hombres la venida del ultrahombre’». <sup>13</sup> Los animales callaron. Zaratustra no oía su silencio; como si durmiera, hablaba con su alma.

Se trataba de resolver un enigma. Pienso, y no me ruboriza decirlo, aunque parezca impúdico, haberlo resuelto. Nietzsche se debatía con el eterno retorno cósmico, representado por *la culebra*. Y ahora se libra de él. Quien se libra de esa cadena de automatismo es un joven pastor, símbolo del ultrahombre dionisiaco, que sonríe maravillosamente, como nunca nadie ha sonreído. *Sí, hay eterno retorno, pero no ése*. Nietzsche-Zaratustra han triunfado sobre la tentación nihilista del autómeta, de quien cree que la vida es aburrida, que la vida no vale nada. De los labios de Nietzsche-Zaratustra nunca sale el anuncio del eterno retorno cósmico. Lo anuncian un pitagórico, el topo-enano, los animales de Zaratustra (el águila y la serpiente). Una vez sale de la boca de Nietzsche-Zaratustra, y por ello cae en profunda crisis.

## APOTEOSIS

[El acto termina con cánticos y danzas de alegría]

¡Oh vidal he visto brillar el oro en tus ojos nocturnos; esta voluptuosidad ha hecho cesar los latidos de mi corazón.<sup>14</sup>

Soy un adivino, animado de aquel espíritu adivinatorio que viaja sobre la alta sierra que separa dos mares; que viaja entre el pasado y el porvenir, como una pesada nube. ¡Cómo no he de sentir anhelos de eternidad, y del anillo nupcial de los anillos, el anillo del Eterno Retorno! Nunca encontré la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser la mujer a quien yo amo, pues ¡yo te amo, eternidad! ¡pues yo te amo, eternidad! ¡pues yo te amo, eternidad!...<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Siguiendo a Gianni Vattimo en lugar de *superhombre* prefiero decir *ultrahombre*, para indicar no sólo que se trata de algún avance, sino de un cambio mucho más radical.

<sup>14</sup> *Ib.*, III «La otra canción de la danza».

<sup>15</sup> *Ib.*, III «Los siete sellos», 1.

¿Han aprendido mi canción? Se llama *Una vez más*: El mundo es profundo, y más profundo de lo que pensaba el día; profundo es su dolor; la alegría, más profunda que la pena. El dolor dice «pasa y termina». La alegría ¡quiere la profunda eternidad!<sup>16</sup>

### A manera de acto II

### LAS TRES TRANSFORMACIONES

Argumento: Ser humano y existencia.

El espíritu se transforma en camello; el camello en león; y el león en niño. El camello soporta muchas y pesadas cargas, va cargado hacia su desierto, en cuya soledad el espíritu se convierte en león, que quiere forjarse su libertad y ser el amo en su propio desierto. Aquí busca a su último señor y dios, de quien quiere ser amigo, para luchar victorioso contra el dragón refulgente de oro como animal escamoso; en cada escama brilla en letras doradas: «tú debes». Habló el dragón: «Todos los valores brillan en mí; todos los valores están creados, y ya no debe haber más *yo quiero*». Hace falta un león, que antes amaba el tú debes, para crearse libertad, oponer un sagrado *no* al deber, y crearse el derecho a nuevos valores; pero crearlos no puede. El león se convierte en niño. El niño es inocencia y olvido, un empezar de nuevo, un juego, una santa afirmación. Sí, para el juego de la creación se necesita una afirmación santa.<sup>17</sup>

Reparto: Zarathustra. El espíritu humano. El camello. El dragón dorado. El león. El niño. Público en general, que actúa también.

### ESCENA PRIMERA

El espíritu va al desierto. Su palabra es un espontáneo «¡sí!» Dice sí a la vida; y con tal de vivir acepta muchas y pesadas cargas: comienza cargando la moral que le echan encima, la religión, la metafísica. Se ha transformado en camello.

---

<sup>16</sup> *Ib.*, 12.

<sup>17</sup> *Ib.*, I, «Las tres transformaciones».

## ESCENA SEGUNDA

El camello va al desierto. Su palabra es un espontáneo «¡no!». No a las cargas. De ninguna manera las llevará, así le cueste la vida. Con furia destructora destruye todas las cargas. Comienza por acabar con el dragón dorado. Se ha transformado en león.

## ESCENA TERCERA

El león va al desierto. Su palabra es un espontáneo «¡sí!» Sí a la vida.

El público le pregunta: «¿Y las cargas?»

El niño es un ser transfigurado, que irradiaba resplandores, y que ... ¡sonríe! Su sonrisa no es humana. Desde entonces me roe el corazón un ansia de sonreír de aquel modo. ¡Cómo podré soportar ahora el morir!] El niño no sabe lo que son cargas. El niño es inocencia y olvido. Su vida es creación exuberante, una santa afirmación.

Las tres escenas pueden representarse en un escenario giratorio de cuatro partes. Va girando, y en cada parte se representa una escena. En la cuarta, que se entremezcla con las escenas anteriores, Zaratustra se dirige al público.

Zaratustra llegó a la ciudad más próxima al bosque, y habló así a la multitud que en la plaza esperaba a un titiretero: «Yo predico al ultrahombre. ¿Qué han hecho ustedes para superar al hombre? El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el ultrahombre. El mono es para el hombre motivo de risa o de vergüenza. Eso será el hombre para el ultrahombre. El ultrahombre es el sentido de la tierra. ¡Sean ustedes fieles al sentido de la tierra, y no den fe a quienes hablan de esperanzas ultraterrenas! Son despreciadores de la tierra, moribundos, destiladores de veneno. En otro tiempo los crímenes contra Dios eran los más grandes. Sin embargo, Dios ha muerto, y ahora el crimen más terrible es el crimen contra la tierra. En otro tiempo el alma veía al cuerpo con desprecio, y quería verlo demacrado; pero el alma misma estaba también macilenta, y la crueldad era su malicia. El ultrahombre es un mar, capaz de admitir una corriente cenagosa sin contaminarse.<sup>18</sup>

Otra nota musical realizada: El sentido de la tierra

---

<sup>18</sup> *Ib.*, Prólogos.

A manera de acto III

EL JUEGO DIVINO DE LOS DADOS

Argumento: La mirada transformante. Acción y belleza. Nosotros somos demasiado insignificantes, somos el camello; para Zaratustra igual de insignificantes son aquellos a quienes nosotros consideramos *hombres superiores*. Zaratustra es el profeta león que destroza los valores. El ultrahombre no ha llegado. ¿Cree Nietzsche en nosotros? Quizá nos toca preparar la llegada del ultrahombre.

Personajes: Nietzsche, Diónysos, Zaratustra. Las tres Moiras (Parcas): Láquesis, Cloto, Átropo. Muchas *almas* en espera de su destino en esta tierra.

ESCENA PRIMERA

Muchas almas, antes de tomar cuerpo, o sea que van a nacer (o a re-nacer), y para que se les dé su destino en esta tierra, se presentan a una gran sala donde están las tres formidables damas Láquesis, Cloto, Átropo; y uno por uno van pasando ante ellas. Láquesis echa los dados, y ya quedó determinado el tipo de vida de quien tiene delante. Cloto, en el huso, teje los pormenores de la vida, tal como va a tener lugar instante por instante. De pronto llega Átropo y corta el hilo; es el momento de la muerte. De ahí van las almas a la llanura del Olvido, acampan a orillas del río de la Despreocupación, beben de sus aguas, y se les olvida todo. Se adormecen. A media noche se oye un trueno, y un niño acaba de nacer.

ESCENA SEGUNDA

Se repite la escena primera con la variante platónica. Láquesis echa los dados no para decidir el destino de cada quién sino sólo para rifar el orden en que pasará cada uno a escoger la vida que van a llevar. Así uno escogerá que su destino sea de ser médico, deportista, tirano, filósofo, etcétera. Platón inventa la variante para que nadie inculpe a la fuerza ciega del destino ni que inculpen a Dios. Dios es inocente. Cloto, Átropo, la llanura del Olvido y el río de la Despreocupación juegan el mismo papel.

ESCENA TERCERA

Nietzsche, antes de nacer, se presenta ante la mesa divina de los dados. El cubilete divino se agita y arroja millones de dados, donde están todos los pormenores de la vida de Nietzsche. Se le pregunta si está de acuerdo, o si quisiera hacer cambios. Esto sucede, más exactamente, no antes de nacer sino ahora, en Silvaplana, 1881. Diónysos le

dice a Nietzsche: «¿Qué te parece la vida que has llevado hasta ahora, a tus 37 años? En realidad no has vivido aún, sino que apenas vas a nacer. Pero los dados divinos te dieron esta suerte, de que vieras lo que sería tu vida si nacieras ahora. ¿Qué dices, quieres que tu vida sea lo que has vivido, con sus fracasos y victorias, con sus dolores y alegrías? ¿O propones cambios?». Nietzsche da un sí dionisiaco y triunfal a su vida entera: «Sí, y diría sí, *aunque tuviera que vivirla millones de veces, en retornos sin fin!* ¡Amo esta vida! ¡Amo esta tierra! ¡Quiero ser creador, y no sólo acepto, sino que quiero más, los sufrimientos que conlleva la creación!» Vencido el demonio, el ángel de luz, el topo del eterno retorno cósmico, Nietzsche es consciente de que alguien grande lo inspiró: «Zaratustra pasó a mi lado». El eterno retorno no está en el cosmos, sino dentro de ti. Tal es el célebre *amor fati* de Nietzsche. Le encanta el juego de dados divinos (por metafórica que suene la expresión). El verbo es fuerte; no sólo acepta, sino que ama. Nietzsche no es un resignado que se doblega ante el *fatum*, o destino, sino amante de lo que el azar, ese juego de dados, le da como destino. Se le podrá oponer en propia lógica, no la lógica de Nietzsche, *que si es congruente debería negar la libertad*, como de hecho parece hacer en algunos aforismos (probablemente *la libertad en que piensan ustedes*). En todo caso el problema, si es problema, es no sólo de Nietzsche sino también de Hegel y del cristianismo. Nietzsche conjunta azar, necesidad y libertad. El problema filosófico, y teológico dentro del cristianismo, que une la voluntad divina y la libertad humana, ha hecho que se escriban bibliotecas enteras. A Nietzsche lo muere una valoración dionisiaca, el amor a la vida. En lenguaje espiritual se trató de una *consolación* trepidante como temblor de tierra, como estrellas danzantes en el cielo; y, rotas las cadenas, tuvo una alegría inconmensurable.

Tal es el eterno retorno dionisiaco, el que le fue comunicado en Silva Plana. Sí a la vida, al juego creativo, más allá del bien y del mal.

La filosofía experimental, como yo la vivo, intenta la posibilidad del nihilismo sistemático; no para detenerse en el *no*, sino ir hasta lo contrario, la afirmación dionisiaca del mundo, que quiere el círculo eterno. Mi fórmula en este punto es *amor fati*. A tal fin son necesarios y deseables los lados de la existencia hasta ahora negados, por amor a ellos mismos, como si fueran los lados de la existencia más poderosos, fecundos y verdaderos. También es menester valorar los lados de la existencia que hasta ahora han sido afirmados, comprender de dónde nace tal valoración, y cuán poco obligatorios son para una valoración dionisiaca de la existencia. Con esto adivinaba yo en qué otra dirección debe figurarse la elevación

del hombre, en una raza más fuerte, de hombres superiores, más allá del bien y del mal.<sup>19</sup> Lo que se hace por amor se hace también más allá del bien y del mal.<sup>20</sup>

Quizá parezca que Nietzsche arriesga demasiado. No menos riesgosa es la apuesta de Pascal. Nietzsche es consciente de ello; le gusta tal apuesta.

Cuando se dice de alguien que lleva una vida *sabia*, o de *filósofo*, se quiere decir *prudente, retraído*. **El verdadero filósofo** vive de una manera *no filosófica, no sabia, no prudente*. Siente el peso y el deber de mil tentativas y tentaciones de la vida. Se arriesga, hace gran juego.<sup>21</sup> Amar al hombre por la gracia de Dios fue hasta el presente el sentimiento más distinguido. Quien lo haya vivido no es menos sagrado para nosotros: voló más alto, y sus extravíos han sido los más bellos.<sup>22</sup>

La alegría es desbordante. La vida es risa, danza, juego, inocencia de los sentidos.

Quizá nuestra *risa* sea la única de las cosas del presente que tenga porvenir.<sup>23</sup> Dijo un sabio: El sueño es lo primero. Dormir no es fácil. Para dormir es preciso haber estado despierto todo el día; tienes que vencerte diez veces; reconciliarte contigo mismo diez veces; descubrir diez verdades; reír diez veces; echar diez carcajadas que den bondad a tu corazón.<sup>24</sup>

Yo no aconsejo matar los sentidos; lo que pido es la inocencia de los sentidos. La castidad es para algunos una virtud; para muchos es un vicio. Quizá estos son continentes, pero la perra sensualidad deja ver sus ojos en todo lo que hacen.<sup>25</sup>

APOTEOSIS. Canto, *danzas y malicias divinas*.

---

<sup>19</sup> Nietzsche, Friedrich, Fragmento póstumo, en el libro publicado como *Voluntad de Poder* 1041 (Los póstumos se presentan ahora de otra manera).

<sup>20</sup> Nietzsche, Friedrich, *Más allá del Bien y del mal*, IV, 153.

<sup>21</sup> *Ib.*, VI, 205.

<sup>22</sup> *Ib.*, III, 60.

<sup>23</sup> *Ib.*, VII, 223.

<sup>24</sup> Nietzsche, Friedrich, *Zaratustra*, I, «La cátedra sobre la virtud».

<sup>25</sup> *Ib.*, I, «La castidad».<sup>26</sup> *Ib.*, III, «Antiguas y nuevas tablas» 2.3.13.16.23.

Nietzsche, haciendo ver *nuevas estrellas y nuevas noches* proclama sus propias *Tablas*:

Les enseñé a reunir todo lo que en el hombre no son más que fragmentos y enigmas. Les enseñé a ser creadores de porvenir, y a salvar, creando, todo lo que *fue*, hasta que la voluntad dijese: «Es así como yo quería que fuese; así es como lo querré». Esa es su salud. Preguntarse «¿por qué vivir?» o decir «todo es vanidad», «nada vale la pena» son charlatanerías viejas y blasfemas. Amigos, ¡rompan esta tabla! Han aprendido mal. ¡La vida es fuente de alegría! El querer libera, pues querer es crear. Que el día en que no hayamos danzado una vez por lo menos, esté perdido. Que toda verdad que no haga reír, por lo menos una vez, nos parezca falsa.<sup>26</sup> ¡Oh vida! he visto brillar el oro en tus ojos nocturnos; esta voluptuosidad ha hecho cesar los latidos de mi corazón. ¿Qué es lo que dice la profunda medianoche? Yo he dormido, he dormido. He despertado de mi profundo sueño. El mundo es profundo, y más profundo de lo que pensó el día. Profundo es su dolor. El gozo es más profundo que la aflicción. El dolor dice: ¡pasa y acaba! Pero todo goce quiere eternidad, la profunda eternidad.<sup>27</sup>

Mi pensamiento de Año Nuevo, lo que va a ser mi dulzura de vivir: Veré lo necesario de las cosas como su belleza. Seré así de los que hacen bellas las cosas. Mi amor será *amor fati*. Mi única negación será: *volver la vista* [*convertere*, convertir la mirada en dirección opuesta a la anterior, *convertirse*] Cualesquiera que sean las circunstancias yo lo que quiero es ser afirmador.<sup>28</sup>

Para terminar este arriesgado ensayo festivo termino tratando de expresar las soluciones alegres de Nietzsche a los problemas del sentido de la vida, del valor del instante. Su solución es dionisiaca<sup>29</sup>, lo que implica dar un sí triunfal a la vida creadora, haberse liberado de las cargas sobre todo del «tú debes (el dragón dorado)» como arranque de la vida; una gozosa gratitud a la vida, tan grande que se vive intenso el *amor fati*, aunque hubiera que vivirla en innumerables retornos por la eternidad. Esto

<sup>27</sup> *Ib.*, III, «La otra canción de la danza».

<sup>28</sup> *Ib.*, El saber alegre, IV, 276, «Para el Año Nuevo».

<sup>29</sup> Para este tema, y en general para la interpretación de Nietzsche, cf Jorge Manzano, *Detective de bajos fondos*, 2002, 2ª edic. 2004, UIA\_DF.

es, el eterno retorno no es cósmico, sino interior, un intenso *pathos*. El instante, como se ve en el pasaje de la mordedura de la culebra, une tiempo y eternidad. Lo que pasa es que, por largos que hayan sido los discernimientos, las decisiones humanas se toman en el instante. Se ama esta tierra. En el cristianismo mal enseñado no se ama esta tierra, sino la otra vida. En realidad, el cristiano ama esta tierra. Fue bueno lo que Dios hizo, y el Hijo de Dios encarnado, al pasar por las realidades de esta tierra, las dejó a todas «vestidas de su hermosura».<sup>30</sup>

### POSTLUDIUM

A la hora de la copa, después de la función, en el intercambio de puntos de vista, yo tendría las siguientes intervenciones.

1.- Nietzsche (*Zaratustra*) desecha el eterno retorno cósmico, al dar una dentellada a la culebra. En *La visión y el enigma Zaratustra* el protagonista es un pastor; pero se trata de una proyección psicológica; más adelante Zaratustra dice a sus animales que aquel monstruo se había metido a su garganta. ¡El pastor era él! La culebra representa una de las filosofías de la historia. Enroscada, se muerde la cola; es un círculo, signo del tiempo. Tiempo y eternidad son uno. Pensamos estar en el tiempo, y es verdad; pero esto implica que estamos por ello en la eternidad. Si no, ¿dónde estaríamos? El asunto se complica con otra filosofía de la historia: los círculos se repiten indefinidamente, eternamente.

2.- El eterno retorno cósmico, sí, ocupó su atención. Notemos cómo sus animales, por no hablar del topo, insisten en esa repetición. Zaratustra llama al más profundo de sus pensamientos, obvio, el eterno retorno, pero cuando se le presenta la repetición mecánica del eterno retorno, exclama «¡qué asco!» (cuarta escena del acto primero).

3.- Los quejumbrosos, nihilistas, para quienes la vida no vale nada, quisieran en el fondo que todo fuera según sus deseos; no lo es, y capitulan. Nietzsche se yergue altivo y declara que ¡su mirada hace bellas todas las cosas!

---

<sup>30</sup> San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*.

**OTREDAD EN OCTAVIO PAZ:*****CONJUNCIÓN ENTRE POÉTICA Y POLÍTICA EN LA MODERNIDAD*****Alicia Ocampo Jiménez<sup>1</sup>**

**Resumen:** La modernidad ilustrada se ha empeñado en la exaltación del subjetivismo, ese idealismo que establece una dialéctica disyuntiva entre el racionalismo y «otras» dimensiones que han sido excluidas. Consciente de esta realidad, Octavio Paz aparece como el «poeta navegante» entre las turbulentas corrientes del mundo occidental contemporáneo para ofrecer, a través de la analogía, la perspectiva de la otredad como inclusión. Nuestro autor promueve en sus obras la consolidación de una nueva hermenéutica, hoy llamada analógica, marcada por la constante presencia de lo «otro» y los «otros» en su pensamiento. A través de este ensayo buscaremos acercarnos a la «otredad» de este poeta con racionalidad filosófica intentando conciliar aquellas realidades aparentemente contradictorias hacia la alteridad y la conjunción.

**Palabras clave:** Modernidad, postmodernidad, racionalismo, otredad, lo otro, los otros, poesía, analogía, puentes, dualismo, subjetivismo, extrañeza, comunión, diacronía, presente, futuro, fraternidad.

OCTAVIO PAZ LOZANO es un gran poeta mexicano del siglo XX, que se ha caracterizado por su espíritu inquieto al contemplar la cultura occidental contemporánea, bajo el peculiar paradigma de la otredad. Su perspectiva como «pensador y poeta» lo mantuvo en una constante sensación de extrañeza que convergía con las ansias de comunión, a tal grado que esa experiencia lo llevó a considerarse a sí mismo como un «peregrino en su patria»<sup>2</sup>. Pensador atento a la realidad sociopolítica del

---

<sup>1</sup>Dra. en Filosofía del Derecho, Moral y Política, por la Universidad de Valencia, España. Su tesis doctoral fue sobre la filosofía política de Octavio Paz. Profesora investigadora en temas de género y filosofía. Es profesora en diversas universidades como el TEC de Monterrey, el ISEF y la ULIA.

mundo occidental, Paz fue denominado por Jürgen Habermas *compañero de viaje de la modernidad*, y Ulacia lo llama el «árbol milenario» por su capacidad de elaborar una poética que se mantiene en diálogo diacrónico con grandes tradiciones literarias y filosóficas, tanto de oriente como de occidente<sup>3</sup>.

La comprensión de la modernidad es una cuestión fundamental que cabe señalar en las reflexiones de este autor, que también escribió gran cantidad de ensayos de índole política. ¿Cómo consideraba Octavio Paz esta época? Expresiones como la siguiente, nos permitirán comprender que el término *modernidad* no era aceptado por nuestro autor, porque es más bien «un expediente, una manera de nombrar que todavía no tiene nombre. Nos llamamos «modernos» porque ignoramos nuestro nombre. Nunca lo sabremos, como no supieron el suyo los griegos de la edad clásica. Ninguna época conoce su nombre: la historia sólo nombra a los muertos. Nos bautizan a la hora de nuestro entierro»<sup>4</sup>. Al hilo de esta reflexión, la época nuestra que hemos acordado llamar postmodernidad no podía quedar excluida de la crítica paziana, ya que con mayor énfasis afirmaba que ésta «no tiene nombre todavía. Ninguna lo ha tenido antes de convertirse en pasado. El Cid no sabía que vivía en el Edad Media ni Cervantes en el Siglo de Oro. Llamar «postmoderno» a nuestro tiempo es una simpleza, una ineptia intelectual. ¿Cómo llamarán al tiempo que venga después: post-postmoderno? Aunque sin nombre, el nuevo tiempo empieza a tener cara»<sup>5</sup>.

Así, podemos hablar de Octavio Paz como un heredero «marginal» de la modernidad tanto en el ámbito filosófico como en el literario, ya que con gran agudeza consiguió situarse en uno de los terrenos intelectuales más destacados de nuestra época, al observar que el univocismo moderno se ha caracterizado por la abolición de lo *otro*. En consonancia con otros pensadores contemporáneos como Lacan, Paz establece una interesante crítica al paradigma del racionalismo ilustrado, por haberse edificado éste a través de abstracciones y exclusiones que no han sido capaces de dar respuesta a las interrogantes más fundamentales del ser humano y de las culturas: «lo otro no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como sí, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, uno y lo mismo. Pero lo otro no se deja eliminar, subsiste, persiste; es el hueso duro de roer

<sup>2</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo VIII, *El peregrino en su patria*.

<sup>3</sup> Ulacia, Manuel. *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*.

<sup>4</sup> Paz, Octavio. *Unidad, modernidad, tradición*. Revista «Vuelta». México, D.F. 1993. N. 200. p. 11.

<sup>5</sup> Paz, Octavio. *Itinerario*. p. 160.

en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo *otro*: en «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*<sup>6</sup>.

En conformidad con Paz, podemos afirmar que en esta época se inaugura un *nuevo descubrimiento*: el del *otro*. La nueva sensibilidad se manifiesta como alternativa a los valores dominantes de la fría lógica de la homogeneidad moderna. De ahí que la aportación de Paz consista precisamente en intentar superar esa visión univocista de la realidad, para dar lugar a la pluralidad y la recuperación de lo *otro*<sup>7</sup>, *el Otro* y de los *otros* a través de la racionalidad analógica. De este modo, Paz se escapa de todas aquellas etiquetas generalizadoras que mutilan la pluralidad en nombre de una racionalidad hegemónica. Aunque no es el primero en hablar de la *Otredad*, la presencia de esta perspectiva es constante a lo largo de sus cavilaciones, tal como lo explica él mismo:

...el asunto de estas reflexiones, a pesar de su diversidad, es invariablemente los *otros*. He pensado mucho, movido por una inclinación que no es fácil explicar, en los otros y en las otras. También en lo *otro*, aunque esto último ha sido, más que tema de mis cavilaciones, objeto de mis poemas<sup>8</sup>.

¿A qué se refiere Octavio Paz cuando habla de la *otredad*? La respuesta a dicho interrogante no puede ser unívoca, dada la variedad de manifestaciones que ésta tiene para nuestro autor, aunque en uno de sus escritos se dedica casi exclusivamente a este tema para decirnos:

---

<sup>6</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo VIII, *El peregrino en su patria*. p. 45.

<sup>7</sup> En la misma línea se encuentran otros autores contemporáneos que hablan de la *otredad* usando el mismo término; tales como Gérard Imbert, José Luis Aranguren, Alejandro Llano, Jesús Ballesteros, Georges Balandier, Tzevan Todorov, Julia Kristeva, Marc Guillaume, Hans George Gadamer, Mauricio Beuchot, Pedro Laín, Lévinas, Paul Ricoeur entre otros. En lo referente a *otredad* y perspectiva de género Cfr. Owens, Craig. *La postmodernidad. El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo*. p. 93ss.

<sup>8</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo X, *Ideas y costumbres II*. p. 19.

La otredad — ¿quién introdujo esta palabra en nuestra lengua?— no es sino una de las formas en que se manifiesta uno de los problemas centrales del pensamiento, desde sus orígenes en Grecia: el Uno y la pluralidad. Entre la unidad y la multiplicidad, entre el Uno y los muchos, hay una contradicción que parece insalvable: el Uno no puede ser parte de los muchos pues en ese caso se desvanecería, convertido en uno de tantos; asimismo, si los muchos se funden en el Uno, desaparecen<sup>9</sup>.

La *otredad* se explica fundamentalmente en la óptica «paziana» por la experiencia de la soledad que existe intrínsecamente en todo ser humano, y que ha de culminar en la comunión, como medio para salvar de la «ausencia» de los otros: «La soledad es el fondo de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro...el hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad»<sup>10</sup>. Tal como hemos observado, en Paz subyace esta relación de extrañeza y atracción hacia la alteridad para explicar casi cualquier tipo de fenómeno, incluso de su propia biografía. En una de sus obras afirma que existe una «dispersión de la imagen del mundo en fragmentos inconexos» que se resuelve en uniformidad y, así, en pérdida de la *otredad*. Escisión entre cada persona y los otros, abismo que nos separa de los demás porque ésta peculiaridad de nuestra sociedad contemporánea provoca la consideración del Tú de manera abstracta, y con un abstracto la comunicación resulta casi imposible: «el fenómeno moderno de la incomunicación no depende tanto de la pluralidad de sujetos cuanto de la desaparición del tú como elemento constitutivo del diálogo. No hablamos con los otros porque no podemos hablar con nosotros mismos... hoy no estamos solos en el mundo: no hay mundo. Cada sitio es el mismo sitio y ninguna parte está en todas partes»<sup>11</sup>.

En este mismo sentido, nuestro autor también se enfrenta con una de las piedras fundacionales del mundo occidental moderno: el idealismo y los mecanicismos originados por el pensamiento cartesiano. En otras palabras, se suma a los autores

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>10</sup> Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. p. 175

<sup>11</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 261.

que prefiguran la caída de Descartes, al suscitar con sus reflexiones «alternativas» el desmoronamiento de la idea de la univocidad del ser donde «el yo, la conciencia, se ha tragado al mundo. Esta evaporación de la realidad, ¿es la pena que el escéptico debe pagar si quiere ser coherente consigo mismo?»<sup>12</sup>. La exacerbada exaltación del *yo* culmina con la negación de lo *otro*. La objeción que expone Octavio Paz es que el dualismo cartesiano ha transformado radicalmente nuestra idea de la realidad exterior, que termina siendo abolida: «El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior solamente a partir de la *res cogitans*. Una y otra vez ésta se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La razón no puede salir de sí y fundar el mundo. Mientras tanto, la naturaleza se nos ha convertido en un nudo de objetos y relaciones. Dios ha desaparecido de nuestras perspectivas vitales y las nociones de objeto, sustancia y causa han entrado en crisis»<sup>13</sup>.

Por eso, haciendo un análisis de la filosofía moderna, Paz sostiene que la historia del pensamiento de Occidente ha sido la de las relaciones disyuntivas entre el ser y el sentido, el sujeto y el objeto, entre el hombre y la naturaleza.

Desde Descartes el diálogo se alteró por una suerte de exageración del sujeto. El diálogo de la filosofía con el mundo se convirtió en el monólogo interminable del sujeto. El mundo enmudeció. El crecimiento del sujeto a expensas del mundo no se limita a la corriente idealista: la naturaleza histórica de Marx y la naturaleza «domesticada» de la ciencia experimental y de la tecnología también ostentan la marca de la subjetividad<sup>14</sup>.

Nuevamente podemos observar la aparición de la otredad *como exclusión*, que presenta a la razón como «anuladora» de otras realidades, porque la crítica racionalista barrió el cielo ideológico intentando limpiarlo de otras dimensiones, adorando a la razón misma como una diosa. Paz afirma:

La crítica de la religión desplazó al cristianismo y en su lugar los hombres se apresuraron a entronizar a una nueva deidad: la política. El «instinto religioso» contó

---

<sup>12</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo III, *Fundación y disidencia*. p. 200.

<sup>13</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 161.

<sup>14</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo X, *Ideas y costumbres II*. p. 552.

con la complicidad de la filosofía. Los filósofos substituyeron una creencia por otra: la religión revelada por la religión natural, la gracia por la razón. La filosofía profanó al cielo, pero consagró a la tierra<sup>15</sup>. Por eso, es evidente que la intención de nuestro autor es ponerse ahí, al otro lado de la razón y de la realidad, dado el desacuerdo del poeta con las abstracciones modernas que tienden a convertir al mundo en un todo homogéneo, tanto en el plano de la cultura como del pensamiento, tal como podemos observar en una de sus cavilaciones, en las que concluye:

...pero lo otro se resiste. No se resigna a ser espejo. Reconocer la existencia irreductible del otro es el principio de la cultura, del diálogo y del amor. Reducirlo a nuestra subjetividad es la árida, infinita dialéctica del esclavo y del señor... la realidad humillada acaba por hacer saltar esas prisiones. Aun en la esfera del pensamiento puro se manifiesta esa tenaz resistencia de la realidad. Machado nos enseña que el principio de identidad sobre el cual se ha edificado nuestra cultura, se rompe los dientes frente a la otredad del ser. Acaso en esto radique la insuficiencia de nuestra cultura. Todo imperialismo filosófico o político se funda en esta fatal y empobrecedora soberbia<sup>16</sup>.

Sin embargo, también advierte del peligro del relativismo absoluto en el que han caído algunos pensadores postmodernos, porque han dado cabida a un equivocismo que ha sido incapaz de consolidar junto con los otros el nuevo tiempo que se avecina en el ámbito del pensamiento, la cultura y la política:

...al final del siglo XX hemos abandonado varios absolutismos heredados del siglo XIX, como la creencia en el progreso, el marxismo y otras abstracciones. En parte me alegro: soy hijo de los grandes críticos del racionalismo... Hoy triunfa el relativismo universal. El término es contradictorio: ningún relativismo puede ser universal sin dejar de ser un relativismo. Vivimos en una contradicción lógica y moral. Aunque no tengo nostalgia de los antiguos absolutos filosóficos, me doy cuenta

---

<sup>15</sup> Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 238.

<sup>16</sup> Paz, Octavio. *El ogro filantrópico*. p. 206.

de que el relativismo –aparte de su intrínseca debilidad filosófica- es una forma atenuada y en cierto modo hipócrita del nihilismo<sup>17</sup>.

En su crítica a la universalidad abstracta que nos ha dejado un gran vacío, nuestro autor subraya que el pensamiento moderno ha triunfado en el terreno de las generalidades, pero que ha menospreciado lo particular, lo sensible, lo cualitativo. Pero son las artes dice nuestro poeta, las que han rescatado estos rasgos, en especial las artes literarias y, muy en especial, la poesía. Para el mismo Paz, el pensamiento futuro tendrá que ser pensamiento poético, en el sentido menos blando del término, esto es, un pensamiento que recoja lo particular, lo cualitativo, lo sensible y lo ponga en relación no avasalladora con el todo. Los poetas son los intermediarios de esta relación<sup>18</sup>.

Así, este pensador mexicano nos hace ver que hoy los acontecimientos históricos han cambiado.

Vivimos el fin de un mundo y de un estilo de pensar: el fin del lirismo burgués, el fin del yo cartesiano. En las fronteras del amor y de la muerte, encerrado en su soledad, el poeta canta el canto del tiempo: cuenta las horas que faltan para que caigan todas las máscaras y el hombre, libre al fin de sí mismo, se reconcilie con el hombre... sólo el pueblo podrá romper la cáscara de la subjetividad, la cárcel de cristal de roca del yo cartesiano»<sup>19</sup>

Pensamos que esto se conseguirá ahí donde pueda aparecer el pensamiento analógico como una forma de recuperación de la *otredad* por medio de la proyección del lenguaje en un espacio despoblado por todas las mitologías. Esta misión nos engloba a todos y nos llama a reinsertar en la sociedad también la percepción del *otro* lado del hombre:

---

<sup>17</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo IX, *Ideas y costumbres I*. p. 163.

<sup>18</sup> Savater, Fernando. *Entrevista: Octavio Paz en su inquietud*. Revista «Vuelta». México, D.F. 1991. N. 178. p. 12.

<sup>19</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo III, *Fundación y disidencia*. p. 342-343.

- A la realidad entera, más allá de la razón dominadora.
- A la dimensión cualitativa.
- A la opacidad y el misterio, incluso de la propia existencia.
- A los otros como un «tú», como un «nosotros».
- Capacidad de escucha y diálogo.
- A la naturaleza, la afectividad, el símbolo y la alegoría, el cuerpo.
- Al Otro.

Estas consideraciones de Octavio Paz nos permiten adentrarnos en la tendencia hegemónica y etnocéntrica del mundo occidental moderno, establecidos desde la perspectiva de la exclusión, ya que según Paz, la Ilustración se fundó disyuntivamente desde la exacerbada idolatría del «yo» que conduce a la idolatría de la propiedad; lo cual ha desvelado el rostro del verdadero Dios de la sociedad occidental: se llama dominación sobre los otros. «Concibe al mundo y a los hombres como *mis* propiedades, mis cosas. El árido mundo actual, el infierno circular, es el espejo del hombre al que se ha mutilado su facultad poetizante»<sup>20</sup>.

De ahí que sea perentoria la conciencia de que con dicho modelo en las relaciones internacionales, hasta ahora solo podemos hablar en términos de «otredad como exclusión» del *otro* por la autoafirmación del *yo* en el terreno cultural. Paz explica que este fenómeno se debe a que por influjo del mecanicismo se entiende a la sociedad contemporánea como un conjunto de sistemas, «todos ellos parciales y todos ellos con apetito de hegemonía universal. El uno quiere devorar al otro, como diría Machado. Los sistemas enfrentan media humanidad a la otra media: una mitad del pueblo a la otra; y en cada conciencia hay también dos mitades, dos medios hombres, que pelean porque cada uno se cree el hombre total y único. El resultado es el vacío: empezamos por negar al otro y terminamos por negarnos a nosotros mismos. El «espíritu de sistema» quiere decir idolatría de la fracción. Sus frutos son el planeta dividido, el hombre escindido: el fragmento del hombre. El sistema pretende que la verdad parcial sea una verdad general y para lograrlo no tiene más remedio que abstraer o escamotear la otra mitad de la realidad. La auténtica universalidad consiste en reconocer la existencia

---

<sup>20</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo I, *La casa de la presencia*. p. 259.

concreta de los demás y aceptarlos, aunque sean distintos a nosotros; la universalidad abstracta aspira a la abolición de los otros. El espíritu de sistema es absolutista»<sup>21</sup>.

Así es como nuestro autor pone de manifiesto la ambigüedad de los términos comúnmente utilizados como «tercer mundo», «desarrollo» y «subdesarrollo», porque el único modo de medición que se acepta es el de los criterios estadísticos, reduciendo el valor de las culturas a parámetros meramente cuantitativos y económicos, en detrimento de la valoración de la riqueza que tienen las culturas del *surr* y con el consecuente desprecio de *otras* aportaciones socioculturales que afirman la diversidad. Asimismo este autor nos hace ver que la hegemonía del Occidente ha acentuado el fenómeno de la escisión entre el Norte y el Sur, creando una «oposición entre los países pobres y los países ricos, lo cual quiere decir desde el punto de vista de la historia y de la cultura: países centrales o imperiales y países periféricos o marginales, países sujetos y países objetos»<sup>22</sup>. En este sentido, se observa la falta de *otredad* de los «unos» (los países del Norte) con el sometimiento de los «otros», bajo el paradigma de la posesión y la dominación etnocéntrica. De seguir con esta dinámica dialéctica entre los países sujeto y países objeto, la consecuencia que probablemente se avecina es que «tal vez en un futuro no demasiado lejano los países adelantados ni siquiera esquilmarán a los subdesarrollados: los abandonarán a su miseria y a sus convulsiones»<sup>23</sup>.

Como podemos observar, Habermas no se equivocó al llamar a Octavio Paz «compañero de viaje de la Modernidad», ya que gran parte de su obra no sólo fue poética sino también destinada precisamente a la consolidación de una filosofía política creadora de «puentes», ahí donde la modernidad ilustrada haya ocasionado abismos. Como nos dice en uno de sus últimos escritos:

No es la primera vez que aludo a la necesidad de una filosofía política. En realidad, sobra el adjetivo político; casi todas las filosofías desembocan en una política. La que yo sueño debería reconocer la tradición inmediata; la del liberalismo y la del socialismo. Han sido los grandes interlocutores del siglo XIX y XX y tal vez ha llegado la hora de una síntesis. Ambos son irrenunciables y están presentes en el nacimiento de la Edad Moderna:

---

<sup>21</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo II, *Excursiones / incursiones*. p. 140.

<sup>22</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo VIII, *El peregrino en su patria*. p. 241.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 288.

uno encarna la aspiración hacia la libertad y el otro hacia la igualdad. El puente entre ellas es la fraternidad, herencia cristiana, al menos para nosotros, hijos de Occidente. Un tercer elemento: la herencia de nuestros grandes poetas y novelistas...la historia y la política son los dominios de elección de lo particular y lo único: las pasiones humanas, los conflictos, los amores, los odios, los celos, la admiración, la envidia, todo lo bueno y todo lo malo que somos los hombres<sup>24</sup>.

Por otra parte, si asumimos el reemplazo del *kairós* por el *cronos* provocado desde la modernidad, otra de las valiosas aportaciones de Octavio Paz consiste en insertar la visión diacrónica en la que se inserte nuevamente la consideración del tiempo y no sólo del instante. Paz señala de modo genial que «entre tradición y modernidad hay un puente. Aisladas, las tradiciones se petrifican y las modernidades se volatizan; en conjunción una anima a la otra y la otra le responde dándole peso y gravedad»<sup>25</sup>. Una dimensión más de la *otredad*, designada por la consideración de la temporalidad, que integra armónicamente la tradición con el futuro, a través del arraigo en el presente.

Así se explica de una manera más precisa la relevancia de la analogía para este autor, ya que sólo a través de ella se puede encontrar la pluralidad en la unidad. Jesús Ballesteros considera que el mismo Octavio Paz ha sido uno de los «puentes» que precisa nuestra civilización occidental para hacerla más habitable: «Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo del cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora. La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad»<sup>26</sup>. La hermenéutica analógica, la capacidad para interpretar la realidad desde una perspectiva incluyente que asuma la igualdad y la diferencia, es esa noción que nuestro autor intenta insertar en el discurso filosófico contemporáneo, por su presencia como «puente» o punto de encuentro entre el «yo» y los «otros», que hace ver al otro como a sí mismo: «Precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra

<sup>24</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo IX, *Ideas y costumbres I*. p. 60.

<sup>25</sup> Paz, Octavio. *Obras Completas*. Tomo III, *Fundación y disidencia*. p. 37.

<sup>26</sup> Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. p. 110.

*como* o la palabra *es*: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su existencia, reconcilia las diferencias y las oposiciones»<sup>27</sup>.

En síntesis, hemos afirmado que esta perspectiva abierta a la alteridad sólo es posible cuando se asume el pensamiento analógico. De ahí la relevancia de la poesía, ya que su misión es apuntar hacia la *otredad* como inclusión. A través de la imaginación, la poesía intenta establecer mediaciones, y es una referencia al Tú que al encontrarse con el poema, se vuelve otro y vuelve otro al poema. Un poeta con racionalidad filosófica como Octavio Paz, promueve a través de su obra la consolidación de un nuevo paradigma que concilia armónicamente aquellos elementos que podrían ser considerados contradictorios, con la finalidad de afirmar la conjunción armónica hacia la alteridad: «Otros. Manifestarlos, realizarlos, es la tarea del hombre y del poeta»<sup>28</sup>. «Espejo de la fraternidad cósmica, el poema es un modelo de lo que podría ser la sociedad humana. La poesía ejercita nuestra imaginación y así nos enseña a reconocer nuestras diferencias y a descubrir las semejanzas. El universo es un tejido vivo de afinidades y contradicciones. Prueba viviente de la fraternidad universal, cada poema es una lección práctica de armonía y de concordia»<sup>29</sup>. Las ansias de fraternidad que subyacen en el pensamiento de Octavio Paz, se revelan de manera fascinante en el poema *Hermandad*, con el que concluimos nuestras reflexiones sobre este genial poeta y ensayista mexicano:

Soy hombre: duro poco  
Y es enorme la noche.  
Pero miro hacia arriba:  
Las estrellas escriben.  
Sin entender, comprendo:  
También soy escritura  
Y en este mismo instante  
Alguien me deletrea<sup>30</sup>.

«...Dije que alguien me deletrea: diálogo conmigo mismo, con esa parte de mí mismo que no se reduce a razón»

---

<sup>27</sup> Ibid. p. 86.

<sup>28</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*. p. 155.

<sup>29</sup> Paz, Octavio. *La otra voz*. p. 139.

<sup>30</sup> Paz, Octavio. *Itinerario*. p. 155.



## EL ATARDECER DEL ARTE Y LA PARODIA DEL RESPLANDOR ESTÉTICO

Jaime Torres Guillén<sup>1</sup>

**Resumen:** En el presente trabajo, se reflexiona críticamente sobre el lugar que ocupa el arte y la estética, dentro del sistema capitalista a la luz del diagnóstico que elabora la Escuela de Frankfurt. Suponemos que, la discusión del nuevo papel de la sensibilidad humana dentro de la sociedad industrial, analizada desde las constelaciones de la Teoría Crítica, nos puede permitir ir perfilando posibles tareas de vinculación social en el campo de la experiencia artística.

**Palabras clave:** Arte, estética, cultura, cultura de masas, capitalismo, sociedad industrial, sensibilidad, fetiche, reificación, aura, reproducción técnica.

*Hoy los engañados por las industrias de la cultura, los sedientos clientes de sus mercancías se encuentran al otro lado de las fronteras del arte.*

T. W. Adorno

HAY DOS conceptos relacionados desde los cuales partirá este trabajo, a saber, la estética y el arte. El primero, más cargado a la reflexión filosófica pero ambiguo en cuanto a su estatuto epistemológico y el arte, emparentado con grandes nombres y obras en la literatura, la música, arquitectura, escultura etc. Aristófanes, la Odisea, Rembrandt, la Capilla Sixtina, Esquilo, los conciertos de Brandemburgo, la catedral de Chartres, Silvestre Revueltas, Picasso, Los Heraldos Negros, Mozart, por nombrar aquello más cercano a mi pensamiento. No pretendo hacer una reflexión histórica sobre tales conceptos. El espacio en este artículo no me lo permite. Además,

---

<sup>1</sup> Lic. En letras por la Universidad de Guadalajara, Maestro en filosofía por el Instituto de estudios Superiores de Occidente (Iteso). Es profesor del IFFIM y Director de la revista Piezas.

aunque actualmente abundan tratados sobre arte, belleza y estética sigue habiendo confusión entre éstas. La confusión aparece en el momento en que no se define el campo u objeto de estudio de la estética con suficiente precisión; en la historia nos encontramos con variedad de escuelas y teorías que llevan en sus diferentes reflexiones desde la psicología experimental, la expresión intuitiva del artista hasta la ontología según sea el punto de partida: la belleza, la vivencia estética, la creación artística, la contemplación. Sin embargo, si queremos ser justos con la estética y el arte, digamos que éstos tienen su justificación en algo constante en todos los hombres. El hecho de sentir fruición por ciertas cosas o percibir las y provocar en los humanos reacciones sensibles parecidas pero no siempre iguales en todos, llevó a los filósofos a tratar de explicarse qué tenía de cognoscitivo o de especial, esta zona de la inteligencia humana no explorada con detenimiento suficiente, en comparación, con el avance que se ha hecho con lo que Occidente ha denominado «razón». Esta zona especial lleva consigo, una diversidad de objetos materiales que le incumben y es fecha que no se ha aclarado del todo qué es lo que permite que estos campos tan heterogéneos como el arte, la vivencia estética, la creación poética etc. tengan un punto en común. Necesitaríamos entonces definir con suficiente claridad la clave que pueda unificar esta variedad de experiencia y pensamientos para no caer en el pesimismo que comenta Juan Plazaola en el siguiente pasaje:

Conscientes de la actual imposibilidad de definir el objeto de la estética y dominar con visión sintetizadora el ancho terreno de los hechos y fenómenos que le conciernen, los investigadores de hoy se limitan al estudio metódico de determinadas vertientes de ese universo, preferentemente de aquella en que parece encontrarse lo estético en su máxima densidad: la creación artística. Para la mayoría de los estetas actuales, la estética se identifica con el estudio del arte...mientras la estética siga siendo «un problema en sí misma», se prefiere comenzar por laborar este campo más humano y concreto, y tal vez menos problemático y menos sometido a actitudes mentales apriorísticas, que es el campo del arte<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Plazaola, Juan, *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991, p. 290.

De cualquier manera, el problema «en sí mismo» de la estética y del arte no será tratado aquí<sup>3</sup>, más bien lo que intentaremos es pronunciarnos críticamente sobre la realidad en la que se encuentran actualmente éstas, en otras palabras, independientemente de lo que se discuta de una como disciplina; de la otra como expresión, existe un hecho que nos interesa y del cual queremos partir en este ensayo: la sensibilidad humana en la sociedad industrial.

Esta postura tomamos además de lo dicho más arriba, porque lo que está en juego mayormente en el sistema capitalista actual no es la diatriba entre lo que es arte o no, sino en el papel que representan el arte y la estética como sensibilidad humana en la era industrial. Por ello hablaremos de la estética y el arte, siempre en referencia a la sensibilidad en la sociedad de industrial.

El trabajo tendrá dos partes. La primera versará sobre una síntesis del diagnóstico que hace la Escuela de Frankfurt en torno a este problema, es decir el de la sensibilidad artística en el capitalismo. El segundo apartado merecerá algunas consideraciones, perspectivas, valoraciones y tomas de posturas por parte nuestra de lo que consideramos la tarea del arte y la estética.

---

<sup>3</sup>Para una discusión en torno a estos problemas, cf. Torres Guillén J., *Replanteamiento de la Estética como disciplina filosófica desde la noción de sentimiento estético en Xavier Zubiri*, Tesis de maestría, Iteso, Guadalajara, 2005. Básicamente lo que se discute aquí parte de la idea de que no hay claridad en torno a lo que es sentimiento y estética, al contrario existe confusión y a partir de ella se escriben poéticas, estéticas de la novela o estéticas de la recepción sin saber a ciencia cierta sobre qué bases filosóficas, epistemológicas o científicas se montan dichas estéticas. Como el sentimiento y la estética nacen en la modernidad desde una zona poco clara respecto de lo que son: emociones, afectos, ciencia de lo bello, una intuición del espíritu etc., la ambigüedad de una noción arrastra a la otra. Pensamos que eso fue lo que le pasó a la estética como disciplina filosófica. Su fuente era el sentimiento, pero éste no se aclaró por completo como sí se hizo con la inteligencia y la voluntad por ejemplo, luego la oscuridad y la distorsión fueron el plano desde donde la estética partiría. Ante esa carta de presentación, parecía difícil otorgarle a la estética un lugar dentro de la filosofía. Con este supuesto a cuestas, en este trabajo se intenta clarificar qué es la Estética como disciplina filosófica y, qué es el sentimiento a partir de la noción de sentimiento estético del filósofo español Xavier Zubiri. De lo que se trata es, por un lado, aclarar la noción de sentimiento y lo estético de todo sentimiento desde el sistema filosófico de Zubiri; y por otro, una vez explanado el sentimiento, poder justificar a la Estética como disciplina filosófica para así evitar la confusión de ésta con otras actividades u otros saberes. La tarea no es fácil, nos encontramos frente a varios siglos de historia y a toda una tradición que ha asimilado de cierta manera la noción de sentimiento, estética y por supuesto arte.

## I.- EL ARTE EN LA ESCUELA DE FRANKFURT.

En el pensamiento de Walter Benjamin, Hebert Marcuse y T. W. Adorno<sup>4</sup> encontramos una afirmación común sobre el arte moderno: éste, es autónomo y se alimentó durante un buen tiempo de la idea de humanidad, de lo mejor de la Ilustración. Para estos críticos de la cultura, el arte es resistencia social y tendencia a la liberación en la medida en que éste, rechaza la vulgarización, denuncia la alienación de las masas y conservan la utopía que queda después del desplazamiento de la religión en la modernidad. El arte es promesa de felicidad, se rebela contra el orden establecido y niega la sociedad falsa. Ciertamente que el proceso de gestación del arte tiene sus fuentes en la vida burguesa y que la aparición del artista como genio creador crece a merced del capitalismo industrial, sin embargo esa gestación del arte delinea horizontes que se rebelan contra el dominio de la razón a través del romanticismo, primero, y la experiencia de vanguardia, más tarde. Esto se hace evidente cuando nos enteramos que las vanguardias pusieron en crisis la idea del arte como *mimesis* y como mero reflejo de la realidad exterior que la tradición estética había consagrado desde Aristóteles. Pero lo vimos también cuando el artista se autodefine como trabajador<sup>5</sup> desde la promesa antes dicha y se guía mediante ideales como lo fue el programa de Bertolt Brecht quien intentó refuncionalizar las técnicas estéticas modernas como la creación estética, desde una perspectiva revolucionaria ya que, de lo que se trataba, a los ojos de este crítico era de liberar la humanidad no de alienarla<sup>6</sup>. El arte podía hacerlo.

Por otro lado también es cierto que la sensibilidad desde su descubrimiento por Kant como placer desinteresado, obtiene eco en la cultura capitalista burguesa de tal manera que, adquiere peso frente a las artes liberales y por supuesto la autonomía que caracterizó a las bellas artes en la modernidad. Pero que el arte haya logrado una autonomía en el capitalismo y dentro de esa autonomía, libertad individual, esa libertad del individuo se encontraba en contradicción con la totalidad de la sociedad. Esto

---

<sup>4</sup> Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1992.

<sup>5</sup> Buck-Morss, Susan, *Origen de la dialéctica negativa Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, editores, México 1981.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 85. Es interesante cómo en esta osadía de avanzar a través del arte hacia caminos de liberación, las discusiones no siempre fueron en el mismo sentido. Cf. El caso de Luckás y Brecht en Susan Buck-Morss, *op. cit.* pp. 84-101.

pudo pasar desapercibido antes de Marx porque el pensamiento social sobre estética suele olvidar constantemente el concepto de fuerza productiva que el materialismo histórico descubrió en la dialéctica social. En opinión de Adorno si es verdad que el arte se alimentó de la idea de humanidad ilustrada, ésta se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana<sup>7</sup>

...ahora el arte venda sus ojos con una ingenuidad al cuadrado al haberse vuelto incierto el para qué estético... los clichés del resplandor de reconciliación que el arte hace irradiar sobre la realidad son repulsivos; constituyen la parodia de un concepto de arte, un tanto enfático, por medio de una idea que procede del arsenal burgués, y lo sitúan entre las instituciones dominicales destinadas a derramar sus consuelos<sup>8</sup>

Por ello ante la desorientación de la sensibilidad en la era capitalista, el arte, se confunde con la cultura de masas y la industria del entretenimiento vuelve nostálgicos a los espectadores y mecenas que aún quedan como viejos lugartenientes del arte, suspirando por un pasado glorioso. Para Adorno la fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es sólo romanticismo tardío.<sup>9</sup> De nada sirve una añoranza vacía frente al sistema que todo lo consume y reproduce en sus esquemas de dominación.

La desorientación de la sensibilidad, ergo del arte y la estética, radica principalmente en el hecho de que, de la autonomía de la obra de arte no queda nada más que la mercancía como un fetiche; que lo que realmente se consume en estas nuevas mercancías culturales de masas es el carácter abstracto de su *ser-para-otro*, sin que realmente esa mercancía sea para otro. Las mercancías engañan puesto que así cumple su función la industria. La vieja afinidad entre el que contempla y lo contemplado se vuelve patas arriba, el mimetismo del arte se ha convertido en un medio de ganar dinero. Al cliente, sólo se le ofrecen restos de serie puramente imitativos, la obra de arte y el espectador ya no se identifican<sup>10</sup>. Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo

---

<sup>7</sup> Adorno, Theodor W., Op. cit. p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 11.

<sup>10</sup> *Ibid.* P. 31.

que cree percibir en ellas. Si eso hace la industria de la cultura del arte y la estética en el capitalismo, es imposible hacer una crítica a la misma industria de la cultura sin hacerla también al arte<sup>11</sup>.

Sin embargo ni Adorno, ni Benjamin o Marcuse pudieron negar que existe una necesidad del arte como realidad humana. Y no lo negaron porque lograron intuir la gran capacidad que tiene aquél de vincular a la humanidad a través de la sensibilidad. Esto daba ánimo para afirmar contundentemente que no podíamos renunciar a él. Podríamos decir que también los demás miembros de Escuela de Frankfurt:

Consideraron lo estético no sólo como el escenario eficaz para la actividad política, sino como un mundo íntimamente vinculado con la vida misma. Para ellos la cultura y la sensibilidad estética constituían la dimensión existencial última...al igual que Nietzsche vieron la historia como el desarrollo de la sensibilidad estética; la transformación de dicha sensibilidad era el objetivo final de la transformación revolucionaria de la existencia. Vida y arte eran indiscernibles<sup>12</sup>

Desde esta perspectiva era difícil no criticar el hecho que en la era industrial, el arte se hubiera convertido en medida amplísima, en un negocio orientado al lucro económico independientemente de su respuesta a la real necesidad social. Para Adorno, este negocio seguiría adelante mientras sea rentable pues la perfección que ha alcanzado en el campo de poder, impedirá darse cuenta de que ya está muerto al menos en su manifestación moderna. En términos reales, géneros artísticos como la opera, la pintura, la música, la literatura han quedado anulados por la cosificación y el fetiche sin que el consumidor ni la cultura oficial se haya dado cuenta de ello.

En este sentido el «atardecer del arte», parte del título que presentamos en esta reflexión, no es una abstracción o una afirmación rijosa de algún apocalíptico como cree Umberto Eco, ni tampoco un *Verwindung*, un remitirse a la tradición bajo el dominio estetizante de los medios de comunicación de masas como ha expresado

---

<sup>11</sup> Íbid. p. 32.

<sup>12</sup> Friedman, George, *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, FCE, México, 1986, p. 144.

Vattimo<sup>13</sup>. Tiene que ver con que las necesidades reales que los humanos tenemos de la expresión artística han quedado integradas en una sociedad falsa y tales expresiones cuando existen, son falseadas a su vez por la misma sociedad.

Adorno no niega que se encuentre con todo ello, en la industria cultural, una satisfacción múltiple y plural, en la que incluso pareciera que se democratiza la cultura, el arte, la sensibilidad estética. Pero ese placer es una satisfacción falsa porque engaña a los hombres sobre lo que es su auténtico derecho<sup>14</sup>. De ahí que se entienda la frase casi lapidaria de Adorno en el sentido de que «en el capitalismo el arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada»<sup>15</sup>.

## WALTER BENJAMIN: LA PÉRDIDA DEL AURA ARTÍSTICA

Quizás este *atardecer del arte* al que nos referimos, puede alejarnos más del pensamiento contemporáneo conservador de Eco y Vattimo, si aclaramos esta frase a la luz de la pérdida del aura del arte que Walter Benjamin profetizara. Para Benjamin, la pérdida del aura en el arte, de la cual más adelante hablaremos, es decisiva. En su análisis *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* («la obra de arte en la época de su reproducibilidad tecnológica») supone que el arte en esta época es producto de la reproducción mecánica, que transfigura el ser auténtico de aquel<sup>16</sup>. En la era industrial el arte pierde su historicidad sensible. Viviendo en el capitalismo, al arte le falta historia, contexto, y si bien la reproducción puede ser fiel, la autenticidad no. Por más que los mecenas oficiales se esmeren en las ceremonias en el lugar de la

---

<sup>13</sup> Véase las formulaciones de Umberto Eco en torno a la cultura de masas en donde incluso acusa a la Escuela de Frankfurt de pseudomarxista, apocalíptica y aristócrata por el hecho de que, según Eco, los miembros de esa Escuela, desconfían del igualitarismo, del ascenso democrático de las multitudes y construyen el fetiche «masa» por un simple hecho industrial. Cf. Eco Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona, 1995, pp. 35-47, 53 y ss. El caso de Gianni Vattimo también es contrario a nuestro modo de ver, con respecto a lo que nos estamos refiriendo. Vattimo habla de la muerte del arte y con ello está entendiendo una representación, una muestra más del fin de la metafísica, de la liquidación del sujeto según él y la puesta en operación del «chance» de la vida estetizada postmoderna. Cf. Vattimo Gianni, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 2000, especialmente pp. 49-59. Estas posiciones conservadoras contrastan, como se verá, con la crítica al arte de parte principalmente de Walter Benjamin.

<sup>14</sup> Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, op. cit. p. 33.

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 181.

<sup>16</sup> G. Friedman, Op. cit. p. 151.

contemplación, los rituales del museo y de las galerías, son innecesarios, superfluos. En el capitalismo, la escultura, literatura o sinfonía reproducida se sitúa en el contexto de la elección del espectador, del oyente y aquí la obra no tiene pasado, historia, tradición, ni destino. La obra de arte llega a ser un objeto sometido a la voluntad de las masas, de hombres libres listos para contemplarla<sup>17</sup> y cumplir así el deseo por el fetiche. El nuevo fundamento de la obra de arte es la masa<sup>18</sup>.

Ahora bien, Benjamin constantemente aclaró que la obra de arte había sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Los casos de reproducción en Grecia como el fundir y acuñar bronce, monedas, la reproducción del dibujo a través de la xilografía, el grabado en cobre, el aguafuerte en la Edad Media, la imprenta y la litografía en la era moderna no representan más que un caso particular del fenómeno que ahora estamos viendo a escala universal. «Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone a lo largo de la historia intermitentemente, a impulsos muy distantes entre sí, pero con intensidad creciente<sup>19</sup>.

El planteamiento de Benjamin radicaba, en que la reproducción manual no terminaba con la autenticidad de la obra de arte, porque al final de cuentas no la igualaba ni la suplantaba. A diferencia de ello, la reproducción técnica se muestra independiente que el original de una manera avasalladora: en la fotografía, la música, el cine podemos ver un ejemplo de esto. La copia en la reproducción técnica puede además llegar a contextos inasequibles a su original. «Y ante todo permite a la copia salir al encuentro del receptor, ya sea en forma de fotografía o de disco fonográfico»<sup>20</sup>.

La creciente masificación en la producción de imágenes, un proceso que se inicia hacia 1830 con la invención de la daguerrotipia, expresa una transformación y refunda radicalmente la experiencia humana del mirar, la de la creación artística y la de su percepción. A partir de estas

---

<sup>17</sup> *Íbid.* p. 152.

<sup>18</sup> *Íbid.* p. 153.

<sup>19</sup> Benjamin, Walter, «La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica» en *Sobre la fotografía*, Pre-textos, España, 2004, p.93.

<sup>20</sup> Benjamin, Walter, *op. cit.* p. 96.

transformaciones experienciales que dan lugar a demandas estéticas del nuevo actor que aparece en la escena social, las masas urbanizadas, es posible interpretar el surgimiento y el éxito a lo largo de este siglo de las innovadoras técnicas de reproducción de imágenes y las modificaciones que se verifican en las tareas artísticas vinculadas a ellas<sup>21</sup>.

Una obra musical que se ejecuta, que hace relación entre el espectador y los artistas, puede escucharse en una grabadora dentro de una habitación; los colores originales de un cuadro son imitados por la tecnología y están dentro de un restaurante, se ve mientras se come. «Las circunstancias en que se ponga a una obra de arte al ser reproducida técnicamente quizá dejen intacta su consistencia, pero en cualquier caso hacen perder valor a su aquí y a su ahora.»<sup>22</sup> Lo que sale afectado en la obra de arte para Walter Benjamin es su autenticidad.

Ésta es la quintaescencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su duración material hasta su valor de testimonial histórico: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, lo irreplicable producido se vuelve masivo y descontextualizando el arte.<sup>23</sup>

Si entendemos bien a Benjamin, lo que se pierde es la relación directa entre el espectador y la obra. Escuchar una sonata de Bach en el baño o en un comercial de fritangas es pérdida del aura. Desde luego que la sonata es de Bach, pero no tiene ninguna relación con el *para qué* estético.

La capacidad de contemplar se atrofia en detrimento de las cosas y de los ojos del mismo hombre. Es el tipo de receptor el que cambia con la llegada del capitalismo. En esto Benjamin va aún más lejos al afirmar que, el movimiento de masas más poderoso actualmente es el cine; es ahí donde generalmente recae la reproducción técnica del arte. Y es que, con todo lo positivo del cine, lo educativo y formativo que puede ser, sabemos que la industria cultural tiene cautivo a esta expresión cultural

---

<sup>21</sup> Entel, Alicia, et. al, *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Eudeba, Buenos aires, 2004, p. 154.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 96.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 97.

de tal manera que «Shakespeare Rembrandt, Mozart, las leyendas, mitologías, los fundadores de religiones e incluso todas las religiones...esperan su resurrección en la luz de las películas, y los héroes se apiñan ante nuestras puertas, para entrar. El cine liquida el valor de la tradición.»<sup>24</sup>

Benjamin había afirmado que:

El aura es la aparición irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse: en una tarde de verano, seguir con calma el perfil de una cordillera en el horizonte o una rama que arroja sombra sobre el que se reposa: eso significa el respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Pero en la era industrial, acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración tan ardiente de las masas actuales como su tendencia a superar lo irreplicable de cada hecho recibiendo su reproducción<sup>25</sup>.

Así para Benjamin, el valor único de la obra de arte «auténtica» se funda en el ritual en el que adquirió su valor de su uso primero y original y en la era de la reproducción el arte tiende al atardecer por ello y no por otra cosa. Además, Benjamin, siguiendo a Marx profetizaría que las exigencias de la reproducibilidad condicionarían las posibilidades estéticas accesibles al artista. El requisito material de que la obra de arte sea reproducible determina de antemano los límites de la creación, pues, la obra de arte reproducida requiere clientes para ser real. De este modo, la obra de arte llega a someterse a las demandas del mercado. Para consumir arte de masas se crea un mercado de masas<sup>26</sup>.

En la industria cultural, la era de la reproducción de masas, el arte más que ejercer la función auténtica de criticar la realidad, como lo intentaron alguna vez la *avant-garde* llega a convertirse en soberano de lo real, en justificación del orden establecido o, más frecuentemente, en instrumento de afirmación del *status quo* el cual al complacer el gusto manipulado de las masas y consolidar la manipulación se convierte en algo trivial y mediocre<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Íbid. p. 98.

<sup>25</sup> Íbid. p. 99-100.

<sup>26</sup> Friedman, George, op. cit. p. 154.

<sup>27</sup> Íbid. p. 163.

Lo que sigue siendo admirable (Picasso, Joyce, Rulfo, Beethoven) es destruido por la conciencia que lo experimenta al deshistorizar y descontextualizar la obra. Ésta es sólo una mercancía más y así la reificación de la sensibilidad estética parece ser el destino final del arte.<sup>28</sup>

Ahora bien, debemos insistir en que el concepto de *aura* benjaminiano es un instrumento que este autor utiliza para ejercer la crítica a las concepciones tradicionales<sup>29</sup>. Es por medio de la reconstrucción histórica del concepto a través de lo cual Benjamin se posiciona frente a los que defienden los valores del *arte por el arte* y la vulgarización del cine y la fotografía. Es el propio Benjamin quien ve necesario innovar las herramientas conceptuales para el análisis artístico, ya que, en el contexto de las condiciones de producción capitalista, «resulta insostenible la continuidad en el uso de conceptos como *creación, genialidad, perennidad*, tan afines al análisis de la obra de arte aurática y a la crítica idealista».<sup>30</sup>

Frente a este atardecer del arte en el sistema capitalista y ante el diagnóstico que hacen los teóricos de la Escuela de Frankfurt habría que precisar que las posturas de Benjamin, Adorno y Marcuse fueron distintas en lo que respecta a la sensibilidad estética, obra de arte y su posible liberación. Por ejemplo Benjamin, quizás con razón, estaba deseoso de ceder, con tristeza, a la reificación de la obra de arte. Esa realidad lo llevaba melancólicamente a aceptar la metafísica como condición de vida; Adorno por su lado preserva la negatividad de la obra de arte pero fuera de la Ilustración<sup>31</sup>; y como sabemos, Marcuse<sup>32</sup> aprobó el retorno del arte a su función crítica manteniendo

---

<sup>28</sup> Cf. Muñoz, Blanca, *Theodor W. Adorno, Teoría crítica y cultura de masas*, Fundamentos, España, 2000. especialmente las páginas 73-162. También, cf. Jay Martin, *La imaginación dialéctica*, Taurus, Buenos Aires 1990.

<sup>29</sup> Entel, Alicia, op. Cit. p. 169.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Adorno buscó un antídoto contra la reificación, aunque conciente de que cualquier experiencia estética pudiera no estar libre del daño ocasionado al sujeto por la dialéctica de la ilustración. De hecho, tenía la impresión de que la experiencia artística, privatizada, como tendía a estar, era el mejor baluarte frente a la dominación absoluta del mundo administrado. Cf. Jay Martin, *Adorno, Siglo XXI*, Madrid, 1988. p. 150. Sobre las diferencias Adorno-Benjamin véase, Lun Eugene, *Marxismo y modernismo, un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, FCE, México, 1986. Especialmente la tercera parte del libro; también cf. Susan Buck-Morss, op. cit pp. 274 y ss.

<sup>32</sup> Cf. Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, Joaquín Mortiz, México, 1965, especialmente pp. 196-204; *El hombre unidimensional*, Origen/Planeta, México, 1985, pp. 86-113.

la esperanza de que el arte modificaría al mundo.<sup>33</sup> Una precisión más. En contraste con Benjamin, Adorno cuando hablaba del proceso dialéctico dado en la reproducción de la música, se refería a la relación entre ejecutante y espectador a la hora del acto mismo de la ejecución musical. Ahí Adorno sostenía que las nuevas técnicas de reproducción habían transformada el proceso sujeto-objeto, pero que en realidad, sólo el efecto de aquellas nuevas técnicas era el negativo. Es decir, si ahora se escucha la música en un reproductor de CD, el resultado, el efecto consiste en el distanciamiento de la música real y el sujeto cuyo papel de este último, se reduce a una pasividad y subordinación total frente a lo mecánico<sup>34</sup>. Desde esta perspectiva, alguna vez Adorno coqueteó con el *arte por el arte* al considerar a esta posición como una alternativa al la cultura de masas, mientras que Benjamin la consideraba un paralelo estético del fascismo.<sup>35</sup> De cualquier manera, es un hecho que el diagnóstico de esta Escuela, con sus matices y diferencias, nos heredó un conocimiento que hoy podemos constatar: la industria cultural se ha apoderado de la estética y la ha castrado; el resto, como lo es el arte, en su gran mayoría, persiste lamentablemente como afirmación de lo que lo desnaturalizó.

## II.- LA TAREA HISTÓRICA DE LA ESTÉTICA Y EL ARTE

Al comienzo de este artículo decíamos que nuestro objeto de reflexión era la sensibilidad humana en la sociedad industrial; que a pesar del diagnóstico que la Escuela de Frankfurt tuvo sobre el arte y la estética, esbozado manera aquí quizás un poco apresuradamente, ni Adorno, ni Benjamin o Marcuse pudieron negar que existiera una necesidad del arte como realidad humana en cualquier organización social. Afirmábamos que ello era así, porque tales filósofos lograron percibir la gran capacidad que tiene el arte de vincular armoniosamente a la humanidad a través de la sensibilidad estética. En este sentido, no podemos renunciar a él no sólo por lo vinculante que puede ser, sino por su poder de liberación.

Ahora bien, es indiscutible que en la era de la reproducción técnica, el arte con el que alguna vez soñaron las viejas vanguardias<sup>36</sup> (cubismo, expresionismo, su-

---

<sup>33</sup> Friedman, George, op. cit, p. 166.

<sup>34</sup> Cf. Buck Morss-Susan, op. Cit. P. 295.

<sup>35</sup> *Ibid.* P. 296.

<sup>36</sup> Nos referimos sobre todo al hecho que reclamaba Bretón André en su primer manifiesto surrealista. Para Bretón el sueño, la locura, lo maravilloso, la fantasía, representan las formas de vida auténtica

realismo) parece que ya es poco viable. El cine, la televisión, la radio y el Internet, no necesitan ya darse como arte, al menos en la concepción moderna. Y es que:

La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo.<sup>37</sup>

Casi siempre quien no se adapta al *cliché* de la industria cultural es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del marginal. Excluidos los artistas de la industria, es fácil convencerlos de su insuficiencia. La producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece. El mito del éxito es lo que se persigue, las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza. Así, la industria cultural consiste en ser pura repetición.

Esto es cierto. La cultura en la sociedad de masas está tan racionalizada y organizada de tal manera que, se puede siempre captar de inmediato en una película de las llamadas *comerciales* «cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y, desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar desde los primeros compases del motivo, la continuación de ésta y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente»<sup>38</sup>.

Pero aunque hay una violencia de la sociedad industrial por mecanizar todo, y el cine y la televisión pueden ser una muestra de ello, la sensibilidad humana tiene el poder de contrarrestar esa violencia a través de expresiones artísticas instrumentadas incluso con los mismos medios que se usan para engañar a las masas. El cine alterna-

---

que el racionalismo y el reinado de la lógica obstaculizan, de ahí que preguntara en forma de crítica ¿Cuándo habrá lógicos y filósofos durmientes? Cr. André Bretón, *Manifiesto del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2002. Las vanguardias se enfrentaron como movimientos artísticos al poder establecido, pero siempre como sueño. Cf. José L. Molinuevo, *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998, p. 191 y ss.

<sup>37</sup> Horkheimer Max y Adorno Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, 'Trotta, México, 1994. p. 166.

<sup>38</sup> *Ibid.* P. 170.

tivo, la danza que establece nexos con la cultura e historia de un pueblo, la literatura independiente, la música electrónica, para poner algún ejemplo concreto, puede ser como menciona Fubini, una libertad condicionada únicamente por las posibilidades físicas de recepción del oído humano. De hecho se ha hablado del retorno a la naturaleza, al estado original del sonido:

Casi paradójicamente, a través de estos complejos equipos, fruto de la más refinada técnica, se habría vuelto a encontrar la naturaleza, el sonido en estado puro, naciente, el sonido desprovisto de timbre, individuando así cierta analogía entre las exigencias en que se basa la música electrónica y las de la fenomenología filosófica de Husserl, así como el existencialismo de Heidegger.<sup>39</sup>

Si reflexionamos de cerca estos fenómenos, la primera impresión que tenemos de ellos, es que, son una clara muestra de la resistencia de la sensibilidad del hombre ante la alienación cultural.

Ante esta realidad, la tarea histórica del arte y la estética se debería perfilar para ser la antítesis de esta sociedad, no su legitimación, pues la sensibilidad auténtica, no enajenada, se presenta casi siempre como negación del orden establecido. Es falso que la sensibilidad estética sea autónoma de la totalidad, está vinculada a lo social a manera de oposición, de negación y resistencia a la industria de la cultura.

En el capitalismo actual, en la cultura del consumo y el trabajo alienado, el aburrimiento, el cansancio se ataca con el placer, pero desinteresado, todo placer que tenga una conexión lógica y requiera un esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitado en la industria cultural.<sup>40</sup> En la televisión «los dibujos animados tienen el efecto de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo de trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato, el quebrantamiento de toda resistencia individual, es la condición de vida en esta sociedad»<sup>41</sup>. En la industria cultural, reírse es siempre burlarse de algo. Esa diversión, significa estar de acuerdo

---

<sup>39</sup> Fubini, Enrico, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barral editores, Barcelona, 1971, p. 264.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 183.

en el sistema, que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso ahí donde se muestra.<sup>42</sup>

La sensibilidad humana en la era industrial, para formar parte de la masa, basta con que tome conciencia de su propia nulidad y así suscribirá la propia derrota el arte, la estética y todas las formas auténticas de expresión cultural. Pero ante ello el arte se erige como fuente poderosa de liberación, porque él mismo, tácita o expresamente, siempre ha querido ser conocimiento y salvación. La sensibilidad humana, origen del arte y de la estética, constituyen dialécticamente la negación de lo existente a través de su resistencia. El arte, cuando expresa la vida humana y no un fetiche o mercancía, refleja la falsa conciencia, el hechizo de la realidad. De esta manera, la sensibilidad del hombre se convierte en manifestación dialéctica de la utopía.

Sin embargo, no hay que olvidar que el arte y la sensibilidad estética son un hecho social, y si esto es así, debemos reconocer dos cosas; la primera, que en una sociedad de masas, enferma y contradictoria, el arte, como producto social seguramente está contagiado: es la imagen de su atardecer ¿Qué salida tiene ante la peste?; segundo, vivimos en la era de la reproducción tecnológica y como tal, la contemplación del aura artística, la sensibilidad ante el resplandor estético ha desaparecido, o ha sido transformada por el deseo de consumir un placer, deshistorizado y sin un *para qué* estético: es la imagen de la parodia estética. Este contraste lo planteamos en dos sentidos: en uno, en el reconocer la situación histórica en la que se encuentra el arte y la estética; en otro, en buscar maneras de potenciar la dimensión social vinculante y liberadora de ambas expresiones.

## CONCLUSIÓN

En esto consistiría a nuestro modo de ver, con toda la parodia y el atardecer a cuestas, la tarea del arte y la estética, a saber, en construir desde la resistencia social puentes que nos vinculen humanamente. La belleza, la verdad, el resplandor, términos de la metafísica clásica no tienen prioridad ahora porque no resultan inmediatamente del consumo industrial de la cultura. El arte que se consume en el capitalismo, es una

---

<sup>42</sup> Íbid. P. 189.

parodia de lo estético, no porque no se *sienta* ante una obra musical o teatral, sino porque es una mercancía que satisface el gusto individual, inducido a apropiárselo y a desecharlo cuando el aburrimiento llega. Además, el arte que se vende en el gran mercado, es cómplice de la afirmación de un sistema que anula o silencia las expresiones auténticas de la sensibilidad humana.

Por eso, la estética aparte de tener que justificar su estatuto epistemológico, según nosotros desde el postulado del sentimiento humano, ha de reflexionar sobre sus fenómenos en las constelaciones históricas<sup>43</sup> y olvidar la vana empresa, no pocas veces puesta en operación, de encontrar la esencia originaria del arte. Ahora bien, para ser justos, podemos decir, a favor de un pensamiento esencialista que el arte no sólo está abierto a la belleza y a la verdad, pero lo que insistimos es que no lo está inmediatamente. «El arte es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella. Pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto»<sup>44</sup> En todo caso el contenido verdadero del arte tendría que surgir de la contradicción y la no reconciliación con un mundo falso.

Desde esta perspectiva «el contenido del arte del pasado, aunque ahora mismo el arte quede destruido, se destruya a sí mismo, desaparezca o continúe de forma desesperada, no es forzoso que decaiga. El arte podría sobrevivir en una sociedad que se librase de la barbarie de su cultura»<sup>45</sup> Podría hacerlo porque el arte contiene dentro de su dimensión estética un potencial político que ayudaría, como alguna vez lo afirmara Marcuse<sup>46</sup> a cambiar el mundo, transformando la conciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlo.

---

<sup>43</sup> Adorno, Theodor W., op. cit. p. 455.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 367.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 13

<sup>46</sup> Hebert Marcuse, *La dimensión estética*, Materiales, Barcelona, 1978, p. 96.



## LO FINITO Y LO PERFECTO: REFLEXIÓN SOBRE LA OBRA DE ARTE Y LA VIDA HUMANA

Luis A. Aguilar Sahagún<sup>1</sup>

**Resumen:** El hombre siempre ha buscado la perfección. Lo perfecto alude a una unidad, a lo acabado. Esto se constata de forma eminente en la obra de arte. La perfección de la obra de arte parece rebasar el ámbito de la finitud. ¿Cómo es posible encontrar lo perfecto en lo finito? ¿Existe relación entre este tipo de perfección y la que el hombre puede alcanzar en su vida, marcada por la finitud? El presente ensayo intenta acercarse a estas preguntas. A partir de algunos ejemplos, se intenta hacer patente que la perfección guarda una relación estrecha con la finitud y, al mismo tiempo, con lo que apunta a su superación.

**Palabras clave:** finitud, límite, imperfección, rebasamiento, obra de arte, condición humana.

*Omnis perfectionis vidi esse terminum;  
latissime patet mandatum tuum  
Salmo 119, 66*

LA CONSTATACIÓN de los límites suele ser vivida como una especie de imposición. El límite señala, en general, un punto insuperable, un punto de llegada. Referido al tiempo, el límite equivale a poner punto final a las cosas, a la vida, a los proyectos, al ser. Dentro de sus límites el hombre siempre ha buscado la perfección. ¿En qué radica ésta? Es posible hablar de perfección, por ejemplo, de una obra de arte. ¿Quién podría señalar imperfección es un cuadro de Rembrandt, en la *Comedia* de Dante o en la Sinfonía Número 40 de Mozart? Perfección dice completud, cumpli-

---

<sup>1</sup> Profesor del IFFIM. Licenciado en filosofía por la UNIVA Doctor en Filosofía por la Escuela de Altos Estudios, Munich, Alemania.

miento, plenitud. Tiene que ver directamente con lo que está bien hecho, acabado. Lo perfecto alude a una unidad, unidad lograda. ¿En qué se parece esta perfección con la aspiración del hombre a la perfección en su vida? ¿Es la perfección algo humano, menor dicho, humanamente alcanzable?

Suele decirse de una obra maestra que es perfecta, «redonda», que «no le sobra ni le falta nada». La factura de lo perfecto supone un adecuado ajustamiento a un diseño, un proyecto, o bien, en el lenguaje platónico, a una «idea». Lo perfecto se constata dentro de los límites de las cosas, de sus cualidades y las posibilidades que éstas tienen de mostrarse en correspondencia con un orden que rebasa sus posibilidades evidentes. O bien, como «irradiación» del mismo orden (San Agustín). Lo perfecto denota de suyo una belleza, que encierra una paradoja: aparece, al mismo tiempo como «propia» de la cosa producida; y, a su vez, ésta se muestra como «un esplendor prestado» (Claudel). En cualquier caso, lo perfecto ostenta en cierto modo un rebasamiento de límite, y siendo siempre algo del mundo o de factura humana, muestra que ese límite no es absoluto...

Se ha buscado la perfección en todos los órdenes: el del hacer, el técnico, el artístico, el moral, el social, etc. Y esa belleza buscada reenvía a la finitud del hombre y a sus posibilidades, no agotadas ni desde el punto de vista de su realización, ni por cuanto es posible conocer. Es decir, no existe un canon que establezca lo que el hombre es capaz de alcanzar «a priori»: utopías, ideales de ser humano, la «obra perfecta», etc. En los distintos órdenes de la vida, de la acción y de la «manufactura humana» (*techné, praxis, poiesis*) hay obras que ostentan un «plus» de realidad y de realización. La perfección guarda una relación estrecha con la finitud y, al mismo tiempo, con lo que apunta a su superación o parece sugerir que ésta es posible...

## 2

El referente próximo de la perfección está en las cosas dadas, en la naturaleza, en el cosmos. La ciencia lo constata y vive del asombro permanente del ajuste, la regularidad, la simetría y la asimetría, la proporción y el orden, en «obediencia» a unas leyes precisas, capaces de explicar y predecir cursos de acción y de comportamiento. En la actualidad esto ocurre justo en medio de los nuevos avances en torno a la constatación de lo caótico, lo amorfo, lo «monstruoso».

Estas categorías aluden al orden propio de la «obra maestra», que suele caer en el ámbito de la Estética como disciplina filosófica. El referente cósmico, permite afirmar que el cosmos es una obra maestra, obra del «artífice», del «artesado», del «arquitecto del universo», como se puede constatar desde Pitágoras hasta Newton, Clarke, Einstein, Heisenberg o von Weizsäcker, entre otros muchos hombres de ciencia. Esta denominación permite constatar que, en cuanto al lenguaje y *primer analogado*, el hombre tiene como punto de referencia el modo propio en que él mismo produce las cosas, es decir, su propia acción como referente de cuanto pueda decir del Ser supremo, del *Ens perfectissimum* al que se accede por orden ascendente, en la constatación de los grados de perfección.<sup>2</sup> Parece que buscar la perfección equivale, en cierto modo, a buscar cierta forma de infinitud...

Cuando el hombre se fascina por la obra de sus manos, asiste a su «creación» puede quedar embragado ante ella, como un «aprendiz de brujo»<sup>3</sup>; en términos religiosos, ante un ídolo o un fetiche (Marx, Beuchot). También puede brotar cuanto hace de una actitud agradecida y que se entiende a sí misma como co-partícipe de una obra que lo rebasa y de la que es, co-creador (Bergson, Teilhard de Chardin).

El hombre puede alcanzar cierta perfección en cuanto hace y emprende, incluso, con su propia vida. Siempre dentro del límite de su ser temporal, corpóreo-espiritual. La perfección propiamente dicha, es decir, plena, cumplida, parece el extraño privilegio que puede ser buscado por algunos, y alcanzado por los menos. Sólo si el hombre fuera capaz de decir «todo está consumado» podría hablarse de una vida cumplida, de una obra humana, mejor, de una vida plena y acabada, en cuanto vivida.

---

<sup>2</sup> Cf. Aquino, Tomás de, 4ª vía, en *Summa Theológica* Ia 2ae Q. XLIV, art. 1. Cf. I Contra Gentiles, c. XVI, n. 3, XVIII, XXII, XXXVIII, N. 3, y XLII. Para una exposición completa Cf. Sertillanges, A.D., Santo Tomás de Aquino, Tomo I, DEBEDEC, Ed. Desclée, De Brouwer, Buenos Aires, 1945, pp. 165-169.

<sup>3</sup> Nos referimos a la obra de Wolfgang Goethe, magníficamente musicalizada por el compositor húngaro Georg Luckás.

## 3

¿Es capaz el ser humano de esta perfección? ¿Es la vida humana «materia» a la que pueda dársele una «forma» plena? ¿Es propio del ser finito dar pleno cumplimiento a cuanto es capaz de emprender y realizar en los días contados de su existencia, con las fuerzas de su vida, y dentro de los enormes condicionamientos físico y espirituales del ser? ¿No tiene la vida humana una radical inconclusión? ¿No es lo inconcluso lo propio de la *conditio humana*? ¿Es capaz el ser humano de rebasar su propia condición en las obras de sus manos, de su mente, de su espíritu? Intentemos dilucidar estas cuestiones a la luz de tres ejemplos.

## 4

La 8ª Sinfonía de Schubert, compuesta cuando el músico contaba con veinticinco años de edad, lleva el título de «inconclusa».<sup>4</sup> La obra consta de dos movimientos, uno *Allegro* y otro *Andante*... El término alemán «Unvollendet», puede ser traducido a la vez como inconcluso o imperfecto. «Vollendet», por el contrario, se refiere a lo concluso, lo acabado, lo perfecto. Esta polisemia da lugar a la intuición que motiva el presente ensayo y que se intenta dilucidar en los siguientes párrafos y ejemplos.

Pueden documentarse causas próximas por las que el músico vienés no concluyó su obra. No pudo, no quiso, su precaria salud se lo impidió, la creación de otras obras exigió su energía y demandó nuevos cauces a su inspiración.... De hecho, Schubert esbozó un tercer tiempo, un *Scherzo*. Cabe pensar que, al trabajar en él, al comprender que los dos primeros formaban un todo competo, el compositor no se haya sentido obligado a la división tradicional en cuatro tiempos.

La novena sinfonía, llamada, por su extensión, «La grande» («*Die Grosse*») sí fue concluida de acuerdo con el canon clásico que establece que su «forma» tenga cuatro movimientos. Si bien esta sinfonía es considerada por muchos como la más

---

<sup>4</sup>La obra fue ejecutada por primera vez en 1865, treinta y siete años después de la muerte del compositor. Es posible que el título se lo haya dado el editor.

importante, carece de los contrastes que requeriría su extensión.<sup>5</sup> Mas «grande», pero menos madura que la inconclusa....

Es sabido que Schubert (1797-1828) conoció y admiró a Beethoven, quien inspiró su obra, y quien sin duda fue un paradigma que pedía del discípulo, de acuerdo con el viejo adagio: «maldito el alumno que no supera al maestro», más que la imitación, la superación. Schubert se ha immortalizado por muchas obras: algunas pianísticas, como los famosos *impromptus* o la fantasía «El Caminante», los «momentos musicales» o algunas sonatas como la Sonata Póstuma D. 960. Sus ciclos de canciones o *Lieder* como el de «La hermosa molinera», tienen una «redondez» diáfana, gozosa, a excepción, quizá, del ciclo «Viaje de Invierno», de tonos más lúgubres. Entre los cuartetos de cuerda destaca el número 14 D. 810, conocido como «La muerte y la doncella», en el que se manifiesta una lucha con la muerte, una agonía, del joven músico, infectado ya de tifo. Su basta producción sustenta la fecundidad de un hombre para quien la vida no fue nada sencilla. El quinteto de *La Trucha* canta una alegría de vivir insospechada, que no se deja ensombrecer por tonos trágicos de la vida y talante del compositor.

Éste no es el caso de la famosa sinfonía inconclusa. Como toda obra maestra, podrá ser analizada y gozada en distintos planos y niveles de profundidad e intensidad. Los musicólogos encontrarán en ella, sin duda, combinaciones melódicas, contrapuntos, junturas rítmicas más o menos afortunadas. A oídos de un aficionado, la obra, justo en sus dos movimientos, es decir, en su carácter trunco, inconcluso, puede parecer perfecta. Perfecta en su desarrollo, en su trabazón, en la articulación de sus líneas melódicas, desarrollos temáticos, recapitulaciones, orquestación y, no en menor medida, en su talante: es resuelta, de un dramatismo contenido, de una luz en claroscuro. A todas estas cualidades podría encontrarse cierta correspondencia con la vida del autor y, más allá de la corta biografía de ese hombre genial (muerto a los 31 años), con la del hombre, sin más: así enfrentó Franz Schubert su propia vida, y así puede enfrentarla todo ser humano.

---

<sup>5</sup> Así lo considera Casper Höweller en su Enciclopedia de la Música, Ed. Noguer, Barcelona, 1977, pp. 400 y ss.

<sup>6</sup> Cf. Verhaeren, Emil, Rembrandt, Insel Verlag, Leipzig, 1918, p. 27. «La belleza divina de la antigüedad se transfigura en sus manos creadoras en veracidad patética-mundana.» P. 32.

Esta hipótesis -que no pasa de mera conjetura fundada en cierto gusto, experiencia y comprensión musical de la obra- intenta ser un ejemplo de lo perfecto en lo finito. Del límite que, en su propio ámbito, ostenta un cumplimiento.

5

El caso de Mozart (1756-1791) ofrece otro paradigma digno de atención, que aquí será visto a la misma luz del «caso Rembrandt» (1606-1669). Entre ambos artistas se completa un «claroscuro» de gracia, luz desde la oscuridad y sombras penetradas por la reverberación de un esplendor más grande que cuanto puede ser encontrado en las valiosísimas producciones de otros músicos y pintores. El «Réquiem» de Mozart, por ejemplo, es una obra inconclusa por mano de su autor, concluida posteriormente por mano de un discípulo agradecido y talentoso – Franz Xaver Süssmayer-, que supo sacar a la Mujer de Mozart de un compromiso y de un apuro económico, y perpetuar la memoria de su maestro con complementos dignos del genio de su genio y con un estilo que sugieren la comprensión de las intenciones del maestro. Süssmayer puso término a la Lacrimosa, compuso el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei*.

Se ha dicho que Mozart compuso 600 obras para todo tipo de instrumentos y coros y el *Réquiem*. Este tiene un carácter único que, en cierta forma, contrasta con la basta producción musical del gran genio de Salzburgo. Gran parte de su sustancia, del modo en que el músico pudo plasmar su tarea y encargo, fue sin duda, su cercanía y familiaridad con la muerte, con la que encontró el momento de hacerse amigo, para enfrentar con aplomo. De ahí que su «seriedad», dulzura, sentido trágico y gozo ostenten, literalmente, un sentido escatológico. En una carta escrita el 4 de Abril de 1787, cuatro años antes de su muerte, escribe Mozart:

*«Puesto que la muerte (después de todo) es el verdadero fin de nuestra vida, he procurado desde hace un par de años tomar contacto con esta verdadera y mejor amiga del hombre, de forma que su imagen no tenga para mí nada terrorífico, sino algo mucho más tranquilizador y consolador. Y doy gracias a Dios, que me ha proporcionado la dicha de tener la ocasión (usted me comprende) de conocer y descubrir a esta amiga como la llave hacia nuestra verdadera felicidad.»*

En el caso de Rembrandt es más difícil de constatar el carácter «inconcluso» de su obra. Rembrandt murió en completa soledad y abandono. Sólo tenía cerca unos

caballetes y utensilios de pintura. La evolución de su obra, claramente registrada en la serie de sus autorretratos, hacen cercano a un hombre que, en el absoluto dominio técnico de su arte –color, forma, perspectiva, figura, etc.- se fue enfrentando tanto con la «verdad» de lo que le pedían los temas de su producción –desde las escenas de la vida de Cristo y el conjunto de los personajes bíblicos, hasta los retratos de sus mujeres, las fiestas, con claros tintes celebrativos y lúdicos, o de los cientos de bocetos elaborados con tinta sobre pasajes del Evangelio con unos cuantos trazos-, como *con su propia verdad*: buscar lo eterno en lo temporal, buscar su propio rostro, el más propio ser, y «morir mil veces» en la obra, exteriorizarse en ella, al mismo tiempo que quedar plasmado en ese proceso de entrega de la propia vida en lo que no era él: color y luz... Como ha escrito uno de sus biógrafos, para Rembradt morir significó dejar de pintar.<sup>7</sup>

### 6

Juzgamos la obra con independencia de la vida el autor. La completud de las obras en cuanto tales quedan a juicio de quienes más elementos de juicio tengan para analizarlas y comprenderlas, de acuerdo con el canon que cada una de sus formas «exige» de ellas, así como del nuevo canon que cada uno haya sido capaz de proponer como nuevo parámetro de producción, constituyéndose así en un «clásico», tanto por fidelidad a una tradición como por renovación y ruptura con la misma.

Los pocos ejemplos mencionados no son sino un indicio de cuanto se podría indagar, con mucha mayor profundidad, en obras de otros muchos autores, no sólo entre los artistas clásicos, sino en otros creadores e innovadores de expresión y comunicación humana, como pudiera ser el caso de un Walt Disney, un Walt Whitman, Igor Stravinsky, Guiseppe Verdi, Paul Klee, August Rodin o Roger Gaudí. Lo que interesa destacar aquí, una vez más, es *el canon de lo perfecto* de una obra producida, pero en relación con una vida, concretamente, con la vida humana de esos seres que fueron capaces de «producir» obras –¿relativamente, absolutamente?– perfectas dentro de los límites de la «materia» de que disponían, de sus propios límites huma-

---

<sup>7</sup>Cf. Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Vol. I, Cristiandad, Barcelona, 1999; *Arte y verdad de la palabra* (1998 1ª). Paidós, Barcelona.

nos y de los condicionamientos culturales y ambientales en que nos legaron, para siempre, obras maestras que constituyen ya un bien común de toda la humanidad.

¿Encierran esas obras atisbos de una perfección siempre superable, mayor? Aquí intervienen el ámbito de las creencias, los prejuicios y tomas de posición que abren al campo de las interpretaciones. Hans-Georg Gadamer ha señalado cómo la obra de arte encierra su propio acceso a la verdad, como un dictado que se «dice» y se «muestra» en ella, y al que tanto el artista como el contemplador de la obra se ven sometidos.<sup>8</sup> El atisbo del «más», de trascendencia, de plenitud, de lo «absoluto» queda ahí para la mirada, la sensibilidad y el oído atentos a lo que ocurre en una auténtica confrontación con la obra de arte. En ella «acontece» su verdad, cuya revelación no tiene garantías fuera del tiempo, del contexto y de la disposición para que ocurra.

7

«La obra de arte –dice Romano Guardini– surge del anhelo de esa existencia perfecta que no existe, pero que el hombre, a pensar de todos los desengaños, piensa que debe llegar a existir; donde lo que es haya alcanzado su plena verdad y la realidad se haya sometido a lo esencial; donde las cosas estén en la interioridad del corazón que se ha abierto y el corazón hable de la liberada diversidad de las cosas.»<sup>9</sup> Por eso, la obra de arte es una promesa, y aún la obra más perfecta remite a más. En ese sentido, aún la obra de arte, en toda su perfección es, como observa Guardini, «escatológica», refiere el mundo, más allá de sí mismo, hacia algo venidero, hacia lo último y definitivo.<sup>10</sup> La capacidad del ser humano de superarse a sí mismo y de no encontrar término a su deseo de hacerlo lleva a reconocer que el hombre no es sólo lo que es ya, como tampoco sus obras, finalmente, en buena medida sujetas a la finitud del espacio y del tiempo, de sus elementos materiales, de su combinación, interpretación, percepción... Lo que hay en ellas de intemporalidad ¿alude a una eternidad? ¿Es su signo? No hay

---

<sup>8</sup>Cf. Guardini, Romano, «La esencia de la obra de arte» en Obras I, Cristiandad, Madrid, 1981, p. 329 «Toda obra de arte auténtica es, por su esencia, escatológica, y refiere el mundo, más allá de sí mismo, hacia algo venidero.» (Guardini, Romano, *La esencia de la obra de arte*, Cristiandad, Madrid, 1981, p. 331)

<sup>9</sup>Ídem. p. 331

<sup>10</sup> Babolin, Santé, *L'uomo e il suo volto*, Lezioni di Estetica, Hortus conclusus, Roma, 2000, p. 321. Traducción de Rubén Aldana Aguinaga.

respuestas contundentes. Así como Pascal ha podido decir que «el hombre supera infinitamente al hombre», puede decirse que, si bien sus obras lo superan, ya no son él, por más que en cierto modo sean una extensión suya; como obras «creadas» pertenecen al orden de lo finito, en el que todo está marcado por el límite. Así, no sólo el hombre, por cuanto puede lograr en sus obras, sino por ellas mismas, es alusión a más, es promesa y cumplimiento, inacabados...

Como agudamente observa Babolín:

«La percepción del límite es uno de los signos más evidentes de la racionalidad del hombre, y, con frecuencia, también es la causa de un cierto dualismo en la autoafirmación de su personalidad: la mente recorre espacios y construye proyectos que las manos y los pies no podrán jamás cubrir o realizar; el sentido del límite atestigua y vive la delimitación real en nuestra persona, siempre plantada en un espacio y tiempo determinado. Por otra parte, aquello que el hombre logra realizar es frecuentemente de poca duración; más aun, los gozos interiores son tanto más frágiles cuanto más intensos son, y las relaciones exteriores son tanto más expuestas al riesgo de la destrucción cuanto más majestuosas son: con frecuencia ocurre que una gran obra es la premisa de un grande fracaso.»<sup>11</sup>

Cabe preguntar si la belleza de la obra de arte no consiste en una redención, por el esfuerzo y el genio del hombre, de lo concreto, finito y material. Si la perfección de la obra de arte, de la que la belleza es su irradiación, es un don y gracia en lo finito, en lo humilde y limitado de la materia y de la forma de las cosas. Cabe preguntar si esa belleza y perfección no es un indicio de lo que, paradójicamente, el ser humano no es capaz por sí mismo.

### 8

El hombre ha podido captar el límite aún de las cosas más acabadas. «He visto el límite de todo lo acabado» dice el Salmista.<sup>12</sup> Esta captación puede darse en el con-

---

<sup>11</sup>Cf. Salmo 119, 66 en: Biblia del Peregrino, Traducción de Luis Alonso Schöckel.

<sup>12</sup> «Tu mandato se dilata sin término», «Latissime patet mandatum tuum» en el mismo Salmo.

texto de una captación de algo aun mayor, como pueden ser la ley moral o el orden del amor.<sup>13</sup> Aquí parecen condensarse todas las categorías estéticas. Se ha dicho que quizá sólo un hombre haya sido capaz de decir, justo en el límite de su vida mortal –límite impuesto desde fuera, y asumido en plena libertad- que en su vida todo había sido consumado.<sup>14</sup> *Todo está consumado*, *todo* ha alcanzado su cumplimiento; *todo* cuanto se tuvo y pudo haber realizado en el corto lapso de una corta vida fue concluido: acabado, llevado a su plenitud. Dentro del límite que le fue impuesta a una vida que, sin duda, pudo haber florecido de otras formas, con otras obras, históricamente, quizá, aún «mayores», esa vida no necesita más: más tiempo, más «posibilidades», más imaginación ni libertad creativa.

La alusión a la vida de Jesús de Nazareth en este contexto, tiene el sentido de aludir a la perfección, por referencia interna a la obra en cuanto misión encomendada. En la medida en que la vida de todo hombre se acerca a este paradigma, aparentemente insuperable, puede decirse que se constituye en una obra maestra. No se trata de una «estetización de la existencia» (Foucault), sino de la escucha y obediencia a la *vox interior* que dice cuanto toca hacer y decir dentro del límite de los días contados de la existencia temporal, tomando el propio ser vivido desde el Ser que lo rebasa, se dice y expresa en él.

Toda vida humana es como una sinfonía inconclusa que, aún en el punto final de su trayectoria, puede ser perfecta o imperfecta en su finitud. El límite determina en cierta forma el final de la vida, si es «conclusa o inconclusa». Toda vida humana es susceptible de una perfección aún mayor, tanta mayor cuanto sea posible vivirla desde el dictado interno de la entrega total a la obra encomendada. Schubert, Mozart, Rembrandt, Rodin, y de forma eminente, Jesús de Nazareth se presentan como paradigmas humanos de una vida lograda, obras maestras vividas en el perfeccionamiento de sus propios límites y posibilidades. (El esplendor de la vida de Jesús lo pone, sin duda, por encima de todos los demás, y es, por su carácter incomparable, como su referencia interna).

---

<sup>13</sup> Cf. Evangelio de Juan Cap. XIX, 30.

<sup>14</sup> Cf. Hadot, Pierre (1987). *Philosophie als Lebensform*, Mathias Gaza, Berlín, pp. 177 y ss. En esta conversación inconclusa entre Pierre Hadot y Michel Foucault destaca la concepción de la filosofía en la que éste último reflexionó en sus últimos años, entendida como «ascética» y «cultivo de sí» («Culture

La perfección de la obra de arte es, en este sentido, claro indicio de la *perfectibilidad*, tanto de la obra como del ser humano mismo, que no está exclusivamente en manos del hombre poder alcanzar, pero que le ha sido encomendada como condición para lograr su propia humanidad. Como la mayoría de sus obras –materiales, técnicas, morales- el hombre es un ser inacabado. El hecho de que sus obras ameriten con toda razón el calificativo de acabadas, perfectas, «maestras» es una extraña paradoja: el hombre es capaz de producir cosas mejores de lo que es capaz de hacer de sí mismo. Esto es válido, incluso, respecto del pensamiento humano. «Un solo pensamiento del hombre- escribe Juan de la Cruz- vale más que todo el mundo; por tanto, sólo Dios es digno de él.»<sup>15</sup> El pensamiento es «obra», producto del hombre. Si bien puede experimentar que, por su naturaleza, sólo puede ser digno de Dios, experimenta así mismo, que él mismo no lo es.

Desde la antigüedad se ha concebido al hombre como un ser capaz de infinitud (*homo capax infinitum*). Las obras maestras son un ícono de esa infinitud. La perfección que el hombre es capaz de crear habla de un *exceso* en él - ser finito, limitado, imperfecto- que no encuentra justificación suficiente en su propio ser.

---

<sup>15</sup> San Juan de la Cruz, «Dichos de Luz y amor» en *Íd. Vida y obras*, B.A.C., Madrid, 1974, p. 413.



## LA PERSPECTIVA MORAL DE LO BELLO Y LO SUBLIME EN KANT

Luis Gabriel Mateo Mejía<sup>1</sup>

**Resumen:** En este artículo, analizaremos el escrito de Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* desde una relación directa con la ética. La reflexión ética nos permitirá partir de una base moral en la percepción y asimilación de aquello que denominamos belleza, juicio que por cierto no deja de estar íntimamente unido a la racionalidad de la persona, pero que, sin embargo, puede ser omitido para aceptar y elaborar juicios de índole estética que vinculan directamente los *porqués* del sentimiento y la conducta, con lo más profundo e intuitivo que hay en el espíritu humano.

**Palabras clave:** Sentimiento, belleza, moral, sublime, virtud, subjetividad, persona, juicio, conocimiento.

HABLAR de lo bello y lo sublime en Kant es hablar de parte del conocimiento que hemos heredado sobre la belleza, la nobleza, la verdad, la antropología, pero sobre todo de la ética como una disciplina de reflexión. Desde luego que la obra de Kant ha tenido un peso indiscutible en el pensamiento moderno desde la naciente ilustración alemana, sin embargo, es la Ilustración y la Modernidad de occidente, -en un pensamiento mucho más profundo y acabado-, donde entierran sus garras sus conceptos y argumentos, que bien deliberados, pretenden alumbrar a los hombres de todos los tiempos.

La obra de Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* la cual por cierto carece de una aparente complejidad, encierra sus ideas de una manera estructurada, escalonada en su complejidad, con bastante redondez y tino en sus conclusiones. Claro está que la obra en sí no pretende sistematizar la ciencia estética, objetivo que desarrollará el idealista alemán en otro de sus mejores libros: *Crítica del*

---

<sup>1</sup> Egresado del IFFIM, pasante de la licenciatura en Filosofía.

*juicio*; es mejor que eso, pretende esclarecer en el campo de la experiencia práctica, la presencia del sentimiento de la belleza y su objetiva apreciación en la esfera de la conducta humana, y allí, hemos atravesado el umbral de la ética y la especulación moral. Para explicar la forma ingeniosa en que Kant logra su cometido, tendremos que dilucidar la ruta que ha emprendido en su discurso filosófico. La obra es breve, comienza con la definición de lo que es el sentimiento que alude a lo bello y sublime; posteriormente, define la belleza y la sublimidad:

Existe, además, **un sentimiento** de naturaleza más fina, así llamado, bien porque tolera ser disfrutado más largamente, sin saciedad ni agotamiento, bien porque supone en el alma una sensibilidad que la hace apta para los movimientos virtuosos, o porque pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales, [...]²

Tratando de analizar la definición del sentimiento, encontramos que ésta se ancla firmemente en una concepción de naturaleza humana, en la que de entrada, le es permitido entender de manera intuitiva, aquellos movimientos del alma que se vuelcan pasionalmente y entran en diálogo y confrontación con la racionalidad. Kant menciona que hay algo de naturaleza más fina, pero además, es un *algo* o un conjunto de diferentes *algos* que pueden ser sentidos y asimilados por los hombres. De aquí que, a ese conjunto de sentimientos y sensaciones, les llamemos en particular, como lo que es sublime, o, como lo que es bello. Por lo que es natural notar que la belleza encante y lo sublime conmueva. Así, la belleza se define, poco a poco, con las características que engalanan los cuerpos naturales y la sublimidad, con la profundidad que encierra la nobleza, la reflexión espiritual, lo magnánimo y grande de la misma naturaleza.

Sobre las propiedades de lo sublime y lo bello en el hombre, en general, podemos señalar que: «la inteligencia es sublime; el ingenio, bello»³. La belleza se relaciona de manera muy especial con la mujer y lo sublime con el hombre, su diferencia se encuentra en estrecha relación y reciprocidad en ambos sexos, pero más aun, se relaciona con los caracteres que hay en todos los individuos. Esta analogía

---

² Kant, Manuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Porrúa, México, 2003. Las negritas son mías.

³ Idem. p. 166.

con la naturaleza es sólo parte de lo que el hombre encuentra en su mundo. Como seres humanos nos vemos inmiscuidos en un proceso de adaptación con lo que nos rodea, pero también en ello encontramos sentidos para lo que hablamos y pensamos, formando así una intrincada red de realidades que van pintando el cuadro de nuestras vidas, con matices cuyo colorido forman la total realidad que vivimos.

Ya Kant lo encuentra en las características nacionales, en cuanto que éstas descansan en la diferente sensibilidad para lo bello y lo sublime. Una revisión no exhaustiva sobre las costumbres de su época, lo incitan a pensar en las culturas de los pueblos que se conocen, encontrando las variables del decoro, la virtud y la decencia, de acuerdo con la afinidad del sentimiento de belleza y sublimidad. Sin embargo, decir que la belleza tiene como finalidad el cause de una buena conducta moral es decir mucho, nos adelantaría a lo que el mismo autor quiere señalar. No obstante, tal aseveración puede ser encausada desde el punto de vista kantiano al plano de los juicios morales. Ya Kant mencionaba que «lo que se hace contra la opinión de la naturaleza se hace siempre muy mal».<sup>4</sup>

Pero, ¿qué es entonces lo que nos permite aseverar que lo bello es bueno o que una conducta bella es una conducta buena? Sin lugar a dudas, la respuesta la tendríamos que buscar en el ideario filosófico kantiano. La base epistemológica es rigurosamente esencial en la elaboración de juicios morales, pero, se encierra aquí el punto que quiero señalar: *¿No es también un análisis sobre la estructura antropológica del hombre en donde encontramos las bases para una reflexión de corte ético? ¿es suficiente el estudio de la mera razón humana para darnos cuenta que la moralidad se inserta mucho más allá de su epistemología?* En efecto, el mismo Kant va al estudio de la geografía humana para encontrar las raíces de la conducta en las huellas de la credulidad, la superstición, el fanatismo y el indiferentismo.

Que la virtud es bella, es conocimiento general desde la antigüedad y principalmente es de patente helenística; que la razón busca la forma auténtica en donde la belleza se hace presente a través del conocimiento cada vez más profundo del hombre, es propiedad y atisbo de occidente y especialmente de la modernidad<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Idem. p. 191.

<sup>5</sup> Cfr. Cassirer, Ernts, *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 2000. «Sobre el espíritu del nuevo pensamiento moderno», p. 27ss.

Por ello considero crucial retomar la marcha del discurso kantiano, agregando en su cuadro teórico las variables que puedo ver surgir en la actualidad. Dentro de éstas encontramos principalmente tres:

- a) La belleza en la conducta se entiende de múltiples maneras, de acuerdo a las necesidades que el hombre ha creado a través del suceder de los años, especialmente en la época contemporánea, filtrada de un avance científico y tecnológico regio y arrogante.
- b) La belleza, en cuanto a su estudio científico, ha tomado distintos vuelcos, de acuerdo con las nuevas corrientes ideológicas y especialmente aquellas corrientes filosóficas, que hacen del sentimiento bello un sentimiento de acusada finalidad fatalista o nihilista.
- c) La conducta humana se valoriza de acuerdo con juicios de valor que requieren del conocimiento de la reflexión moral, misma que ha avanzado desde el siglo de la ilustración hasta nuestros días. Es decir, necesitamos estar continuamente educándonos y vivenciándonos al corriente de los avances, que en materia de conducta, se acomodan en un mundo en el que el vértigo y la comunicación global, hacen del momento su marcada etiqueta de personalidad.

Con la inserción de estos conceptos enriquecemos la aportación kantiana y la nutrimos de una reflexión más basta y elaborada. Con ello me parece que una cosa va saliendo a la luz, y es que la realidad sobre lo qué es la belleza y su relación con la virtud, contienen un campo mucho más basto de lo que a simple vista parece. La realidad humana, en su horizonte de belleza, nos va dando cada día más amplitud, se nos muestra abierta en todos sus sentidos. Si en la época de la ilustración se vieron obligados algunos pensadores a colegir todos sus puntos de vista, -sobre materia moral-, desde la perspectiva de la objetivación absoluta; o sobre la marcada inclinación racional con el objeto de universalizar el mayor campo de conocimientos del espíritu humano, también se encontraron marcadamente obligados a aceptar los riesgos de sus maquinaciones filosóficas<sup>6</sup>. En efecto, tendríamos que analizar hasta que punto es atinada la conjunción del binomio belleza y virtud. Relación que a todas luces se

---

<sup>6</sup> Taylor, Charles, *Hegel y la sociedad moderna*, FCE, México, 1983, p. 13ss.

muestra asertada en Kant, pero que ahora se ve ensombrecida por los nubarrones del vértigo tecnológico, y sobre todo, se ve enturbiada por un actuar humano cada día más indiferente, porco humano, seco, árido en su compromiso con la vida y el cuidado de la naturaleza que nos rodea. Actuar moral que nos plantea la pregunta sobre cuál es la optima manera de resistir, cuál es la optima manera de seguir siendo humano, de mantener la lucha por humanizarnos cada día más y no dejar que la deshumanización del tiempo y la tecnología de mercado nos consuma. El actuar moral es un actuar que tiene que ser crítico ante el peso de la realidad que genera la parlanchina caja de monitos, que es la televisión, así como otros medios masivos de comunicación.

### **La conjunción del binomio belleza-virtud**

En este punto, tenemos que agradecer al gigante de Königsberg su aguda mirada para explicar la belleza que hay en el actuar noble. La fineza del comportamiento inclusivo y alegre, mismo que encierran los gestos de sublimidad en las personas cultas y educadas. Tenemos que agradecer a la *Critica del juicio*, el enseñarnos a elaborar juicios estéticos en las obras de arte, la música, la pintura, etc., pero sobre todo y principalmente, en el juicio atinado en el diálogo franco, la conducta honesta, la conciencia coherente. Misma que agrega un horizonte de hermosura a la belleza humana.

Kant nos establece un fuerte vínculo entre la moral y el arte. Fundamenta estéticamente la moral y con ello enfoca la forma en que la moral se fundamenta a su vez en la estética. La veracidad y el actuar desinteresado será algo noble, por ejemplo una broma que incite a la alegría es un obsequio de fineza, recalca Kant. Con ello se esclarece que lo bueno es belleza y es el contenido de la dignidad de la naturaleza humana. Después de un largo recorrido sobre los libros, el conocimiento, la docencia, el arte, el viejo Kant lo ve así, con desenfado, llano y sin más. Para él, inclusive la psicología de corte empirista, -misma que combatió en otra hora con sus fuertes críticas y argumentos-, que busca en el actuar mismo la finalidad de ser humano, no deja de ser una enorme malabarista de la racionalidad:

Bello y sublime son sentimientos que obedecen menos a la condición de las cosas externas que suscitan, que a la sensibilidad peculiar de

cada hombre[...] La verdadera virtud, por tanto, solo puede descansar en principios que hacen tanto más sublime y noble en cuanto más generales<sup>7</sup>

### Belleza, sublimidad y virtud ética

En la elucidación lo sublime sacude y conmueve la mente, lo bello, sólo encanta y agrada; la noche es sublime, el día es bello; sin embargo, ambas cosas encierran la esencia estética: *complacernos dentro de la representación que provocan*. Se diferencian dentro de la complejidad y proporción de los hechos. La soledad y el bosque cuya cima es oscura nos suscitan sublimidad, el bosque primaveral y la mujer joven nos generan sentimientos bellos. El sentimiento de lo sublime puede ser terrorífico como la tempestad; la sublimidad noble puede ser la bondad apasionada; lo sublime infunde magnificencia, como la colosal arquitectura de una catedral; el asombro y el respeto es sublime, está por encima de nosotros. No así el sentimiento de la belleza, que está a la mano de quien lo experimenta y del cuerpo de quien lo goza.

Los lineamientos moralistas que podemos obtener de la lectura atenta en la obra kantiana, son quizá de corte menos racional o empírico de lo que parecen. Kant encuentra en lo ordinario del hombre su esencia del ser moral, el ser humano es ya un ser ligado a la estructura moral misma. Su belleza y su sublimidad no hacen sino reiterarlo. El hombre es un ser moral en sí mismo, su conducta y sus pensamientos se cobijan al abrigo de lo que es bello o ennoblece su vivencia en cada momento. Nuestro actuar lleva el sello de nuestro carácter, mismo que es parte de nuestra constitución física y psicológica. El delinearlos en función y finalidad del acto bueno, le agrega el acento de lo bello, de lo entero y bien hecho. Por ello la virtud de la reflexión ética va acompañando a todo hombre que se encuentra consigo mismo, le sale al encuentro la pregunta, el planteamiento de cómo le va la vida, de cómo se la va a gastar en el tiempo que le queda.

El mismo sentir hedonista es un sentir que aprecia lo bello y lo fino. El hombre, que por su forma natural actúa buscando el placer, busca de igual manera el placer bello; o mejor dicho, busca disfrutar la belleza que hay en el placer. Pero la búsqueda del placer es en sí misma la búsqueda del actuar, luego entonces, su actuar bello es un

---

<sup>7</sup> Kant, I., *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* op. Cit. p. 171.

sinónimo de la apreciación que tenemos de la belleza, de la sublimidad y la nobleza, de la virtud en sí misma.

Seguimos encontrando así, el enorme ideal de expresionismo de la época ilustrada, ideal que ahora acompaña a nuestra época contemporánea como un deseo de encontrar la belleza en su sentido más puro, más amplio, más allá de cualquier frontera. ¿Acaso las desemejanzas humanas en torno a las distintas formas de percibir y disfrutar lo bello nos pueden limitar en el creer en una belleza absoluta? ¿no será que el mismo conocimiento que hemos logrado adquirir acerca de los sentimientos de lo bello y lo sublime nos incitan a pensar y esperar en la Belleza misma? Desde luego que nada impide creer en ello, podremos pensar que las formas en que se entiende lo sublime seguirán siendo diversas, pero una cosa las unifica: el sentimiento que nos llama a apreciarlo, a vivirlo, a sentir, disfrutar y contemplar la naturaleza de lo que es bello.

### **El sentimiento de lo bello y la condición humana**

La reflexión ética que hasta aquí hemos señalado tiene, por lo tanto, el objetivo de retomar, a partir del ideario kantiano, la capacidad de ampliar el conocimiento que tenemos de nuestra propia naturaleza humana, es decir, de nuestra propia condición. Y encontrar en ella, un estrato base, un suelo rocoso firme, en donde podemos empotrar el hecho mismo de la consistencia de la persona. Esta persona que en sus acciones trasciende, se realiza, se concretiza, emana de sí misma su pensamiento y su conciencia<sup>8</sup>, pero que dentro de ellas también tiene unos dinamismos muy marcados como son los sentimientos y las pasiones, especialmente el sentimiento de la belleza. Solemos ver en lo externo a nosotros mismos ‘el’ o ‘los’ objetos de nuestros deseos, de aquello que queremos; pero que se relaciona con nuestro espíritu en la autoconciencia que vamos haciendo de lo que pasa, de lo que nos acontece. En especial de lo que hace propio en la experiencia y el conocimiento de la misma.

Los seres humanos participamos de una naturaleza que no nos es ajena, nos determina, es decir, nos condiciona, nos da condicionantes de aquello que podemos

---

<sup>8</sup> Wojtyła, Karol, *Persona y acción*, BAC, Madrid, 1982, p. 13ss.

hacer o queremos poder. Ante estas restricciones de la vida humana, el hombre encuentra, dentro de su persona, una fuente de acciones que le permiten verse como autónomo, como libre. Llamamos a esto subjetividad de la persona, en ella nos podemos mover y movernos con los demás, tomar distancia y al mismo tiempo absolutizar el valor de ser persona, de tener ideales o creencias. La belleza entonces, ya para concluir, parte de la misma persona, se refleja en sus acciones y al mismo tiempo es buscada como algo externo en el devenir de la realización humana. En la formulación concreta de todo lo que el hombre es o puede llegar a ser, la belleza y la persona tienen un encuentro común en los actos y en los pensamientos, en adelante, cuando hacemos conciencia de ello, sabemos qué tan bello o sublime es nuestro actuar; aquí podríamos preguntarnos por algo mucho más profundo: ¿es el actuar humano, -después de conocer la profundidad de su vileza y de su nimiedad-, algo bello? ¿Qué es lo que caracteriza a la virtud como una virtud bella o sublime? ¿Es acaso accesible al ser humano en general o sólo a ciertas personas que lo buscan? Las respuestas no son tan obvias, pero una cosa es clara: La persona en su actuar forma una estructura de ideas y creencias que conforman la virtud de ser reflexivo, de actuar con ética, es decir, de entender el modo de su conducta, de ver en su trascendencia el actuar bueno que conviene con lo que le place, le agrada y le parece bello.



## UN SALTO POÉTICO AL CIELO: ENSAYO FILOSÓFICO NARRATIVO DE LA PELÍCULA *HEAVEN*

Rafael Rivadeneyra Fentanes<sup>1</sup>

### Introducción.

EN ESTE **itinerario poético** se ensaya una filosofía narrativa que trata de mostrar al cine, como un recurso **terapéutico** por medio de sus **imágenes lenitivas**, concretamente, en la película *En el Cielo* (Heaven)<sup>2</sup>, del director alemán Tom Tykwer. Este cuento cinematográfico de modo progresivo, ascendente y poético recrea figuras y arquetipos espirituales en donde la elevación final de los personajes sugiere una **justicia poética** que remite al gran mito humano del rescate y salvación definitivos. Nuestros comentarios son un paseo nocturno del buscador de raíces psíquicas que muestra el carácter terapéutico de lo poético en el cine, a partir de unas instantáneas de la penúltima película del director alemán. Con ello se abre un diálogo a la reflexión sobre los anhelos y proyecciones imaginarias aún presentes y operantes en la psique humana contemporánea. Diálogo que, en este escrito sólo pretende valorar en sí misma a la expresión artística e insinuar su capacidad de potenciar lo humano.

### I. Presentación de la película<sup>3</sup>.

*«El bálsamo que cicatriza la herida del tiempo se llama religión; el saber que nos lleva a convivir con nuestra herida se llama filosofía» Octavio Paz. La llama doble.*

---

<sup>1</sup> Lic. Filosofía, ITESO. Maestro en Filosofía, UNIVA. Es profesor del IFFIM y el ITESO.

<sup>2</sup> *Heaven* (En el cielo). Director Tom Tykwer. Actúan: Cate Blanchett, Giovanni Ribisi, Remo Girone. Estados Unidos/Inglaterra/Francia/Italia/Alemania 2002. Quinto y penúltimo largometraje del director alemán.

<sup>3</sup> Hay dos formas de recrear este diálogo: habiendo visto la película o leyendo este texto para verla.

Al decir de algunos críticos, en la obra del director polaco Krzysztof Kieslowski (1941 – 1996), hay un vigoroso tratamiento de los axiomas morales centrales de las modernas sociedades occidentales. La película *Heaven* se basa en un guión del cineasta, escrito con su colaborador habitual Piesiewicz. Como póstumo homenaje al director fallecido en 1996, este film considerara uno de los símbolos fundamentales de estas sociedades modernas que fueron cristianas: el cielo.

Cuando se habla de la vanguardia y nueva generación de directores que emergen en Alemania, es inevitable que sobresalga el nombre de uno de los directores que han ayudado al regreso del cine alemán a la arena internacional después de vivir a la sombra de lo que realizaron anteriores generaciones de cineastas. Este nombre corresponde al director Tom Tykwer (Wuppertal 1965), de quien ya se conocía aún antes de la gran ovación hace años con *Corre Lola Corre* (1998), película con una narrativa innovadora, llena de vitalidad y ritmo. Pero en *Heaven*, Tykwer apostó a dar un giro de lo que había sido un estilo videoclipero, pues reduce la velocidad y sin verse lento propone un ritmo fluido, una estética europea, es decir, mesurada y sobria, donde el diálogo enriquecedor significa que a partir de «dramas centrados en relaciones humanas y en la dinámica entre personajes bien formados y humanizados»<sup>4</sup>. El filme expone a dos protagonistas que no pudieran ser más contrarios. Dos arquetipos del alma: el soñador y la guerrera; una ex maestra, que se convirtió en justiciera, y un ex policía que se hizo cómplice de los prófugos.

**El soñador.** En el principio, el vuelo simulado de helicóptero sobre la sierra verde que la computadora crea para un piloto a prueba. El piloto se adentra en la pantalla y el espectador comparte su visión. El tripulante descuida las reglas, y se eleva demasiado alto en el virtual cielo azul. La simulación se cae, la imagen se desvanece y de la pantalla en negro la realidad se filtra por el audio de una voz en off que advierte: «con un helicóptero verdadero, no puedes volar tan alto». «Entonces ¿cuán alto puedo volar?», inquiera el piloto. La historia a continuación, podría responderle.

**La Guerrera.** Philippa es la mujer guerrera, que con violencia lucha por una justicia suprema. La maestra Paccard atraviesa la ciudad de Turín para ponerle una bomba

---

<sup>4</sup> Pablo, «En el Cielo», CinEncanto, en [http://cinencanto.com/critic/p\\_heaven.htm](http://cinencanto.com/critic/p_heaven.htm) (fecha de consulta 11 de marzo del 2003).

a un importante traficante de drogas que, a juicio de ella, debe morir. Con las mejores intenciones, la guerrera vengadora invoca un juicio penal celestial que sin embargo, no le resulta, y por una ironía trágica de la casualidad, cuatro personas inocentes pierden la vida en la explosión, dejando intacto al destinatario de aquella acción. Convertida por los imaginarios sociales en terrorista, es expuesta a un interrogatorio judicial, en el que la sentencia parece estar fijada de antemano por una autoridad en parte o totalmente corrupta y contra ella. Aquellos que condenan a Philippa al infierno, son sin embargo los iniciadores del terror que sin escrúpulos le preguntan «¿bajo órdenes de quién actuó?» Su intérprete durante las interrogaciones policiales, el piloto Filippo Fabrizi, un joven carbinieri en Turín, se identifica crecientemente con la confusión y perplejidad de la mujer quien ni a sí misma se explica lo ocurrido; se enamora de ella y huyen juntos para hacer momentáneamente una fabulosa historia de amor no convencional.

### **El salto y el doble del alma: obsesiones Tykwer & Kieslowski.**

*En el cielo* es una fábula entre el *thriller* (suspenso y tensión) y *road movie* (el viaje: de la ciudad de Turín a las colinas de la Toscana); es un film híbrido por la combinación Tom Tykwer y Krzysztof Kieslowski<sup>5</sup>. Un tópico de los filmes de Tom Tykwer es el salto o la caída hacia la muerte, que lleva a la nueva vida, cualquiera que sea ésta. *Heaven* no es la excepción, sólo que la caída libre aquí se dirige paradójicamente hacia arriba: Filippo y Philippa se toman de la mano y saltan al cielo.

La insistencia del joven director alemán en esta cinta, será el que la guerrera y el soñador simbolizan las partes masculina y femenina (de pronto incluso invertidos los roles) de una personalidad completa. Esta es una noción básica en la cosmovisión de Tykwer. Durante su mutuo descubrimiento, los protagonistas de *Heaven*, desarrollan una identidad común, que inicia con el paralelo de los nombres, continúa con que

---

<sup>5</sup> Krzysztof Kieslowski nace en Varsovia, Polonia. Estudió dirección en la Universidad de Teatro, Cine y Televisión en Lodz y se gradúa en 1969. Su trabajo inicial se enfocó a la realización de documentales para la televisión. A mitad de los ochenta, Kieslowski y Piesiewicz diseñaron la idea de hacer diez películas de sesenta minutos para la televisión, con el nombre de «Decálogo». En ellas se narran historias de la vida cotidiana polaca. Luego vendría «La Doble Vida de Verónica» (1990), su primer film realizado fuera de Polonia. En París, nace su más famosa trilogía «Tres colores: Azul, Blanco, Rojo» (1994). Luego de esta obra, no volvió a trabajar como director y a los 54 años lo sorprendió un mortal ataque al corazón en su natal Varsovia, en 1996.

nacieron el mismo día (no el mismo año), e incluso su identificación los asemejará físicamente durante el transcurso de la historia, hasta al grado de su vestimenta y en el hecho de que ambos se cortan el cabello es un gesto ritual casi al final del film. Parece evidente que el efecto es el de darnos la apariencia de gemelos espirituales y confirmar su ingenuidad infantil.

Cabe recordar que tales identidades dobles o gemelas se encuentran en la obra del fallecido Kieslowski. En la doble vida de Verónica, por ejemplo, hay un vínculo entre una polaca y una francesa con el mismo nombre, la misma edad, el mismo sentido para la música y la misma debilidad cardíaca, y aunque no se conocen, coinciden una sola vez casual e inconcientemente en la vida. Este asunto no será menor y pone en escena su idea de «que existen seres humanos en diferentes lugares del mundo que piensan en el mismo instante lo mismo»; como si en esta duplicación de figuras insinuara la añoranza «espiritual» de una armonía entre humanos, o de un estado del alma en diálogo consigo.

## II. Itinerario espiritual.

*«Con su historia de amor y su exquisita estética, “En el cielo” mueve muchas fibras sensibles en el espectador» Anne Marie Meier<sup>6</sup>.*

### La herida humana.

La identificación y compenetración de los personajes se hace de previas transgresiones. La explosión inicial marcada en la pantalla será el símbolo de una vulneración, «una herida interna, que desgarrar el alma de esta mujer»<sup>7</sup>. Herida que esboza el drama interior de la guerrera. Philippa quiso hacer justicia prometeica, su situación inicial de voluntad justiciera se hizo voluntarismo deshumanizante: su acción transformadora sólo le alcanzó para el mal y daño que no pretendió.

---

<sup>6</sup> Marie Meier, Anne, «En el Cielo» en periódico Público, La Pantalla del Siglo, 10 de junio del 2002, p. 1, Guadalajara, <http://milenio.com> (vi: 25 de febrero del 2003).

<sup>7</sup> Comentario del director en el DVD.

Como intérprete en las interrogaciones policiales a Philippa, el joven piloto Filippo se identifica crecientemente, como ya decíamos, con la confusión y perplejidad de la mujer terrorista. En Filippo aparece el rostro de un niño que muestra una pérdida emocional (de su madre de la cual por cierto, no se advierte en el film), soñador e inteligente que expresará la gradual conciencia de que los carabinieri, la institución para la cual él y su padre trabajan, podría ser corrupta. Este personaje, al tiempo de enamorarse y de sentir su impotencia y fragilidad, diseña para Philippa un escape de la cárcel.

Engañando ingeniosamente a los carabinieri, ambos escapan de su custodia y se refugian en el ático de la propia estación de policía. Una gigantesca portada del reloj reflejada a través de la luz del cielo del desván, sugiere un círculo infernal en el que los protagonistas están atrapados, mientras el tiempo avanza inexorablemente persiguiéndolos y presionándolos en lo que asumen riesgos y toman decisiones.

### **El regreso a la inocencia y El túnel a la Toscana**

Al huir, una vez acabado con el mal (Philippa ha matado a Vendice el *dealer*), Filippo llevará a Philippa al lugar de su niñez, así como él la llevó antes al ático que fue su refugio infantil. La metamorfosis espiritual de Filippo y Philippa, comienza ahora, no sólo con su transformación en seres parecidos y espiritualizados, sino también con una regresión a una infancia recuperada. Los dos sentados en un tren en el que finalmente se escapan del mundo, juntos están sentados en dirección contraria al movimiento del tren. Esto se ve como si estuvieran «avanzando en reversa». Están en camino hacia otro mundo, hacia otro modo estar, hacia otra existencia. Con este trance empieza la segunda parte de la película: la metamorfosis. El tren se sumerge en el túnel aunque un punto de luz que se agranda en su fondo, conduce hacia la salida de la oscuridad. Desde la oscuridad de un túnel, el tren entra en un paisaje lleno de luz. La luz al final del túnel es ambigua, significa al mismo tiempo muerte y nueva vida. El regreso lleva a un comienzo y hacia un renacimiento.

El amor como Tykwer lo entiende, vincula su fuerza espiritual con lo infantil, y con esto se convierte en un acto regresivo (insisto, en la escena en la que Filippo se enamora, que lo hace mojar la cama infantilmente y en acto previo al desenlace final se toman de la mano como niños para saltar juntos). En «vuelo», la cámara los vincula como destino; y con sus giros, los hace regresar el tiempo, en un movimiento hacia atrás que busca su propio comienzo. Y si el vuelo y el giro coinciden en lo gratuito de su

encuentro mutuo, la regresión del movimiento añade el que su trascendencia espiritual transite necesariamente por un renacimiento, siempre que ambos se conviertan, en uno solo un espíritu.

### III. Mirada lenitiva y fármaco

La película es una fábula del viaje espiritual de sus protagonistas hacia su rescate definitivo. Queda claro que la «ascensión» final de ambos personajes se hace de sus luchas interiores por la vía del sacrificio: la ascensión previa de las almas por la identificación hasta la unión espiritual. Esta coincidencia convertida en complicidad será fundamental través del largo proceso de evadir la ley y encontrar su particular «cielo». Y dicha coincidencia, se hace de la trasgresión de un límite con rumbo a un umbral que recomienza toda inocencia (Adán y Eva, platónicas almas gemelas), toda niñez, todo amor: hacia un principio de principios, punto originario.

### Hacia un punto originario imaginario

Los personajes en el encuentro con un cielo utópico revelan la búsqueda de una referencia ideal, donde libre de sí mismo, de sus prejuicios de sus mitos y de sus dioses, podría volver con una mirada cambiada y una afirmación nueva.

Más allá de sus propios lindes, el protagonista tiende hacia este grado cero, punto nulo o zona cero: zona neutra o sagrada cuyo paso simbolizaría una iniciación decisiva. Si el ser humano busca ponerse en este umbral, para hacerlo ficción una mirada que le rehabilite plenamente, mirada que al ser la contraparte de su vulnerabilidad, le humaniza y eleva su conciencia espiritual. Philippa y Filippo son la puerta y símbolo de alma herida que, caída se busca a sí misma e insiste que sólo ahondando en la herida es como se puede hacer algo por la curación y la caída del alma, se vive en el límite de la fragilidad necesitada de volver al origen para reconocerse. Una vez que han pasado el túnel hacia la Toscana, los tiempos y el estilo de narrar cambian y el tiempo que antes los atrapaba y comía ahora lo van marcando estas figuras protagónicas que se transforman. Por eso habría dos partes de film: antes del túnel a la Toscana y después de pasarlo.

Hacia el final del film Filippo y Philippa se hacen cada vez menos terrenales y más incorpóreos como si trascendieran a un estado como el de los ángeles. Ya no son

de este mundo, están en un meta-nivel. En su metamorfosis evidente, hay un vínculo mágico hasta formar al final un ser hermafrodita sólo aprensible metafísicamente. Es así que los personajes buscan una y otra vez su punto de partida, por eso su unión bajo el árbol de la vida los lleva alegóricamente de regreso al principio del mundo. La última imagen muestra el cielo y se corta el film: así como cuando al inició la computadora del simulador se apagó dejando en la pantalla negra un pequeño punto implotado y luminoso; y la puerta del elevador ennegrecida se cerró para entreabrirse con la luz de la explosión, así mismo, el paso por el túnel vislumbró un punto de luz-fuga al centro de la pantalla negra; en una sucesión de situaciones todas terminadas en negrura: la negrura del paso, del trance; justamente, del viaje hacia la trascendencia. Todo ese momento de la elevación final es en cámara lenta, resaltando el efecto de un mayor dramatismo y desenlace poético.

#### IV. Justicia poética.

*«Soy un director de imágenes. Con Corre Lola Corre yo estaba obsesionado con la imagen de esta mujer que corría para salvar su amor. En la Princesa y el Guerrero me obsesioné con la imagen de la mujer debajo de un camión que le quitaba la respiración y que es ahí don de se enamora. De Cielo, lo que más me gusta es cómo abre y cómo cierra. Son dos escenas muy abstractas, la primera no te dice gran cosa, te crea misterio, expectativas, pero no sabes de qué. La última simplemente lo dice todo» Tom Tykwer.<sup>8</sup>*

#### Rapto incondicional.

Coincido emocionalmente con quien asegura que la película fue concebida para «mover fibras sensibles»; esto es, las imágenes del film evocan alusiones míticas, remiten a símbolos y a otras alegorías dentro de la tradición occidental para sugerir un itinerario poético. Como imagen, este salto al cielo resulta vago y ambiguo: por una

---

<sup>8</sup>Amor y Terror camino al «Cielo». En El Norte. 25 de agosto del 2002, México, en <http://www.securities.com> (fecha de consulta 25 de febrero del 2003).

parte anuncia la idea de una salvación milagrosa, felicidad eterna y trance espiritual; y por otra, el final de la existencia física, o sea, la muerte.

Sin embargo, imágenes que no por populares dejan de poseer la fuerza del mito y la fuerza espiritual del amor. Así, la elevación final de los personajes que saltan al cielo, en su ambigüedad, remite a una idea de incondicionalidad.

### **Lo inesperado.**

Su ascenso final hacia un cielo redentor les da la perfecta conclusión a aquella instrucción de vuelo de la secuencia inicial de la película, cuando a la voz en off que recuerda de los límites de la realidad virtual, Filippo inquiere «¿qué tan alto puedo volar?»; no sólo prefigura la conclusión del film, sino también remata un constante tema en Tykwer de que «en el momento justo debes hacer lo que nadie espera». El «hacer lo que nadie espera» de Filippo es el trance de la sombra a la luz y presagio de un amor incondicional. La técnica de la «space cam», también usada en la Princesa y el Guerrero (2000), genera un efecto etéreo al film en su vuelo desde la realidad. El *close up*, que pone las caras ligeramente fuera de centro, sugiere que ellos parecen poseer una existencia más allá de toda estructura.

Por eso, el papá de Filippo, alguien con una digna carrera de policía, reconoce el destino de su hijo y brinda todo el amor de que es capaz con un abrazo en incógnita despedida. Regina, la amiga de Philippa quien representa y expresa el shock de la confusión como audiencia y que, sin embargo da alojamiento y comida sin vacilar, permite al lector del film concluir la empatía con estos personajes marginales. El cielo recreado por el cine en un contexto post cristiano, revela la condición humana de los personajes. Los protagonistas de Heaven siempre están atrapados, sea por las coincidencias, el azar, el amor, la policía que los hace terroristas por el imaginario que los juzga y persigue, la ortodoxia moral del mundo y sus cruzadas del orden, el afecto o el sentido de vivir perdido o, simplemente, por el tiempo que avanza inexorablemente presionándolos en lo que asumen riesgos y toman decisiones. Este aspecto antropológico señala la vulnerabilidad de sus acciones en tensión con una esperanza que les rescata, cura, reconcilia y salva; y todo ello a un solo tiempo: el «hacer lo que nadie espera» proyectado por la imaginación, apunta a una alteridad que libera al personaje, y que está hecha de ingenio, gratuidad, belleza, anarquía, esperanza.

Como fábula *Heaven* está bien lograda. Los recursos poéticos y visuales de la trama en diálogo con elementos mítico-simbólicos, provocan un peso empático en el espectador que le lleva a la identificación con unos personajes marginales en su vulnerabilidad y por el drama de su alma herida; por otra parte, la narrativa implica por argumento un viaje para la sanación del alma, unos pasos hacia la iniciación que permiten a la psique convivir con la propia herida; y finalmente, el amor como la fuerza que impulsa la búsqueda y que llama a un salto amoroso que le arranca de raíz, eleva y rescata. Las salidas o aporías que los personajes sugieren de una humanidad frágil, etérea, ambigua en su relación con el Misterio trascendente, pero demandante de lo que le permita elevarse, simboliza una incondicionalidad necesaria para su alma herida, cuya curación espera, –eso sí ambiguamente– el rescate decisivo: su rapto para ascender de lo oculto.

## V. Rizotoma: figura de la ascensión que rescata

Es un lugar común decir que el ser humano por su naturaleza, siempre quiere salir de las sombras y elevarse a la luz. Sin embargo, vemos en la historia, en los mitos, las religiones, la filosofía que esta subida a la luz no es asunto fácil, más bien, es un «largo y sinuoso» camino que, por recorrerse, transforma al caminante. Es una subida que purga y que sana al alma. Este «discurrir» hacia la luz del viandante ha sido presentado en distintas expresiones culturales bajo los más diferentes símbolos que van desde las yerbas y «flores sanadoras», pasando por la escala (o escalera)<sup>9</sup> hasta las imágenes más populares de ascenso celeste, que con profundidad representan la desunión interior del alma que es preciso sanar. Para remediar su vulnerabilidad, el ser humano tendrá que arrancar su propia raíz de la oscuridad y elevarla a la luz, pues sólo de esta manera sus raíces adquieren su poder de curación.

Así, para hablar de esta labor referida a su vida interior, el hombre sería un rizotoma del alma [Rizotoma, del griego ρίζα (raíz) y τομή (corte)]; pero también habría rizotomas (arrancador de raíces) que mostrarían cómo es que uno puede transformar

---

<sup>9</sup> Rahner, Hugo; *Mitos Griegos en Interpretación Cristiana*, HERDER, España, 2003, pp. 180 – 183.

su enraizamiento oscuro en la tierra, en luz y sol, en canto celeste. El problema es que para el hombre moderno, estas figuras y símbolos extraídos a imagen y semejanza de la naturaleza, han perdido su poder apelativo y es quizá, por lo que se «desconozca los símbolos del alma que en la naturaleza prefiguran lo que acontece en la psiqué del hombre»<sup>10</sup>. Es en el cine contemporáneo tal vez, en donde se pueda hablarle al oído y le descubra algunos de sus márgenes olvidados de tal suerte que bajo una «mirada icónica», se alcancen tales símbolos y figuras de una salud del alma.

---

<sup>10</sup> Ibidem. p. 182.



## GUÍA COMPLETA PARA LA INSTALACIÓN DE UNA NUBE (fragmentos)

Jorge Esquinca<sup>1</sup>

En el paraíso no está el cordero, me consta. Hay un viento, un viento largo que le da lustre a las cosas. Las caras son como de espejo, o de cuchillo. Los árboles han perdido todas sus hojas, menos una. Las casas han cerrado todas su ventanas, menos una. Los niños salen y tiran piedras con sus resorteras, bengalas a mano limpia, según el clima. Tú estás ahí, pero no te vemos. Es a veces un como resplandor. Hay un camino que se pierde en el llano, en el campito. ¡Qué tormentón se viene!, gritan a voz en cuello las mamás con delantales blancos de lavanderas. Los astros giran fuera de sus órbitas, están girando y parece que se van a caer. Todo aquello es un lío de pájaros verdinegros, cuervos quizá, que acarrearán sus músicas. Y una muchachita de vientre picudo que está siempre a punto de alumbrar.

\* \* \*

Sebastián canta maitines en el cielo, la tierra y el mar. Tiene una vocecita, canta con lo que de dardo emplumado tiene. Ah, qué dicha oírlo cantar y reírse de las flechas que apenas si lo alcanzan. Nada lo alcanza ahora, cuando gozoso canta maitines en el cielo, la tierra y el mar. Es un hombre de acción-no. Es un muchachito mofletudo, vocinglero y más bien dado a la cantada. Sebastián alza los ojos, mira las nubes, quisiera darles un mordisco, qué suavura. Es un deleite cuando dice «¡llamas a mí!» y lo vemos encenderse de venablos cándidos, acurrucarse en un pesebre de paja metafísica. Ven, Sebastián, le urgen sus tíos en la otra esquina del paraíso. Pero el muy taimado está mirando las nubes, se ríe de las flechas, limpia el azolve de los pensamientos y sabe que no hay mejor destino que esconderse en las alas de una golondrina.

---

<sup>1</sup> Poeta y ensayista. Entre su numerosa obra ha publicado poemas, traducciones de poetas norteamericanos, ingleses, franceses, artículos sobre literatura y artes plásticas en las principales revistas y suplementos del país. Es creador artístico del SNCA del FONCA en la disciplina de Letras desde 1993.

\* \* \*

Se levantó la tolvanera. Íbamos cruzando el campito, rumbo al colegio de las teresianas. Entonces se alzó el remolino. Era como un polvo de muchas raíces, piedras, carrizos. Al entrar te picaba la cara, las manos, las rodillas. Picaba en todo sitio descubierto. Pero se sentía un como arrullo y quisiéramos estarnos ahí toda la tarde. Isabel, morena trenza larga, gritó «los remolinos son el diablo y se llevan a los escuincles que dicen malas palabras, así que cállense.» Atravesamos la enmudecida tolvanera. Yo ya me sabía lo de chingado-puto-cabrón, pero me quedé callado, pues creía en el diablo y además me gustaba Isabel. Luego pensé, hubiera probado, sólo para ver si era cierto.

RÍOS EN EL RÍOS EN EL RÍOS EN EL  
YERMO YERMO YERMO  
REVISTA DE SENTIDO Y ESPERANZA



POESÍA, LITERATURA, FILOSOFÍA Y FE  
AL SERVICIO  
DE LA MUJER Y EL HOMBRE  
EN NUESTRA CULTURA

DE VENTA AQUÍ

CENTROS DE VENTA:

LIBRERÍA PARROQUIAL, Madero No. 587  
LIBRERÍA CLAVIJERO, ITESO

LIBRERÍA ITACA, Marsella No. 159  
LIBRERÍA GANDHI, López Cotilla No. 1567

---

Suscripción nacional por 1 año \$ 200.00  
Suscripción internacional por 1 año US \$22.00  
Publicación Trimestral

NUEVA ERA sobre  
*Re-encarnación y Karma*

Platón y Herder

La otra campaña

**57**

Depositar a la cuenta no: 56-50637614-9  
Serfin sucursal La Paz y enviarnos un FAX  
de la ficha de depósito.  
-fax (01-33) 3134-2975

Por favor enviar giro postal ordinario a:  
Jorge Manzano, Periférico Sur 8585  
45090 Tlaquepaque, Jalisco. Depto. Filosofía y  
Humanidades

**xipe totok**  
revista de filosofía y ciencias sociales

Filosofía y Humanidades, iteso, Guadalajara.

REVISTA DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS  
DIALOGOS CRÍTICOS SOBRE LA REALIDAD

¡ Suscríbete ya !



¡ El N° 1 Gratis !

Suscripción por dos años \$200.00

Depósito a la cuenta HSBC 4019580067 Sucursal 449

Favor de enviar por fax la ficha del depósito al Tel. 3631-0934 / 3631-0943

Para toda comunicación: revista.piezas@iffim.org



«DEL HOMBRE A LA EXISTENCIA»  
Homenajes: Seis aniversarios en la filosofía

EN EL AÑO 2005 el equipo de la **Filosofía en el Fondo**<sup>1</sup> integrado por académicos de la Librería del Fondo de Cultura Económica, Departamento de Filosofía CUCSH UDG, Programa de radio Charlas sobre Filosofía, UDG, IFFIM, Centro de Formación Humana, Iteso y la Revista Xipe-Totek, organizó un ciclo de conferencias bajo la temática **Ética y Poder**. Dicho evento concluyó con un homenaje a José Ortega y Gasset, Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre, Teilhard de Chardin, Giles Deleuze y Sören Kierkegaard. Con el ánimo de hacer memoria del pensamiento filosófico y divulgar la participación de quienes se dedican al quehacer de la filosofía en nuestra localidad, **Piezas** reproduce los textos que fueron leídos para los homenajes antes mencionados. Es importante resaltar que en este evento participaron algunos alumnos de las instituciones arriba señaladas. Sus nombres aparecen al lado del ponente.

---

<sup>1</sup>El objetivo de este equipo, radica en difundir la reflexión y la crítica del pensamiento filosófico en temas de interés social. El lugar donde se llevan a cabo las conferencias es precisamente la librería José Luis Martínez, del Fondo de Cultura Económica, todos los miércoles de cada mes. En este 2006, la temática gira en torno a la filosofía y educación.

## EL PENSAMIENTO DE ORTEGA Y GASSET A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE

Luis Casar Gómez  
Universidad de Guadalajara

En este año que vivimos y está a punto de fenecer, se cumplen 50 años de la muerte del filósofo español José Ortega y Gasset, a quien considero mi maestro, no directo, por cuestión generacional, pero sí indirecto, por haber sido su pensamiento factor decisivo en mi formación intelectual. Y aquí estoy, no ante Vosotros, ni frente a Vosotros, sino con Vosotros, para exponerles, en esta jornada que comparto con los maestros Luis Armando Aguilar y Gabriel Falcón – quienes les hablarán de Gabriel Marcel y Jean Paul Sartre - para exponerles yo, digo, un tributo a Ortega, un recuerdo a mi maestro, a quien la filosofía debe un gran magisterio.

El pasado mes de agosto estuve en Madrid, en la Fundación José Ortega y Gasset, en el Centro de Estudios Orteguianos y supe del homenaje que se le iba a rendir en el cincuentenario de su muerte. Así es que me hice el propósito de dar aquí, en Guadalajara, una conferencia sobre su pensamiento y la vigencia que tienen hoy muchas de las ideas capitales de su filosofía. El Doctor Manzano y mi muy estimado amigo –alumno mío que fue- el profesor Cuahtemoc Mayorga, me invitaron a tomar parte en estas jornadas que se inician y que yo con mucho gusto acepté, dejando para el próximo año que está a la vuelta de la esquina, mi pretendida conferencia. Pero hoy por supuesto, les voy a hablar de Ortega y, he escogido un tema central, decisivo en el contexto de su pensamiento filosófico: el tema de la vida como realidad radical.

En 1914 publicaba Ortega su primer libro *Meditaciones del Quijote*. Bajo este título, que se antojaba de matiz estrictamente literario, se ocultaba el bosquejo de una auténtica metafísica, entendiendo por metafísica no algo evanescente y abstracto –según el sentir de la época- sino una concretísima teoría de la realidad y su conocimiento. Ahí encontramos muchos hallazgos geniales que irían, con el tiempo, conformando su riguroso pensamiento: Su primera idea de la vida – «yo soy yo y mi circunstancia», la tesis de que «La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre;

la afirmación de lo individual, concreto y espontáneo, por oposición a lo abstracto, genérico y esquemático: «El martillo en la abstracción de cada uno de sus martillazos», una nueva fecunda teoría del concepto; una interpretación de la verdad como ????????, sobre todo, su idea de una nueva razón –la razón vital- que vendría a sustituir aquella otra, hija del racionalismo –la razón pura- inoperante para dar solución a las nuevas expectativas en que el hombre contemporáneo está inmerso.

Estos son, sin duda hallazgos de nuestro filósofo, enormemente fértiles, herramientas de trabajo que nos legó para enfrentarnos con la siempre cambiante realidad, de una forma sistemática y por sistemática, fecunda. No pretendo por supuesto, exponer el pensamiento filosófico de Ortega por dos razones fundamentales: primero, porque no deseo abusar de vuestra benevolencia y segundo; porque tal empeño no cabe en el marco estrecho de 30 minutos. Quiero centrar vuestra atención en lo que considero su hallazgo más fecundo, el descubrimiento de la vida como realidad radical. El problema del hombre ha sido, sin duda, la máxima preocupación de Ortega y, por tanto, la cuestión central de su filosofía. Ahora bien, esto no significa, ni de lejos, que Ortega se inclinara hacia un antropocentrismo; por lo contrario, Ortega ha reconocido en toda su obra que el hombre, o como el prefiere nominarlo «la vida humana», no es la única realidad en todo lo que llamamos universo. Este, el mundo o universo donde se desarrolla el drama del vivir cotidiano del hombre, está conformado por muchas otras realidades. Lo que ocurre es que frente a todo este vasto campo de realidades, Ortega descubre la vida humana – la de cada quien- con la característica fundamental de la radicalidad. Frente a las cosas del mundo físico, del mundo psíquico, del mundo axiológico, se alza la realidad radical de mi vida, porque todas aquellas realidades se dan, de hecho, e incuestionablemente en ella. La vida humana –no se olviden ustedes que nos referimos a la vida de cada quien- es una realidad sin la cual las demás realidades carecerían de «lugar» propio donde darse. Pero sería grave error considerar, con la herencia que nos dejó el racionalismo cartesiano, que la vida humana es una cosa, dentro de la cual se encuentran otras cosas. La vida humana no es cosa alguna por lo que no puede, por supuesto, ser definida del modo como suelen serlo las cosas. De las cosas decimos que poseen una naturaleza o que son sustancias o que constituyen leyes a las cuales obedecen ciertos fenómenos. De la vida humana, no podemos hacer ningún tipo de predicado, como los anteriores, por la simple razón de que carece de naturaleza.

Al hombre se le define con frecuencia como un binomio constituido por estos dos elementos sustantivos: cuerpo y alma. Pero resulta que estos, que sí podemos decir que son cosas, *res extensa* el cuerpo y, *res cogitans*, el alma, no son propiamente yo. Son, sin duda, lo más próximo a mí, tan próximo a mí son o están que, sin ellos, yo no podría ser, no podría vivir. Esta es la razón por la cual, según Ortega, ni el realismo que arranca con los griegos, ni el racionalismo que arranca con Descartes, pueden ser utilizados cuando nos enfrentamos con esta realidad que es nuestra vida.

Los idealistas declaran que la vida se reduce, en última instancia a un alma o conciencia. Pero el idealismo, según Ortega, no es menos impotente para entender la realidad de lo que fue el realismo o filosofía de las cosas. El alma, el espíritu, la mente son, hasta cierto punto cosas o como las llamaba Descartes «cosas pensantes» a diferencia de las cosas extensas como el cuerpo y demás cosas materiales. De esta forma, los constantes esfuerzos de los idealistas para describir la realidad del yo sin caer en las celadas tendidas por los realistas, no han sido suficientes para evitar lo que para el filósofo español ha constituido siempre el error máximo: identificar la vida con una cosa. No basta decir, en efecto, que no es una «cosa extensa», hay que despojarla previamente, y en una forma más radical de la que hasta ahora se ha imaginado, de toda «cosicidad» y, por lo tanto de todo tipo de substancialidad.

¿A qué arribamos, tras de todas estas consideraciones? A un resultado meramente negativo. Negativo en tanto que descubrimos que la vida humana –la de cada quien- no es cuerpo, no es alma, no es cosa alguna, como la materia y el espíritu. Pero si no es ninguna de estas cosas ¿acaso no es nada? Algunos filósofos, acuciados por el eterno problema de la relación cuerpo – alma, han proclamado que la vida humana es, en rigor, una entidad de carácter «neutral», que puede ser calificado de alma o cuerpo, según el enfoque que, en cada caso, se de al problema. Sin embargo, las diferencias habidas entre filósofos neutralistas y Ortega son fundamentales. El neutralismo defendido por filósofos como Mach y Russell, usa los mismos conceptos de la ontología tradicional que *ex abundantia*, encontramos en los textos de los idealistas y de los realistas. Efectivamente, como los realistas y los idealistas, los neutralistas suponen que la realidad llamada «vida humana» sigue el modelo descrito por la ontología de las «cosas». Pero de nuevo conviene aclarar, con toda energía, que la vida humana no es una cosa. La vida humana, para Ortega no es siquiera un ser. El ser posee un status fijo, pero la vida humana, en cuanto desprovista de naturaleza, no es, sino que ocurre. La vida humana, el vivir, es algo que nos ocurre a todos y a

cada uno de nosotros, es, en rigor, un puro suceder o, como Ortega lo explica, un gerundio, es decir un *faciendum*, y nunca un participio, un *factum*. La vida, en vez de ser algo hecho con un ser determinado, es algo que estamos constantemente haciendo al estar viviendo. La vida humana, por tanto, es algo que consiste en hacerse a sí misma. Todas estas consideraciones en torno al concepto vida humana, nos permiten ubicar a Ortega, en una metafísica del devenir. No debemos olvidar lo que indica en «la idea de principio en Leibniz», cuando declara explícitamente: «Ha llegado la hora de cosechar las semillas sembradas por Heráclito». Pero la filosofía de Heráclito como la del francés Bergson tienen grandes inconvenientes: la de Heráclito era inmadura y la de Bergson profundamente irracionalista. Si hubiese que elegir un pensador realmente precursor toparíamos, como el mismo Ortega indica, con Fichte, el gran filósofo alemán, hoy injustamente desatendido. Fichte llegó muy cerca de la comprensión cabal de la vida humana, pero no llegó a la meta, refrendado por un persistente intelectualismo. Era necesaria una nueva ontología alejada tanto del intelectualismo como del irracionalismo, dispuesta a acoger con simpatía las filosofías del devenir y a extraer, sin contemplaciones, los residuos eleáticos que permanecen adheridos, como capas, a tales discursos filosóficos.

Pero surge de pronto un grave problema: ¿De qué forma se haría preciso edificar esta ontología revolucionaria? La respuesta de Ortega es categórica: «El método de la razón vital constituye su única herramienta eficaz». Cuando la razón pura fracasó rotundamente al intentar comprender la vida humana y cuando el irracionalismo se disolvió en puro patetismo, sólo la «vida como razón» puede llevar a buen fin tan difícil tarea. Todo esto es posible porque la vida humana no es, en manera alguna una teoría, sino un hecho concretísimo. Como tal hecho, antes a ponernos a teorizar sobre él – como hacemos con las teorías- hay que dar razón o cuenta de él, de tal hecho, que es nuestra vida. Tal vez desde el punto de vista de la pura teoría, la vida humana no podrá dejar de ser un ser, es decir, una substancia o cosa. Sólo cuando la teoría surja como resultado de una previa descripción fenomenológica, en vez de ser un marco intelectual *a priori* más o menos violentamente impuesto, podrá decirse de ella que explica nuestra realidad radical.

¿Qué nos descubre en última instancia la razón vital, en su descripción fenomenológica de la vida humana? Ante todo, los rasgos negativos antes mencionados. La vida humana, como dijimos, no es cuerpo ni alma. Cuerpo y alma son, sin duda, cosas concretas, concretísimas, pero no son propiamente yo. Yo me encuentro de

pronto existiendo en un mundo que no he elegido. Soy, pues, un ente que vive, una vida particular, la mía con las cosas y entre las cosas. Vivir, por tanto, no es en absoluto un acontecimiento abstracto sino absolutamente concreto. «Yo soy yo y mi circunstancia» nos dice Ortega en una fórmula condensada de su pensamiento. Esta fórmula va tanto contra los idealistas o conciencialistas, como contra los realistas. Contra los realistas, nuestra vida, es el punto de partida inevitable y, contra los idealistas, esta nuestra vida, particular e intransferible, se haya, quiéranlo o no los defensores de tal doctrina, sumergida en los piélagos concretísimos del mundo. «Vivir es dialogar con el entorno»; «La vida es una emigración perpetua del yo vital hacia el no-yo»; «Vivir es tratar con el mundo y actuar con él», etc.

Lo que nos interesa subrayar con toda energía es que vivir es con - vivir, vivir con..., esta es la razón por la cual la vida es todo lo contrario de una acaecer subjetivo. Por el contrario, es la realidad más objetiva, de todas. Auxiliados por las cosas constitutivas de nuestro entorno, u obstaculizados por ellas, tenemos que hacer nuestras vidas y permanecer fieles a nuestro llamado o vocación. El hombre es un proyecto de vida que clama por realizarse en una realidad concreta. De aquí derivan los conceptos ortegueanos de autenticidad e inautenticidad. Colocado el hombre en un mundo, tiene que escoger el camino a seguir. El hombre es libre de tomar el camino que desee, pero sólo uno de esos posibles caminos, de los senderos del bosque por los que transita nuestra vida, nos ha de llevar a la plenitud de nuestros ser y por tanto de nuestra autenticidad. De aquí surge la dimensión ética del hombre, de la que Ortega nos dice en «Prólogo para alemanes»: «El hombre más que carnívoro es verdávoros, devorador de verdades, ya que el hombre necesita de la verdad para ser, para ser auténticamente, mientras que, por otro lado, la verdad necesita del hombre para ser revelada».

**GABRIEL MARCEL, PEREGRINO**  
(1889-1976)  
Un homenaje

Luis Armando Aguilar  
Instituto de Filosofía-IFFIM  
Fernando Ruiz, OCD Estudiante de IFFIM

*Lo que está envilecido es la noción misma de vida,  
y lo demás viene por añadidura.*  
Gabriel Marcel

Puede considerarse a Gabriel Marcel como uno de los pocos filósofos católicos del Siglo XX con un pensamiento original, creativo e inspirador no sólo para su tiempo, sino también para una época de penuria humana y filosófica como la nuestra. Etiquetado como «existencialista» o «personalista» –etiquetas que él mismo rechazó– pareciera ser un pensador pasado de moda, o bien, sólo interesante en círculos confesionales. No es el caso. Marcel fue un hombre con múltiples facetas, con un estilo propio de filosofar, de pensamiento abierto y dialogante, y una obra filosófica, dramática y musical que lo acercan a nuestra época con una fecundidad en sus planeamientos, su método y la actualidad de los problemas que enfrentó.<sup>1</sup> Su reflexión es «un cierto tipo de interrogación apasionada» que buscó dar respuestas a los problemas de la vida y del presente histórico.<sup>2</sup>

### *Algunos datos biográficos*

Gabriel Marcel nació el 7 de Diciembre de 1889. Fue hijo de Laura Meyer y Henry Marcel. Su padre fue consejero de Estado, ministro de Francia en Estocolmo,

---

<sup>1</sup> Entre sus obras destacan el *Diario metafísico* (1927), *Ser y Tener* (1935), *Del rechazo a la invocación* (1940), *La metafísica de Royce* (1945), *Homo Viator* (1945), *Posición y acercamientos concretos al misterio ontológico* (1949), *El Misterio del ser* (1951), *Los hombres contra lo humano* (1951), *El declinar de la sabiduría* (1954), *El hombre problemático*, *La dignidad humana*, *Teatro y religión*, todas aparecidas en 1955, *Presencia e inmortalidad* (1959), *Paz en la tierra* (1965). Además de una treintena de obras teatrales y ensayos de crítica literaria.

<sup>2</sup> Cf. Marcel, Gabriel, *Filosofía para un tiempo de crisis*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1971, p. 11.

director de Bellas Artes, de la Biblioteca Nacional y de los museos nacionales. Gran viajero desde su juventud, Marcel visitó sobre todo ciudades artísticas. Durante sus estudios en la Sorbona de París recibió el influjo de la filosofía neo-kantiana y el pensamiento sistemático hegeliano. Concluyó sus estudios superiores con una tesis sobre las ideas metafísicas de Coleridge en sus relaciones con la filosofía de Schelling. En 1910 pasó a enseñar filosofía en la segunda enseñanza. En 1919 contrae matrimonio con Jacqueline Boegner. Continuó su carrera de enseñanza intermitente en distintas ciudades de Francia: Verdome, París, Sens, Montpellier. Su actividad docente fue cortada dado que rechazaba el sistema escolar de su tiempo, al que consideraba más bien seco. Colaboró como lector en revistas literarias y filosóficas. Tras una enfermedad fulminante muere su madre, Laura Meyer, el 15 de Noviembre de 1893 poco antes de que Gabriel cumpliera los cuatro años. Este acontecimiento marcó la vida de Marcel dejando el sentimiento de una pérdida irreparable, de la cual dicen sus biógrafos nunca logró reponerse del todo. Posteriormente, él hizo referencia a que esta privación iba acompañada de una especie de presencia a través de la cual experimentó un ascenso a lo suprasensible.

Su conversión al catolicismo (1929), después de una intensa búsqueda, es un hecho que marcó por completo su vida y su pensamiento. La fidelidad, la esperanza y el amor son temas centrales de toda su obra, y constituyen, para Marcel, los modos por excelencia de acceso al Ser. Al final de una fecunda vida como filósofo y dramaturgo, Gabriel Marcel emprendió su peregrinaje definitivo el 8 de Octubre de 1976.

### *Un filósofo a tiempo*

Marcel fue un hombre comprometido con su época, con su gente y con los problemas del mundo moderno. Fue conciente de que escribía en una «época de inseguridad absoluta»; concibió su reflexión como la búsqueda de un nuevo tipo de sabiduría -una «sabiduría trágica»-, de una filosofía para tiempo de crisis, en la que el hombre es «víctima de una mutación», quedando expuesto a una inmensa desorientación.

«Empecemos recordando – dice Marcel a propósito de la tarea del filósofo en el mundo de hoy- que no puede haber filosofía hoy sin un análisis de carácter esencialmente fenomenológico sobre la situación fundamental del hombre... Parece hoy fuera de toda duda que lo propio del hombre en cuanto sin más vive su vida es

estar en situación, y que la esencia del filósofo –quien, él sí, se propone pensar *la* vida y *su* vida- es reconocer esa situación, explorarla en la medida en que le sea posible, sin que, por lo demás, pueda al respecto alcanzar nunca el conocimiento exhaustivo al que se entrega cuando es objeto de ciencia.»<sup>3</sup>

Marcel denunció las formas en que se ponía lo humano en riesgo o en las que francamente se actuaba y pensaba en contra de la dignidad humana,<sup>4</sup> no sólo en importantes obras como *Los hombres contra lo humano*, o *El hombre problemático*, sino también en sus numerosas obras de teatro, en los que desenmascara resortes ocultos de la convivencia, y pone de manifiesto la sed insaciable de sentido de unos «corazones ávidos», y los intrincados caminos sin salida en que se encuentra nuestra época.<sup>5</sup>

### ***Conmoción fundamental: la muerte de los seres queridos***

Entre las experiencias vitales más significativas en la vida de Gabriel Marcel se encuentra la muerte de su madre, como, posteriormente, de otros seres queridos. La meditación sobre la muerte y el amor se expande con un eco con múltiples resonancias en la obra de este pensador. Los argumentos de las ciencias naturales o de la escolástica clásica resultaban insuficientes para iluminar esta experiencia de la muerte y, sobre todo, del impulso que lleva a firmar la vida de los seres queridos más allá de la misma.

---

<sup>3</sup> Cf. Gabriel Marcel (2001) *Los hombres contra lo humano*, Caparrós, Madrid, p. 95.

<sup>4</sup> Además de un libro que lleva el título de «La dignidad humana» Marcel tomó clara posición política frente a situaciones concretas, como el régimen de De Gaulle –a quien admiró-, la colonización de Indochina y los totalitarismos y fanatismos, incluyendo el filosófico (Marcel consideraba, por ejemplo, que la afirmación de Jacques Maritain según la cual la inteligencia del filósofo católico está asociada necesariamente en su adhesión al tomismo, era expresión de «un fanático puro y simple»). Resulta significativo, por otra parte, que el escrito que lleva por título: *Filosofía de la depuración: contribución a una teoría de la hipocresía en el orden público*, redactado en los años 50s en una revista canadiense, fue publicado en Francia hasta 1984, en una obra que recoge las denuncias de Marcel contra las injusticias de su tiempo.

<sup>5</sup> Cabe destacar, entre otras, *Un mundo roto*, *El dardo*, *la sed*, *El camino de creta*, *la señal de la cruz*, *Un hombre de Dios*, incluidas en los dos volúmenes de Obras selectas reeditadas recientemente por la Biblioteca de Autores Cristianos. En sus obras teatrales Marcel presenta distintas reacciones frente a la muerte, como la amargura, la desesperación, la lucha, la negación, etc.

Es conocida su afirmación según la cual «amar una persona significa decirle tú no morirás». <sup>6</sup> «Lo que tenemos que determinar es cómo se sitúa lo que he llamado la luz original y que sin duda hay que guardarse de considerar como una especie de *nous* aristotélico y despersonalizado, con relación a esta mundo nuestro, tan trágico en el que cada uno participa en el «ser-contra-la muerte» nos solo en virtud de un impuso o instinto de conservación sino más profunda e íntimamente contra la muerte de amado y que, para él, cuenta más que la muerte propia, hasta el punto de que no por naturaleza, pero sí por vocación esta centrado o policentrado». <sup>7</sup>

En la medida en que la muerte es inseparable del amor, deja de ser un problema. Ambos, amor y muerte, se viven en el ámbito del misterio, en el que estamos envueltos. La muerte pone a prueba la fidelidad. «La fidelidad –dice Marcel- no se asienta sino allí donde desafía a la ausencia, donde triunfa de la ausencia, y en particular de esa ausencia que se da a nosotros –acaso falazamente- como absoluto y a la que nosotros llamamos la muerte.» <sup>8</sup> Vivida en la luz del amor la muerte del otro hace presentir lo eterno en el tiempo.

### *La filosofía como búsqueda: La vida como punto de partida y de llegada*

Marcel consideraba que la vocación propia del filósofo consiste en mantener un «equilibrio paradójico» entre el espíritu de universalidad que se concretiza en valores que deben reconocerse como inalterables y su propia experiencia personal, de la que no tiene la posibilidad, ni siquiera el derecho, de hacer abstracción, dado que es en función de ésta como puede llevar a cabo su aporte individual, cuya naturaleza resulta difícil de precisar. <sup>9</sup>

La filosofía evoca la idea de una investigación esencialmente libre, en la que se compromete toda la persona de quien la emprende. Marcel insistió en la importancia

---

<sup>6</sup> Cfr. «De la negación a la invocación» en *Obras Selectas*, Vol. II, B.A.C., Madrid, 2004, p. 162.

<sup>7</sup> Cf. Gabriel Marcel (1971) *Filosofía para un tiempo de crisis*, Guadarrama, Madrid.

<sup>8</sup> Cf. Gabriel Marcel, *De la negación...*, I, op. Cit., pp. 198-199.

<sup>9</sup> Cf. «La responsabilidad del filósofo» en *Filosofía para un tiempo de crisis*, Ed. Guadarrama, Madrid 1971, p. 57. El pensamiento de Marcel guarda parentesco con el de Schelling, Bergson y Kierkegaard. Recibió también el influjo de Nietzsche, Platón, Kant, Peter Wust, Camus, Heidegger y Joshua Royce, entre otros. Mantuvo un diálogo vivo con filósofos contemporáneos como Jean-Paul Sartre.

de distinguir, por una parte, entre filosofía propiamente dicha y filosofía como materia de enseñanza. Si bien a través de ésta se trata de transmitir un cierto bagaje de conocimientos, la filosofía constituye mucho menos una enseñanza que una especie de despertador.<sup>10</sup>

Se trataba, para Marcel, de filosofar la experiencia, a partir de ella, de tomar lo concreto como punto de partida, de reflexionar sobre la vida cotidiana hasta descubrir en lo vivido significados, interrogantes y dimensiones de realidad que remiten a un ámbito distinto del meramente empírico o inmediato: el del misterio, al cual es necesario reconocer justo porque nos encontramos envueltos en él y que, no por ello, escapa a la aproximación filosófica.<sup>11</sup> De llevar a cabo, en suma, «una investigación sobre la esencia de la realidad espiritual.»

Marcel descubrió la cercanía de esa realidad a través de un modo muy concreto: una «segunda reflexión» sobre los datos de lo ya conocido, experimentado y vivido. «El medio inteligible –dice Marcel a propósito de la segunda reflexión– así sea difícil la definición de su naturaleza, porque no es solamente lugar de encuentro, sino de comunicación y voluntad de comunicar, es aquel donde deberá desplegarse toda nuestra búsqueda,»<sup>12</sup> Se trata de una especie de inflexión sobre el fondo vivo de lo «supra-sensible» o «meta-problemático» que está ahí para cualquiera que se detiene a meditarlo. El valor fundamental de este estilo de filosofar radica, quizá, precisamente en reflexionar sobre experiencia vividas (amistad, amor, lealtad, justicia, verdad), buscando captar su sentido en profundidad. Su filosofía propone un método *de purificación del*

---

<sup>10</sup>«No resulta fácil definir el sentido de la vocación de filósofo. Para aclararlo puede ser de provecho compararla con la del profesor en general. No se pretende filosofar exclusivamente para uno mismo, para salir de un estado de incertidumbre o de turbación y con vistas a alcanzar un cierto equilibrio con vistas a la propia satisfacción. Sucede más bien como si pretendiésemos tomar a nuestro cargo la angustia de otros seres que no conocemos personalmente, pero a los cuales nos sentimos ligados por una relación fraterna.» Ídem.

<sup>11</sup> Una clara exposición de lo que Marcel entiende por misterio se encuentra en las Lecciones Gifford dictadas por el filósofo francés en la Universidad de Aberdeen, publicadas entre 1950 y 1951 bajo el título: *El misterio del ser*: Gabriel Marcel, *Obras Selectas*, Vol. I, B.A.C., Madrid, 2002.

<sup>12</sup> «El carácter filosófico tal como yo lo concibo, siguiendo a muchos otros, consiste en que no se desarrolla solamente dirigido al objeto cuya naturaleza pretende descubrir, sino que está al mismo tiempo a la escucha de un cierto canto que se eleva desde sí mismo a medida que cumple su trabajo.» Cf. *El misterio del ser*, op. Cit. P. 79.

*pensamiento para alcanzar el ser.* Para comprender su filosofía se presupone, como afirma su discípula más cercana, haber *sentido esa exigencia ontológica*, como ocurre desde los filósofos pre-socráticos.<sup>13</sup> Su modo de filosofar rompe los esquemas *manualescos*, de los grandes tratados sistemáticos contruidos a base de abstracciones, sin que por ello su argumentación pierda rigor. Muchas formas de violencia, pensaba Marcel, tienen su origen en el espíritu de abstracción. No obstante, el filósofo francés tuvo presente la importancia de que el pensamiento guarde un carácter sistemático, en el sentido de restaurar lo concreto por encima de las determinaciones desunidas y desarticuladas del pensamiento abstracto.<sup>14</sup> Cabe destacar, por otra parte, la claridad del lenguaje de Marcel, de una prosa filosófica poco común en el esmero de su capacidad comunicativa (en 1952 Marcel recibió el gran premio de la Literatura francesa)<sup>15</sup>.

### ***Problema o misterio: apertura a un planteamiento metapositivista***

Muchas de las cuestiones que se suelen plantear como problemas filosóficos sólo se iluminan si se les considera bajo un punto de vista distinto: el del misterio. El misterio es una realidad cuyas raíces se hunden más allá de lo meramente problemático, porque, quien pregunta por su realidad, no puede colocarse fuera o frente a él. «El misterio se corresponde con lo que de buena gana llamaría meta-técnico, que entender por esto la esfera inquebrantable a la que jamás tendrán acceso las técnicas. Lo que con toda seguridad podemos afirmar es nunca construir una máquina capaz de interrogarse acerca de sus condiciones de posibilidad de límite de su eficacia, aquí es donde aparece la interna conexión entre relación y misterio que está en el origen de toda mi obra.»<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Cf. Parain-Vial, Jeanne, (1974). *Gabriel Marcel*, Alfa, Madrid, p. 127.

<sup>14</sup> Cf. *Del rechazo a la invocación*, op. Cit., p. 34.

<sup>15</sup> En vida, Marcel recibió varios reconocimientos importantes: En 1949 fue nombrado Oficial de la Legión de Honor. Ese mismo año recibió el Gran premio de la literatura francesa. En 1952 se incorporó como miembro del Instituto de Francia. En 1956 recibió el Premio Goethe, y dos años más tarde, el Gran Premio Nacional de Letras. Su último reconocimiento fue el Premio de la Paz, en 1964, en el que el filósofo pronunció una importante meditación a la que se aludirá más adelante.

<sup>16</sup> Cf. *Los hombres contra lo humano*, op. Cit. La filosofía de Marcel puede ser entendida bajo la clave de la participación. Por medio de ella Marcel buscó superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo, superando al mismo tiempo tanto el idealismo como el empirismo.

El hombre contemporáneo se ha acostumbrado a explicaciones científicas y pseudo-científicas de lo que una visión positivista tiende a considerar como «lo meramente natural», en el que todo se puede presentar como problema (teórico y técnico). En un mundo así el hombre se ve reducido a las funciones que desempeña, su personalidad se fracciona, su capacidad de asombro queda atrofiada y, en consecuencia, pierde el sentido del misterio del ser. «El ser es aquello que no decepciona, hay ser en el momento en que nuestra es colmada, hablo de esta espera de la cual participamos por completo», escribe en su *Diario metafísico*. «El ser es lo que resiste o lo que resistiría a un análisis exhaustivo que trate sobre los datos de la experiencia y que intentaría reducirlo a elementos de valor intrínseco o significativo». Marcel consideraba que uno de los rasgos característicos del mundo contemporáneo consistía en la pérdida de ésta exigencia ontológica. Frente a las sombras del nihilismo de un Nietzsche o un Sartre, Marcel afirma que sin la fuerza del amor, la libertad está condenada. Esto supone la destrucción del tener y la búsqueda del ser.

### *Testimonio creador*

«¿Tiene sentido pretender que estoy en un error cuando mi ser en el mundo se me revela como expresión de una generosidad que toma cuerpo en él?»<sup>17</sup> La respuesta a esta pregunta sólo es posible en el ámbito donde está en juego un tipo de causalidad no verificable, es decir, en el ámbito del misterio que, en el cristianismo, se llama gracia. Lo no identificable, visto a la luz de la fe —que es el mismo que el de la libertad— es experimentado o aprehendido, dice Marcel, como *tú* absoluto, «al que saludamos como a una presencia». Para captarlo es necesario disponerse, «hacerse cada vez más permeable a la luz misma», para poder, a su vez, irradiarla. El testimonio del hombre de fe sólo puede ser el del Dios vivo, encarnado. En la misma línea de Kierkegaard, el testigo, en el ámbito de la religión cristiana, no se entiende sólo como el contemporáneo de Cristo, pues «lo propio de la encarnación es el ser irradiante». El hombre que percibe esa irradiación está llamado a convertirse en testigo.

---

<sup>17</sup> Cf. *El misterio del ser*, op. Cit., 8ª Lección «El testimonio», p. 299 y ss. No es este el lugar para presentar la amplia reflexión de Marcel sobre la religión, la fe, y la existencia de Dios Cf. Además de la obra citada, Marcel se enfrenta a estas cuestiones con amplitud en su *Diario metafísico*, escrito antes y después de su conversión al cristianismo, y el *De la negación a la invocación*.

Marcel consideró, por propia experiencia, que la exigencia ontológica lo llevaba, como filósofo, hasta este ámbito, el de la conversión religiosa, y pensaba que la percepción de esa posibilidad acompaña al pensamiento metafísico. «La conversión es el acto por el que el hombre está llamado a convertirse en testigo.» Como filósofo, Marcel intentó pensar sobre la fe y presentarla con seriedad a quienes se sentían ajenos a ese ámbito. Entre el «antes» y el «después» de la conversión hay un intervalo, que no corresponde colmar al hombre. La exigencia ontológica, exigencia de trascendencia, pide el máximo riesgo de la libertad. La vida y obra de Gabriel Marcel constituyen un ejemplo de una de sus propuestas fundamentales: vivir como «testimonio creador», como *un hombre en camino hacia*, peregrino del absoluto, como un hombre sediento de comunión en el Ser.

## TEILHARD DE CHARDIN

### El humanista de la síntesis

Abel Rodríguez

Instituto de Ciencias

Alberto Villaseñor y Juan Manuel Orozco, presidente y vice del Instituto de Ciencias

Los hombres ilustres son generalmente conocidos y recordados por sus obras. Las motivaciones profundas de filósofos, científicos, artistas, hombres de religión, y otros, quedan casi siempre en el olvido. Cabe entonces la pregunta ¿qué es lo más importante en la vida de un hombre: sus obras o las razones más profundas que motivaron su acción? Sin duda que las dos cosas. Es la síntesis entre la motivación profunda y los actos, lo que realza el valor de la vida y obra de un hombre. Sin embargo, esta síntesis se constata con claridad en la obra de pocos genios de la historia. Uno de ellos es el humanista Pierre Michéle Teilhard de Chardin, contado entre los pensadores más alabados y también más vituperados del siglo XX.

#### 1. Síntesis de su obra

La obra de Teilhard de Chardin es numerosa<sup>1</sup>, pero una síntesis y el culmen de su pensamiento lo encontramos en dos de sus obras: el «Medio Divino» y «El Fenómeno Humano», ambos libros, de acuerdo a Combes<sup>2</sup>, representan el corazón y el cerebro de este pensador<sup>3</sup>. El 28 de enero de 1934 el mismo Teilhard escribe, a propósito del «Medio Divino»: «se trata de un extracto reflejo de mí mismo... y si bien, los hechos testimonian que me encuentro en el camino que conduce a la liberación de las almas, no creo haber descubierto,

<sup>1</sup> Arriba de los 25 volúmenes y más de 250 artículos de carácter científico y filosófico.

<sup>2</sup> Combes André, *Teilhard de Chardin*, Ed. Edaf, Madrid, 1975, p. 201 (Traducción de Guadalupe Rubide Urquía). Otras obras para consultar: Chauchard Paul, *El pensamiento científico de Teilhard de Chardin*, Península, Barcelona 1967. Speaight Robert, *Teilhard de Chardin, Biografía*, Sal Terrae, Santander, 1972.

<sup>3</sup> Y por experiencia propia, estoy persuadido de que no se comprendería uno sin el otro.

y aún menos establecido con carácter fijo la verdad...»<sup>4</sup>. En «El Fenómeno humano», obra en la cual sobresalen sus controvertidas nociones de noósfera y el Punto Omega, sintetiza su enorme experiencia científica con carácter filosófico en una epistemología, una antropología y una ética, cuyo método de reflexión será la fenomenología científica.

La genialidad de Teilhard de Chardin es haber construido un pensamiento que tiene por característica principal, ser una síntesis del conocimiento. Una síntesis que se ve reflejada desde los comienzos mismos de su vida. Nacido el 1º. De mayo de 1881, hijo de una madre creyente y de un padre naturalista de profesión, más tarde Teilhard se hace biólogo y geólogo, y se especializa en paleontología, además de contar con una sólida formación, como jesuita, en filosofía, teología y lenguas. Todas estas áreas del conocimiento serán para él, como él mismo decía, «*una especie de meridianos que parten del mismo punto y que por diferentes caminos llegan a un mismo destino*»<sup>5</sup>. De allí el carácter místico-científico de algunos de sus escritos.

## **2. Notas constitutivas de su pensamiento**

Hombre de su tiempo y hábito de encontrar respuestas que aclararan el caminar de la humanidad, Teilhard fue testigo del debate entre los espiritualistas y los materialistas de comienzos del siglo XX, quienes se habían enfrascado en la discusión sobre la trascendencia o intrascendencia del hombre. Esto motivó a Teilhard a construir un corpus sintético, difícil de comprender, más aún, si sólo nos acercamos a él superficialmente. El pensamiento de Teilhard de Chardin, representa también un intento por lograr la síntesis entre la ciencia y la fe; el evolucionismo y el cristianismo; el cuerpo y el alma; sentir e inteligir; un «más allá» y un «más acá», y aboga por la religación del hombre al universo total.

En esta línea de concebir la realidad unitaria, Teilhard piensa que el ideal humano y el ideal cristiano coinciden profundamente. De allí su empeño por hacer dialogar la ciencia y la fe. De este modo se interesó en venerar una presencia en lo real,

---

<sup>4</sup> *Medio Divino* (MD), p. 298. Desde este momento por cuestiones prácticas las obras de Teilhard de Chardin serán ubicadas de la siguiente manera (AE) Activación de la Energía, (FHE) Fenómeno Humano, (CM) corazón de la materia, (CY) Como yo creo, y (CYV) Como yo veo. Todas las obras son citadas a partir de las ediciones de editorial *Taurus* en castellano.

<sup>5</sup> FH, p. 208

porque, decía, «*lo que me atrae, es la construcción de una serie ligada de fenómenos que, a impulsos de un proceso evolutivo fundamentalmente único, comprenden desde el polo espiritual hasta el polo de la experiencia*»<sup>6</sup>. Por ello afirmaría que, «*los elementos de una cosa no son los constituyentes de esta, sino unos subyacentes apropiados*»<sup>7</sup>, donde se lleva a cabo una *síntesis nueva cada vez*. Muy diferente a una simple *disposición nueva*. Este proceso de nuevas, y cada vez más complejas síntesis en la materia, es decir este proceso evolutivo, constatable en todos los rincones del universo, es lo que proporciona a Teilhard la categoría que impregnará todo su pensamiento: *Evolución*. De hecho, para él «*la evolución es incluso un método de pensar del que ningún científico podrá ya escaparse en lo sucesivo*»<sup>8</sup>.

Como realidad la evolución, piensa Teilhard, tiende hacia el espíritu y sólo puede explicarse por él. No es un finalismo ingenuo como actualmente algunos lo han querido ver. Esto se constata en el estudio de la cosmogénesis, hecho en el cual la estructuración de la materia se genera, en principio, por azar, y esto es algo que el mismo Teilhard acepta en su máxima obra, «El Fenómeno Humano». Sin embargo, no se puede negar que «*la materia ha actuado como si supiera que debe hacerlo*»<sup>9</sup>. Un dinamismo interno la impulsa a dar de sí. La conciencia reflexiva, en el hombre, no es sino la manifestación máxima de una interioridad en la materia, de las libertades internas en la materia. Esta conciencia, capaz de replegarse sobre sí es, para Teilhard, la coronación de la evolución. El hombre, es la evolución hecha conciente de sí misma. De allí que el hombre represente para Teilhard, el centro de perspectiva desde el cual se ven todas las cosas; pero este centro de perspectiva es dinámico, no estático, y de este modo Teilhard evita el antropocentrismo que ha colocado al hombre como dueño y señor del universo, y que ha traído ya consecuencias desastrosas para la salud de nuestro planeta y de la humanidad misma.

Una retrospectiva de la evolución hace pensar a Teilhard que, guardando todas las proporciones, un psiquismo interior se nos hace evidente en todos los sustratos materiales del universo. He aquí lo que Teilhard llama la Trama del Universo. La

---

<sup>6</sup> FH, p. 304

<sup>7</sup> Al respecto, dice Henri de Lubac, «Teilhard fue un sabio de primer orden y reflexionó profundamente sobre los datos nuevos de la ciencia, pero era al mismo tiempo e inseparablemente también un místico». De Lubac Henri, *El pensamiento religioso del P. Pierre Teilhard de Chardin*, Taurus, Madrid, 1967, p. 138.

<sup>8</sup> FH, p. 47

<sup>9</sup> AE, p. 209

materia es estructuralmente bifaz, todo es un compuesto materia-espíritu, como una moneda de caras inseparables.

Es el medio real que se ha constituido en el espacio y el tiempo estructurándose cada vez de manera más compleja. De este modo, Teilhard propone al hombre deshacerse de las dicotomías iniciadas en *el Fedón* de Platón y fortalecidas en el *cogito* de Descartes. Teilhard no apela más que a una ley de recurrencia experimental, verificable en el terreno fenoménico, la ley de complejidad-conciencia. A una organización cada vez más compleja en la materia, corresponde una complejidad equivalente en su interior. Esta concepción unitaria de lo real, le permitió preservarse de las aventuras hacia el mal entendido «mundo mestafísico». Y en esto, el famoso teólogo, Henri de Lubac afirma que «Teilhard previene de cualquier mística natural o naturalista que bajo formas diversas es siempre una mística que no lleva *al-otro*<sup>10</sup>». De esta forma condena uno por uno «el viejo panteísmo, el panteísmo vulgar, el panteísmo hindú, los panteísmos de oriente y occidente o los neopanteísmos humanitarios...»<sup>11</sup>.

Al rechazar toda pretensión de «metafísica abstracta» y de «metafísica extemporal de ser», Teilhard desconfía siempre de la metafísica tradicional porque presentía en ella «...*un tipo de geometría; pero estaba dispuesto a reconocer otra especie de metafísica*», que él llamaba «*una ultra-física o una hiper-biología*»<sup>12</sup>, que lo ubicaba en el terreno de la reflexión fenomenológica. Por ello afirmaba que, «*la verdadera física será aquella que llegue algún día a integrar al Hombre total dentro de una representación coherente del mundo*»<sup>13</sup>.

### 3. El Filósofo

Mucho se ha dicho sobre si Teilhard de Chardin fue o no fue un filósofo. Todo depende, creo yo, del parámetro que se tiene en mente cuando se emite un juicio como éste. En lo personal, pienso que si hay una conciencia que trata de explicar su entorno social, histórico y natural e intenta responder a las preguntas que le surgen al extrañarse ante todo aquello, el carácter filosófico de este pensamiento no tendría por

<sup>10</sup> Ibid, p. 258

<sup>11</sup> AE, p.189-199

<sup>12</sup> Ibid, p. 304

<sup>13</sup> FH, p. 49

qué estar en tela de juicio. Gramsci decía que todos somos filósofos en la medida en que tenemos nuestra propia concepción del mundo y de las cosas, aunque la mayoría no explicitamos por escrito nuestra concepción. A Teilhard puede faltarle un lenguaje especializado o la sistematización propia de un Kant o un Hegel, pero decir que esa es la única manera en que trabaja un filósofo es una reducción de la filosofía y de lo que es ser filósofo. Ciertamente Teilhard es un filósofo, «a pesar de él», pues reflexionó profundamente sobre la realidad natural, Dios, el hombre, el comportamiento humano, el origen y el futuro del presente, sus por *qués*, su sentido, las causas últimas. Es decir, tocó los grandes temas filosóficos y ofreció explicaciones novedosas. Fue innovador en ideas, y a esto Teilhard, víctima de la represión, sabía que *«toda idea es contestable y que cuando la idea es más original, con mayor seguridad será contestada»*<sup>14</sup>. Teilhard creó ideas que dan fe de que su legado intelectual no es menos que un pensamiento filosófico y muchos de sus planteamientos siguen tan vigentes hoy como ayer. Lamentablemente Teilhard no tuvo tiempo para defender su punto de vista, pues excepto sus escritos de carácter científico, sus obras no vieron la luz sino hasta poco después de su muerte, el 10 de abril de 1955, estallando en un *boom* teilhardiano que dio paso a la crítica y a la incompreensión llegando a muchos, incluso la prohibición de su lectura.

Para filósofos como Etienne Gilson, Teilhard no es un filósofo, pues, dice, *«Teilhard ha dado muy pocas muestras de pertenecer a la especie que razona»*<sup>15</sup>. Hoy, algunos piensan de la misma manera que Gilson entonces. Teilhard es colocado entre los teólogos y filósofos mediocres, entre los científicos ingenuos, y califican su pensamiento como el de un soñador, como «medieval» ante las supuestas «novedades filosóficas». Me pregunto si quienes piensan así habrán sido capaces de permitirse la comprensión profunda de la cosmovisión teilhardiana. De todos modos, como dice Combes, si para muchos Teilhard fue un soñador, *este soñador sólo dio muestras de una lucidez extraordinaria*<sup>16</sup>.

#### 4. Textos selectos de Teilhard de Chardin

Por educación y religión, había siempre admitido dócilmente... una heterogeneidad entre materia y espíritu, cuerpo y alma, consciente e inconsciente:

<sup>14</sup> AE, p. 300

<sup>15</sup> Ibid, p. 15. Aquí se refiere Gilson a los filósofos.

<sup>16</sup> Ibid, p. 258

dos «substancias» de naturaleza diferente, dos «especies» de Ser, incomprensiblemente asociadas en el compuesto viviente, y de las que a todo precio era necesario... sostener que la primera no era sino la sirvienta (por no decir la adversaria) de la segunda: esta (es decir el Espíritu) hallándose desde entonces reducida a mis ojos, por el hecho mismo, a no ser más que una sombra... Júzguese en consecuencia mi impresión interior de liberación y expansión, cuando en mis primeros pasos en un Universo «Evolutivo», constataba que el dualismo en el que me mantuve hasta entonces se disipaba como bruma al sol naciente. Materia y Espíritu, no dos cosas, sino dos estados, dos caras, de un mismo Tejido cósmico, según que se le mire, o se le prolongue, en el sentido en que... se hace, o al contrario en el sentido en que se deshace». (Tomado de: *El corazón de la materia*, 1950, p. 35).

«Los espiritualistas tienen razón cuando defienden tan ásperamente cierta trascendencia del hombre sobre el resto de la naturaleza. Tampoco los materialistas andan descaminados cuando sostienen que el hombre es sólo un término más en la serie de las formas animales. En este caso, como en tantos otros, las dos evidencias antiéticas se resuelven en un movimiento, siempre que en este movimiento se conceda la parte esencial al fenómeno, tan claramente natural, del «cambio de estado». Sí; de la célula al animal pensante, como del átomo a la célula, se prosigue sin interrupción, y siempre en idéntico sentido, un mismo proceso (calentamiento o concentración psíquica). Pero, en virtud de esta permanencia en la operación, es fatal, desde el punto de vista de la Física, que ciertos saltos transformen bruscamente al sujeto sometido a la operación». (Tomado de: *El Fenómeno Humano*, 1948, p. 206).

«La Realidad, la Realidad misma, constituida por la reunión misma de las partículas reflexivas, existe y debe ser considerada como más profunda que el Acto común por el cual la expresamos, más importante que la Potencia común de acción, de la cual emerge por una especie de autoconocimiento. Ello equivale a decir (cosa muy verosímil) que la Trama del Universo, al hacerse pensante, no terminó aún su ciclo evolutivo, y que, por consiguiente, estamos avanzando hacia adelante, en alguna dirección de algún nuevo punto crítico. La Biosfera, a pesar de sus relaciones orgánicas... no forma aún sino un conjunto de líneas divergentes y libres por sus extremos. Bajo los efectos de la Reflexión y de los repliegues que esta comporta, las cadenas se cierran y la Noosfera tiende a constituirse en un sistema cerrado, en el cual cada elemento, por sí mismo, ve, desea y sufre las mismas cosas que todos los demás simultáneamente.

## HOMENAJE A KIERKEGAARD

Jorge Manzano sj

Luis Fernando Suárez, Iteso.

**Introducción.** En 1973 tuve un año sabático de estudio. Decidí tomar un descanso en el verano y fui a Dinamarca para ver si existían realmente los lugares que Kierkegaard menciona en sus libros. Pasé tantas aventuras en dos semanas muy apretadas, que escribí varias cartas de relatos. Más de 30 años después he decidido publicar esos relatos como 1ª parte de un libro cuyo título será «Al rasgarse el arcoiris». La 2ª parte serán los relatos de mis aventuras en Alemania Oriental (todavía dentro de la Cortina de Hierro), tras las huellas de Hegel, Schopenhauer y Nietzsche. Mi homenaje a Kierkegaard será un trozo resumido del relato titulado

### La danza de los siete

... hasta dónde lo lleva a uno el amor universal. Porque en el esquivar las patadas voladoras del vikingo recordé mis últimas experiencias o meditaciones sobre la muerte, y aun llegué a pensar que ya me había tocado. Y una hora después revivía todo esto, en el pensamiento, y delante de Él, con risueño buen humor. Incluso bebí a la salud del vikingo. Después de todo él se había comunicado conmigo, claro que en un lenguaje tan extraño, porque lo que son palabras ni una sola me dijo. De pronto me pareció un mito eso de la incomunicación escandinava. ¿No será una falsa problemática? Ese rubio danés tenía su lenguaje. Cuando te pones a jugar con una pantera o con un oso, tienes que atenerte a un juego peligroso. ¿No has pensado, por ejemplo, que en las cosas desagradables de la vida es como si Dios jugara contigo, pero al modo de las panteras? Es un juego de amor muy peligroso. Y el vikingo aquél quizás no tenía otro modo de jugar, de comunicarse. No, no hubo excepción en Dinamarca; todo fue amable; simplemente hubo diferentes lenguajes; y hay que saber leer, y disfrutar, todas las partituras. Como un concierto de órgano, una sinfonía clásica o una ruidosa música juvenil.

En realidad estaba temblando todavía, por el esfuerzo hecho, sobrehumano; por la emoción, tal vez por el ritmo de la música. Pero cuando mi cuerpo se serenó volví a mi hotel y tuve un sueño profundo, profundo. Al levantarme otro día, y bañarme, vi que tenía la frente llena de chipotes, por los golpes contra el aparato; rasguños y costras por todas partes, y muy adolorido el punto ese por abajo del corazón, sobre todo al estornudar. Tenía una cita en el *Kierkegaard Institutet*, con N. Le conté mis últimas aventuras, y se apenó muchísimo por lo de la pelea. Me presentó hasta excusas por el comportamiento de su conciudadano. Y hasta se extrañó con mi explicación laudatoria que di y que te acabo de contar. Volé de ahí a otra entrevista con T, importantísima persona. No tenía más remedio que presentarme hecho una llaga. Lo más notorio era lo de la frente, y procuré cubrirme esos golpes con el pelo, que ahora lo traigo cortísimo, y tuve que peinarme como de fleco, que apenas si algo cubría, con pudor como de compromiso nuestra entrevista sería fue de lo más cordial y coronada por todos los éxitos.

Al otro día volví a muchos sitios ya tan queridos, como el jardín de Kongenshave: «Ahí la vi, cuando salía del parque...» Y estuve muy puntual a mi cita con R. con quien me encontré a un gran estudioso de Kierkegaard, que acaba de publicar cuatro volúmenes enormes del más alto interés. Fuimos presentados, y le propuse volver a fundar el club de los compañeros de la muerte. Se regocijó mucho con la idea (famoso club de los *estetas* en la obra de Kierkegaard, esos que a media noche se reunían en el cementerio para ver quién era el más desgraciado, y luego tenían sus peroratas los viernes; los que cantaban las quejas de María Beaumarchais sobre Clavigo, de Doña Elvira contra Don Juan, y de Margarita sobre Fausto). El hecho es que R. no pudo concederme la entrevista, y la pasó para dos días después. Tuve que tomar una decisión urgente. Salir de inmediato, aunque ya era medio día, a una primera excursión por los pueblitos y bosques de Zeelandia, al norte de Copenhague. Era de los dos o tres puntos a donde debía ir, costara lo que costara, *così cascasse il mondo*, como dirían los italianos.

Llegué al último segundo de la salida del tren, y allá va mi trenecito, de juguete, pero efectivo. Por desgracia no era la mejor hora en que hay tren directo, sino que tuve que hacer dos transbordos que me robaron mucho tiempo, y al fin llegué a Hillerød. No creas que iba yo a Hillerød, ni que llevaba yo un objetivo preciso. Bueno, sí llevaba un objetivo preciso, pero no sabía exactamente dónde estaba, ni mucho menos cómo llegar. Mi objetivo era un punto en pleno campo, un

sitio llamado «el rincón de los ocho caminos»; extraño que se llame *rincón* un lugar donde se cruzan ocho caminos; y, no obstante, es silencioso y solitario. Ahí donde se celebró el kierkegaardiano banquete de *In vino veritas*, ese banquete en que cinco jóvenes estetas hablan del amor y de la mujer; claro, después de haber bebido lo suficiente para ya no tener inhibiciones, pero no tanto que interrumpen sus discursos a causa del hipo; cinco, porque el número ideal para un intercambio de opiniones no debe ser, según la regla clásica, ni superior al número de las Musas, ni inferior al número de las Gracias. (Ojo para pequeñas comunidades y grupos por el estilo). El rincón de los ocho caminos, en pleno bosque, en Grib Skov. Nadie en Copenhague me había podido dar el punto exacto. Y buscar en un bosque no es nada fácil.

Me dirigí directo al jefe de estación del tren de Hillerød. «Si hace falta, invento ahora un idioma». Porque yo tendría que llegar, y ese mismo día, *così cascasse il mondo*. Comenzó por darme una lista de datos, a toda velocidad, que yo no le pedía, sobre las diferentes conexiones de trenes. Es curioso cómo respondemos automáticamente a las preguntas que nos hacen, sin atender a qué nos preguntan; sobre todo los empleados como que esperan siempre las mismas preguntas. Algo me sirvió un dato que me dio: el próximo tren hacia el rumbo de Grib Skov saldría hasta después de hora y media. Y yo ese retardo no lo iba a tolerar. Le dije que se calmara y que me oyera bien, y con palabras, señas y dibujos, le expuse mi problema. Se me quedó viendo un rato estupefacto. Volví a recomodar mi fleco para ocultar la todavía ensangrentada frente. Chocó en el aire dos de sus dedos, y me pidió seguirlo. Llegamos a su oficina, y puso a todos los empleados en movimiento. Aquello fue increíble. Cinco, seis, siete empleados diferentes buscando por todas partes y llevando mapas, horarios, folletos, y diciendo mil cosas que naturalmente yo no entendía, pues sólo hablaban danés. No sé cómo, pero en menos que canta un gallo todo quedó listo. Me atiborraron de los mapas y horarios. Lo más rápido, pues yo no quería perder un minuto, era tomar un autobús hacia Nodebo, bajarme donde me dijera el chofer, y de ahí *a patín*. A dos kilómetros estaba el punto que yo quería, y que en danés se escribe: *Otte Vejbyset*.

Debo aclararte, con no poco orgullo que en la discusión que se armó, porque se armó, entre los diversos empleados con el jefe de estación, yo encontré la clave en un folleto escrito en danés. Me fueron a acompañar a tomar el camión, le explicaron al chofer dónde me debía bajar, hicieron que no me cobrara nada, y me despidieron con hartas sonrisas y deseos de buena suerte. Serían ya como las tres de la tarde. Los

viajeros se veían extrañados, pues de algo se habían enterado, y no me quitaban la vista de encima. Yo creo que tenían algo de envidia porque iba de nuevo como los pájaros del cielo. No tanto, porque llevaba una pequeña mochila con muy sencillos alimentos que me había comprado codeándome con las señoras de un *tianguis* al aire libre en Copenhague.

Dejé el camión, y me aventuré por la carretera, como quien quiere volar. No como volando, porque el calor abrasaba. Y sudaba yo como nunca. Primero el camino se me hizo largo, y pedí aventón. Pero todos pasaban de largo. Estuve aun a punto de gritarles cosas que los estudiantes gritan en ocasiones semejantes, pues la golpiza del día anterior me había dejado muy cansado. Y sin embargo, fue fabuloso que no me dieran aventón, porque disfruté el camino, que es bellissimo. No te lo puedo describir; no puedo pretender escribir mejor que Kierkegaard, y recordarás las primeras páginas de *In vino veritas*. Sólo te diré que el mismo Kierkegaard sólo pudo balbucear la belleza de este nórdico paisaje; y que no pude resistir el detenerme una y mil veces para dejarme impregnar de esta mágica naturaleza, de este mundo de ensueños, de estos verdes tan variados y nunca vistos; donde los árboles se aprietan, que a veces dejan filtrar sólo unos rayos de sol -por muchos y variados filtros- de tal manera que en la atmósfera interior, el aire toma los más delicados colores, como un color que nace, y te hace renacer en tu interior, y te purifica de todo, y te eleva, y te mece en los más suaves secretos de la vida. Y a veces regiones boscosas en que los árboles no dejaban entrar al sol y era como media noche, o invierno. No, no puedo describírtelo. El caso es que me tardé mucho, y creí que no llegaría jamás a los ocho caminos. Tuve la tentación de «hacer ahí tres tiendas», y quedarme para toda la vida.

Y a los dos kilómetros exactos, ex abrupto, y con toda su sencillez apareció el entrecruce de los ocho caminos. No podía dar crédito a mi vista. En toda su sencillez. Lugar solitario, no obstante los ocho caminos y que hoy día tres de ellos son carreteras asfaltadas. Sólo estaba ahí en alta meditación un viejo, que tal vez sería William Afham (la existencia en sí), y que estaría reconstituyendo una vez más el banquete, no con la memoria, sino con el recuerdo. Le pregunté si ahí era *Otte Vejhuset*. No lo logré sacar de su meditación, pero movió un brazo y como por gesto mágico apareció un guardabosques, que respondió con profundo y misterioso «sí», sólo para desaparecer como por encanto. Como los gestos mágicos de Constantino en esa noche llena de misterios. Me puse «a otear el horizonte» una y mil veces por el cruce de los ocho

caminos en su todavía salvaje belleza. Busqué la casa del banquete, pero ¿no la habían demolido al amanecer? Y en efecto, el viejo sin que yo le preguntara, apareció a mi lado, y me dijo: «aquí hubo una casa, pero ya no hay nada». Ni las piedras, en efecto. Y cuando volví mi vista del lugar indicado, un claro en el bosque, para ver al viejo, éste ya había desaparecido.

Me fui a la zona de brumosos, difíciles pensamientos sobre el sentido de la existencia. Un mundo poblado de espíritus. Me senté a mi cena frugal que por arte de magia se convirtió en succulento banquete, entre las geniales notas del *Don Giovanni* de Mozart. Breves instantes, pero como una eternidad. Terminado el banquete me puse a merodear por los ocho caminos en busca de la casa de campo del Consejero Wilhelm. Porque por todas partes me había encontrado a los estetas, pero no al hombre de la etapa ética, el joven esposo que sobre el matrimonio escribió las más hermosas páginas que se hayan escrito jamás. La tarde se vistió de sus mejores poesías. No encontré la casa, a pesar de haberme apropiado los ojos ávidos de los estetas. Sí recordé la frase «que ese lugar de los ocho caminos sólo lo encuentra quien es digno de él».

No supe qué pensar. Con suave melancolía emprendí lento regreso al sitio donde me había dejado el autobús, para proseguir mi viaje. Iría hacia el norte, en búsqueda nada menos que del lago del Hermano Taciturno. Pasaban como exhalación los automóviles, como en exhalación se fueron los coches de los estetas. Volví a pedir aventón; nadie se detenía, y me volví a acordar de las frases consabidas. Pensé que tal vez sería mejor, pues podría tener otro encuentro con nuevo vikingo. Y en ese momento frenó uno de esos pequeños y modestos carros europeos. Iba un hombre solo, que me ofreció el aventón. Pensé rechazarlo, por el impertinente recuerdo, pero una fuerza misteriosa me hizo aceptar de inmediato. Algo temeroso crucé con él las frases de rigor, mientras volvíamos a pasar por tan hermosos paisajes. Me invitó a tomar té a su casa, y acepté. Tomar té... algo me decían estas palabras. Llegamos, y su esposa nos recibió con un cariño infinito, y tomamos el té en un cenador, en medio de un jardín. ¡La ternura infinita con que la mujer sirvió el té! ¡Había yo encontrado al Consejero Wilhelm y a su esposa! No podía creer lo que oí. Fue como un prodigio. Ella afirmó que su marido hubiera podido llegar a ser una gran figura, pero que prefirió casarse con ella, convivir con ella, hacerla feliz, pero que ella temía haberle cortado una gran carrera. El sonrió, y le dijo que no volviera a decir esas cosas. La besó en la frente. ¡Eran ellos! ¡Tal cual como al final de *In vino veritas*! Me presentaron a sus dos

hijos, un muchacho y una muchacha, y me dijeron que me llevarían a las ruinas de Søbørg, que iríamos todos en el auto; que ellos querían también conocer aquello.

Las ruinas de Søbørg era mi siguiente objetivo, ya les había contado, ahí donde un tiempo la tierra se iba devorando un lago lentamente. Ese lago alejado, melancólico, que moría. El lago de las plantas acuáticas, de donde el Hermano Taciturno pescó por accidente el cofre aquél tan cuidadosamente cerrado, y donde encontró un diario de amor, unas joyas, una vieja página del Nuevo Testamento, y unas flores ya secas y dentro la llave del cofre, como indicando la más insondable interioridad... cuando al sacar el cofre brotó del agua una burbuja, y luego otra, como suspiros muy profundos, *de profundis*, al ver que se le arrebatava su secreto.

Humanamente no había ninguna esperanza de encontrar ese lugar. Todo mundo me había desalentado. Pero una decisión, rara en mí, daba alas a mis pasos. Yo había ya decidido pernoctar por bosques y espesuras. Anocheceía. Pero ahora el consejero Wilhelm y su esposa me llevarían en auto. Nos acomodamos los cinco en el auto, como pudimos (el danés, su esposa, sus hijos y yo). Y salimos a explorar. No tardamos mucho en llegar, y siguiendo los datos complejos de los mapas nos detuvimos en un campo florido. Por ahí debía ser. No podía ser en otro lado.

Nos topamos con frágil y simbólica cerca: Al otro lado, dentro de un jardín, tomaban el té un hombre y su mujer. La ternura del atardecer, la felicidad de los esposos tranquila, serena, el cariño infinito con que ella servía el té. ¡Wilhelm y su esposa reduplicados! Irrumpimos eufóricos los cinco, y fuimos recibidos con purísimas vibraciones de simpatía y de amor. Tal vez los siete salimos de nuestros cuerpos. Estábamos serenos, ligeros, muy ligeros, inmensamente felices. Le dije a Gerda (la segunda esposa), cuál era el objeto de nuestra visita: encontrar ese lago, si acaso había existido, y si era verdad que se estaba secando. Sonrió como sonrío el mar, como sonrío el cielo, como sonrío alguien que te está esperando hace muchos años, y a quien la espera se le hace hoy realidad. «Estamos exactamente sobre el lago», me dijo con dulcísima voz. Sí, el lago ya se había secado por completo. La tierra había ganado esa lucha mortal; y el lago, al morir, se había transfundido en su vencedora, la tierra. Y Ahora es una tierra fértil, muy fértil, y muy florida. Ahora vivían ellos ahí. Gerda sacó un libro sobre Kierkegaard, un raro libro danés, con muchas historias; fotografías, recuerdos. Ella sabía mucho de las intimidades de Kierkegaard, quien efectivamente

paseó muchas veces por ahí. Y el botánico experto en las plantas acuáticas, había sido un pastor protestante. Corrí, salté por todo ese jardín, con los niños, y vi sobre la barca a tantos estudiantes que fueron los *quidam* de la experiencia psicológica del *Culpable o no Culpable*. Claro, visitamos la antigua iglesia del pueblo, y en el jardín, ¡una tumba!, nada menos que de quien era el párroco en tiempos de Kierkegaard; y en el epitafio se decía que investigaba plantas acuáticas, ¡tal cual el amigo del Hermano Taciturno!

Ahí, en Søeborg, ese anochecer éramos siete. Como el número bíblico. Un número de plenitud. Dos parejas maduras, dos niños, y yo. Nos dimos por escrito nuestros nombres y direcciones, como un pacto eterno, recorrimos juntos la comarca, y en dos automóviles salimos todavía más al norte, hacia la playa. ¡Gilleleje! (Se pronuncia algo así como guileláí). Hacia el mar escandinavo. Tenían interés en mostrarme *la piedra de Kierkegaard*, un monumento que Dinamarca le levantó en 1935, pues dicen que por ahí se iba a *filosofar*, silencioso, taciturno... Y querían también que todos juntos disfrutáramos del suavísimo crepúsculo, el rojo sol que viste de púrpura ese mar en apariencia inmóvil, casi moribundo. Nos dejamos arrebatar por la puesta del sol; vimos la piedra en que se habla de saber morir *por un ideal*, y nuestras miradas, desde lo alto de la colina se perdieron en el mar...

Seguramente viste la película de Bergman *El séptimo sello*: Recordarás la escena final, esa danza de los siete, uno de los cuales era la muerte, sobre la colina en uno como crepúsculo. Aquí éramos también siete, al caer el crepúsculo, sobre una colina, hacia el mar; hubo también una danza, no física, sino espiritual, pero guiados no por la Muerte sino por el Amor. Y también en Escandinavia, en un punto en que casi se besan Suecia y Dinamarca. Con toda conciencia dejamos caer todas las barreras. Nosotros mismos las tiramos. Delicada, pero decididamente. Las llamamos por sus nombres, sólo para esparcirlas al viento, como pétalos que arrojas suavemente al aire. «Ustedes son daneses; yo soy mexicano». Gerda, con acentos sublimes: «En nombre de Dinamarca... te recibimos, y nos unimos». Erik (el que me recogió en el bosque): «Aquí estamos en el centro del Universo. En nombre del Universo. Aquí está el Universo entero». Ludvig (el esposo de Gerda): «esta es una presencia real». Los niños, sin palabras, sino con sus juegos y corriendo de aquí para allá, amaban también, a su manera, y en este su lenguaje nos dijeron, sin palabras: «No sabemos qué edad tendrán ustedes; nosotros somos sólo niños, pero ¿no somos todos niños? ¿No tenemos todos todas las edades?» Iwo (la esposa de Erik): «Tú eres católico... y nosotros somos protestantes». Iba a ponerse triste, pero prefirió sonreír. «Somos

cristianos, le respondí, y el Señor sólo nos dijo una cosa, que nos amáramos». Y nos amamos intensamente. La danza de los siete, que todavía dura, y que no se acabará jamás. La cena del Cordero. La esposa, Jerusalén, que baja, engalanada, dispuesta para la boda, con todas sus esmeraldas. Pronto, pronto, el carnero cebado, el traje de gala, el anillo precioso, el río como cristal del Apocalipsis.

Estaba ya oscuro cuando empezamos a bajar de la colina. Estaba todavía oscuro cuando fue Magdalena al sepulcro. Pero nuestros ojos ya estaban iluminados. ¡Él! ¡La lumbré de nuestros ojos! Ya la estrella matutina brillaba, en nuestros corazones. El astro que ya no conoce el ocaso jamás. Brillaba ya el sol, cuando Magdalena encontró un Jardinero en el Jardín.

Yo me había encontrado a todos los personajes de Kierkegaard, en la figura de muchos daneses de hoy. Incluso a Regina, pero cuando joven, o cuando anciana. Nunca en el tiempo del noviazgo. Como que Kierkegaard guardaba este íntimo secreto. Y esta noche, al bajar de la colina, se cruzó en nuestro camino un muchacho taciturno. Iba *a filosofar* en lo alto de la colina. No le hablé para no destrabar su soledad; se iba *a altamar*, ahí donde no hay ayuda humana posible.

Cuando llegamos a la estación faltaba un minuto para que saliera el último tren, que me llevaría de vuelta a Copenhague. Erik me recomendó que al llegar me fuera a Tívoli, y todos secundaron con entusiasmo la idea. Pero yo le dije: «No, esta noche no». Esta noche tiene ya el aroma de un campo lleno, como el de la bendición de José, el de la túnica multicolor, como el arcoiris del diluvio, y como el arcoiris que envuelve el trono de Padre. Esa noche se había rasgado otra vez el arcoiris. Sonó un silbato de dulces y melancólicas añoranzas. Ellos desaparecieron entre las sombras de Gilleleje. Y el tren, casi volando, me llevó en unos instantes a Copenhague. Era un tren directo.

## EL PENSAMIENTO DE GILLES DELUZE

Rommel Navarro Medrano

Universidad de Guadalajara

Aldo carvajal, ex alumno Universidad de Guadalajara

GILLES Deleuze fue un pensador francés cuyo impacto filosófico aún no ha reclamado su tiempo. Nacido en la ciudad de París en 1925, encuentra parte de su formación filosófica en la ya reconocida *Université* de la Sorbonne. Inicia su carrera bibliográfica con un texto en torno al pensamiento del empirista inglés David Hume titulado *Empirismo y subjetividad*, publicado en 1953, dando comienzo a un tipo de reflexión muy original que encuentra sus primicias en el problema del sujeto. Imbuido en el torbellino social del Mayo del 68, nuestro autor genera gran parte de su producción filosófica (que incluye más de 23 libros publicados y una infinidad de artículos y conferencias)<sup>1</sup>, que culminará en 1993 con la aparición de una especie de testamento intelectual que lleva por nombre *Crítica y clínica*. El 4 de noviembre de 1995 Deleuze arranca su existencia de este mundo lanzándose por la ventana de su apartamento.

Curioso privilegio el de Deleuze, filósofo calificado de difícil, cuyos conceptos tales como: *inmanentrascendentalismo*, *cuerpo sin órganos*, *rizoma*, *devenir minoritario*, *plano de immanencia*, *geofilosofía*, *máquinas deseantes*, entre otros, genera una filosofía de la afirmación que intenta combatir el espíritu de finitud, la falsa inocencia, la moral de la resignación, y otros tantos elementos que impiden la noción activa de la misma existencia. Su concepción de la filosofía quebranta la idea de la búsqueda de la Verdad, sustituyendo esta meta por la creación de una Lógica del Sentido. La filosofía va a ser definida por este pensador como *la discipline qui consiste à créer des concepts... Créer des concepts toujours*

---

<sup>1</sup> Algunas de sus obras: Deleuze, Gilles; *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002; *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989; *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962; *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1, Barcelona, Paidós, 1984; *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Paidós, 1986; *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989; *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1999; *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002; *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

*nouveaux, c'est l'objet de la philosophie*<sup>2</sup>. En este caso, los conceptos, no son palabras, antes bien, son la capacidad de crear una manera de pensar, son la manifestación de la fuerza del pensamiento. Los conceptos son aquellas formas del pensar a través de las cuales podemos comprender el continuo flujo del mundo, el margen de variación de las conexiones de lo real. Lo real nunca se representa como algo dado, como algo definitivo, es necesario concebir la realidad a través de su propio cambio, a través del devenir. De esta manera, la filosofía trata de dar cuentas sobre la concepción de la realidad, y para ello necesita crear conceptos que se adapten a la descripción de ella misma. De ahí que los conceptos deban ser flexibles y dinámicos porque variable es nuestra concepción constante de las cosas. La filosofía de Deleuze es una filosofía de la Diferencia (concebir la vida como diferencia, el poder de pensar como diferenciación, la capacidad de llegar a ser diferente, crear diferencias), y en ella se intenta establecer un vínculo que comunique a la par las principales formas de la expresión humana: filosofía, ciencia y arte. La filosofía es el poder de crear un concepto general de vida, dando forma al caos en que ella se nos presenta. La ciencia es la forma a través de la cual se da una descripción consistente del mundo actual, la sistematización de la forma en que vemos los hechos o los estados de cosas.

## I. Contexto bibliográfico de la obra de Deleuze

Más de una veintena de libros publicados forman el legado filosófico del autor. Para tener una mejor apreciación de su obra podríamos identificar una clasificación temática, dividida en cuatro apartados, que nos permita vislumbrar los intereses intelectuales de este filósofo. En primer lugar tendríamos una serie de estudios en torno a filósofos y literatos, que por la forma en que se presentan estos escritos no podríamos referirnos a ellos como si se tratase de meras monografías. Entre ellos encontramos el ya mencionado *Empirismo y subjetividad*, *La filosofía crítica de Kant*, *El bergsonismo*, *Proust y los signos*, *Spinoza y el problema de la expresión*, *Presentación de Schopenhauer*, *Nietzsche y la filosofía*, etc., en cada uno de ellos Deleuze presenta un gran ejercicio de interpretación generando una lectura muy particular con respecto a la historia de la filosofía cuya constante consistirá en: desplazar la concepción de la filosofía como búsqueda de la verdad, sustituir la ontología trascendente

---

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie?* op. cit. p. 10.

por una inmanencia vital, fundamentar el problema del ser en la multiplicidad (diferencia) más que en la univocidad (identidad), encontrar la tarea del filósofo en una «inversión del platonismo» (es decir, en una forma de pensamiento desligado del esencialismo), generar una concepción muy propia con respecto a una teoría de la percepción (Bergson), identificar y señalar los mecanismos de las funciones del pensamiento (Kant), fundamentar una concepción inmanentista y afirmativa de la filosofía (Spinoza), dibujar una especie de semiótica en base a una concepción dinámica de la memoria (Proust), erigir una teoría de la producción del deseo (Sacher-Masoch), etc. Todos estos escritos llevarán directamente al lector al encuentro de la creación de una red conceptual que permita captar el flujo de la realidad, la metamorfosis del mundo, el devenir encarnado.

En un segundo momento se encuentra la crítica filosófica, la perspectiva propiamente original del autor, identificada en dos magnos escritos: *Diferencia y Repetición* (1968), una reflexión que nos dirige al centro de una concepción dinámica del mundo, un escrito que fundamenta una ontología de la diferencia, una meditación pormenorizada en torno a la afirmación de la diferencia liberándola de los límites de la imagen representativa del pensamiento, un libro en cuya introducción realizada por Michel Foucault<sup>3</sup> se dijera *tal vez un día el siglo será deleuziano*. Por otra parte, *Lógica del sentido* (1969) constituye la propuesta de una teoría del sentido que intenta describir las reglas del juego en el que la paradoja es admitida en los procesos del pensamiento, es un libro cuyo funcionamiento parece una novela lógica y psicoanalítica a la vez, en la cual descansa la crítica al pensamiento unívoco sustituyendo la imagen estática de la identidad por la dinamicidad de la *interpretación* fundada en el concepto de diferencia.

El tercer eje temático de la obra del autor es el llamado Esquizoanálisis, proyecto que Deleuze realiza en conjunto con Felix Guattari, en el que se centra una crítica al psicoanálisis freudiano y lacaniano –una crítica no a la ideología psicoanalítica, sino a su práctica–, el esquizoanálisis consiste en una articulación de nuevas posiciones en torno a los conceptos de pluralidad, multiplicidad y descentramiento, es un intento de contribuir a la creación de nuevas formas de

---

<sup>3</sup> Cfr. Foucault, Michel *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1970. El escrito de Foucault constituye un trabajo de reflexión en torno a las obras principales de Deleuze.

pensamiento, política y subjetividad. Dicho proyecto se encuentra en dos grandes volúmenes: *El anti-Edipo* (1972) y *Mil mesetas* (1980) que llevan por subtítulo *capitalismo y esquizofrenia*. . . ambos libros pueden ser considerados como una especie de celebración de la diferencia y de la multiplicidad.

Finalmente, los escritos de carácter estético, textos en donde se refleja la concepción de la *realidad* como una *relación de fuerzas* dando significados particulares a las manifestaciones artísticas. Entre ellos se encuentra el caso de la obra *Francis Bacon: lógica de la sensación*, un estudio en torno a la representación pictórica de Francis Bacon cuya obra consistía en expresar los sentimientos interiores más íntimos y oscuros de la existencia, la obra de aquel que representaba «un nuevo cuerpo, una nueva aventura mediante el ejercicio de una cruel ascesis», un lugar en donde se describe que la tarea de la pintura consiste en registrar los hechos, no en reproducir las figuras: *la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son... no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas*.<sup>4</sup> Podríamos añadir un ejemplo más, las dos obras monumentales *Imagen-Tiempo* e *Imagen-movimiento*, se trata en estos escritos de la experiencia de una nueva teoría cinematográfica sustentada en la epistemología de Bergson, una perspectiva de la teoría del cine fundamentada en una forma de la percepción que se encuentra íntimamente ligada al concepto de duración. A través de la relación de movimiento que guarda la articulación del plano y el montaje, además de la concepción de la evolución cinematográfica en diferentes etapas históricas de su propia formación, estos libros son más que un mero relato del cine constituyendo así una historia natural del mismo en la que se transfigura un progreso gradual de la forma en que el arte describe los medios a través de los cuales se percibe la realidad. Se funda la idea del cine como creador de realidades.

## II. Ontología de la Diferencia

Uno de los criterios principales para identificar el pensamiento postmoderno, consiste en observar el derrocamiento del problema de la verdad, la destrucción de la metafísica y la imposibilidad de instaurar una propuesta ontológica. El nombre de Gilles Deleuze se encuentra al lado de varios autores llamados postmodernos, principalmente relacionado con dos de los filósofos más representativos del pensamiento francés de

---

<sup>4</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, op. cit. P. 63

la época: Michel Foucault y Jacques Derrida. No obstante, la distinción que separará a Deleuze de estos pensadores consiste en la concepción y planteamiento de una ontología. Sin embargo, la ontología deleuziana tiene un mundo, aborda el problema del dinamismo objetivo (rechazando la concepción estática de la realidad), la univocidad del Ser encuentra su fundamento en la multiplicidad de la representación (invirtiendo la forma clásica del esencialismo), aboga por la riqueza de la multiplicidad y la diferencia, proporciona una concepción autopoiética de la naturaleza, en fin, genera una Ontología de la Diferencia.

Inmanencia, duración y afirmación. Spinoza, Bergson y Nietzsche. Estos tres autores, y estos tres conceptos, son los parámetros a partir de los cuales Deleuze constituye su visión ontológica. El concepto spinozista de Inmanencia sirve a nuestro autor para fundamentar la unidad del Ser y la disposición de la multiplicidad de las cosas como el único garante de la explicación del mundo. El mundo es comprendido como expresión, como manifestación. La Duración bergsoniana dará cuenta de los movimientos habidos en aquel plano de inmanencia (no es suficiente con enunciar la unidad del ser en la inmanencia, porque ello solo apelaría al criterio de existencia de las cosas, más no al conocimiento de la mismas). Al introducir el problema de la temporalidad a las manifestaciones del ser, se obtiene la teoría de las multiplicidades que permiten diferenciar los elementos que constituyen a la naturaleza. Deleuze nos habla de dos tipos de multiplicidad: una de ellas continua (tiempo espacializado) a través del cual describimos los objetos en la representación, y la otra, la multiplicidad discontinua (tiempo como dato inmediato de la conciencia), es el tiempo vivido, por medio del cual describimos nuestros estados como formas irrepetibles e irreversibles. Si la inmanencia nos permite afirmar la existencia de una única Substancia, la temporalidad nos permite describir que la expresión de esta Substancia solamente puede ser comprendida como duración, como algo que se manifiesta de manera temporal, como un evento. Con el concepto de Afirmación, desde el punto de vista de la filosofía de Nietzsche, tenemos la concepción de la realidad como un juego de relación de fuerzas. Las fuerzas pueden ser activas (afirmativas y superiores) o reactivas (aquellas que tienden a reducir la expresión de poder, y que por lo tanto, son inferiores). Desde esta perspectiva se realiza la inversión del problema de la verdad: la pregunta ya no es ¿qué es la verdad? sino más bien ¿quién quiere la verdad?

La filosofía de Deleuze es una reivindicación del pensamiento afirmativo. El eterno retorno nietzscheano viene a dar lugar a la concepción de Repetición en la obra

de este autor. La realidad concebida como un juego de fuerzas en constante lucha, el sometimiento de formas de poder expresando su presencia, la eterna dialéctica entre el dirigir y el obedecer, y además, la manifestación de la voluntad dando forma a la gran puesta en escena que es la naturaleza, dan forma a algunos de los elementos que el pensamiento de Deleuze retoma directamente de Nietzsche. En la concepción de la Repetición se dibujan las propiedades fundamentales de la circularidad del tiempo, del eterno retorno de lo idéntico, de la afirmación del azar... lo único que existe es el devenir, el ser es tan sólo una ilusión. Inmersos en esta concepción filosófica, y revestidos de la influencia de los distintos pensadores que recorren la obra de Deleuze, decimos finalmente: pensar es lanzar los dados, es decir, afirmar el azar.

### III. Subjetividad y Empirismo Trascendental

Si Friedrich Nietzsche en su ampliamente comentado aforismo 125 del libro *Die fröhliche Wissenschaft* anuncia el mensaje oscuro de la muerte de Dios, y Michel Foucault, a través del análisis genealógico que lleva a cabo en las páginas de su obra principal *Les mots et les choses* describe el status actual del pensar a partir de «la muerte del hombre», no es de extrañar que una de las inquietudes principales de la obra de Deleuze consista en proponer una nueva forma de subjetividad.

Siguiendo de cerca los argumentos de Foucault en torno a la genealogía del concepto de sujeto, y admitiendo la tesis que nos dice que el sujeto es un concepto moderno, es decir, un concepto que tiene nacimiento en los inicios de la filosofía moderna en el siglo XVII, Deleuze trazará un camino que explica el paso del concepto de sujeto substancial (de matiz cartesiano) a la concepción del sujeto como un proceso de subjetivación, el sujeto comprendido como efecto.

El sujeto del que se habla en la concepción moderna, no es otro más que el sujeto de la conciencia, un sujeto impersonal, la forma a través de la cual la verdad nos es revelada. El sujeto es la unidad de la conciencia, pero, en tanto sujeto substancial, es la existencia desde la cual se genera toda idea, pensamiento y representación, por lo tanto, es una realidad pre-existente a toda representación. La conciencia es fuente de toda representación y de toda verdad. Afirmar esta concepción es asumir una forma más de trascendencia. El problema de la subjetividad, según Deleuze, tiene tres momentos en la historia del pensamiento moderno: en primer lugar, con la propuesta de

Descartes en sus obras principales *El discurso del método* y en la secuencia argumentativa de las *Meditaciones metafísicas* se habla de la intuición inmediata del yo, un proceso de autoconciencia al que, mediante su curso introspectivo se llega al fundamento del conocimiento, y con ello, al fundamento de la realidad y de la verdad. Se asume la presencia de una persona conceptual, el sujeto como realidad pre-existente a toda representación. Después, el sujeto adquiere nuevas dimensiones, es decir, se propone como una especie de condición epistemológica. Kant en su libro *Crítica de la razón pura*, en el apartado titulado *Refutación del idealismo* relegará abiertamente la concepción de un sujeto puro, es decir, un sujeto del que se pueda tener conciencia al margen de toda representación. El filósofo de Königsberg nos hablará de un sujeto, que en tanto unidad de representaciones, surge a través de ellas mismas. El sujeto es condición de toda representación, y es además, una función unificadora de la multiplicidad de representaciones. El sujeto (que en términos kantianos tendríamos que hablar de un *yo trascendental*) es aquello que crea y conecta, es ordinal (refiere un orden a partir de un concepto) e intensivo (tiene la capacidad de ligar distintas y variadas afecciones en conjunto a través de un concepto). La concepción kantiana describe una subjetividad que actúa como unidad de orden.

Finalmente, el tercer momento que se encuentra contenido en la explicación de los procesos de subjetividad es aquel que se vuelve completamente dinámico y creador, es el momento de la concepción del sujeto de la trascendencia, es decir, del sujeto que es producido a través de su propio drama. Un sujeto que solamente puede ser entendido como un efecto de la multiplicidad de representaciones y de la constante unificación de las mismas. Una visión en la que éste nunca permanece idéntico a sí, y al mismo tiempo, su visión del mundo se encuentra en constante variación. El pensamiento crea planos de trascendencia que producen un exterior, cuyo fundamento es precisamente un efecto de producción. El sujeto se convierte en dicho efecto.

El Empirismo trascendental, o también llamado *empirismo superior*, es la concepción epistemológica de Deleuze. Intimamente ligado con el concepto de *inmanentrascendentalismo*, el Empirismo trascendental no es una teoría, antes bien, es un reto. Aunque el propio término parezca contradictorio (Empirismo: forma del pensamiento que justifica el conocimiento y la realidad a partir de los datos de los sentidos, y Trascendental: ligado más bien al concepto de *trascendente* que quiere decir traspasar un límite, el límite de la propia conciencia), ambos términos apelan a una relación compleja. El Empirismo trascendental es para Deleuze un reto, en

tanto que lo que ella misma intentaría explicar es el plano de producción de las representaciones en la mente al mismo tiempo en que da forma a planos exteriores a los que llama realidad. Dicha teoría tiene que dar cuentas de la forma en que el sujeto es producido por un efecto exterior, y el exterior (realidad) no es otra cosa más que la forma en que el sujeto afecta la visión misma del mundo. De ahí, que nuestro autor mencione una y otra vez que la filosofía crea conceptos para nuestro tiempo que transforman al propio tiempo. Desde esta perspectiva se traza una concepción ética de Deleuze como una filosofía del *amor fati* (un amor de **lo que es**, y no de lo que **debería ser**). La trascendencia de la llamada ética del conocimiento nos convida al camino de encontrar formas universales de verdad, alienando las diferencias a un proceso ascendente de indentidad. En cambio, una ética entendida desde el punto de vista del *amor fati*, nos introduce a un plano constante de afirmación. Si la realidad es la relación de fuerzas que producen la multiplicidad de la naturaleza, la ética es una teoría de la conducta en la que se describe la forma en que la vida se afirma a sí misma en una marcha constante hacia un fin indefinido.

## **Conclusiones**

Al inicio de esta exposición se dijo que la obra de este autor aún no ha sido motivo de una lectura crítica pormenorizada. La obra de Deleuze aún no ha reclamado su tiempo. Me gustaría cerrar el comentario a la exposición de la obra de este filósofo con dos citas de autores cuyas áreas de especialidad se encuentran un tanto distantes, no obstante, se valen del pensamiento de Deleuze para fortalecer sus teorías. Desde la física teórica, ligada específicamente al problema de la termodinámica y de la concepción del mundo, a través de un pensamiento regido por las *leyes del caos*, Ilya Prigogine nos dice:

*Gilles Deleuze ha visto en Nietzsche a un agudo crítico del modo de explicación mecanicista por la conservación y la invariancia, y de la descripción termodinámica como anulación progresiva de diferencias... una exigencia que Deleuze nos recuerda hablando del impulso vital. Es necesario que el todo cree las líneas divergentes a partir de las cuales se actualiza y los medios disímiles que utiliza en cada línea. Hay finalidad porque la vida no para sin dirección, pero no*

*hay meta porque estas direcciones no están de antemano previstas y se van creando conforme el acto las recorre.*<sup>5</sup>

Por otra parte, Peter Sloterdijk, un pensador que se ha convertido actualmente en uno de los principales puntos de referencia de una filosofía provocativa, un escritor que ha regado tinta por miles de páginas hablando en torno al planteamiento de una *Esferología* (una especie de visión metafísica del problema de la globalización, un autor reconocido por las provocaciones y fuertes críticas hechas a Jürgen Habermas en su obra *Reglas para el parque humano*, anuncia el pensamiento de Deleuze como un proyecto filosófico que tendrá que tomarse en cuenta para la concepción globalizante del mundo actual. En torno al problema de los planteamientos totalizantes de la globalización y a la necesidad de la creación de un pensamiento de la complejidad, Sloterdijk menciona:

*No cabe duda de que hoy esto es absolutamente necesario, aún cuando hasta la fecha sólo existan desde el punto de vista operativo algunas propuestas más o menos sugerentes procedentes del campo de la cibernética, la teoría de sistemas o la bioinformática. Del lado de la filosofía, Deleuze es un autor al que se tendrá que oír mucho en el futuro*<sup>6</sup>

Pensar la filosofía de Deleuze<sup>7</sup>, es pensar en una forma dinámica el problema de la vida, es afirmar el elemento autocreativo de la naturaleza.

---

<sup>5</sup> Prigogine, Ilya, *¿Tan solo una ilusión?* Barcelona, Tusquets, 1997, p. 92.

<sup>6</sup> Sloterdijk, Peter, *El Sol y la Muerte*. Valencia, Siruela, 2004, p. 347.

<sup>7</sup> Sobre G. Deleuze cfr. Badiou, Alain, *Deleuze. El clamor del Ser*, Manantial, Argentina, 1997. Colebrook, Claire, *Gilles Deleuze*, Routledge, New York, 2002. Keith Ansell Pearson, *Germinal Life. The difference and repetition of Deleuze*, Routledge, London, 1999. Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*. Anagrama, Barcelona, 1970. May, Todd, *Gilles Deleuze. An introduction*, Cambridge, United Kingdom, 2005.

## SARTRE: ¿CUÁNTAS PUERTAS PARA LLEGAR A ÉL?

**Gabriel Falcón Morales**

**IFFIM**

**Laura Rubio**

Con motivo de los 100 años del nacimiento de Jean-Paul Sartre, y 25 de su fallecimiento, el mundo se volcó en 2005 a evocar una de las figuras más emblemáticas del siglo sin la cual simplemente no entenderíamos éste último. Ahora bien, una de las características centrales de esta figura es su carácter polifacético. ¿Cuántos rostros tiene Sartre y cuántas puertas podemos abrir para llegar a él? Para llegar a su persona y a su inmensa obra: Sartre filósofo, Sartre profesor, Sartre agitador, Sartre activista, Sartre fabulador, Sartre amante. ¿Cuántas páginas nos llevaríamos para aprehender su (inexistente) esencia, al modo en que él mismo intentó captar la singularidad de Gustave Flaubert? Esa supuesta esencia que su proyecto existencial construyó durante prácticamente todo el siglo, si nos atenemos al hecho de que muere tan sólo 9 años antes de la caída del Muro de Berlín, que simboliza, ya es lugar común, el fin del siglo XX.

¿Qué queda hoy de su obra? La pregunta inquiere sobre su actualidad, pero de inmediato nos preguntamos: ¿qué significa «ser actual» o «permanecer actual» referido a una obra filosófica? ¿O conservamos ahora sólo el gesto filosófico sartreano? Un gesto de angustia, o de desesperación, aunque él confesó que nunca experimentó esta última, o un gesto de rebelión, de inconformidad, de protesta. Se dice que una obra se vuelve clásica cuando nos sigue interpelando desde y para las necesidades del presente. ¿Sucede eso con la obra del filósofo francés? Habría que considerar que siendo su obra tan amplia y diversa, podría ser que alguna parte resultara vigente, en tanto otra tal vez ya no lo sería tanto.

Para este homenaje, centraré mi breve exposición en tres asuntos: primero, la cuestión moral; segundo, los compromisos políticos.; y, por último en el proyecto literario.

1. Sabido es que la filosofía de Sartre fue, en gran medida, el ingente esfuerzo de construcción de una moral, o en todo caso, de una ética. Esfuerzo que no

encontró nunca una feliz resolución como sabemos. Entre otras cosas, diría porque la antropología sartreana, al postular un hombre siempre situado históricamente, que no encuentra signos en la naturaleza o en un dios, está constantemente arrojado en su condición, proyectado hacia un futuro que no admite determinismo alguno. En ese sentido, en estos tiempos en los que los avances de la investigación genética se desarrollan a pasos vertiginosos, resultaría interesante especular la visión que nuestro filósofo tendría sobre nuestra capacidad de elección. Porque el ser humano tiene siempre que elegir y sólo los cobardes y los inmundos, crean coartadas para evadir la elección y la consiguiente responsabilidad. Recordamos en esta perspectiva su idea de la mala fe como pretexto de la propia irresponsabilidad.

El ser humano es libertad, se define como proyecto libre, que al mismo tiempo libera, al menos teóricamente, al resto de la humanidad, al sentenciar un modelo de vida que elegimos también para el resto de los seres humanos. ¿Pero cómo establecer criterios universales si cada caso de elección está dado en una situación específica, desde una experiencia singular que no admite repetición? ¿Estaríamos ante una imposibilidad teórica de establecer criterios y principios morales que pudieran universalizarse como quería la filosofía kantiana, al menos desde un punto de vista formal? Significativamente Sartre elegirá una novela de largo aliento, *Los caminos de la libertad*, para plantear literariamente personajes que simbolizan esa búsqueda.

La idea de que el existencialismo ateo es una filosofía sin esperanza y pesimista, le parece equívoca al autor de *El existencialismo es un humanismo*, en el sentido de que, si bien toda la responsabilidad recae en el sujeto, pues no hay trascendente al cual remitirse, ahí radica el valor de la vida humana, que tiene la obligación de actuar en libertad, comprometiéndose con su mundo y asumiendo los riesgos de cada decisión tomada. Como apunta en dicho texto, el proyecto es construir una ética que, aún cuando existiera un dios, habría que prescindir de él como fundamento. Sartre se aventura en el desierto nietzscheano en el que todo está por hacerse y reinventarse.

2. Hace unos días en la Alianza Francesa de Guadalajara el grupo teatral de la ciudad de México, *La Biznaga*, presentó un interesante espectáculo, con el mismo motivo que nos tiene aquí, llamado *Sartre: ¿se equivocó?* El título resultaba provocador de entrada, pero a la vez tramposo. Esto último en el sentido de que la respuesta sería de pronto una obviedad: por supuesto que Sartre se equivocó en diferentes

momentos de su vida, en lo moral pero sobre todo en lo político. No podemos no comprometernos, sostiene el compañero de Simone de Beauvoir, pues hasta cuando no elegimos hemos establecido un paradigma de no-acción. Sartre, por lo contrario, se comprometió siempre y algunas veces se equivocó, como todos los aquí presentes. Considero el error político más grave aquel que consistió en apoyar ciegamente la dictadura stalinista, cuando ya existían testimonios claros de la naturaleza totalitaria de dicho régimen. En el ámbito de la moral se podría cuestionar, por ejemplo, el daño psicológico y moral que causaron a sus alumnas-amantes compartidas por la pareja Sartre-Beauvoir, a veces de manera feliz, pero también de manera dolorosa. Lo digo sin afán sensacionalista, pues olvidamos frecuentemente que los filósofos, los intelectuales, en general, adolecen de las mismas debilidades que cualquier ser humano, aunque algunos edifiquemos modelos con sus figuras históricas.

Consideremos, sin embargo, que la postura de Martin Heidegger respecto al nazismo fue, por decir lo menos, ambigua. Sabemos que simpatizó en su momento con el Nacionalsocialismo y que aceptó colaborar con un gobierno totalitario, que dicho sea de paso inundó de infamia al mundo el cual su historia quedará marcada para siempre. Lo más triste es que el filósofo alemán tuvo treinta años para dar su versión de los hechos y públicamente disculparse y nunca lo hizo. ¿Hasta qué punto ensucia su obra dicha actitud? Lo mismo podríamos sentenciar con la obra sartreana, aunque el filósofo francés aclaró al final de su vida en una entrevista que sus errores no fueron nunca de mala fe ¿Cómo entender la ceguera intelectual de aquellos tiempos? Tendríamos que revisar el ensayo que el escritor Mario Vargas Llosa le dedicó a dicha problemática, entre otras, en el que aparece la figura de Albert Camus, con quien Sartre rompería finalmente su amistad.

Recientemente la cuestión del compromiso político de los intelectuales volvió al escenario con la postura de Peter Handke en relación con la guerra de los Balcanes, concretamente su apoyo abierto a los serbios y a la figura de Milosevic, el genocida serbio. Para indignación de muchos Handke se presentó al entierro del asesino sin explicar el sentido de su presencia en dicho acto. Sigue vigente por lo visto la discusión del compromiso político, a pesar de que muchos intelectuales se han sustraído completamente al mundo político por resultarles despreciable. Personalmente considero válida dicha postura, pero resulta difícil mantenerse en tal postura cuando víctimas de tantas atrocidades.

3. Resulta decepcionante, por otra parte, que las filosofías posteriores a Sartre no estén recurriendo a la literatura para expresar sus reflexiones filosóficas (con sus excepciones como sería en los caso de Slavoj Zizek y Alain Badiou, por ejemplo). Se ha impuesto un pesado criterio de lo que resulta «filosófico», considerando que sólo el discurso que emula el discurso de las ciencias merece respeto. El desprecio por la literatura me parece lamentable, pues los existencialistas demostraron con sus cuentos, sus obras teatrales, sus novelas, que la conexión con el público es fundamental para la filosofía contemporánea. Por supuesto que muchos críticos señalan que la mayoría de las obras literarias-filosóficas han envejecido. En muchos sí, pero en otros el texto sigue vigente, como en *Las moscas*, de Sartre o *Los justos*, de Camus. Pero también debemos considerar que, a pesar que algunos textos estén ya fechados, contribuyeron en su momento a la reflexión moral y política de su tiempo, lo cual resulta encomiable. ¿Cuántos textos filosóficos han envejecido, pero porque nacieron ya muertos, buscando una inalcanzable intemporalidad?

Por otro lado, es cierto que muchas obras netamente literarias, de ambiente, espíritu o naturaleza filosófica, han pasado mejor la prueba del tiempo. Por ejemplo, la obra del escritor irlandés Samuel Beckett, que en 2006 se cumplen cien años de su nacimiento. Este contemporáneo de Sartre, legó obras de innegable naturaleza filosófica, como su obra teatral *Esperando a Godoy* o novelas como *Molloy* o *Compañía*. Pero concluyamos nuestra breve visita al homenajeado.

Hoy nos enfrentamos al reto de recuperar críticamente la memoria de Jean-Paul Sartre, a través de una lectura crítica de su inmensa y compleja obra. Requerimos de una visión limpia de prejuicios ideológicos y dispuesta a reconocer la validez de muchos de sus planteamientos metafísicos, éticos, políticos, literarios, en fin. Los próximos días nos plantean una tarea ardua, pero seguramente gratificante.

**Piezas, en diálogo filosofía y ciencias humanas** es una publicación semestral que se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Prometeo Editores S.A. de C.V. Libertad #1411. Tel. 01 (33) 3826-2782. E-mail: prometeoeditores@prodigy.net.mx en la ciudad de Guadalajara, Jalisco el día 10 de Agosto del 2006. En su edición fueron usados los tipos de la familia **Garamond y Grega**. Se tiraron 1000 ejemplares.