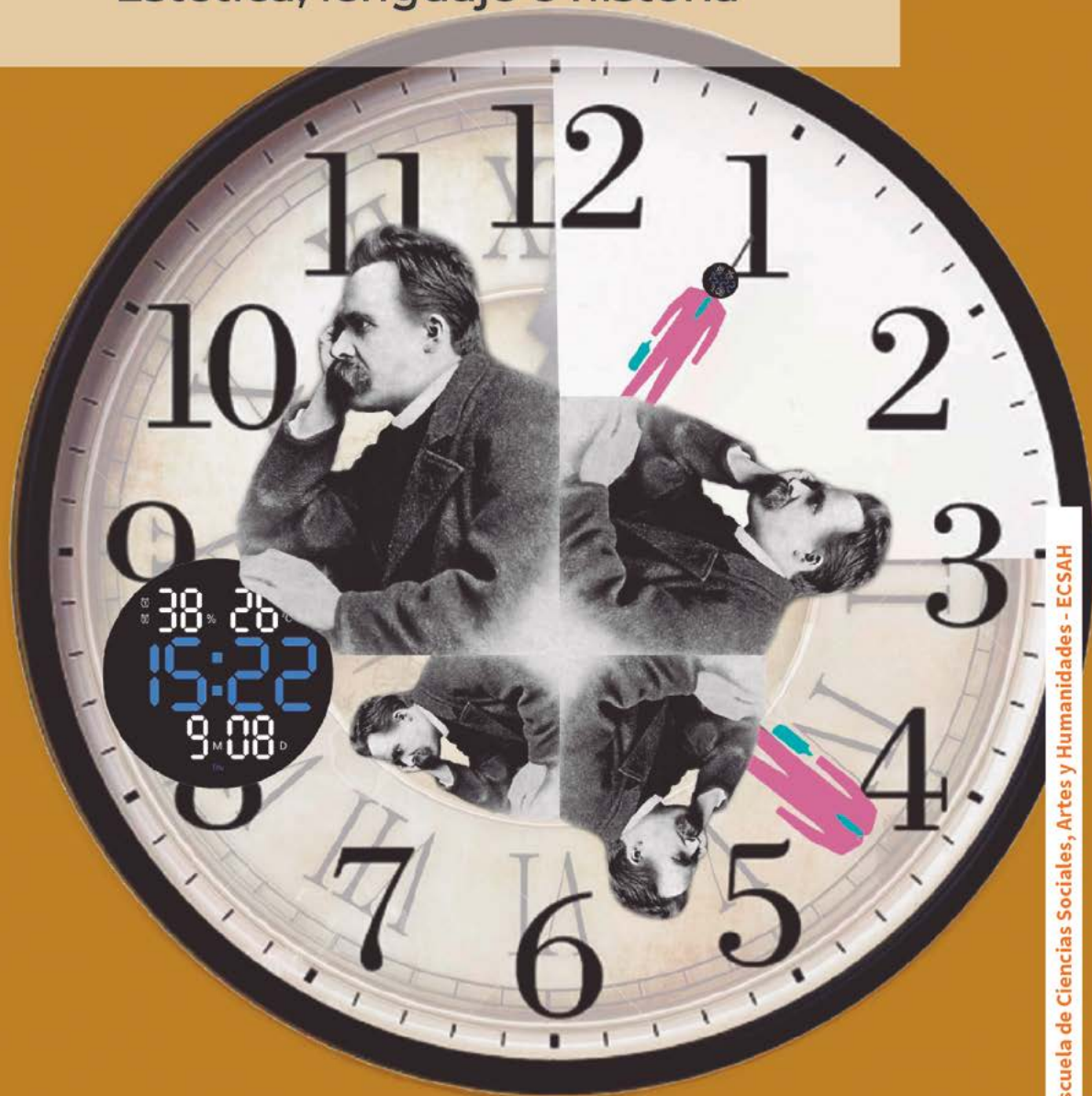


Otras lógicas de comprensión en la filosofía contemporánea.

Estética, lenguaje e historia





Sello Editorial

Universidad Nacional
Abierta y a Distancia

OTRAS LÓGICAS DE COMPRENSIÓN EN LA FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA. ESTÉTICA, LENGUAJE E HISTORIA

Autor: Juan Sebastián Ballén Rodríguez

Grupo de investigación: Cibercultura y territorio

UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA – UNAD

Jaime Alberto Leal Afanador

Rector

Constanza Abadía García

Vicerrectora académica y de investigación

Leonardo Yunda Perlaza

Vicerrector de medios y mediaciones pedagógicas

Edgar Guillermo Rodríguez Díaz

Vicerrector de servicios a aspirantes, estudiantes y egresados

Leonardo Evemeleth Sánchez Torres.

Vicerrector de relaciones intersistémicas e internacionales

Julialba Ángel Osorio

Vicerrectora de inclusión social para el desarrollo regional y la proyección comunitaria

Martha Viviana Vargas Galindo

Decana Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades

Juan Sebastián Chiriví Salomón

Líder Nacional del Sistema de Gestión de la Investigación (SIGI)

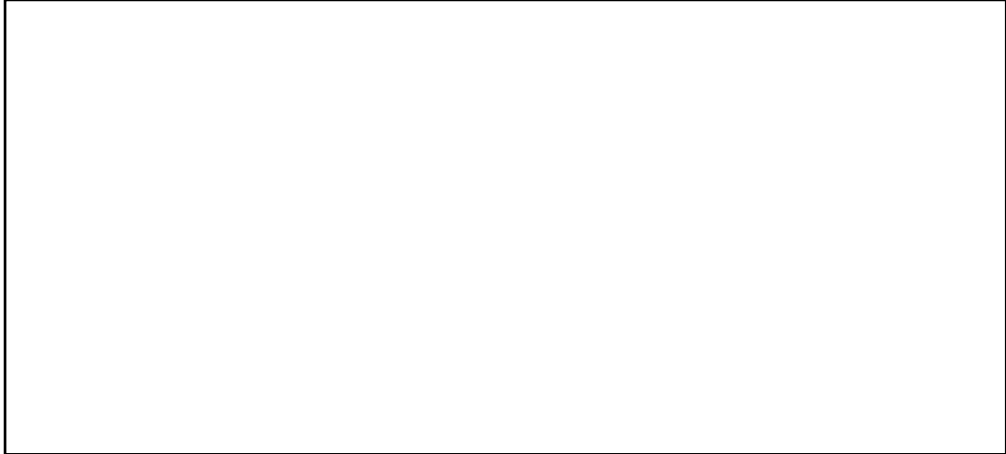
Martín Gómez Orduz

Líder Sello Editorial UNAD

OTRAS LÓGICAS DE COMPRENSIÓN EN LA FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA. ESTÉTICA, LENGUAJE E HISTORIA

Autor: Juan Sebastián Ballén Rodríguez

Grupo de Investigación: Cibercultura y territorio



ISBN:

e-ISBN:

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

©Editorial
Sello Editorial UNAD
Universidad Nacional Abierta y a Distancia
Calle 14 sur No. 14-23
Bogotá, D.C.
Septiembre de 2024.

Corrección de textos:

Diagramación: France Laverde Díaz

Edición integral: Hipertexto - Netizen

Cómo citar: Ballén Rodríguez, J., *Otras lógicas de comprensión en la filosofía contemporánea. Estética, lenguaje e historia*. Sello Editorial, Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD. DOI PENDIENTE

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons - Atribución – No comercial – Sin Derivar 4.0 internacional. https://co.creativecommons.org/?page_id=13.



CONTENIDO

DEDICATORIA	7
RESEÑA DEL LIBRO	9
RESEÑA DEL AUTOR	11
PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	15
Nietzsche como abrebocas	15
PRIMERA PARTE	31
La emancipación estética	31
Problemática	31
CAPÍTULO I La deshumanización en el arte y su deriva educativa	37
1. El sentimiento y el origen del conocimiento	42
2. El juego y la comunicación	44
3. ¿Qué significa producir?	45
4. El arte de la enseñanza	46
5. La educación en clave cosmopolita	48
CAPÍTULO II La existencia y la obra de arte	53
1. Lo romántico	54
2. Arte y naturaleza	62
3. La estética del símbolo	77
4. Lo estético como sensus communis	82
5. El mito del yo	88
6. La estetización de la ciencia en Alejandro de Humboldt	91
7. Kant y el romanticismo	95
CAPÍTULO III Charles Baudelaire y la muerte del arte	99
1. El arte y la nostalgia	101
2. La mentira romántica según Hegel	104
3. Hegel y la poética del horror: Charles Baudelaire	107
4. La etnografía en verso en los tiempos del alto-capitalismo	112
Conclusiones	115
SEGUNDA PARTE	121
El lenguaje como espontaneidad, auto olvido y ausencia del yo	121
Problemática	121

CAPÍTULO I El lenguaje de lo desconocido	127
1. El debate por la antropología filosófica	127
2. La semiótica	131
3. El símbolo y el concepto	133
4. El diálogo entre Immanuel Kant y Ernst Cassirer	136
5. El símbolo, la desmesura y la analogía	142
6. Humanidad y lenguaje	147
CAPÍTULO 2 La política como una filosofía de la razón ampliada	153
1. ¿Cómo se da la representación del mundo desde una filosofía de la razón ampliada?	154
2. El problema de la intersubjetividad	157
3. Lo imposible en el poder y el poder de lo imposible	162
4. Lo bello es el símbolo del bien moral	165
5. Filosofía de la razón ampliada y política de la no violencia	168
Conclusiones	171
TERCERA PARTE La crisis, la ciencia y la enfermedad	175
Problemática	176
CAPÍTULO I El arte y la experiencia estética	183
1. La vivencia del arte como límite y trasgresión	184
2. Entre la ciencia y la moral: La estética como puente y analogía	186
3. El ser ahí en el arte: ontología y verdad de una experiencia objetual	190
4. El arte como trabajo creador: la estética y la búsqueda del ser genérico	196
5. Aisthesis desinteresada vs. poiésis transformadora	204
6. La experiencia estética como afectividad y transformación social	211
CAPÍTULO II La violencia y el sacrificio como vectores de análisis de una ciencia de la dominación	215
1. Un holocausto étnico en el Amazonas	217
2. El poder realizativo del lenguaje de ley	220
3. Deconstrucción, derecho y justicia	222
4. La ciencia de la dominación y la ‘ley fundamental de la tragedia’	227
5. ‘La fuerza del derecho’ y el ‘fundamento místico de la autoridad’	231
6. El sacrificio: del logos griego al logos cristiano	234
Conclusiones	241
GLOSARIO	246
REFERENCIAS	261

DEDICATORIA

Este libro es el rostro alegre de Joaquín, la vida que habitará por siempre en mi corazón. A él sus imágenes e intenciones

RESEÑA DEL LIBRO

El libro ofrece a los lectores inquietos de filosofía contemporánea un viaje alrededor de los principales interrogantes de orden estético, fenomenológico, hermenéutico, político, antropológico e histórico. En diálogo con los autores clásicos de la filosofía actual y moderna, en este trabajo abordaremos el estudio del lenguaje, la historia, el arte y el juicio estético desde las estéticas de Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant y George Friedrich Hegel.

Desde allí buscamos crear varios puentes de sentido que nos permitan acercarnos a los proyectos filosóficos de los autores más emblemáticos que han tenido lugar en la actualidad, en especial en las voces de Edmund Husserl, Michel Henry, Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Hannah Arendt, Hans-Georg Gadamer, Jacques Derrida, René Girard, entre otros.

Es así como el libro puede ser leído como una forma de responder al deslinde metodológico que aporta la fenomenología, sobre todo al pensar la vivencia, el mundo de a vida y la reducción eidética como horizontes de meditación para una ontología de la experiencia estética, hermenéutica e histórica del hombre moderno en transición hacia la posmodernidad.

Como se verá a lo largo de esta investigación, la propuesta también puede ser nominada a modo de una ontología crítica del presente que tematiza el ser (que es el objeto de estudio de la ontología) en la perspectiva de la intuición estética, el juicio de reflexión, el símbolo, el lenguaje o la deconstrucción en la historia.

Corresponde a una ontología crítica del presente pensar al ser humano desde el mundo sensible y afectivo que se manifiesta en aquellas narrativas distintas al concepto filosófico, en clara alusión a la crítica de Nietzsche a la idea de ciencia y lenguaje creada en la filosofía occidental. La crítica nos sitúa en el universo metodológico que ha caracterizado a la filosofía contemporánea y en el que sobresalen las huellas inconfundibles del cruce de las disciplinas, los análisis situados de la obra de arte, las narraciones híbridas entre filosofía y literatura, el cuestionamiento de la temporalidad y la espacialidad de la filosofía moderna, el desmoronamiento y desaparición de la subjetividad, etc.



RESEÑA DEL AUTOR

Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana por la Universidad Santo Tomás (Bogotá, año 2007). Magíster en Filosofía por la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, año 2010). Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, año 2021). Ha sido profesor de Filosofía y Ciencias Humanas en distintas universidades del país. Actualmente es profesor del espacio académico de fenomenología. Es miembro activo de los grupos de investigación en Cibercultura y territorio (UNAD). Integra el equipo docente del programa de Filosofía inscrito a la Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH) de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD). Investigador reconocido por MinCiencias categorizado en la tipología Junior. En el año 2023, publica el libro *El contagio y la violencia en las sociedades contemporáneas: política, literatura y religión* con el sello editorial de la UNAD.

En la UNAD lidera el semillero en Inflexiones fenomenológicas y adelanta dos proyectos de investigación. El primero se titula *La tanatopolítica y el curso de la violencia en perspectiva al pensamiento latinoamericano y su encuentro con el mundo hispánico*. El segundo se denomina *Ecología social, ciudadanía y justicia ambiental: sobre las memorias del agua en el municipio de Cumaral (Departamento del Meta)*.



Can't wait for you to
use this letter, and
it. Please let it be
re-read, it opens
I want to thank
being the most
installed, and
and many
in the
always

To thank

Presentación

El libro cristaliza un estilo de filosofar en cercanía con la experiencia estética, el arte y la literatura a partir de la inflexión histórica inaugurada por el método fenomenológico a comienzos del siglo XX, que repercute en la filosofía contemporánea y la eclosión de otras propuestas metodológicas: la estética, la hermenéutica y la deconstrucción. Esta es una filosofía desafiante porque pretende pensar el presente a través del arte y la imaginación poética.

Con el propósito de aproximar el razonamiento discursivo y el concepto con la multiplicidad de la vida que se representa en el arte y la literatura, se trazan diversas lógicas de la comprensión en las que coincide la imperiosa necesidad de situar la filosofía en una narración cercana a las cosas mismas y en donde el arte y la literatura se ofrecen como escenarios para meditar la circunstancia en la cultura de nuestro tiempo.

En este orden de ideas, seguimos a pie juntillas la consideración hecha por uno de los epígonos ilustres de la fenomenología del siglo XX, Michel Henry (1922-2002), para quien la ‘corriente de pensamiento de nuestro tiempo’ es sin lugar a duda una continuación ramificada de la inaugurada por Edmund Husserl (1859-1938):

El «retorno de Husserl» es el retorno de un poder de inteligibilidad que obedece a la invención de un método y, ante todo, el de una cuestión en la que se deja reconocer la esencia de filosofía. La fenomenología será en el siglo XX lo que el idealismo alemán en el XIX, el empirismo en el XVIII, el cartesianismo en el XVII, Tomás de Aquino en la escolástica o Duns Scoto en la escolástica y Platón y Aristóteles en la antigüedad. (Henry, 2009, p. 15)

En estas páginas se advierte que son diversas las rutas que permiten hacer un abordaje meditado a la cultura de nuestro tiempo: sea el camino fenomenológico o el hermenéutico, el de la semiótica o la antropología filosófica, el de la deconstrucción o el de la narración histórica o literaria. Tales métodos se prestan para una meditación situada en el tiempo, la historia y la circunstancia que han atravesado a la subjetividad.

De ahí que en la diversidad metodológica que ha caracterizado a la filosofía contemporánea, se exploren una multiplicidad de caminos en los cuales se puede poner en práctica un estudio filosófico aplicado a la cultura y a la experiencia estética. Entre los denominadores comunes que han caracterizado este universo metodológico, sobresale el esfuerzo por familiarizar el concepto filosófico con la multiplicidad cromática, sonora y sensible de la materia que aparece en la obra de arte, el lenguaje simbólico o la historia. Si bien la égida que inspira esta investigación filosófica alrededor de la cultura y de la experiencia estética echa raíces en la fenomenología que inaugura Husserl, animada al mismo tiempo por el vitalismo orteguiano, no podemos desconocer que en todas estas apuestas filosóficas hay una irrenunciable tarea de pensar el presente.

Por ello, consideramos que a la filosofía contemporánea la habitan diversas lógicas de comprensión, que nos revelan nuevas formas de pensar el arte, el lenguaje, la política y la historia. Una de las notas predominantes de una filosofía encaminada a pensar su tiempo consiste en crear una propuesta del pensamiento crítico, atemperado por los recursos inquietantes y paradójicos que ofrecen la estética de la existencia en la modernidad en las voces de un Kant, un Hegel y un Charles Baudelaire (como se estudia en la primera parte), el aporte valioso de la hermenéutica en los análisis del lenguaje como también en una concepción estética de la política en la égida de Immanuel Kant y Hannah Arendt (segunda parte), y finalmente en el análisis de las formas que ha ofrecido la filosofía contemporánea para escapar al dominio del pensamiento unidimensional, a la luz de experiencia estética y la deconstrucción de la historia (tercera parte).

Introducción

Nietzsche como abre bocas

El acto específicamente cultural es el creador, aquél en que extraemos el *logos* de algo que todavía era insignificante (i-lógico). La cultura adquirida sólo tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas. Por esto, en comparación con lo inmediato, con nuestra vida espontánea, todo lo que hemos aprendido parece abstracto, genérico, esquemático. No solo lo parece: lo es. El martillo es la abstracción de cada uno de sus martillazos.

José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*

La cultura rica y diversa, la ilimitada *capacidad de impresionarse* y la comprensión abierta a todo —rasgos típicos de las épocas de decadencia— significan precisamente el encuentro y la confluencia de todas las tendencias contrapuestas. Una justicia compensadora parece vincular la convergencia libre de obstáculos de todo lo que crece disgregado y opuesto con la decadencia de aquellos hombres y aquellas obras humanas que ahora ya sólo pueden ceder y rendirse, pero ya no crear y mantener con sus propias fuerzas sus formas propias.

Georg Simmel. *Las Ruinas*

Vivimos en la época de los átomos y del caos atómico.

Federico Nietzsche. *Schopenhauer, educador*.

Proponer un estudio filosófico desde una ontología crítica del presente es, sin lugar a duda, una evocación al vitalismo filosófico. De esta amplia tradición de la filosofía contemporánea, su más insigne representante ha sido el polémico pensador alemán Federico Nietzsche.

En efecto, en el estudio biográfico que dedica el ensayista francés Daniel Halévy (2000) a la vida y obra del alemán, se narran los acontecimientos ocurridos en la vida del pensador luego del frustrado ‘mitin cultural’ gestado en octubre de 1873, en Bayreuth. El fracaso del programa de una transformación espiritual de Alemania, fruto de las tertulias y las conversaciones efusivas que mantiene Nietzsche junto al músico Ricardo Wagner y sus seguidores, dejará una honda huella en el pensamiento del filósofo y tendrá eco en las consideraciones intempestivas que verán la luz dos años después. El origen de las discordias tendrá lugar con un discurso preparado por Nietzsche titulado *Llamamiento a los alemanes*. Al finalizar su lectura, las burlas y las críticas incubadas por los miembros del selecto grupo ridiculizan las palabras solemnes del filósofo, considerado como la prédica de un monje con excesiva gravedad y falta de diplomacia (Halévy, 2000).

Ignorado por el movimiento estético-político de los wagnerianos, cae de nuevo en las desgracias espirituales y los dolores físicos. Sin embargo, sus energías recobrarán el brío de una nueva juventud gracias a la lectura de Schopenhauer. El proyecto de las *Inactuales*, también conocido como *Las consideraciones intempestivas*, había comenzado con dos obras: *David Strauss, el confesor y el escritor* (1873), y *La enfermedad histórica* (1874). *Schopenhauer, educador* (1874), será el tercer escrito de este plan de trabajo. Olvidando los desencantos fue la música de Schopenhauer y no la de Wagner “(...) un himno a la soledad y al valor de un pensador” (Halévy, 2000, p. 142).

Junto a su hermana recobra el entusiasmo en Basilea, y ambos, en largos paseos, hacen grata su compañía con las lecturas de Schopenhauer y Montaigne. En esta obra resuenan las palabras de un lector crítico de las proyecciones políticas visibles en el grupo de los wagnerianos, pues al preguntarse “¿Cómo considera el filósofo la cultura de nuestro tiempo?” (Nietzsche, 1955, pp. 199-200), responde: “A decir verdad, desde un aspecto completamente distinto que esos profesores de filosofía que se muestran satisfechos de su Estado” (Nietzsche, 1955, p. 200).

En los encomios dedicados a Schopenhauer como maestro y educador, Nietzsche plantea que la valoración filosófica de la cultura se encuentra más allá de los barrotes seguros del Estado, pues los filósofos que realmente aleccionan para una vida reflexiva predicán una ‘teología’ que “(...) conduce un poco más allá del bien de un Estado (...)” (Nietzsche, 1955, p. 199). Un bien que no se encuentra ni en la búsqueda infructuosa por un ‘fin supremo de la humanidad’ ni en el cumplimiento ciego de los ‘deberes del servicio’. Se trata de aterrizar el bien moral en el ‘papel del filósofo como educador’, que análogo al del santo y del artista “Son los hombres verídicos, que se separan del reino animal. (...) A su aparición y por su aparición, la Naturaleza, que nunca da saltos, da entonces su único salto (...)” (Nietzsche, 1955, p. 213).

La vocación educativa y moral del filósofo consiste en pensar la metafísica en la Naturaleza. Cuando la tarea de la filosofía está dada por las demandas culturales exigidas por una política de Estado, la ‘cosa pública’ se presenta como el gran *telos* social para recrear el ‘*pathos* de blancura’, poder señorial en el que los hombres gregarios se encuentran para exhibir las jerarquías de rango: “Entre los hombres anillo que, pasando los unos a través de los otros, forman la humana cosa pública, los unos son de oro y los otros de tumbaga” (Nietzsche, 1959, p. 199).

Quienes apelan a sus títulos señoriales no son la sombra del ‘ideal superior del hombre’, un interrogante que se plantea Nietzsche al presentar a Schopenhauer como educador: “¿Es posible entrar en comunicación con el ideal superior del hombre, tal como lo ha concebido Schopenhauer, por una actividad personal y regular?” (Nietzsche, 1955, p. 214). Ingresar a un nivel superior de humanidad implica hacer parte de una comunidad en la que las formas y las leyes no sean prescripciones exteriores, sino actividades y tareas tendientes a evocar la presencia de las voces del artista, el filósofo y el santo para ponerlas a dialogar en la pregunta por el acontecer en el presente y particularmente en el papel que deberá jugar la cultura en la ‘realización de la Naturaleza’:

(...) los nuevos deberes no son los deberes de un solitario; antes bien, al cumplirlos se entra a formar parte de una poderosa comunidad, cuyos miembros, aunque no estén ligados por formas y leyes exteriores, coinciden, sin embargo, en una misma idea fundamental. Esta idea fundamental es la “cultura”, en cuanto ésta nos coloca a cada uno de nosotros ante una sola tarea: “acelerar la venida del filósofo, del artista y del santo, en nosotros mismos y fuera de nosotros, para trabajar de este modo en la realización de esta Naturaleza”. (Nietzsche, 1955, p. 215)

Cuando el filósofo abandone el vínculo artificial que lo liga a la institución legalista ingresará al reino que apetece la Naturaleza del arte. Un mundo subordinado al ‘fin metafísico’ de la creación artística, que logra adivinar entre el ‘desorden de su devenir’ la claridad de una ‘forma pura y definitiva’. A través del fin metafísico propiciado por el arte, se experimenta una suerte de trascendencia cultural, que es otra forma de escapar de una realidad dominada por las distinciones señoriales. La naturaleza necesita del santo, quien, al perder la individualidad del sentimiento yoico en una sensación oceánica de la vida, se disuelve en la totalidad y supera con ello la condición fatalista de servir de juguete del devenir, al tiempo que humaniza la Naturaleza en su búsqueda impersonal del absoluto (Nietzsche, 1955).

La cultura, lejos de ser el monumento de un pasado venerado y entendido por unos pocos privilegiados, es una tarea pedagógica y moral encomendada al filósofo, quien una vez abandona el título de señor del pensamiento asume el compromiso del

educador. Es una tarea que supone dos disposiciones hermenéuticas: escuchar y traducir. Actitudes a través de las cuales el filósofo como educador busca traer en el sujeto y fuera de él las presencias espirituales del filósofo, el santo y el artista, con el objeto de continuar y perfeccionar lo que se encontraba en acto en la Naturaleza.

Contra la habitual consideración venida de la sofística griega según la cual la cultura es la separación que distancia el mundo civilizado de los hombres frente al raudo devenir en la Naturaleza (cuestión sugerida por la diferencia marcada en los conceptos de *nomos* y *physis*), la cultura es entendida por Nietzsche como otra forma de actualizar y potenciar a la Naturaleza. La filosofía de la cultura asume la tarea infinita de mantener el diálogo con las voces emitidas por las fuerzas espirituales ‘en nosotros mismos y fuera de nosotros’.

Sin embargo, “(...) en nuestro estado espiritual habitual no podemos contribuir en nada a la formación del hombre redentor” (Nietzsche, 1955, p. 216). En otras palabras, estas tres fuerzas espirituales no podrán engendrar en nosotros algo edificante mientras dominen la inercia y la barbarie, potencias contrarias que niegan de facto la pregunta por el sentido de la vida y su relación con la cultura. En esta medida, compete al filósofo de la cultura como también a una ontología crítica del presente diagnosticar el estado de cosas que nos gobiernan en nuestra temporalidad más inmediata: la cotidianidad que se vive en la ‘cultura de nuestro tiempo’.



Nietzsche, como lector crítico de su presente, asume el rol del educador y nos propone toda una ontología crítica del tiempo actual. Persiste en su mirada una suerte de mirada sacra del tiempo, pues esta puede devenir en profecía, visión de una nueva realidad. Esto es confirmado porque al plantear una serie de síntomas y malestares que predominaron en la ‘cultura de nuestro tiempo’, para el año de 1874, estos siguen teniendo, hasta el siglo XXI de hoy, una vigencia soberana. Destaca, por ejemplo, la velocidad que se impone en las sociedades, que a la manera de un ‘apresuramiento general’, nos precipita hacia el fondo de una inercia inminente, de tal modo que ‘en la aceleración de ese movimiento de caída’ no se hace otra cosa más que huir de nosotros mismos (Nietzsche, 1955).

Rumbo hacia el desbarrancadero, somos llevados por un tiempo que en su aceleramiento constante apresura la caída al fondo del precipicio. Este movimiento trae consigo la destrucción de la cultura, fenómeno que comienza con el malestar que produce el ocio. El ocio, estimulando la pausa y la serenidad con la práctica de una ‘vida contemplativa’ deviene en un acto ‘imposible’ para el cultivo de la humanidad. El tiempo del ocio es valorado como inútil, porque pierde valor en una concepción de vida sujeta a la dinámica impuesta por el ‘apresuramiento’ y la ‘aceleración’ (Ordine, 2013).

La valoración económica aparece en escena como una regla de medida tanto en la ciencia como en la vida social, mientras que el principio de la economía política ‘dejar hacer, dejar pasar’, se impone en la cultura científica, hasta producir la atomización de los saberes. En consecuencia, la liquidación de las convicciones fuertes y las sociedades cultas, antes consideradas como diques de contención ante la mediocridad del ‘buen gusto’ y ‘el refinamiento’, son arrastradas sin distinción hacia la explotación financiera:

Las ciencias, practicadas sin medida alguna y con el más ciego “laissez faire”, se disgregan y disuelven toda convicción: las clases y las sociedades cultas se ven arrastradas a una grandiosa y desdeñosa explotación financiera” (Nietzsche, 1955, p. 200).

El mundo ha dejado de ser ‘el mundo’ por cuenta de la falta de amor y de los ‘dones preciosos’; las ‘profesiones sabias’ ahora son ‘faros’ y ‘asilos’, extendiéndose por doquier la ‘inquietud frívola’ de sus representantes, quienes cada vez tienen ‘menos ideas’ y ‘menos amor’ (Nietzsche, 1955, p. 199). Todo conduce hacia la barbarie y ni el ‘arte’ ni las ‘ciencias actuales’ son su excepción.

El cuadro de la pauperización espiritual en la ‘cultura de nuestro tiempo’ es descrito por Nietzsche en la escena deprimente de un ‘día de invierno’ en la ‘alta montaña’, donde “(...) nuestra vida está llena de peligros y privaciones” (Nietzsche, 1955, p. 200). La barbarie es una música que toca un viejo con su órgano en medio de la desesperación incolora. La vida se ennegrece mientras resuena la ‘canción jubilosa’ de la barbarie. Al cabo del tiempo, los sonidos desaparecen y la mirada del viajero se pierde entre la aridez infinita de una tierra baldía e inflexible:

Toda alegría es breve, y es pálido todo rayo de sol que se desliza hasta nosotros por la cumbre helada. De repente suena una música. Es un viejo que toca el órgano de la barbarie, y los bailarines danzan en rueda. . . El viajero se siente impresionado por este espectáculo: todo es tan salvaje, tan cerril, tan incoloro, tan desesperado, y allá dentro resuena una canción jubilosa, de un júbilo ardiente e irreflexivo. Pero ya las brumas de una tarde prematura nos cubren con su sombra; los sonidos se pierden, los pasos del viajero rechinan sobre la arena del camino; por mucho que extienda su mirada, no percibe más que la faz desierta y cruel de la Naturaleza (Nietzsche, 1955, pp. 200-201).

La estética de la existencia o el embellecimiento de la vida, en analogía a la obra de arte, es una ‘carrera heroica’ —esta frase la toma Nietzsche de Schopenhauer—, que busca algo más de lo que atiborra en placer y felicidad a los hombres en ‘la cultura de nuestro tiempo’. Y esta insatisfacción de los bienes que ofrece el presente obedece a las contra-

dicciones desatadas en la cultura cuando esta se encuentra expuesta a las dinámicas impuestas por el apresuramiento general, camino que conduce a la vida misma y a las prácticas culturales de comprensión hacia una inercia repartida en diversos abismos.

Por ejemplo, en el aseguramiento de la vida proporcionado por el Estado, el individuo pierde la autenticidad moral y el distanciamiento crítico. En las ‘profesiones sabias’, ahora asiladas y frivolidadas, o en las ‘sociedades cultas’, atravesadas por la premisa económica del ‘dejar hacer, dejar pasar’, se impone el rasero de medida de la forma mercancía, que valora la utilidad de la cultura científica por sus resultados, sin advertir que en la admiración y el ocio tiene lugar el descubrimiento de una novedad perdida entre el rico y diverso haber tradicional de la cultura.

Tampoco los estilos de vida, como se ha venido a creer con los estereotipos culturales y las modas de ocasión, son la norma para estar en marcha hacia la ‘carrera heroica’. Ante esta avalancha de barbarie, algunas de las cuestiones sustantivas que abordaremos a lo largo de esta investigación plantean: ¿cuál es el papel del arte y de la filosofía en la configuración de un nuevo ideal de humanidad (bajo un nuevo ropaje ético (*ethos*), educativo (*paidos*) y técnico (*tecne*)?, y ¿de qué forma se hace patente este ideal en el diagnóstico gris de la ‘cultura de nuestro tiempo’?

Parafraseando al Schopenhauer que presenta Nietzsche, una posible ruta de escape se halla en la manera de encarar la vida, teniendo como premisa que esta se realiza ‘de cualquier manera’ y en ‘cualquier circunstancia’, toda vez que implique el esfuerzo de luchar contra las mayores dificultades y en donde la recompensa esté fincada en una acción comprometida con la utilidad que esta pueda revertir en provecho de todos hasta alcanzar la victoria, entendida como una conquista moral de gratuidad, es decir, que entrega sin esperar nada a cambio. Tal ‘carrera heroica’ no obedece a la ‘concepción mediocre’ que tipifica en las grandes personalidades los modelos ejemplares de existencia, puesto que “(...) el que no ha recibido el don o no siente esta coacción posee el mismo derecho a ser pequeño que el otro a ser grande” (Nietzsche, 1955, p. 207).

Nos iguala entonces no los dones innatos que a unos hace poetas y a otros ciudadanos, sino las preocupaciones filosóficas que nos ‘sumergen en las profundidades de la existencia’. Proponer una ontología crítica del presente desde la mirada nietzscheana de la cultura implica formular las preguntas que atañen a la vida comprometida en la lucha de las acciones útiles, que salgan en provecho de todos, sin tener las esperanzas puestas en las recompensas que tengan nuestros actos a su regreso. ¡*Sapere aude!* Nietzsche y Kant se encontrarían en este esfuerzo por combatir “(...) el cansancio y la excesiva cómoda melancolía actual de nuestros profesores del desengaño (...)” (Quesada, 1993, p. 138)

Nietzsche evocará el estilo del preguntar filosófico como una forma de mantenernos sumergidos en las ‘preocupaciones profundas de la existencia’, que no solo dan cuenta de lo que somos nosotros mismos, sino del roce que tiene esta vida sufriente y afectada al entrar en contacto con los tiempos de la barbarie: “¿Por qué vivo? ¿Qué lección me ha de dar la vida? ¿Cómo he llegado a ser lo que soy y por qué esta condición me hace sufrir?” (Nietzsche, 1955, p. 207).

La pregunta pone en situación a la meditación filosófica, marginándose de una reflexión acerca de los fines que queremos realizar con los destinos que nos ha puesto la vida sobre la vera del camino (hay quienes quieren ser hombres de Estado, comerciantes, funcionarios, sacerdotes, etc.), se propone fomentar un saber que indaga sobre la cuestión de cuál es la misión de nuestra existencia en este mundo. La búsqueda de quienes se embarcan por la ruta de la ‘carrera heroica’ consistirá, algún día, en poder mirar por encima de los tiempos de la barbarie, para así dejar de ser los juguetes del devenir y vislumbrar la verdad tanto en lo ‘determinado’ como en ‘lo imperecedero’. El lema de esta lucha será: ¡destruye todo lo que cambia sin razón y ponte presto para ingresar al reino de la claridad! En palabras de nuestro pensador:

El que no comprende su vida más que como un punto en la evolución de una raza, de un Estado o de una ciencia, y, por consiguiente, quiere subordinarse por completo al desarrollo de una materia determinada, a la historia que forma parte, no ha comprendido la misión que le impone la existencia, y tendrá que aprenderla de nuevo. Este eterno devenir es un guiñol embustero que hace que el hombre se olvide de sí mismo, es la diversión que dispersa al individuo a todos los vientos, es la alegría sin fin de la bufonada que ese gran niño al que llamamos nuestro tiempo juega con nosotros y ante nosotros. El heroísmo de la veracidad consiste precisamente en que un día dejamos de ser su juguete. En el devenir todo es vacío, chato, todo es digno de nuestro menosprecio. El enigma que debe adivinar el hombre no puede encontrarlo más que en el ser, en lo determinado, en lo imperecedero. Desde entonces comenzará a examinar cuán profundamente se relaciona con el ser. Ante su alma se levantará una tarea formidable: destruir todo lo que está en devenir, poner en claro todo lo que de erróneo hay en las cosas. (Nietzsche, 1955, p. 208)

‘El heroísmo de la veracidad’ no es la construcción abstracta de una teoría del conocimiento, sino la encarnación viva de una voz y un estilo de vida; este mismo carácter agonístico y ejemplar de la vida fue pensado por Nietzsche al evocar al filósofo Schopenhauer: un signo del maestro que indaga sobre el sentido de la existencia y al que valdría la pena prestar atención, pues su voz resuena en una tonalidad diferente a la ‘cultura de nuestro tiempo’. Un signo de que mentar un ideal ‘educador’ supone la conquista de

‘un nuevo orden de deberes’ (Nietzsche, 1955, p. 209), o una trascendencia moral que escapa a las lacras de una cultura dominada por la velocidad, la frivolidad, la obediencia ciega y acrítica y el cúmulo de vicios que promueve la barbarie.

En la historia de la filosofía y en la reflexión estética de otros ideales educadores que encarnan el deber ser de una ontología crítica del presente son igual de reveladores los signos de los tiempos que han representado las filosofías de Kant, Hegel, Marx, Heidegger, Derrida, Goethe, Ortega y Gasset, etc., nombres que son los fantasmas que revolotean por las vidas solitarias, intentando decir algo ‘sobrenatural’ en una voz que nos resistimos escuchar.



En medio de la barbarie que domina la cultura de nuestro tiempo, la problematización filosófica planteada por Federico Nietzsche en *Schopenhauer, educador* se presenta como una provocación paradójica, pues mientras que en la ‘cultura de nuestro tiempo’ asistimos al ocaso de una filosofía que indaga por el sentido de la existencia, en la cotidianidad se extiende por doquier el imperio del no-sentido.

Preguntarle a la vida cuándo esta se encuentra atravesada por las prácticas de la barbarie, es una forma de traer a la actualidad el espíritu de la mayéutica socrática, justo cuando a la puerta de la casa golpea el huésped siniestro del nihilismo. En este sentido, nos preguntamos ¿cuáles serían las prácticas ‘culturales’ capaces de evocar las voces del filósofo, el poeta y el santo en medio de una temporalidad dominada por la violencia de la velocidad frenética, el control maquinal de la vida y, en general, la producción cotidiana de infelicidad social a costa del progreso individual y el afán de éxito?

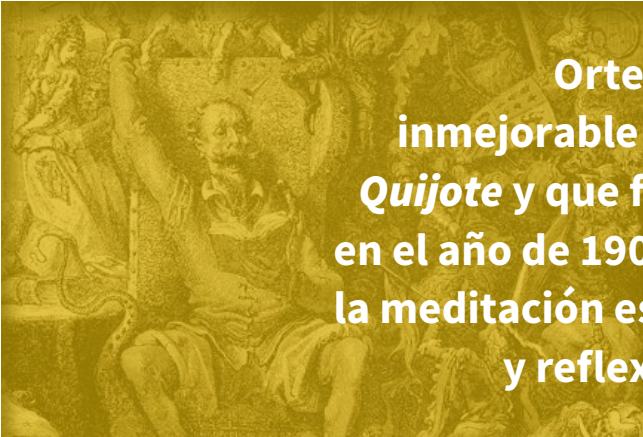
La ontología crítica del presente es una filosofía de los tiempos de la barbarie que nos revela las contradicciones del *doblepensar*. Tal y como lo plantea el escritor inglés George Orwell en su emblemática novela 1984, donde el personaje Winston reflexiona en un soliloquio sobre los contrastes tan fuertes que someten a una sociedad *hipervigilada* por el Gran Hermano a través de técnicas de dominación, donde se reduce tanto cuerpo como la mente a meros mecanismos obedientes, que no piensan ni pueden elegir y, a pesar de ello, hacen el esfuerzo por saberse existencias pensantes y libres:

Winston dejó car los brazos de sus costados y volvió a llenar de aire sus pulmones. Su mente se deslizó por el laberíntico mundo del *doblepensar*. Saber y no saber, hallarse consciente de lo que es realmente verdad mientras se dicen mentiras cuidadosamente elaboradas, sostener simultáneamente dos opiniones sabiendo que son contradictorias y creer sin embargo en ambas; emplear la lógica contra la

lógica, repudiar la moralidad mientras se recurre a ella, creer que la democracia es imposible y que el Partido es el guardián de la democracia; olvidar cuanto fuera necesario olvidar y, no obstante, recurrir al ello, volverlo a traer a la memoria en cuanto se necesitara y luego olvidarlo de nuevo; y, sobre todo, aplicar el mismo proceso al procedimiento mismo. Ésta era la más refinada sutileza del sistema: inducir conscientemente a la inconsciencia, y luego hacerse inconsciente para no reconocer que se había realizado un acto de autosugestión. Incluso comprender la palabra *doblepensar* implicaba el uso del *doblepensar*. (Orwell, 2010, p. 99)

Ahora bien, la tarea de una ontología crítica del presente está volcada en superar la condición enfermiza del *doblepensar*. Consideramos en este trabajo que una manera que tiene el ser humano para superar esta ambivalencia que escinda la existencia puede ser superada a través de la meditación y el ensayo. Efectivamente, el ensayo es una técnica para la meditación; parafraseando a Ortega y Gasset (2004), el ensayo es otra forma de hacer ciencia sin la prueba explícita.

La meditación es el rezago reflexivo más depurado cuando asistimos al ocaso de las grades narraciones filosóficas y literarias de la cultura. Es la continuación de un ejercicio espiritual que, sin las pretensiones de fundar un sistema de pensamiento, se atiene a una reflexión cercana a las cosas mínimas con la intención de proyectar, a cuentagotas, las ideas generales. Meditar es filosofar en minúscula. Y no lo hace en mayúscula porque la vocación universalista —la de predicar a toda la humanidad y bajo al racero impetuoso de una lógica de la razón— no sirve para entrenar la mirada en el pensamiento de las cosas mínimas. Hablar de la cultura, no bajo el prisma de una teoría de la cultura o desde el ojo escrutador de un único sistema de pensamiento, es un ejercicio meditativo porque se aventura a poner en práctica un tipo de filosofía que, propiciando el encuentro entre la reflexión y la circunstancia, tiene por intención aproximar el *logos* a la comprensión de las cosas mínimas.



Ortega y Gasset (2004), en su inmejorable ensayo *Meditaciones del Quijote* y que fue escrita por el español en el año de 1907, declara que el acto de la meditación es una confesión personal y reflexiva con la circunstancia.

En otras palabras, meditar es pensar pausadamente la circunstancia: “El hombre rinde el *máximum* de su capacidad cuando adquiere la plena conciencia de sus circunstancias. Por ellas comunica con el universo” (Ortega y Gasset, 2004, p. 754).

Pensar nuestro tiempo desde una ontología crítica del presente es una forma de meditar sobre lo que nos constituye como una comunidad única e individualizada de hablantes de un lenguaje (el estético primordialmente), que al tratarse de un predicamento que supone la voz de toda la humanidad, se diferencia en el uso local, en la *praxis* específica de una técnica artística, un estilo o una manera de ser y de vivir la cultura. La ontología crítica del presente proyectará una intuición de totalidad o idea estética que ‘nos comunica con el universo’, sin tomar vuelo de la circunstancia que afecta en el roce epidérmico de la experiencia al entrar en contacto con las cosas mismas. Consideramos, junto al fenomenólogo Mikel Dufrenne (1953), que una reflexión a propósito de la experiencia estética se encuentra en una posición privilegiada, puesto que explora el reverso al diagnóstico hegeliano de la muerte del arte y, por descontado, al pregón nihilista de la muerte de Dios.

La segunda mitad del siglo XX ha sido una serie ininterrumpida de conquistas de ‘estilos primitivos’, materializados en el surrealismo, el cubismo, la música atonal, la pintura abstracta, etc. A lo largo del siglo XX la experiencia estética ha sido una vivencia histórica que nos confronta tanto al relativismo de los estilos como a una nueva dimensión de la realidad, donde la valoración del arte como un hecho histórico fracasa, porque el mensaje que deja el objeto de arte para la experiencia traspasa las fronteras, generando una nueva ‘elucidación eidética’. Dicho de otro modo, un nuevo ámbito de lo universal surge en la meditación filosófica y su expresión de escritura más depurada: el ensayo (Dufrenne, 1953). Esta doble situación es caldo de cultivo propicio para la intencionalidad aclaradora de una actitud filosófica.

En este orden de ideas, la ontología crítica que planteamos en este libro se expresa a través del lenguaje de la fenomenología de la experiencia estética y de la cultura, es decir, que la vivencia del arte es una impresión de vida escorzada por la mirada deshumanizadora del arte. Con ello se indica que la experiencia estética viaja desde las alturas de una fruición estética única y distanciada del gusto de las muchedumbres, a la cotidianidad misma de una impresión de vida que, como le ocurre al protagonista de *La Náusea de Sartre*, se pierde entre los miles de detalles que hacen parte de la percepción de una banca en el parque.

Salvar la circunstancia o el relato individual son dos conceptos caros al pensamiento orteguiano, que se integran de manera reveladora en el análisis planteado por una ontología crítica del presente y cuya función primordial es la tematización teórica de la

cultura y de la experiencia estética. Y lo hacen, toda vez que intentan rescatar los detalles mínimos que solamente se adquieren en la ejercitación de una percepción sensible y atenta a la multiplicidad, pero intencionada a capturar la esencia, a poner en práctica la reducción del mundo y la vocación eidética de la reflexión filosófica; tal y como lo plantea la divisa husserliana, de ir al encuentro con las cosas mismas.

Este cariz fenomenológico quiere escapar de esa otra inclinación de la filosofía actual, la sociología de la cultura, la cual, ha venido a sepultar las meditaciones situadas en la circunstancia y en la evocación a la voz del filósofo y el artista, que enseñan y aleccionan en la afirmación de una individualidad materializada en la obra y el pensamiento, batidas ambas en la lucha por dejar la huella en un estilo y una vida. Lo describirá Ortega y Gasset en una lectura acertada al *modus vivendi* que predominó a lo largo del siglo XX, centuria que, volcada hacia las preocupaciones políticas, sedimentó una ‘conciencia y actividad de lo social’ que se derrama “(..) sobre las muchedumbres merced a la democracia” (Ortega y Gasset, 2004, p. 754).

En medio del arte de masas, de las muchedumbres políticamente activas y de la democratización de esta agitación social a cuento de no quedar atrás o aplastado como una estampa por la avalancha del gusto de las multitudes, va desapareciendo la vida individual y su dimensión *aurática*. Podríamos decir lo mismo de nuestro naciente siglo XXI, solo que ahora las muchedumbres viajan en los mundos multimediales del ciberespacio y la web, en donde política y economía conviven en un espacio, el virtual, que además de democratizar la participación de los internautas, globaliza las preferencias de navegación de sus nuevos pobladores: los navegantes, subjetividades efímeras y personalizadas en el lenguaje de las redes sociales.

Tanto en el activismo político identificado por Ortega y Gasset (2004) en las sociedades del siglo XX como en la virtualización de la vida atomizada en las dinámicas del mercado global en el siglo XXI, sobreviene el desgaste y el agotamiento de la existencia del hombre, pues el activismo social de las multitudes y en la gestión que filtra las toneladas de información que viajan por la web, surge inevitablemente la tarea por su administración, actividad instrumental que termina por fagocitar el cuidado de nuestra precaria y ya pauperizada vida individual, o como lo plantea el filósofo español, a

(..) dedicar una parte de nuestras mejores energías —y no solamente los residuos— a organizar en torno nuestro la amistad, a construir un amor perfecto, a ver en el goce de las cosas una dimensión de la vida que merece ser cultivada con los procedimientos superiores. Y como ésta, multitud de necesidades privadas que ocultan avergonzados en sus rostros en los rincones del ánimo porque no se las quiere otorgar ciudadanía; quiero decir, sentido cultural. (Ortega y Gasset, 2004, p. 755)

Así como Nietzsche reclamaba para una superación de la pauperización espiritual del hombre en la cultura de nuestro tiempo presteza de oído para escuchar la voz sobrenatural del artista, el santo y el filósofo, Ortega y Gasset (2004) planteará que la reflexión de las cosas mínimas —esto es, su meditación— comprenderá los objetos que han sido purificados por la cultura con el objeto de significarlos más allá de su petrificación histórica, la cual, termina por archivar el haber tradicional en un monumento empolvado entre los anaqueles del pasado.

Se trata de una reflexión liberadora porque revitaliza las cosas de la cultura en tres variables diferenciadoras: la individualidad, la inmediatez y la circunstancia. El acercamiento que hará el *logos* a la cultura deviene en una descripción fenomenológica que hermana la vida con el concepto: traza una lógica de la claridad que relaciona y establece correspondencias tendientes a enlazar los ‘sentidos’, la conexión y unidad, que vinculan las experiencias inmanentes a la obra de arte, al símbolo, a la técnica y a la percepción estética, con nuestra vivencia situada en la circunstancia de un espacio tiempo que le habla a la inmediatez de una experiencia próxima y familiar e individualizada por nuestro modo de ser, fulgor de luz micro cósmico que ha proyectado su espectro a partir del macrocosmos lumínico de la cultura.

La fenomenología de la cultura ofrece una perspectiva distanciada respecto de las cosas purificadas al extender, en la mirada aclaradora de la lógica del sentido y de la unidad, una meditación cercana a la vida que ha sido escorzada por la obra de arte. Pero, al mismo tiempo, este ejercicio hermenéutico actualizará en el presente de la circunstancia y de la inmediatez la historia de nuestra desconocida individualidad:

Todo lo general, todo lo aprendido, todo lo logrado en la cultura es sólo la vuelta táctica que hemos de tomar para convertirnos a lo inmediato. Los que viven junto a una catarata no perciben su estruendo; es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido. (Ortega y Gasset, 2004, p. 756)

La vocación aclaradora de una fenomenología de la cultura está más allá de la incrustación de conceptos dispuestos a capturar el efecto cambiante de la realidad, pues estos resultan ser esquemas formales vaciados de contenido y de materia perceptiva. La misión del concepto no podrá traicionar la multiplicidad variopinta de la vida, sino más bien acogerla en una descripción que nos da noticia de ‘la carne de las cosas’. Es, pues, una conciencia impresiva la que se ejercita en la fenomenología de la cultura y de la experiencia estética al traer a cuento “(...) la forma, el sentido físico y moral de las cosas” (Ortega y Gasset, 2004, p. 784). Esencia y misión del concepto será no la de

reinventar una nueva cosa o bautizar un fenómeno anónimo, sino servir como “(...) órgano o aparato para la posesión de las cosas” (Ortega y Gasset, 2004, p. 785).

Entendida la claridad como un esfuerzo por mostrar la riqueza material de la vida, a contra pelo del límite del mundo que demarca la invención lingüística del concepto, la cultura se presenta no solamente como un hecho estético acabado y rememorado por la historia, sino también como una filosofía aclaradora anclada en el presente y una meditación circunstanciada en la vida, la cual ha sido evocada por el espectro de la obra de arte:

Toda labor de cultura es una interpretación- esclarecimiento, explicación o exégesis de la vida. La vida es el texto eterno, la retama ardiendo al borde del camino donde Dios da sus voces. La cultura-arte o ciencia o política- es el comentario, es aquel modo de vida en que, refractándose está dentro de sí misma, adquiere pulimiento y ordenamiento. Por esto no puede nunca la obra de cultura conservar el carácter problemático anejo a todo lo simplemente vital. (Ortega y Gasset, 2004, p. 788)

Meditar la circunstancia en la ‘cultura de nuestro tiempo’ es una tarea de exégesis e interpretación, la cual, intencionada en el nombramiento aclarador de las cosas mismas, no pretende traicionar la riqueza material de los contenidos perceptivos, sino acogerlos en la correlación entre el *logos* y la vida, es decir, en el encuentro de una conciencia filosófica entrenada en el pensamiento de las cosas mínimas, con la riqueza impresiva que caracteriza al color de la materia en el horizonte de los horizontes: el mundo de la vida.



Esta filosofía de la circunstancia en la cultura de nuestro tiempo se detiene en un análisis detallado de tres momentos estelares de la reflexión filosófica que inician en la modernidad y se desencadenan en las formas siempre heterogéneas del pensar contemporáneo: son los tópicos de la estética, el lenguaje y la historia. Es así como el primer capítulo se detiene de forma extendida a estudiar el debatido problema de si el ser humano puede emanciparse a través de las artes o si, por el contrario, permanece en un estado de dominación permanente que le impide cualquier tipo de liberación de índole cultural.

En diálogo con las estéticas de los pensadores clásicos de la filosofía moderna, Immanuel Kant y George Friedrich Hegel, buscamos pensar cómo se podría dar un proceso de formación espiritual teniendo como mediaciones el juicio estético y el arte en su expresión romántica y libertaria. Rompiendo una lanza en favor de las posibilidades políticas y educativas de la vivencia estética, consideramos que en la apuesta poética

del francés Charles Baudelaire, se encuentran las pistas de una concepción del arte comprometida con los tiempos modernos, en especial, en su intención narrativa y de destellos poéticos, la cual tiene la capacidad de narrar la vida a modo de un etnógrafo en los tiempos del alto capitalismo.

El segundo capítulo aborda el asunto del lenguaje, mayormente desde sus posibilidades transformadoras en la perspectiva de la hermenéutica, la semiótica, la antropología filosófica y la filosofía política. Hans George-Gadamer, Umberto Eco, Ernst Cassirer, Mauricio Beuchot y Hannah Arendt son las voces que dialogan en procura de saber cómo se asimila esta filosofía del lenguaje, la cual tiene raíces hermenéuticas y antropológicas que desembocan en las aguas de la filosofía política. En efecto, a partir del giro lingüístico que caracteriza al pensar en el mundo contemporáneo, ciertas disciplinas y métodos filosóficos se han encargado de hacer apertura en su conocimiento y, especialmente, de explorar de un modo alternativo sus posibilidades de sentido, como la que se da en la capacidad de nombrar lo desconocido.

Como se verá, son propiamente el mundo de las vivencias que se encuentran en el umbral entre el silencio y aquello que lo desborda (el símbolo, la metáfora y la analogía) los puentes comunicativos que nos hermanan con el mundo de la espontaneidad, el juego, lo imaginario y el conocimiento de los otros (*intersubjetividad*). El sentido de la vida individual y comunitaria se activan en el lenguaje del arte y de la experiencia estética en aras humanizar una realidad cada vez más dominada por el ruido y el imperio del no-sentido.

Finalmente, el tercer capítulo sigue a pie juntillas la crítica planteada por el creador de la fenomenología, Edmund Husserl, al problema histórico de las ciencias europeas en su pérdida de potencia ética y espiritual por cuenta del modelo positivista y a la crisis que ello desata en el mundo de la educación, principalmente, el que tiene que ver con la formación científica y filosófica. La sociedad y la cultura europea deviene en una instancia donde se reproduce una enfermedad, que vendría a ser, en términos freudianos, el malestar en la cultura, que desde el siglo XIX adiestra los sentidos y crea las bases de la hostilidad dentro de un modelo civilizatorio, que lejos de enseñar con amabilidad y prestando atención al modo como aprende una *psiquis* encarnada en corporalidad y experiencias mundano-vitales, lo que pretende es el adiestramiento, el adoctrinamiento y la instrucción.

Quienes apreciaron mejor la crítica fenomenológica a la idea de conocimiento y, en general, al modo de vida mecánico que se incubaba en el positivismo fueron los filósofos de la escuela de Frankfurt, en especial Adorno y Marcuse. En efecto, en sus tesis se declara el avance de la sociedad unidimensional, animada por una tendencia a la capitalización de la vida. Esta sociedad aburguesaba la existencia y se presentaba al mismo tiempo como un cierre a las posibilidades de una vida más plena y consciente de un conocimiento crítico que sea faro en medio de la oscuridad, en especial, para crear la apropiación significativa de valores humanos como lo son el filosofar, el arte del pensar con sentido y método, la sensibilidad por el arte, etcétera.

En respuesta a este malestar social y espiritual, apreciamos en la tematización filosófica de la experiencia estética y que se encuentra en las voces de Sartre, Marx, y Derrida, válvulas de escape. Particularmente, del pensador argelino se trae a cuento la práctica filosófica de la deconstrucción, buscando en su análisis otras lógicas del sentido que cuestionan de raíz los proyectos de dominación colonial y que se hicieron historia en el Holocausto practicado por la industria del Caucho en el Amazonas para finales del siglo XIX en los territorios del sur latinoamericano.



Primera parte

La emancipación estética

La emancipación de la experiencia estética en la modernidad se puede describir como un proceso en el que la *práxis* estética del artista como la del receptor se despoja de su paradigmática vinculación con el cosmos, con la naturaleza (creada por Dios) o la idea, heredera de una tradición de siglos, y se entiende a sí misma como ‘capacidad *poiética*’.

Hans Robert Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*

...filosofar no es sólo, como se oye muy a menudo en los últimos tiempos, una actividad sin objeto, es decir, un *modus vivendi*, sino que posee una objetividad real, por no hablar ya de un objeto propio. La filosofía puede y quiere ser ejercida como una cuasi-ciencia de las totalizaciones y sus metáforas, como teoría narrativa de la génesis de lo universal y, finalmente, como meditación del ser-en-situaciones, alias ser-en-el-mundo; llamo a esto «teoría de la inmersión» o teoría general de la convivencia, y fundo ahí el parentesco de la filosofía más reciente con el arte de la instalación.

Sloterdijk. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización.*

Problemática

La poesía y la obra de arte han sido en todos los tiempos materia de reflexión para la filosofía. Sobre todo, cuando la voluntad de verdad que ha caracterizado a esta última hace del argumento y de la comprobación racional los instrumentos lógicos para una legitimación del pensar y del decir con seriedad. Como lo plantea el filósofo alemán Peter Sloterdijk (2012), la filosofía también puede ver en la producción estética una forma de

liberarse del peso de la auto legitimación teórica: “En la creación estética, y únicamente en ella, hemos aprendido a exponernos a una forma de autoridad no esclavizante, a una experiencia no represiva de una diferencia de rango” (p. 35).

Exponer la filosofía a la autoridad de la poesía y del arte es una manera de hablar de la verdad humana de otro modo. De ahí que el interés principal de este primer capítulo consista en plantear un modelo de análisis a la vivencia estética y su relación con la obra de arte, inspirado en las principales premisas filosóficas propuestas por Immanuel Kant y George F. Hegel.

La estética en la modernidad, primordialmente la que transita de Kant a Hegel, tiene en el romanticismo un espacio de utopías y desesperanzas, El romanticismo es un estilo de vida que batalla en el ámbito de la poíesis a contraluz de los intereses materiales y utilitarios que han dominado a los burgueses, bautizados por los hombres estetas del siglo XVIII como los filisteos. La utopía romántica quiere ir más allá de los intereses mundanos y en general de las dinámicas socioeconómicas prefiguradas por la sociedad industrial (Béguin, 1994; Safranski, 2009). Por ello muchos románticos apreciaron en la estética kantiana la posibilidad de hermanar el reino de la libertad con el reino de la naturaleza.

Las desesperanzas se encuentran igualmente a flor de piel en el ocaso del romanticismo, y, allí mismo, la muerte del arte surge no solamente como la destrucción de las formas la clásica, por ejemplo), sino como una constatación del tiempo que vive el hombre de letras en las urbes del alto capitalismo: la estética de la existencia o el encomio romántico por llevar una vida erigida lúdicamente, se convertirá, con la sociedad fabril del siglo XIX, en el arte de la observación y del registro en prosa, actitudes propias de una narración poética donde se dibujan las contradicciones y las penas por las que atraviesa la amplia fauna social que habita las urbes modernas. Charles Baudelaire es el poeta de quien nos valemos para formular esta interpretación, quien en una obra como el *Spleen de Paris* deviene en un ‘etnógrafo lírico’ al registrar el drama de la vida en las metrópolis modernas.

En el plano de las utopías, observamos una estética atravesada por el estilo de vida romántico y las diferentes capacidades poéticas, que descritas por Kant en la analítica al juicio estético —sistematizadas en *La Crítica de la facultad de Juzgar*— marcará la impronta histórica para una generación de poetas, pintores y filósofos a lo largo del siglo XVIII. La principal apuesta teleológica de la estética en el romanticismo verá, en la teoría del juego y en la valoración ético-política del juicio de reflexión, escenarios ideales para una educación estética de la humanidad, apreciada como una alternativa ante los visibles fracasos de la razón ilustrada, que ya fueran señalados por Schiller y Hölderlin.

Se inicia la primera parte de este estudio con un capítulo dedicado al tema de la deshumanización del arte y su deriva dentro de un programa para la educación cosmopolita. El espíritu cosmopolita es el del amor a la humanidad a partir del juego lúdico de las facultades. Educar para la humanidad va más allá de la instrucción y el adiestramiento técnico. Por ello apreciamos que la finalidad educativa vislumbrada por Kant en sus lecciones de pedagogía sigue siendo muy vigente. Esta teoría de la educación conecta con la analítica del punto de vista estético y toma por categorías nodales la reflexión, la cultura y el símbolo.

En síntesis, se plantea que el ideal de una educación cosmopolita es en el fondo una apuesta estética, la cual se resuelve en el hiato que establece el filósofo Immanuel Kant entre la 'libertad' con la 'imaginación productiva' y el arte de la enseñanza que se da a partir del 'juicio de gusto'.

A pesar de que el ideal cosmopolita ha sido materia de reflexión para pensar la vigencia de la filosofía práctica kantiana en tema significativos a la filosofía moral en la modernidad, como la problemática del universal ético y la formulación del imperativo categórico o la posibilidad moral y jurídica de la paz perpetua. Es de nuestro interés mostrar las conexiones que definen el 'ideal cosmopolita' en el horizonte de la pedagogía para luego identificar sus conexiones con las variables que comprenden la lógica del juicio de gusto estético, tales como el juego y el juicio de reflexión, la comunicabilidad universal del sentimiento, la adjetivación y la producción sustantiva del mundo.

Las mencionadas nociones estéticas se encuentran involucradas en el proceso de aprendizaje que se genera entre el discípulo y el maestro. Continuando con estas reflexiones, la segunda parte del capítulo retoma ciertas tesis planteadas en el romanticismo sobre la semejanza entre la vida y la obra de arte. En este segundo estudio, se amplían las categorías kantianas pertenecientes a la analítica del juicio de lo bello, con miras a poner en práctica un ejercicio interpretativo que busca acercar el concepto filosófico con la riqueza material e histórica de la pintura y la poesía románticas.

Capitulará esta estética entusiasta y esperanzada el diagnóstico histórico hecho por la filosofía del arte de Hegel, quien en las *Lecciones sobre estética* abordará la muerte del arte como el devenir necesario de una historia de las formas artísticas, que tuvo en el arte clásico la aurora de los tiempos, al mostrar la objetivación del espíritu y su necesaria vinculación con el Estado para eclipsar en la forma romántica, ahogada en el subjetivismo del sentimiento y el anarquismo político.

En el tercer y último estudio, interpretamos este fenómeno estético en el estilo poético baudelaireano. Baudelaire, además de ser el poeta maldito por excelencia, es también

un personaje de interés para la historia social del arte, pues encarnará el desencanto romántico a través del realismo visceral y mostrará con ello que la otra cara de la modernidad es la de la desconfianza en la diosa razón, pesimismo que siembra además el escepticismo y la nostalgia, otras actitudes que constatan el fin de una modernidad que pretexto el uso emancipado de la razón como instrumento para la liberación del ‘estado de barbarie’. Transitará en el límite que separa al romanticismo onírico y revolucionario con el realismo desesperanzado al retratar los devenires de una vida expuesta a los ritmos y movimientos impuestos por la gran metrópoli. En la poética de Charles Baudelaire se conquista un nuevo estilo que, al combinar el lirismo romántico con la prosa realista, propone la narrativa de los tiempos del alto-capitalismo.

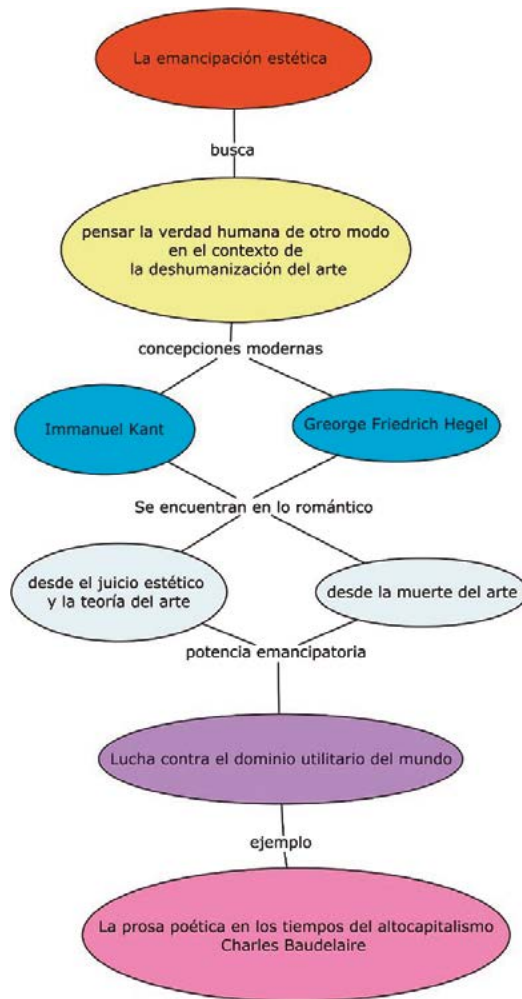
El caminante poeta y su observación participante son la puesta en escena de una práctica emancipada, en donde el arte deja de ser mera mimesis pasiva y se convierte en interrogante e instancia decisiva para el cuestionamiento. Una vivencia que es asumida por el artista y que, a través de su estilo y poética en prosa, pone en cuestión los ideales de confort y bienestar que caracterizan al estilo de vida moderno y que siguen deslumbrando en la actualidad. En su performance se identifica una metodología para deconstruir la idea de que el arte es deleite y entretenimiento para devenir en emancipación e instancia crítica del pensamiento (Rancière, 2010; 2011).

La dinámica de la emancipación estética se aproxima a lo que Simmel denominaba la doble consideración axiológica de la cultura, la cual consiste en una valoración del esfuerzo individual del artista o del científico, sobre una materialidad que exige una invención *suprapersonal* revestida de perfección. Es decir, que la potencia subjetiva como la objetividad acabada en la obra, son dos elementos que se encuentran en una nueva síntesis de sentido, que obedece propiamente a la invención cultural y la genialidad:

En el fundador de religiones y en el artista, en el hombre de Estado y en el inventor, en el sabio y en el legislador, actúan dos cosas: la descarga de sus fuerzas esenciales, la elevación de su naturaleza a la altura en la que hace salir de sí los contenidos de la vida cultural, y la pasión por la cosa en cuya perfección, perfección según sus propias leyes, el sujeto se torna indiferente entre sí mismo y se extingue. En el genio, estas dos corrientes son una sola: el desarrollo del espíritu subjetivo hacia sí mismo, por mor de sus apremiantes fuerzas, es para el genio una unidad que no cabe diferenciar de la entrega absolutamente autoolvidada a la tarea objetiva. La cultura objetiva, como se mostraba, es siempre síntesis. Pero la síntesis no es ni la única ni la más inmediata forma unitaria, puesto que siempre presupone la separación de los elementos como lo que le precede o como su correlato. (Simmel, 2002b, p. 334)

A través del siguiente esquema (ver Figura 1), se ilustra la manera en la que se comunican las posturas de Kant y Hegel a partir de lo que he denominado bajo el apelativo de la “emancipación estética” y que Simmel actualiza al definir la cultura como una síntesis entre vida subjetiva y perfección objetiva un ejemplo que se muestra plenamente en la poética de Charles Baudelaire en los tiempos del alto capitalismo. Es una síntesis que demuestra unidad pero que al mismo tiempo supone una separación de los elementos que la inspiran, situación que se pone de presente en su mensaje poético de malestar y crítica frente al eclipse de la vida subjetiva y espiritual, disolviéndose en las novedades del consumo que promete la sociedad del progreso y el desarrollo.

Figura 1. La emancipación estética



Fuente: elaboración propia.



Capítulo I

La deshumanización en el arte y su deriva educativa

La frecuentación del mundo y el trato de los hombres procuran clarividencia de juicio; vivimos como encerrados en nosotros mismos; nuestra vida no alcanza más allá de nuestras narices. Preguntando Sócrates por su patria, no respondió soy de Atenas, sino soy del mundo. Como tenía la imaginación amplia y comprensiva, abrazaba el universo cual su ciudad natal, extendiendo su conocimiento, sociedad y afecciones a todo el género humano, no como nosotros que sólo extendemos la mirada a lo que cae bajo nuestro dominio.

Michel de Montaigne. *Ensayos escogidos*

Ortega y Gasset (2007) en su ensayo *La deshumanización del arte* propone el tema de la fruición estética, destacándola como una actividad contemplativa que, al practicar una suerte de epojé¹, hace que la percepción abandone la habitualidad cotidiana que

- 1 La *epojé* es un concepto clásico en la filosofía. Se sabe, por ejemplo, que los escépticos y en particular Pirrón la ponía en práctica a modo de una actitud de conocimiento, la cual buscaba no aceptar ni negar, no contradecir y no afirmar nada en la proposición. Lo anterior se lleva a cabo con el objeto de no afectar el ánimo y así alcanzar la imperturbabilidad del alma, un estado espiritual que propende por una suerte de abstención del juicio, evitando que este pierda validez ante una proposición que ponga en riesgo la ecuanimidad que pretende el escepticismo (Abbagnano, 1997). Ahora bien, desde una perspectiva fenomenológica, que es la que nosotros acogemos en esta parte del análisis, se proponen dos cosas. Por un lado, y tomando por referencia las primeras obras del filósofo Edmund Husserl, la *epojé* alcanza la actitud del conocimiento desinteresado en tanto que el conocimiento de las cosas mismas, primera consigna epistemológica de la fenomenología busca no predeterminar la actitud filosófica en su intento por ir al encuentro de los fenómenos por medio de prejuicios u opiniones que contaminen la primera relación que se conquista entre el sujeto y el objeto del conocimiento. En este sentido, la *epojé* tiene un significado trascendental porque, a través de su puesta en práctica, el sujeto logra salir de sí mismo y se pone en un plano de igualdad con el mundo de la vida, permitiéndole estudiar la realidad contemplada sin ningún tipo de obstáculo. Estando en un plano de igualdad, el

gobierna a este mundo para insertar al observador en un nuevo plano de la realidad, en donde las cosas dejan de ser lo que son según nuestros criterios más mundanos, relacionados con creencias de tradición, prejuicios morales o pensamientos abstractos.

El ejemplo del moribundo que reposa en su lecho y es visitado por su esposa, el médico, el periodista y el pintor es una descripción que acierta en mostrar el carácter único de la mirada estética. Se trata de una forma de percibir el mundo de la vida que va más allá del dolor que inunda la experiencia de la mujer al sentir la inminencia de la muerte del ser amado. La del médico es una apreciación teórica y necesaria, ya que se percata de los síntomas y de la evolución de la enfermedad en el paciente. La del periodista se caracteriza por la vocación de objetividad, pues omite cualquier tipo de juicio o, lejos de comprometer sus sentimientos, percibirá el acontecimiento en perspectiva a la página que será escrita al otro día en el periódico, actualizando al público de los detalles acaecidos en las horas finales del finado.

Sin embargo, el pintor está llamado a escapar del compromiso de sus afectos u obligaciones profesionales, para incursionar en una mirada deshumanizadora que, al negar la primera impresión de vida, afirmará una segunda archi-impresión², enriquecida por la totalidad del movimiento y las tonalidades de los cinco cuerpos involucrados en la escena. La percepción es trastocada por el efecto técnico que pone en práctica el artista

estudio de realidad contemplada se realiza sin ningún tipo de interés inmediato. El segundo matiz del concepto de *epojé* lo propone Husserl en sus obras finales; plantea que a través de su puesta en práctica se exploran nuevos acercamientos a la realidad. Esta mirada que suspende el juicio cambia la condición existencial del sujeto que la pone en práctica y usualmente se encuentra dominada por el régimen de la normalidad o de la falta de curiosidad e interrogante que caracteriza una relación unidimensional con el mundo de la vida, atravesada la mayor parte de las veces por la inmediatez, el dogmatismo o simplemente la acritud. En este segundo sentido, la fenomenología logra significar la *epojé* como si se tratara de una actitud ante la vida que supera en creces la actitud del conocimiento de los fenómenos desde las perspectivas naturalistas, escépticas o empiristas (Abbagnano, 1997).

- 2 Por este concepto se hace referencia a la impresión originaria, tal y como lo estudia el filósofo Michel Henry en su obra fenomenológica. Para el francés, el archifenómeno que estudia la disciplina fundada por Husserl corresponde propiamente a la manifestación de la vida. En efecto, y como lo plantea el francés en un ensayo que lleva por título *Phénoménologie de la vie* (2003), el hiato que estudia la filosofía entre el viviente y la vida no se puede examinar desde la distancia metafísica donde el objeto de estudio es ajeno al ser subjetivo que la experimenta en el cuerpo a través de vivencias definitivas para la inmanencia subjetiva, como ocurre en el sufrimiento. Estudiar esta instancia de la vida es una cuestión fenomenológica original, ya que en ella se descubre la relación material de conocimiento que ata al viviente con la vida. Esta atadura puede ser considerada como la manifestación de: “La vida absoluta que es la vida que puede sustentarse ella así misma. La vida no es más que esta experiencia del advenimiento. Este venir a la vida es su eterno acceso a sí mismo. El proceso en el que ella se dona a sí misma se experimenta y se disfruta así mismo, produciéndose constantemente en su propia esencia, por tanto, la vida absoluta es esta experiencia de sentirse a sí disfrutándose a sí mismo” (Henry, 2003, p. 67).

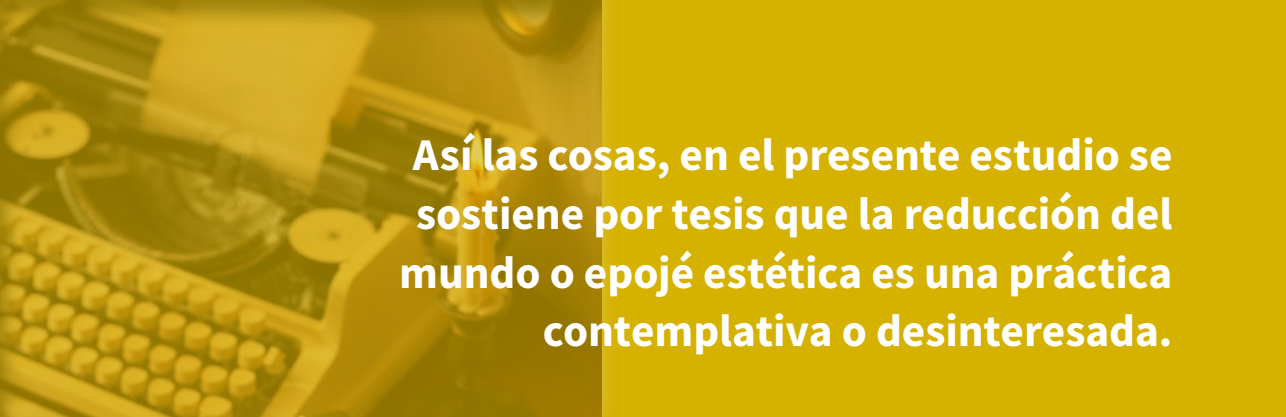
en la obra. Al desdibujar la humanidad, expresa su voluntad creadora mediante la negación de la verdad del hecho, logrando con ello metaforizar, es decir, simbolizar en una expresión material, una entidad nueva y distinta que causa extrañeza, perplejidad y admiración.

La deshumanización del arte obedece a la trasgresión de la realidad por cuenta de una praxis estética que no necesita de seres humanos para la decodificación de su lenguaje, puesto que ella misma produce un mundo de significación:

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. (...) Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían trasportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir de las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos. No falta en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana. Son emociones secundarias que en nuestro artista interior provocan esos *ultraobjetos*. Son sentimientos específicamente estéticos. (Ortega y Gasset, 2007, p. 60)

En este orden de ideas, consideramos que el ideal cosmopolita es susceptible de ser equiparado con el ideal estético. ¿Cómo ocurre ello? Si se parte de la premisa fenomenológica según la cual la mirada eidética de la realidad es por excelencia una experiencia directa entre el sujeto en correspondencia con el objeto, entonces la actividad poética practicada por el pintor, que ejemplifica Ortega y Gasset (2007) en la *Deshumanización del arte*, es por principio un proceso cognitivo de deshumanización de la realidad.

Y ello es así porque en la puesta en práctica de la mirada fenomenológica, como ocurre en la mirada del pintor sobre el enfermo, no hay una entrega de sentido de orden moral o teórico, sino que en lo fundamental se da una entrega de significado de orden contemplativo que vive fascinado por el deterioro del cuerpo humano de manera independiente a cualquier consideración técnica proveniente de la medicina o que pertenezca al orden de las costumbres desde un punto de vista normativo.



Así las cosas, en el presente estudio se sostiene por tesis que la reducción del mundo o epojé estética es una práctica contemplativa o desinteresada.

En el lenguaje kantiano, se considera que la actividad cognoscitiva del juicio determinante, y en general de la facultad de producir conceptos, es silenciada por la libertad de la imaginación productiva, actividad trascendental del juicio de gusto estético, cuya finalidad sin fin será la exposición de lo humano a una muerte inminente.

La deshumanización en el arte es la actividad estética por excelencia, ya que el productor de cosas bellas, en su creación, logra detener el tiempo e inmortalizar el objeto estético en dirección a una significación superior, cifrada en el código de un grabado, los versos de un poema o las notas musicales de una sinfonía. En el mundo del arte, la libertad que caracteriza a la imaginación productiva hace parte de la definición kantiana del gusto.

Para Kant el gusto es la facultad de juzgar un objeto en conformidad a las leyes de la imaginación; leyes, que no están sujetas a una lógica de la asociación entre las facultades del conocimiento, sino a la producción autoactiva de posibles intuiciones. Considerado lo anterior, pensamos que, si la actividad estética es por definición libre, reflexiva e imaginaria, la manera de ser formada entonces podría recurrir a un modelo educativo que no debe ser de orden mecánico, instructivo o meramente teórico. Pensamos que una educación estética que logre estimular la producción de intuiciones creativas deberá ser propiamente de orden cosmopolita.

A propósito de la educabilidad de una concepción de humanidad más perfecta, el ideal cosmopolita se presenta como la máxima intencionalidad que propondrá Kant para la educación en sus *Lecciones de pedagogía*. Se trata de un modelo educativo pensado para un tiempo futuro, es decir, que está más allá de una educación orientada por dos de los actores formadores que Kant identifica en el siglo XVIII: los padres, quienes al ser los primeros educadores de sus hijos, viven preocupados por cómo ellos resolverán por sí mismos el problema atávico de la solvencia material y la prosperidad económica, y los príncipes, quienes ven en los niños potenciales súbditos que a través de una educación puesta al servicio de los intereses de un Estado, estarán llamados a cumplir con obediencia y fidelidad las disposiciones del monarca. Ahora bien: ¿cómo pensar una educación cosmopolita más allá de los intereses de los padres y de los príncipes? Una posible respuesta la encontraremos en el ejercicio de epojé que realiza el artista.

La finalidad que persigue el artista al materializar en la pintura la escena del moribundo coincide con el objetivo de la educación cosmopolita, en tanto ambos ideales se encuentran en un tiempo que sobrepasa las pretensiones formadoras del presente. En otras palabras, la proyección del artista tanto en su cuadro como el ideal de una educación para la ciudadanía del mundo son formas estéticas y pedagógicas que proyectarán la educación de las futuras generaciones por encima de las obligaciones del presente. Situados en el presente, quienes pretenden educarse tienen dos alternativas: o bien ganarse la vida con un conocimiento útil para ser reconocidos en la sociedad en la que se desenvolverán, o bien servirse como instrumentos de los intereses del poder político vigente. El arte es cosmopolita en la medida que predica un ideal de humanidad a través de una técnica deshumanizadora, que trasgrede tanto el concepto de lo útil en la perspectiva de la solvencia material y la prosperidad económica como también la de la voluntad del servicio, subsumida a los intereses del poder político.

El razonamiento reflexivo es un ejercicio fenomenológico de reducción del mundo que nos impele hacia la comprensión de una nueva diversidad eidética fundamental: la obra de arte. La analítica kantiana que se expone en la *Crítica de la facultad de juzgar* se despliega al modo de un estudio trascendental sobre el modus operandi del juicio de gusto estético, cuya naturaleza goza de una neutralidad predicativa: no funciona a la manera de la lógica universalista —como ocurre en el discurrir del juicio lógico en los usos teórico-científico y práctico-moral— ni tampoco al modo de la lógica particularista —juicio empírico de la sensación y que remite a las preferencias individuales del gusto— (Ballén, 2007).

Combina ambos momentos en un razonamiento que Kant denominó como ‘reflexivo-teleológico’ o ‘libre juego de facultades’, función del juicio del gusto estético donde se privilegia un movimiento de subsunción ‘subjetivo-general’ o, dicho de otro modo, un ejercicio de comprensión donde lo universal es valorado a partir de una situación particular. El juicio de gusto estético es el universal concreto que propone Kant en la *Crítica del juicio*, como modelo de razonamiento reflexivo para aquellos juicios de conocimiento que no son ni teóricos ni prácticos (Ballén, 2007).

Una de las funciones de los juicios de gusto estético consiste en generar la comunicación libre de las facultades, básicamente porque son un conjunto de actividades prototrascendentales. Esto quiere decir que la predicación estética se caracteriza por ser un libre juego de las facultades; el juego propicia cuatro potencias de conocimiento o facultades: 1) la ejercitación del juicio de reflexión, 2) el juego y comunicabilidad universal del sentimiento, 3) la adjetivación del mundo y su producción sustantiva, y 4) la enseñanza de un ‘ideal superior de humanidad’, elemento pedagógico que asume un papel decisivo en el desarrollo del libre juego de las facultades, pues es un ejercicio que se potenciará en la relación de aprendizaje que se establece entre el maestro y su discípulo.

Tales condiciones no son simplemente la delimitación formal de cualquier juicio de gusto estético, pues, se proponen, al mismo tiempo, describir la materialidad de la experiencia involucrada en la formación del conocimiento estético. De ahí que esta descripción a cuatro fases, además de dar cuenta de la analítica de los juicios de gusto estético, explique el proceso de formación del punto de vista estético. Un proceso, que como se verá, tiene toda su riqueza pedagógica y filosófica en la noción de educación definida desde la perspectiva estética.

1. El sentimiento y el origen del conocimiento

Para el filósofo español Félix Duque (1992) el sentimiento es desde su raíz proto-conocimiento. Proponiendo un análisis hermenéutico al juicio estético kantiano, muestra que tal actividad de la razón conecta con los conceptos de sentimiento (*gefühl*), vida (*vermoegen*), existencia (*dasein*) y ánimo (*gemüth*). A juicio de Duque, en la raíz semántica de estos términos, es posible rastrear una teoría del conocimiento en la *Crítica del juicio*, en la que el sentimiento actúa como insumo y origen para la construcción de los conceptos del entendimiento. La descripción de este proceso parte fundamentalmente de las modalidades precategoriales que constituyen la percepción primaria del mundo, que como ocurre en la sensación placentera del disfrute sin más o en el dolor por la pérdida del ser amado, subyacen a la exposición analítica y formal de la actividad judicativa del gusto estético.

Bajo el postulado subjetivo del ‘yo siento’, en la filosofía estética kantiana se plantearía una experiencia de la subjetividad más originaria que la planteada por la actividad trascendental en la formulación cartesiana del ‘yo pienso’. Es decir, en el mundo subjetivo del sentimiento, se agrupan todo el abigarrado y variopinto mundo de afecciones, deseos, dolores, pasiones, angustias y afecciones que contienen y materializan la representación judicativa de lo bello. Al respecto, Duque (1992) afirma lo siguiente:

De un modo paralelo, el “yo siento” debe poder acompañar a toda receptividad, al igual que el “yo pienso” por lo que hace a toda actividad conceptual. Y, sin embargo, (...) el “yo siento” es más profundo, de raíz más oculta que la pura recepción (intuición) o la pura espontaneidad (apercepción), extremos de esa reflexión única que es el sentimiento. Es en la vida en donde ha lugar para la relación entre la intuición y el concepto. Mas el sentimiento es el lugar de la vida. (p. 80)

La lógica que opera en los juicios de gusto estético es diferente a la de los juicios objetivos de conocimiento. Aquellos juicios, también definidos como el conjunto de las actividades prototrascendentales, son todos los estados de ánimo (el gusto, el talento,

la empatía, la comunicación, etc.), que potencialmente abrirían camino hacia la intelección de los conceptos del entendimiento. Se plantea, de este modo, que la analítica del juicio de gusto estético en la filosofía kantiana es al mismo tiempo una investigación acerca de cómo se desenvuelven y definen en la subjetividad actividades tales como la intuición, la imaginación, la libertad, la vida, el ánimo, la existencia, la empatía, la pasión, la genialidad, el dolor, lo bello y lo sublime (Ballén, 2007).

La obra del filósofo Hans-George Gadamer (1900-2002) sentó las bases teóricas de una hermenéutica filosófica, una metodología propuesta afín a las ciencias humanas. Esta propuesta plantea la interpretación como un acto gnoseológico y ontológico dirigido hacia la comprensión de la vida, la cual se encuentra atravesada por la reflexión y el símbolo, unidades complejas de sentido que desafían la capacidad interpretativa, pues su carga de significado desborda lo literal y abstracto para evocar lo imaginario, la ficción y lo místico. En esta perspectiva, el prejuicio, la opinión, la metáfora y el arte se tornan en actividades valiosas para la formación de un conocimiento experiencial e histórico, que antecede a la construcción gnoseológica de los conceptos abstractos y universales (Duque, 2006).

Para la hermenéutica, las ciencias positivas, en su tarea de validar todo el conocimiento humano bajo el racero de la objetividad y la prueba de la realidad a través de la experimentación, reducen los múltiples sentidos que emite el mundo fenoménico a los hechos empíricamente comprobables: la reducción de la diversidad de significados posibles a la unidad sistemática y mecanizada proporcionada por la enunciación de una teoría científica pierde de vista la riqueza y la diversidad gnoseológica de los prejuicios, los símbolos y las experiencias emotivas y de opinión, ámbitos de la experiencia humana distinguidos por la fenomenología como el conjunto de conocimientos mundano-vitales, susceptibles de ser comprendidos a través de un ejercicio interpretativo que se aparta de la reducción objetiva y la cuantificación.

Esta crítica al positivismo planteada por la hermenéutica gadameriana tiene antecedentes en el deslinde teórico aplicado por Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*, al separar cuidadosamente entre los hechos y las posibilidades. Dicho de otro modo, la lógica que opera en la subjetividad reflexiva y sintiente es distinta a la que gobierna la explicación objetiva de las cosas; la distinción entre el juicio de reflexión y el determinante es un gesto teórico que confirmará la diferencia entre lo que es significado como real desde los espectros imaginarios del arte y el juicio estético frente al ejercicio intelectual de la constatación de realidad, en la que se descubre la eficacia del juicio determinante y del concepto, sirviéndose este último como la reducción empírica y mensurable de los fenómenos.

Los juicios estéticos son reflexivos porque el proceso de subsunción que en ellos acaece no va de lo particular a lo general, como ocurre con los juicios determinantes, sino que, de modo inverso, intuyen lo general desde lo particular. Por ello, el universal estético no actúa de la misma manera que el universal lógico, pues su movimiento semántico y epistémico permanece cercano al objeto situado en la obra de arte, el cual deja de ser cosa sin más para aparecer como cosa bella (Ballén, 2007).

2. El juego y la comunicación

Al liberarse de su función asociativa y esquemática, la imaginación que se despliega en los juicios estéticos propicia una relación entre la intuición y el concepto o juego regular entre las facultades del conocimiento. La teoría del libre juego de las facultades responde a la dinámica prototranscendental de los juicios de gusto estético. El conocimiento que proporciona esta actividad es desde su raíz subjetivo, puesto que proviene del sentimiento; pero tiene pretensiones de objetividad, es decir, puede ser comunicado de manera universal. Consideramos que, en dicha pretensión, el juicio de gusto estético al ser entendido como la capacidad para comunicar una idea se convierte en una habilidad necesaria para una educación pensada en perspectiva cosmopolita.

En el párrafo 9 de la *Crítica de la facultad de juzgar* se argumenta que el libre juego de las facultades es la condición de posibilidad para la comunicabilidad universal del juicio de gusto estético. La dimensión objetiva que adquiere el conocimiento prototranscendental no se da desde un nivel particular, como si se tratara de una experiencia privativa del goce estético, sino que, desde un punto de vista universal, el juicio es una condición que reclama todo conocimiento general, esto es, aquel conocimiento con pretensiones de validez para todos los hombres:

La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en un juicio de gusto, dado que debe tener lugar sin suponer un concepto determinado, no puede ser otra cosa que el estado de ánimo en el libre juego de la imaginación y el entendimiento (en la medida que éstos concuerdan entre sí como es requerible para un *conocimiento general*); en cuanto somos conscientes de esta relación subjetiva, idónea para el conocimiento en general, debe valer igualmente para todos, y ser, por consiguiente, universalmente comunicable, tal como lo es cada conocimiento determinado que, empero, descansa siempre sobre aquella relación como sobre su condición subjetiva. (Kant, 2006, p. 144)

El juego, que es una actividad trascendental, actúa como la mediación entre el entendimiento (la facultad de producir conceptos) y la imaginación (la facultad de producir

intuiciones), y está al servicio de la comunicabilidad. Es una capacidad por medio de la cual el otro es habilitado como interlocutor válido para la construcción de un ‘conocimiento general’. A diferencia de los juicios teórico y práctico, donde la subjetividad se vuelca sobre sí misma hasta descubrirse identificada en el solipsismo teórico del ‘yo pienso’ o en el solipsismo moral del ‘yo debo’, en el juicio estético la ‘comunicabilidad del sentimiento universal de simpatía’ (*Teilnehmungsgefühl*), impele a que el yo salga de sí mismo y sea interpelado por el juicio de otro sujeto (Kant, 2006).

El juicio, lejos de determinar unívocamente lo que deba entenderse por lo bello, está sujeto a la interacción comunicativa que genera el juego entre las facultades: es, si se quiere, un trascendental intersubjetivo. En esta medida, la condición subjetiva mediante la cual se enmarca la posibilidad del juicio de gusto estético está direccionada para que su universalidad no se halle supeditada a las determinaciones de los juicios teóricos ni prácticos. Una educación cosmopolita asume el juego de las facultades del conocimiento al servicio de la sociabilidad y el diálogo, sin versar de manera unívoca en la demostración lógica o el cumplimiento del deber moral.

Del mismo modo, al afirmarse que detrás de los predicados estéticos se encuentra la totalidad de la razón humana, se indica que no se trata de una facultad en donde cada uno impone su propio juicio al otro, sino que más bien, en su formación, procura la inclusión del juicio de los demás: la formación del juicio estético involucrará un proceso de interacción comunicativa y pedagógica que tiene su origen en el juego lúdico entre las facultades del conocimiento. Esta hipótesis conecta con el ideal pedagógico de la ‘educación cosmopolita’, dado que da cuenta de la funcionalidad de las modalidades del conocimiento estético o prototrascendental que, al ser leídos como recursos valiosos en un proceso intersubjetivo de aprendizaje, cobran vida en la relación entre el maestro y el discípulo, tal y como se describirá más adelante.

3. ¿Qué significa producir?

Son fruto del juego reflexivo de las facultades aquellos predicados que, sin añadir nada al conocimiento objetivo del fenómeno, resultan significativos para su enjuiciamiento estético. En este sentido, la reflexión es una actividad cuya función es la de adjetivar el mundo, es decir, cualificar y pigmentar al sustantivo. La adjetivación del juicio de gusto estético pone al descubierto las formas de percibir el mundo desde una forma particular de usar el lenguaje, que apela a la perspectiva reflexiva y sintiente. Enjuiciar es una forma de caracterizar o mostrar el colorido y la apariencia adjetiva que rodea al sustantivo, tomado aquí como el objeto arte. Producir las cosas es la manera que tiene la actividad estética para materializarse en una forma bella. De ahí que una educación

en perspectiva estética tome en consideración el enjuiciamiento de lo bello, que tiene su origen en el juego regular inter-facultades, y genere con ello la capacidad de comunicación; estas habilidades constituyen al predicamento que cualifica y emite un juicio de aprobación o desaprobación.

Producir juicios estéticos con adjetivos es una capacidad del lenguaje en donde se describe con atributos y caracterizaciones sensibles a los sustantivos (la rosa es bella, o la mesa es fea, etc.). Es una actividad distinta a la de los juicios conceptuales que exigen generalidad y demarcan un límite o a los predicados sumamente particulares, que como los del agrado o desagrado, dependen del gusto individual. Las proposiciones estéticas se presentan a la manera de un juicio de analogía, pues enlazan en proporción al entendimiento y a la imaginación. Los predicados estéticos son reflexivos porque dependen de la capacidad que tiene la subjetividad para mediar entre los extremos del entendimiento y la imaginación. Es una reflexividad que deviene en ‘producción auténtica’ (obra de arte), puesto que el principal atributo que adquiere el juicio de gusto estético en el análisis de las facultades del genio corresponde a la originalidad. En esta medida, la obra de arte es un predicamento sustantivo que, al materializar la capacidad de adjetivación en una producción artística, deviene en una variable poética perteneciente al juicio de reflexión.

Ahora bien, la relación entre la imaginación y el entendimiento que procura el juego no es una analogía de la experiencia, como lo consideró la tradición empirista. Kant, en lugar de plantear una concordancia objetiva entre la facultad de producir conceptos y la de producir intuiciones, sugiere la categoría de ‘proporcionalidad libre’. Esto quiere decir que, en el proceso de subsunción de los juicios de gusto estético, predominará la imaginación sobre el entendimiento. De ahí que esta facultad se libere de la conciencia empírica empecinada en la producción de conceptos para adquirir un talante productivo (poiético). La actividad estética propuesta por Kant, como la llegó a considerar Aristóteles, es fundamentalmente una acción poiética (de inventiva y creación).

4. El arte de la enseñanza

Dado que no hay una ciencia de lo bello, porque el juicio de lo bello no puede ser determinado por principios (Kant, 2006), su modo de proceder solo podrá realizarse como un método de enseñanza. La metodología interna que subyace al juicio de lo bello se resuelve mediante la relación de enseñanza que se da entre el maestro y el discípulo (Kant, 2006). La enseñanza del bello arte de enjuiciar incluye desde la adjetivación estética del mundo hasta su producción sustantiva.

En primer lugar, requiere que el maestro le muestre previamente al discípulo lo que debe hacerse y cómo hacerlo. En esta dinámica se propondrán las ‘reglas universales’ (cánones, modelos a seguir) para que el estudiante se ejercite en su aplicación, no de una forma prescriptiva, esto es, como si el aprendizaje consistiera en una ciega repetición de preceptos e indicaciones generales, sino bajo el modo de una libre memorización, de tal suerte que, en la práctica del ejercicio, la evocación de las reglas por parte del discípulo se realice sin ningún tipo de reprimenda o gratificación.

La finalidad de la enseñanza consistirá en la máxima aproximación que pueda alcanzar el ejercicio hecho por el discípulo en la realización de un ideal; el ideal será la meta que le permitirá al estudiante perfeccionar el arte de poner en práctica ‘las reglas universales’ a las situaciones prácticas particulares. El ideal, al servirse como la conclusión del ejercicio, alejará al discípulo de la monotonía de la rutina y la repetición, además de superar el mero aprendizaje mecánico a través de planes de instrucción y programas de ejercitación con base en secuencias, pasos, claves, etc.

En síntesis, la libertad es la regla de un método de enseñanza que no se consuma en la gratificación o la remuneración, sino en la práctica constante, la cual crea un hábito, entendido como una conquista moral y estética donde la disciplina se ha adquirido sin reprimenda o coacción.

Los conceptos que se pongan delante del estudiante como cánones o modelos a seguir no podrán convertirse en la norma de conducta para la adquisición del aprendizaje, pues la intencionalidad del ideal mueve a la ‘libertad de la imaginación’ con el propósito de reinventar la norma a través de un predicamento nuevo o en una producción sustantiva distinta a la convencional (Kant, 2006).

De este modo, la relación de enseñanza entre el maestro y el discípulo apunta, entre otras cosas, a considerar la siguiente proposición: los juicios estéticos son el fruto de la concordancia lúdica entre las facultades que, a la manera de los pre-juicios o los conocimientos prototranscendentales, posibilitan un conocimiento superior, a saber, el de la imaginación productiva o como ha sido denominado anteriormente, el de la creación sustantiva del mundo.

En la imaginación productiva, la razón se libera del esquematismo del entendimiento dado que la creación de nuevas intuiciones desborda la relación determinante que existe entre el material sensible percibido por los sentidos y los conceptos del entendimiento. Los predicados estéticos y el arte en general se presentan como las materializaciones expresivas más excelsas a partir de las cuales se comunica el lenguaje de la intuición, que es el lenguaje de la vida misma: la relación educativa entre el discípulo y su maestro

no solo tiene como propósito el embellecimiento del mundo a través del juicio estético, sino también el de llevar a término una teleología educativa más profunda en donde la formación de una intuición productiva es al mismo tiempo la posibilidad de que el discípulo realice su vida como una obra de arte. La enseñanza del juicio de gusto estético no es ajena a la proclama romántica de que la vida puede ser erigida como una obra de arte.

En resumen, desde el punto de vista estético es posible identificar un método de enseñanza que se basa en el proceso de elaboración sustantiva de la obra de arte. Un aprendizaje donde las vivencias del placer o del displacer no son manifestaciones privativas del individuo, pues pretenden rebasar el silencio hermético en el que vive la fruición estética, con miras a incursionar en un nuevo lenguaje, en donde tendría lugar una moción de orden o exigencia de objetividad. Exigencia que no consiste en la reducción teórica ni práctica del mundo, bien sea bajo la lógica de las categorías del entendimiento o a través de las leyes de la moralidad, sino en apertura comunicativa hacia la diversidad de las preferencias del gusto estético.

Esto se logra gracias al sentido común (*sensus communis*), actividad del juicio estético cuya finalidad es la ‘comunicabilidad universal del sentimiento’. Una de las capacidades del lenguaje estético es la ‘comunicación universal del sentimiento’, atributo que hace que las vivencias anímicas de la subjetividad no se conviertan en afecciones sensibles individuales; en otras palabras, el juicio de gusto estético se abre paso hacia la comunicación compartida de un sentimiento humano. De ahí que una de las pretensiones alcanzadas en este estudio ha sido la de interpretar el ‘conocimiento general’ que procura el juicio estético de reflexión desde la perspectiva ‘cosmopolita’. La fuente del conocimiento que se logra con el predicamento estético se genera en la amplitud extensiva de un nosotros o *sensus communis*.

5. La educación en clave cosmopolita

Las *Lecciones de pedagogía* impartidas por Kant en la Universidad de Königsberg, que fueron recogidas por el alumno Friedrich Theodor Rink para su publicación en 1803, representan trabajos complementarios al proyecto de la filosofía crítica. Llama la atención que el filósofo defina en estas lecciones la educación como un tipo de arte encaminado a la transformación de las disposiciones naturales de los hombres. El arte de educar puede presentarse de dos formas: a través del recurso experiencial y ocasional de un método sin plan y a través del método de enseñanza razonado. El primero Kant lo denomina ‘mecánico’; este suministra un conocimiento de lo que es útil o perjudicial para el hombre de una manera interrumpida, pues al carecer de un plan previo suele incurrir en los errores y los desaciertos (Kant, 2003).

El segundo método sería el practicado por la pedagogía tomada como una ciencia y cuya finalidad fundamental consistirá en “(. . .) desarrollar la naturaleza humana para que pueda alcanzar su destino” (Kant, 2003, p. 35). La pedagogía es una disciplina superior a la técnica mecánica, ya que se constituye como un método razonado donde la finalidad de todo acto educativo busca la cualificación de un modelo ideal de humanidad, el cual permitirá hacer el paso de la barbarie a la civilidad. La cualificación de este ideal estará precedida por un principio que deberá gobernar a toda ciencia cuya pretensión sea la educación. Tal principio reza de la siguiente forma:

Un principio de arte de la educación, que en particular debían tener presente los hombres que hacen sus planes es que no se debe educar los niños conforme al presente, sino conforme a un estado mejor, posible en lo futuro, de la especie humana; es decir, conforme a la idea de humanidad y de su completo destino. Este principio es de la mayor importancia. (Kant, 2003, p. 36)

Educar para el futuro implica proyectar un modelo educativo que se proponga la formación de un ideal superior de humanidad. Sin embargo, este principio educativo debe sortear con dos dificultades: los padres y los príncipes. En ambos casos el ideal de una educación superior se disuelve tan pronto se comprueba que mientras que los padres se interesan por una educación que garantice la prosperidad de los hijos en el presente, los príncipes se inclinan por aquellos súbditos que, sirviéndose como instrumentos del poder, logran satisfacer sus deseos. El ‘mejoramiento del mundo’ no es una prioridad en los métodos educativos practicados por los padres y los príncipes, de tal suerte que la perfección de un ideal de humanidad, un *a priori* pedagógico que Kant valora en aquellos planes educativos pensados ‘cosmopolitamente’, han permanecido inconclusos (Kant, 2003).

Ahora bien, al pretender mostrar aquí una perspectiva estética del modelo educativo razonado propuesto por Kant en los términos de un ideal futuro de perfección ‘cosmopolita’, valdría la pena considerar los estudios relacionados con la enseñanza del juicio de gusto estético y en general con la dialéctica del punto de vista estético. Esto es así porque si uno de los principios de una ciencia pedagógica consiste en la educación de las futuras generaciones en un tiempo distinto al presente —esto es, más allá de la dimensión atávica que fomentarían los padres como en la dimensión política que interesa a los gobernantes—, entonces las variables que explican el desenvolvimiento dialéctico del juicio de gusto estético, tales como el razonamiento de reflexión, el juego y la comunicación universal del sentimiento, la adjetivación y la producción sustantiva del mundo, así como la relación de aprendizaje que se produce entre el maestro y el discípulo, se convierten en los criterios estéticos de un modelo educativo que promueve un método para perfeccionar un futuro ideal de humanidad.

Este método está cifrado en la relación de aprendizaje que establece el maestro y su discípulo. El proceso de enseñanza en una perspectiva estética parte del postulado gnoseológico de que la relación entre las intuiciones y los conceptos se produce lúdicamente. El conocimiento estético quiebra con la relación determinante entre el concepto y la realidad al considerar la producción de intuiciones que en la libre espontaneidad suministra la imaginación. Los símbolos devienen en las manifestaciones gnoseológicas más depuradas que proporciona el juego libre de las facultades. El maestro tendrá que considerar que el discípulo podrá acceder a una comprensión distinta de la realidad en la medida que en el juego entre la imaginación y el entendimiento le permita vislumbrar nuevos aspectos del mundo y que, a través del concepto, el juicio determinante o la inteligencia discursiva seguramente no podría sacar a la luz.

En la ejercitación de los juicios de reflexión propiciada por el libre juego de las facultades, se pone en práctica un tipo de conocimiento general, que parte fundamentalmente de la capacidad comunicativa que tienen los sujetos para compartir un punto de vista judicativo particular. Con la puesta en práctica de un procedimiento comunicativo, el discípulo podrá contrastar sus apreciaciones con las de los demás, refinando su juicio, para que abandone el ropaje de la apreciación individual y se convierta en una consideración plausible en la perspectiva de los otros.

El embellecimiento del mundo comienza por su cualificación adjetiva y termina en la producción sustantiva de una nueva realidad: la obra de arte. Mas, esta finalidad de la educación estética se origina en la interacción que proponga el maestro a su discípulo cuando le muestre, inicialmente, cuál es el ideal a seguir. Este ideal estará más allá de las demandas educativas que reclamarán tanto los padres como los gobernantes, y lo situarán en una perspectiva cosmopolita en la medida que en la ejercitación por su apropiación se aproxime a los diferentes cánones o reglas a través de las cuales se ha consolidado un tipo de producción estética. El mundo será el horizonte a partir del cual el discípulo tomará prestado el mejor camino para ejercitarse en el cumplimiento del ideal. La disciplina no podrá convertirse en una aplicación mecánica de unos pasos metódicos prefijados o en la imposición de una autoridad cuya finalidad sea la de doblegar la voluntad del aprendiz. El juego, la reflexión y la comunicación son las habilidades trascendentales más propicias para que el discípulo se aproxime a la realización del ideal, más allá de la prescripción, el chantaje por una futura recompensa o la coacción autoritaria.

La distinción kantiana de una filosofía apreciada como un saber académico y escolar frente a una filosofía leída como una práctica de vida cósmica, de una u otra manera, se integra de manera reveladora al proyecto de una educación estética que asume la ciencia pedagógica como un ideal cosmopolita. Y lo es porque si en la perspectiva

escolar la filosofía es considerada como un conjunto de conocimientos racionales que hacen parte de un sistema cuya arquitectura enlaza las partes a un todo integral y armonioso, en la perspectiva cósmica la filosofía es interpretada como una práctica educativa encaminada hacia la conquista de los fines de la humanidad; en esta última perspectiva, la reflexión, la comunicación y el juego integran la finalidad cósmica de la filosofía, que es, en últimas, el objetivo que persigue la educación pensada en clave cosmopolita (Ginzo, 1986).

El advenimiento de un mundo mejor tendrá lugar cuando el discípulo se apropie del ideal y él mismo sea en su persona la materialización de la obra de arte. La proclama romántica “¡Haz de tu vida una obra de arte!” es la divisa para una educación cosmopolita una vez se practique en las diversas *poiésis* estéticas (poesía, pintura y música) la deformación material del modo de vida burgués en la Europa de mediados del siglo XVIII; tal será la lectura propuesta por el filósofo francés Guille Deleuze al interpretar la analítica del juicio de gusto estético como una meta-estética de la materia.

Como se propone en la teoría del *homo ludens* de Schiller, es en la formación estética donde tendrá lugar la realización cosmopolita del ideal de humanidad, un programa ético-político proyectado para un tiempo distinto al de la razón instrumental, la fragmentación de los saberes y la mecanización de las costumbres por cuenta del advenimiento de los procesos de racionalización de las sociedades modernas, que a la postre conspiran contra la bisagra entre estética, educación y teleología cosmopolita.

Capítulo II

La existencia y la obra de arte

¿Cómo adquiere tu vida, la vida del individuo, su máximo valor, su sentido más profundo? ¿Qué hemos de hacer para dilapidarla lo menos posible? No puede ser más que viviendo en provecho de los ejemplares más raros y preciosos, no en provecho del mayor número, es decir, de aquellos que individualmente son los que menos valen. Es preciso implantar y cultivar en el alma del joven la idea de que cada uno de nosotros es, de cierto modo, una obra fracasada de la Naturaleza; pero que, al mismo tiempo, somos una demostración de los altos y maravillosos propósitos de ese gran artista. “No ha conseguido su objetivo —debemos decirnos—, pero yo quiero honrar su noble intención poniéndome a su servicio, para que, algún día, se consiga lo que se propone.

Federico Nietzsche. *Schopenhauer, educador*.

Cuando el alemán deja de ser Fausto, ya no hay peligro más inmediato que el que se convierta en filisteo y se dé al diablo. Únicamente los poderes divinos pueden salvarle de esta eventualidad.

Federico Nietzsche. *Schopenhauer, educador*.

Nosotros los hombres espirituales todos no nos hallábamos en nuestro elemento en la realidad, le éramos extraños y hostiles; por eso también era tan deplorable el papel del espíritu en nuestra realidad alemana, en nuestra historia, en nuestra política, en nuestra opinión pública. Con frecuencia en otras ocasiones había yo meditado sobre estas ideas, no sin sentir a veces un violento deseo de producir realidad también en alguna ocasión, de actuar alguna vez seriamente y con responsabilidad, en lugar de dedicarme siempre sólo a la estética y a oficios artísticos y espirituales.

Pero siempre acababa en la resignación, en la sumisión en la fatalidad. Los señores generales y los grandes industriales tenían razón por completo: no servimos para nada los «espirituales», éramos una gente inútil, extraña a la realidad, sin responsabilidad alguna, de ingeniosos charlatanes. ¡Ah, Diablo! ¡La navaja de afeitar!

Herman Hesse. *El lobo estepario (solo para locos)*.

1. Lo romántico

Para el filósofo e historiador Rüdiger Safranski (2009), es en 1800 donde los románticos alemanes conformarán una élite dispersa y privilegiada de escritores y artistas cuya única preocupación consistirá en cultivar los asuntos espirituales. En el siglo XVIII alemán, lo romántico se interpretó como un estilo de vida inconforme y desacomodado a los hábitos productivos, que han sido mecanizados en las prácticas fabriles de una naciente burguesía. Como se verá a continuación, la deformidad que propone el romántico ante el estilo de vida del hombre burgués es en el fondo una lucha por significar y establecer una relación productiva con la materia, distinta a la del espíritu de industria, el ánimo de lucro y la seguridad material. Este fenómeno cultural puede ser denominado como la ‘deformación material’ del estilo de vida burgués.

Así mismo, la insatisfacción del romántico fue una protesta ante las promesas fallidas de la ilustración: fundamentalmente al proyecto de una idea de ciencia y de moral que conducirían a la humanidad hacia la felicidad social, el progreso, la transformación de una realidad opresora y esclavizante, etc. La victoria de los ideales progresistas que se hicieron patente el 14 de julio de 1789 con la toma de la Bastilla se esfumaron tan pronto se hizo sentir en Francia el reino del terror impuesto, entre 1793 y 1794, por Maximilien Robespierre en pro de la consolidación de una política revolucionaria. Este doble hecho histórico aleccionó a los románticos de que la revolución no era solamente el instrumento de la emancipación, sino también un arma de doble filo, pues practicado como una forma de gobierno cuyo propósito es el de despertar al pueblo del largo periodo de servidumbre y adormecimiento, conduce de manera inevitable al despotismo, al control social y la persecución del libre pensamiento.

A pesar de las paradojas políticas ínsitas en el movimiento ilustrado, el desencanto de la revolución fue sublimado en un estilo de vida que privilegió el punto de vista estético por encima del práctico o del teórico. El estilo de vida romántico, oxigenado por los ideales de libertad, fraternidad e igualdad, sale al paso de los fracasos y las frustraciones de la transformación social, al hacer que estos valores permanezcan incólumes toda vez

que el espíritu poético, la fantasía y la especulación filosófica los hacen realidad en la obra de arte³.

El estilo de vida del romántico lucha contra el estilo de vida de los burgueses, también conocidos como los filisteos. Los *filisteos* son para los románticos todos aquellos que se entregan a los valores materiales de la utilidad a desprecio de los valores absolutos cultivados por las letras, el arte y la filosofía. Esta palabra, común entre los estudiantes de la época, fue usada para referirse a aquellos que, abandonando el estudio de los conocimientos científicos y liberales, reniegan de los privilegios que otorga la libertad de pensamiento; el filisteo es el hombre que ha entregado su vida a la normalización social de las relaciones de interdependencia económica.

El malestar que causaba la vida del filisteo en el romántico se originaba no tanto por la disolución de la vida en la normalización social practicada por el burgués, sino porque en su lenguaje todo lo que era motivo de admiración, bien sea por sus atributos sublimes o maravillosos, se reducía a una prosa fría y calculadora. Era intolerable para el romántico el hecho de que el burgués, a través de un uso frío y calculador del lenguaje, renuncie a la creencia de que los secretos de lo maravilloso se revelan a través de las formas bellas y seductoras del cuento fantástico o el lirismo poético (Safranski, 2009).

Escritores como Schiller, Eichendorff, Novalis, Tieck, Hoffmann y Brentano, entre otros, reflejaron en sus relatos y poéticas la lucha de los valores espirituales defendidos por el estilo de vida romántico contra la vida prosaica del hombre burgués.

El poeta Eichendorff (2008) señalaba que una de las notas características del estilo de vida del filisteo consistía en admirar el mundo desde la ventana: “Tuvo pronto peso de muchachito y, desde un secreto rincón, miraba el campo con gusto” (p. 179). La seguridad es la prioridad de vida dentro de una sociedad aburguesada. Novalis (2008, citado por Safranski, 2009) consideró que la poesía es asumida en la vida del filisteo como un interruptor momentáneo ante la rutina de ‘hacer siempre lo mismo’ durante los siete días de la semana: “Mezclan la poesía sólo como cierta necesidad, puesto que están acostumbrados a una interrupción de su curso cotidiano. Por lo regular esta interrupción se produce cada siete días, y podría caracterizarse como una poética fiebre

3 Una expresión elocuente la hace Baudelaire al declarar que: «Qui dit romantisme dit art moderne-c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration, vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts». “Decir romanticismo es decir arte moderno: o sea, intimidad, espiritualidad, color, ansia de infinitud, expresados por todos los medios que el arte tiene a su alcance” (Baudelaire, 1962b, p. 103).

septenaria” (p. 179). La interrupción, la inconclusión o la no terminación de las cosas es uno de los registros sociológicos que caracterizan el modo de vida burgués⁴.

Ahora bien, la inconformidad del hombre romántico ante el gusto adquirido por los intereses materiales que seducían al burgués contrastó con la invención de una nueva comunidad basada en el juego. Schiller (1759-1805), en sus *Cartas a la educación estética del hombre* (1795), postula al juego como la nueva filosofía educativa de una sociedad necesitada de sensibilidad y ennoblecimiento.

La teoría del juego que inspiraría en Schiller la formulación de una sociedad ideal, educada en los valores estéticos, fue planteada por Kant en la *Crítica del Juicio*, obra en la que la doctrina estética del juego explicaría la actividad trascendental de los juicios estéticos a partir de la familia de las facultades y de las artes, conformando una fina red, que las comunicaba mediante el sentimiento universal de empatía (*Teilnehmungsgefühl*). La empatía para Kant es el sentimiento de comunión que deja tras de sí una concepción integral de las facultades, que hacen parte, finalmente, del amable rubro de las humanidades:

La propedéutica a todo arte bello, en la medida en que está dirigida hacia el más alto grado de su perfección, no parece residir en preceptos, sino en la cultura de las fuerzas del ánimo a través de aquellos conocimientos previos a los que se denomina *humaniora*; presumiblemente porque humanidad designa por una parte el universal *sentimiento de simpatía*, y por otra la facultad de poder comunicarse íntima y universalmente; propiedades que, enlazadas, constituyen la sociabilidad apropiada a la humanidad, por lo cual ella se distingue de la estrechez animal. (Kant, 2006, p. 307)

Una propuesta análoga a la ‘propedéutica del arte bello’ se encuentra entre los *poeticismos de Novalis et al.* (2007), donde se hace una viva descripción del ‘sentimiento de empatía’ y que procura la reunión lúdica de las artes:

Las obras de arte plástico nunca deberían ser vistas sin música —y, a la inversa, las piezas musicales sólo habrían de escucharse en salas bellamente decoradas. (...). Las obras de arte poético, por otro lado, no han de prescindir ni de uno ni de otro arte para su disfrute. En ello radica que la poesía opere de forma tan extraordinaria en los teatros hermosos o en las iglesias elegantes. En toda buena

4 Valga anotar que uno de los síntomas sociales descritos por Theodor Adorno a propósito del arte y su aparición en las sociedades regidas por el modelo económico capitalista, tiene que ver justamente con la interrupción, fenómeno descrito por el filósofo en la síncope practicada por el jazz.

sociedad debería ejercitarse la audición musical a intervalos regulares. La sala de visita ha instaurado esa necesidad inmediata de las decoraciones plásticas para la verdadera sociabilidad. (p. 108)

Schiller, el dramaturgo y escritor alemán, enriquece aún más el significado cultural que le otorga Kant a las actividades pertenecientes al juicio de gusto estético. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, la cultura de las artes es concebida como la salida que permite superar el dominio ejercido por la ‘razón instrumental’⁵; solamente el diálogo entre el mundo llano y prosaico, que caracteriza a la fría razón teórica, con el mundo equívoco y poético, que pertenece a la libertad y a la imaginación estética, podrá superar las fracturas que distancian en el orden social y epistémico al mundo de la naturaleza con el mundo del espíritu.

La crítica sostenida por Schiller contra el modelo de la ‘razón instrumental’, el cual pretende dividir al hombre en partes inconexas y en consecuencia generar la fragmentación de los saberes y de las facultades, responde a una interpretación sociológica de la vida humana entregada totalmente a la producción fabril para la segunda mitad del siglo XVIII.

Ahora bien, una cultura del juego podrá superar la cultura burguesa de la utilidad; en otras palabras, solo mediante una filosofía educativa basada en el juego podrá una sociedad acceder al ideal de la belleza. El ideal de la belleza, significado de un modo estético, lee la universalidad de la naturaleza humana desde una perspectiva organicista y teleológica. Desde este horizonte la materia deja de ser concebida como un cuerpo informe y extenso gobernado por el principio de la ley mecanicista (que de una u otra forma responde a la idea de materia en el modelo de la física newtoniana), sino que más bien se trata de una ‘naturaleza teleológica’ orientada por un ‘telos superior’ donde las potencias humanas de la sensibilidad y el ennoblecimiento moral se despliegan para crear una cultura y una humanidad ‘más elevada’.

El cuerpo humano deja de ser entendido como una res o llana materia extensa, para ser pensado como una entidad anímica y espiritual, que posee un propósito y es resistente al fenómeno de los cuerpos que por inercia caen según el principio gravitacional de la ley física:

5 La razón instrumental es una categoría empleada por Schiller para señalar que la preocupación material que determina a la sociedad burguesa es la utilidad. La utilidad es un sistema de racionalidad cerrado, en el que predomina la relación medio-fin, lo que convierte a la sociedad en una gran máquina funcional de utilidades (Safranski, 2009).

Pero ¿puede ser cierto que el destino del hombre sea malograrse así mismo en pro de un determinado fin? ¿Habrà que arrebatar nos la finalidad de la naturaleza una perfección que la razón nos prescribe? Tiene que ser falso que el desarrollo aislado de las facultades humanas haga necesario el sacrificio de su totalidad; y por mucho que la ley de la naturaleza tienda hacia ese fin, debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la cultura ha destruido, mediante otra cultura más elevada. (Schiller, 1990, p. 159)

La teoría del *homo ludens* de Schiller, inspirada en el juego libre de las facultades que plantea Kant en la *Crítica del Juicio*, propondrá un modelo antropológico para el juego. El juego es una alternativa educativa que permitirá al hombre moderno superar la barbarie y la incivilidad, en aras de reinventar un mundo donde se pretexto el cultivo de la belleza, el refinamiento y el ennoblecimiento del espíritu (Safranski, 2009).

La tesis antropológica propuesta por Schiller se plantea como un analgésico ante la enfermedad del hombre moderno: el conocimiento científico. La ciencia moderna es enfermiza porque ha producido la desigualdad entre los hombres; ha demarcado el límite entre una élite culta y una masa ingente de ignorantes, creando con ello un tipo de subjetividad competente en el orden de los conocimientos teóricos, pero tosca y bárbara en el cultivo de la sensibilidad. Dicho de otro modo, el hombre moderno (filisteo y burgués) al carecer de una experiencia lúdica con sus sentidos ha devenido en un animal violento y agresivo. La sociedad instrumentalizada es el motor que desencadena toda suerte de violencias.

A juicio del poeta y dramaturgo, solamente en el juego el hombre se muestra tal y como es: el juego es entonces una actividad en la que el hombre pone en práctica sus cualidades morales y sus potencias intelectuales en situación. Pero este juego es el que propician las bellas artes: el camino que va de la naturaleza a la cultura se da a través del arte y la literatura. Los impulsos *eróticos* y *tanáticos* que mueven las acciones de los hombres, como los que fomentan el placer sexual, la agresión física, la enemistad, la angustia existencial, la enfermedad y el suicidio, son sublimados en el juego de las facultades, pues allí tiene lugar la producción sustantiva del mundo (obra de arte):

El juego abre espacios de libertad. Esto es válido también con relación a la violencia. La cultura tiene que contar con ella y ‘jugar’ con ella, por ejemplo, con los combates ritualizados, en la competencia, en las contiendas retóricas. El universo simbólico de la cultura alivia las cuestiones graves, la muerte y la aniquilación recíproca. Hace viable la convivencia de los hombres, esos peligros animales. La máxima de la cultura es: donde había seriedad, tiene que haber juego. (Safranski, 2009, p. 43)

El *homo ludens* que describiera Schiller en las *Cartas...* es el hombre romántico por excelencia. Tres son los atributos que caracterizarían el estilo de vida romántico: primero, que la vida es concebida a partir de la recreación y la libertad de imaginación, propiciada por el juego y fruto de esta actividad es la obra de arte, donde la actividad lúdica es asumida como una práctica que materializa una 'idea estética'. En segunda instancia, el juego, al tomarse por una vivencia cuya finalidad busca el disfrute sin más (el juego es un fin en sí mismo), es un placer ínsito en la sensibilidad estética. Y tercero, vivir románticamente distorsiona en un aspecto fundamental a la sociedad burguesa, la cual vive estructurada en "(...) el sistema desarrollado de la división del trabajo" (Safranski, 2009, p. 44).

Este último elemento responde a la descripción sociológica planteada por Schiller, afín a las que diagnosticarán en su momento el poeta Hölderlin y el filósofo Hegel, y luego los teóricos clásicos de las ciencias sociales Karl Marx, Max Weber y George Simmel (Safranski, 2009).

Para Schiller, la sociedad del trabajo y en particular la especialización de las actividades en la sociedad fabril convierte al hombre en una mónada sin ventanas o una suerte de átomo inconexo y fragmentado, en el que difícilmente se podrán reintegrar todas las potencias humanas. La deformidad que plantearía el estilo de vida romántico a la sociedad especializada se materializa en la vivencia del juego como actividad armonizadora por excelencia. Ante la división del trabajo que aísla y fragmenta, el juego aparece como una actividad integradora:

El juego del arte ha de compensar, ya que no puede superar, esta llaga de una sociedad basada en la división del trabajo, que convierte a los hombres en un 'fragmento', en mera 'copia de su trabajo'. El juego del arte anima a jugar con todas sus fuerzas, con la razón, el sentimiento, la imaginación, el recuerdo y la esperanza. Este juego libre redime de las limitaciones basadas en la división del trabajo. Permite al individuo, que sufre por su astillamiento, convertirse en un todo, en una totalidad en pequeño, aunque sólo sea en el instante y en el ámbito limitados del arte. En el disfrute de lo bello el hombre experimenta el gusto anticipado de una plenitud que todavía está por llegar en la vida práctica y en el mundo histórico (Safranski, 2009, p. 45).


Ahora bien, para los románticos la concepción del trabajo remunerado invierte el orden de los valores que se promueve en la producción artística y, en general, en la sociedad basada en el juego. En la *Crítica del Juicio*, Kant distingue el arte como un acto de libertad que se diferencia de los conceptos de habilidad, artesanía y trabajo remunerado (Kant, 2006).

La habilidad es la capacidad por medio de la cual se puede y se sabe hacer algo. Carece de libertad porque de antemano ya se sabe lo que hay que hacer. Una de las particularidades del arte, a diferencia de la habilidad, es que no espera un resultado preciso por efecto del producto elaborado. El oficio del artesano, a diferencia del arte remunerado, es liberal, puesto que es una ocupación agradable en conformidad a una finalidad. El oficio remunerado genera un beneficio a costa del placer que sí procura la finalidad del oficio en el artesano pues es una “(...) ocupación que es por sí desagradable (gravosa) y que sólo seduce por su efecto (la remuneración, por ejemplo), pudiendo ser, por tanto, impuesta coactivamente” (Kant, 2006, p. 246).

La producción libre corresponde a la acción artística. Tres elementos la caracterizan: primero, ha sido fruto de la deliberación, pues, mientras que los productos de la naturaleza que se asemejan a una obra de arte (como ocurre en el caso del panal de abejas) son resultado del instinto o de una determinación genética, las producciones artísticas se originan a partir de una ‘conciencia creadora’; en otras palabras, las obras de arte se reconocen porque son la materialización de un acto de libertad. Segundo, a través del arte, el hombre tiene el poder de modificar la naturaleza con la invención de una forma nueva. Y tercero, cualquier representación artística, incluso la que está inspirada en la realidad o la naturaleza, está llamada a cambiar el efecto de la causa: los sonidos emitidos por la flauta, cuya causa natural es la madera, cambiará el efecto de la causa natural, ya no al servicio de la combustión, el adorno o la comodidad, sino al placery deleite de los sentidos.

La libertad, la forma y el efecto definen a la obra de arte bella, justamente porque no responden al *modus operandi* del hacer por mor de la habilidad, a la artesanía o a la remuneración. *La libertad, la forma y el efecto* son variables que explican igualmente las notas características del hombre que juega, y lo deslindan de la subjetividad trabajadora, impronta del hombre burgués en la modernidad. Una nueva concepción del trabajo se desprende de la distinción que propone Kant entre obra de arte, la habilidad, el oficio y la técnica.

Gracias al efecto, la obra de arte ingresará a un nuevo reino de la objetividad donde se deformará el orden de las cosas producidas por la subjetividad trabajadora. Y ello es así porque la acción poética y artística, al no agotar su rendimiento en las expectativas puestas en la compensación económica (salario), saldrá del círculo de la coacción y del beneficio para incursionar en dos vivencias que interactúan mutuamente: la del placer de los sentidos junto con la donación de pensamiento. Tanto el deleite sensible como la reflexividad son las potencias humanas que cobran vida dentro de la sociedad del juego:

A portrait of Immanuel Kant, an 18th-century philosopher, is shown in the background. He is wearing a dark blue coat over a white cravat and a light-colored waistcoat. The background behind him is a dimly lit room with bookshelves and a chandelier.

“Arte bello es, por el contrario, un modo de representación que en sí mismo conforme a fin y que, aún carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicación” (Kant, 2006, p. 248).

Así las cosas, la deformación material del estilo de vida filisteo es apenas el origen de una nueva objetividad. En efecto, tal concepto de belleza parte del a priori trascendental de que el arte ofrece deleite y placer, vivencias que se ordenan en perspectiva al juego armonioso de las facultades (entendimiento e imaginación), potencias humanas generadoras de la comunicabilidad y la sociabilidad. En este sentido, la vivencia estética de lo bello no trasgrede la verdad del objeto, pues como lo interpreta el fenomenólogo Mikel Dufrenne, la verdad sensible que se registra en una vivencia estética corresponde a un anuncio de perfección óptica que reposa en el objeto. Contra la aparente subjetivación en la que podría caer una lectura de la actitud romántica a partir del cuidado de un yo estético trascendental, lo bello en el objeto es el anuncio de una perfección fuera del sujeto; en otras palabras, el modo de vida romántico es la objetivación de la finalidad sin fin, que define la cualificación estética en la triada de conceptos objeto-vida-arte, al margen de los registros utilitaristas que han entendido la actividad humana o en función de la relación entre medios y fines o a favor de los beneficios epistémicos que se desprenden del paradigma mecanicista del conocimiento científico:

(. . .), c'est que le beau désigne la vérité de l'objet lorsque cette vérité est immédiatement sensible et reconnue, lorsque l'objet annonce impérieusement la perfection ontique dont il jouit: le beau est le vrai sensible à l'œil, il sanctionne avant la réflexion ce qui est heureux. Cette définition du beau n'exclut d'ailleurs pas une définition qui se réfère au sujet et à l'usage de ses facultés comme chez Kant. Car la qualité esthétique que l'objet possède éminemment consiste, comme on le soupçonne déjà, à s'offrir de part en part à la perception en livrant toute la signification dans le sensible; en sorte que, si le sujet fait retour sur lui-même, il se sent en effet comblé: il comprend en percevant, et il peut bien dire que le beau est ce qui produit en lui l'accord de l'imagination et de l'entendement (Dufrenne, 1953, p. 20).

2. Arte y naturaleza

El paisajismo romántico del siglo XVIII es un capítulo de interés en la historia de la estética romántica, pues, al equiparar la belleza de la obra de arte con la naturaleza, desdibujó los límites entre lo real y lo imaginado para introducirnos en una indagación ontológica y estética sobre las relaciones entre la realidad con la obra de arte. Esta especie de hiato estético entre el arte y la naturaleza es un escenario ideal para repensar los conceptos estéticos de belleza, finalidad sin fin y simulacro. El insumo teórico de estas indagaciones lo ofrecen los análisis kantianos sobre el juicio de lo bello.

Mientras que el juicio de lo sublime tiende a violentar a la imaginación, el juicio de lo bello procura concordar o mediar la experiencia con los elementos que le ofrece la naturaleza. De ahí que mientras los predicamentos estéticos de lo sublime aluden a las ideas de razón que habitan al interior de la subjetividad, los de la belleza se adecuen a la forma del objeto, pues, suscitando el agrado y la complacencia, remiten a una belleza allende al sujeto, es decir, que se encuentran en la naturaleza (Kant, 2006).

La forma del objeto responde a la sensación de una finalidad que carece de fin, es decir, que la disposición de los elementos en la naturaleza no requiere que el entendimiento se esfuerce en ordenarlos de un modo sistemático, sino que más bien la imaginación libremente los percibe sin ningún tipo de prescripción o concepto del entendimiento. En otras palabras, la belleza de una forma en la naturaleza puede cautivar por un ligero engaño de la imaginación. Por eso, tanto el simulacro como el engaño sean los trucos del disimulo, donde la realidad es encubierta por una apariencia que se embellece sin llegar a falsear la consistencia estética de la obra de arte. Si la naturaleza se muestra como el recuadro de un fresco, entonces tanto la apariencia como el simulacro se cancelan en una vivencia de placer y deleite. La finalidad sin fin supera la mirada teórica o moral de la naturaleza de tal modo que el tránsito que va de lo bello en la naturaleza a lo bello en el arte se realiza en la espontaneidad de la vivencia estética.

El paisajismo es la técnica que transparenta este hechizo del objeto-arte que sustituye y emula a la naturaleza hasta representarla en su perfección. El paisaje romántico simula la belleza en la naturaleza porque estimula la concordancia entre la representación y la cosa representada sin violentar al juicio de gusto de lo bello. Dicho de otra manera, la obra de arte es bella porque sin crear la sensación de que la copia sea falsa se le parece a la naturaleza:

Ante un producto del arte bello debe hacerse uno consciente de que es arte y no naturaleza; no obstante, la conformidad a fin en la forma de aquél debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera

naturaleza. Sobre este sentimiento de libertad en el juego de nuestras facultades de conocimiento, que, empero, tienen que ser a la vez conformes a fin, descansa ese placer que es el único universalmente comunicable, sin fundarse, no obstante, en conceptos. Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía visos de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece visos de naturaleza. (Kant, 2006, p. 249)

La belleza de la naturaleza simula a la ‘técnica de la naturaleza’ y es superior en cuanto que su semejanza no necesita de una demostración de los conceptos del entendimiento, sino que más bien suscita en el juicio el agrado y la libertad de la imaginación. La habilidad de una obra de arte que imita la belleza en la naturaleza no consiste en que sea una copia de la realidad, sino que más bien pone de presente una finalidad sin fin. La gratuidad que causa la experiencia de complacencia de la obra de arte es fruto del truco del simulacro, estratagema que trastoca la representación mimética de la realidad fenoménica y material.

El arte imita a la naturaleza no porque aquella sea menos perfecta, sino por el hecho de que es una vivencia compartida, donde el placer que produce la contemplación de un cuadro no se diferencia de la admiración que despierta la visualización del cielo rojo entre las montañas. El deleite de los sentidos, el placer de contemplar, el gusto de demorar la mirada es el hiato estético y ontológico que hermana el paisaje en la pintura con la experiencia real de admirar la belleza de un paisaje al natural.

La sensación de simulacro que produce la difícil distinción entre lo real y lo imaginario en la apreciación de la pintura de paisajes, no es un engaño inaudito, pues lo que busca este truco es abandonar la descripción del fenómeno natural particular para estimular una reflexión general sobre la naturaleza en sí misma. Los juicios determinantes desnudarían la envoltura en la cual se disfraza la cosa representada por la obra de arte. La analogía entre arte y naturaleza es alcanzada por el simulacro del paisaje que se quiere parecer a la naturaleza, pero sin transparentar el esfuerzo de una copia forzada o desengañando al contemplador mediante una descripción formal:

La belleza natural independientemente nos descubre una técnica de la naturaleza que la hace representable como un sistema según leyes, cuyo principio no hallamos en nuestra entera facultad del entendimiento, a saber, como el de una conformidad a fin que es respectiva del uso de la facultad de juzgar en referencia a los fenómenos, de manera que éstos tienen que ser juzgados no sólo como pertenecientes a la naturaleza en su mecanismo desprovisto de finalidad, sino también como pertenecientes en analogía con el arte. Aquella, amplia, no nuestro conocimiento de los objetos naturales, pero sí nuestro concepto de la naturaleza, a saber, desde el

simple mecanismo al concepto de aquella misma como arte: lo que invita a hondas indagaciones sobre la posibilidad de una tal forma. (Kant, 2006, p. 177)

El influjo que ejerce la sensibilidad en el juicio de lo bello de la naturaleza, por ejemplo, bajo la impresión de un océano enfurecido con tormentas y tempestades, hace que la mirada se concentre en la impresión acaecida en la experiencia misma, impidiendo que las ideas de razón puedan formar un juicio sublime. La admiración que causa la belleza de la naturaleza impresiona a la sensibilidad, pero no les da tiempo a las ideas de razón para que logren formar un juicio de lo sublime.

A este fenómeno Kant lo define como la forma de la finalidad sin fin o el libre desinterés. La forma de la finalidad sin fin, al ser la suspensión de la intencionalidad de la razón en su uso práctico y teórico, se convierte en un modo afectivo y de empatía que propicia la comunión entre el hombre y su entorno. La sensación de gratuidad generada por el desinterés, ancla a la libertad de la subjetividad con el principio oculto de causalidad que gobierna a la naturaleza. Pensamos que es un principio oculto porque en esta vivencia placentera la subjetividad no busca imponer la forma de la causalidad mecanicista para racionalizar al fenómeno, sino más bien dejarse afectar por el contenido armónico de las partes que se disponen en una totalidad.

Kant, al considerar que la forma del juicio de gusto estético es la de la finalidad sin fin, asume al mismo tiempo que la naturaleza deja de ser objeto de la relación causal que de ordinario ha presupuesto el uso teórico de la razón. Un uso que en su proceder discursivo y analítico termina por reducir el mundo exterior a mera *res extensa*, es decir, a mero cuerpo material que funciona mecánicamente. Ahora bien, la espiritualización de la materia se llevará a cabo con el uso estético de la razón en la medida que la contemplación estética de la naturaleza es la fuente de las vivencias placenteras desinteresadas. Si bien a través de la forma de la finalidad sin fin la naturaleza pierde objetividad conmensurable, empero, ha ganado en espiritualización y goce estético. Para Bowie (2003) el desinterés en la estética kantiana actúa como una suspensión del juicio teórico, donde tiene lugar la contemplación afectiva de la naturaleza:

El hecho de que en la contemplación estética de la naturaleza sea el objeto el que nos afecta a nosotros en lugar de ser nosotros quienes lo determinamos mediante reglas generales (...) indica que podemos entrar en armonía con la existencia de la naturaleza dejando que ésta nos afecte, sin que nosotros deseemos ordenarla de ninguna otra forma a la que ya tiene cuando sentimos el placer desinteresado que nos proporciona. (p. 39)

Figura 2. *Sunset (brothers)*



Fuente: Caspar David Friedrich (1830-1835).

¡Declina, bello sol...!

Declina, bello sol; poca atención te prestan
- ¡oh sagrado! -, ni te han reconocido
porque sin esfuerzo y silenciosamente
sobre todos ellos, tan ocupados, te levantas.
Para mí eres luz amiga que sube y que baja,
y así mis ojos te saludan cada día, ¡oh esplendor!
Pues aprendí a venerar en silencio a los dioses
Cuando Diótima purificaba mis sentidos.
¡Oh mensajera del cielo, cómo te escuchaba!
¡Y mis ojos iluminados de reconocimiento
se volvían hacia ti, Diótima tan amada,

mientras el día se llenaba de oro!
Entonces, más vivo era el murmullo de la fuente,
las flores de la sombría tierra
exhalaban para mí su amoroso aliento,
y sonriente, más allá de las nubes plateadas,
el Éter se inclinaba para bendecirno.
(Hölderlin, 2005, p. 181)

El desinterés junto a la comunicación universal del placer, la capacidad de simbolizar (o la percepción que carece de fin) y la satisfacción que necesariamente afecta al sentimiento de todos los hombres son las vivencias que particularizan el proceso trascendental del juicio de lo bello. Estos momentos integran la naturaleza predicativa del juicio estético y demarcan los diferentes estados de ánimo que atraviesa la subjetividad cuando no establece una relación cognitiva del tipo conceptual.

En el desinterés, la imaginación y el sentimiento se encuentran vitalmente. La comunicación universal es fruto del movimiento de las facultades que, a la manera de un libre juego, hace que el placer sea expresado en un lenguaje común a todos los hombres. Así mismo, la capacidad de simbolizar responde a la posibilidad de formar la representación de un objeto sin que opere la lógica de la reducción del concepto; la subsunción estética reduce el universal en el particular de un modo simbólico y esto es precisamente lo que gana el arte en cuanto a lenguaje se refiere. Finalmente, el conocimiento logrado mediante el juicio de lo bello es fruto de una aprobación que solo es posible con una puesta en común. El arte se deja comunicar de un modo general.

En el poema de Wordsworth (1770-1850), el libre juego acaecido en el torrente de impresiones que despierta la sonoridad de una catarata bien podría apalabrar el canto del bardo en la pintura de John Martin (1789-1854). La naturaleza deja de ser el objeto de estudio, el fenómeno dispuesto a ser determinado por el concepto y la ley del entendimiento, para aparecer ahí e impresionar a los sentidos. Estos, atrapados en la emoción de un amor visual per se, producen la 'pasión atormentada' en la que la conjunción de sonidos, formas y colores revelan las experiencias de vida afectadas por el golpe del agua al caer sobre las rocas. La escena es para el poeta un manjar que alimenta los sentidos. La belleza de la sonora catarata, ya tamizada por la experiencia, deviene en pensamiento y el desinterés de los sentidos.

Figura 3. El bardo



Fuente: John Martin (1817).

La sonora catarata

Me atormentaba como una pasión: la alta roca, la montaña, y el bosque profundo y tenebroso,

sus colores y sus formas, eran entonces para mí un manjar: una emoción y un amor,

que no necesitaban de un atractivo más remoto

que el pensamiento proporcionara, ni de ningún interés que los ojos no prestaran...
(Wordsworth y Coleridge, 2001, p. 150)

Resulta evidente que, desde la analítica del juicio de lo bello, la superioridad de la belleza al natural sobrepasa la llana mecánica de lo artificial y obedece a una preferencia intelectual y moral que pretende ver en la naturaleza la creación de una mente divina. La teleología en la naturaleza es la teoría que explica el ordenamiento del mundo a través

de una intencionalidad superior. Según la teleología, la naturaleza es la creación cimera hecha por un gran artífice. De ahí que la admiración suscitada por belleza al natural de un paisaje corresponde a la idea estética de que el mundo ha sido creado como una gran obra de arte, fruto de una intuición divina, cargada de propósito y perfección.

La admiración que produce la naturaleza en sí misma es una evocación del poder creador de Dios en el mundo. El arte en analogía al poder de Dios en la naturaleza le otorga significación *nouménica* al objeto percibido por los sentidos (conciencia empírica). El *fenómeno* (la cosa que aparece delante de los sentidos) y el *noúmeno* (la cosa en sí misma), se unen en una tercera síntesis perceptiva. Tanto el fenómeno como el noúmeno se encuentran recreados por el arte a modo de una síntesis en la que se realiza la relación entre la unidad y la totalidad. El arte que emula a la naturaleza es la síntesis perceptiva de un nuevo mundo en donde las diferencias entre lo conceptual y lo intuitivo, lo real y lo imaginario, lo mecánico y lo orgánico han sido superadas por un estado de plenitud de los sentidos se experimenta en la contemplación de la triada objeto-naturaleza-arte.

En el arte se lleva a cabo una nueva síntesis perceptiva, en donde la diversidad de las impresiones materiales de la naturaleza es reunida en la conciencia para generar una vivencia de la armonía y la proporción, cuya finalidad es la de deleitar y dar placer a los sentidos. Para Novalis (2007) el romántico es un estudioso de la vida en la naturaleza porque, combinando diversas habilidades técnicas en las que se conjugan el color, el sonido y la fuerza, lleva a cabo una representación de conjunto del mundo en el que se mezclan en simbiosis armónica las potencias líricas, musicales, pictóricas y mecánicas:

Figura 4. *Fishermen at sea*



Fuente: William Turner (1796).

La vida es algo así como los colores, los sonidos y la fuerza. El romántico estudia la vida en la misma forma en que el pintor, el músico y el mecánico estudian el color, el sonido y la fuerza. Un cuidadoso estudio de la vida hace al romántico, así como un cuidadoso estudio del color, de la forma, del sonido y de la fuerza hacen al pintor, al músico y al mecánico. (Novalis, 1987, p. 136)

La pintura paisajista del siglo XVIII fue el cenit de un movimiento pictórico que se dio a la tarea de transparentar la bella creación de la naturaleza. En estos cuadros, las escenas de tranquilas praderas con vacas, rebaños de ovejas y pastores evocaban al primitivismo bucólico descrito por Rousseau en las sociedades premodernas. En estas comunidades, la vida, al transcurrir de manera espontánea y bondadosa, no alteraba el orden natural de las cosas. Los hombres en la edad de oro no tributaban penas, deudas o dolores, sino respeto a los dioses, encarnado el papel de los espectadores de un estilo de vida tranquilo e inocente:

No es posible reflexionar acerca de las costumbres, sin complacerse en recordar la sencillez de los tiempos primitivos. Es una hermosa orilla, adornada únicamente por las manos de la Naturaleza, hacia la que se vuelven incesantemente los ojos y de la que se siente separarse. Cuando los hombres inocentes y virtuosos querían tener a los dioses por testigos de sus actos, habitaban juntos en las mismas cabañas; pero, convertidos en malos, se cansaron de tan incómodos espectadores y los relegaron a los magníficos temples. (Rousseau, 1966, p. 50)

La incursión al paisaje que hace la pintura romántica es una recreación visual de la concepción rousseauiana del estado natural, donde la existencia del hombre se desenvuelve pacíficamente, distanciada de los sobresaltos de las revoluciones, de las diferencias sembradas por el conocimiento científico y, en general, por el saber ilustrado de la época. Entre los artistas que dominaron la técnica se cuentan a John Martin, William Turner, Constable, Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus, Philipp Otto Runge, entre otros.

Philipp Otto Runge (1777-1810) pensaba que la pintura al natural se apartaba temáticamente de la pintura histórica al no proponerse retratar la divinidad o los personajes históricos por medio de figuras humanas sólidas y proporcionadas o en ambientes nacionales que acentuaban el patriotismo. Para el pintor alemán, lo divino se expresaba a través del mensaje simbólico del paisaje. Esta es una concepción panteísta, en la que Dios es una suerte de energía cósmica que une y ensambla la totalidad de lo creado. El sentimiento yoico de infinitud es heredero de la sensación de armonía con el todo. Runge (2007) confiesa a su hermano Daniel:

Figura 5. *La mañana*



Fuente: Otto Runge (1808).

Quando el cielo que tengo por encima hierve de innumerables estrellas, el viento sopla por la inmensidad del espacio, la ola rompe en la noche inmensa; cuando por encima del bosque aparece la luz rojiza de la mañana y el sol comienza a iluminar el mundo, la bruma se levanta en el valle y yo me arrojo en la hierba reluciente del rocío, cada hoja y cada tallo de hierba están pictóricos de vida, la tierra se despierta y se remueve debajo de mí, y todo se aúna en un gran coro, entonces mi alma se regocija y se eleva en el espacio inconmensurable que me rodea, no existe lo alto ni lo bajo, ni el tiempo, ni el comienzo ni el fin, escucho y noto el aliento vital de Dios, que soporta y mantiene el mundo, en el que todo vive y actúa:

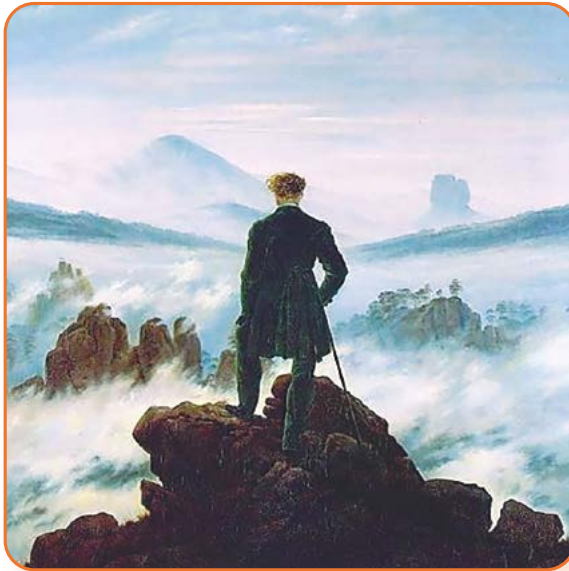
—este es nuestro sentimiento más elevado: ¡Dios! (p.22)

Otro gran continuador de la pintura paisajista fue el alemán Caspar David Friedrich (1774-1840). En sus paisajes, la simbolización del mensaje religioso a través del retrato de la naturaleza es la representación fabulada de un mensaje espiritual, profundo y misterioso,

el cual se exterioriza en las montañas y en la inmensidad de los horizontes. Friedrich llegó a considerar a la naturaleza como un gran texto, escrito por el lenguaje jeroglífico de Dios.

El caminante sobre el mar de nubes (1818) es, tal vez, el cuadro que más se aproxima a un contacto espiritual entre el hombre y el paisaje. Esta es una comunión que escucha a la naturaleza porque sabe que muy pronto estará a su lado. Los modos afectivos que hacen parte de esta experiencia semejan a los descritos por Goethe (2007) en el poema *La colina*; quietud, espera y descanso profundo son los sentimientos que invaden al caminante.

Figura 6. *El caminante sobre el mar de nubes*



Fuente: Caspar David Friedrich (1818).

En las colinas

En las colinas honda quietud; sobre las cimas un soplo azul

vive no más... en la enramada las aves callan...

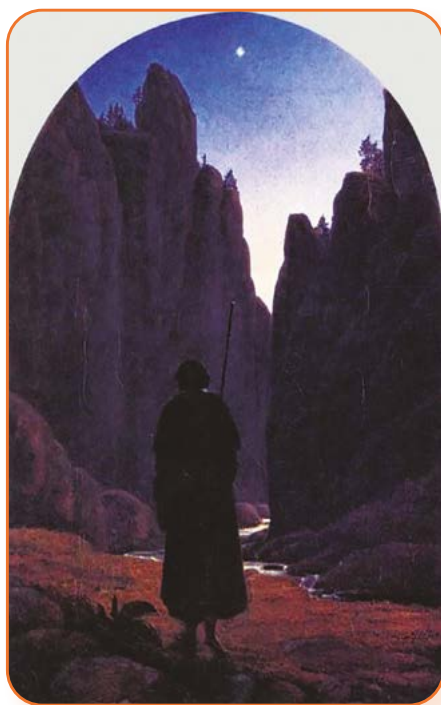
Aguarda un poco; pronto, muy pronto, descansarás.

(Goethe, 2007, p. 34)

De influencia temática de *El caminante*, fue también *Un peregrino en un valle rocoso* (1841) de Carl Gustav Carus (1789-1869), amigo y discípulo de Friedrich. Este cuadro es la encarnación del romántico que emprende el camino en medio de la naturaleza: ¿busca al Dios que se encuentra en lo bajo de la niebla y que contempla impassible el caminante de Friedrich?

La experiencia estética no se conquista únicamente por encima de la niebla, que viaja en las altas montañas de camino hacia el lucero que mora en el cielo, se despiertan otras sensaciones que conjugan la extrañeza con el esfuerzo. Distintas son las vivencias que suscita el cuadro. *Las Canciones nocturnas del caminante* (1815) de Goethe (1749-1832) delatarán la tristeza, la aflicción y la consolación, experiencias que batallan con el placer y el impulso, luchas de la interioridad que solo se liberarán una vez la ‘paz serena’ se encuentre en el corazón.

Figura 7. Un peregrino en el valle rocoso



Fuente: Carl Gustav Carus (1820).

Canción nocturna del caminante

Oh tú, que en los cielos moras
y alivias toda aflicción,
al que es doblemente triste da doble consolación.
Lucha e impulso, impulso y lucha el placer y el dolor son;
¡me hallo laso! Paz serena, Ven presto a mi corazón.

(Goethe, 2007, p. 55)

En el Reino Unido, el pintor Constable (1776-1837) consideró superior la pintura paisajista al proponer que la contemplación de la naturaleza evocaba sentimientos morales. Se refirió positivamente al hecho de que la pintura tomara por objeto de estudio a la naturaleza, pues era un indicio de que, en el siglo XVIII, el paisaje ya no era vista como aquel objeto de valor mobiliario que servía para adornar las salas de reunión. El pintor inglés pensaba que el paisaje contenía un significado espiritual, digno de ser representado libremente por la plástica. A su juicio, los pintores dedicados al estudio de los modelos humanos del pasado son muy diferentes de aquellos que aprenden directamente de la fuente de donde emana todo lo existente: la naturaleza. Para Constable, el pintor romántico deja de ser un artesano que diseña bellos cuadros para las casas, y comienza a ser apreciado por sus dotes de intérprete de los mensajes de Dios en la naturaleza.

En el soneto de Wordsworth, se traslada el rito religioso de la oración de una monja a la suave y tranquila impresión que produce la contemplación del cielo. La meditación que hace un hombre al orar no dista demasiado de la vivencia de un hermoso ocaso, donde se escucha el trueno poderoso de un Dios que habla a través del lenguaje de su creación.

Figura 8. *Landscape with clouds*



Fuente: Constable (1822).

Soneto

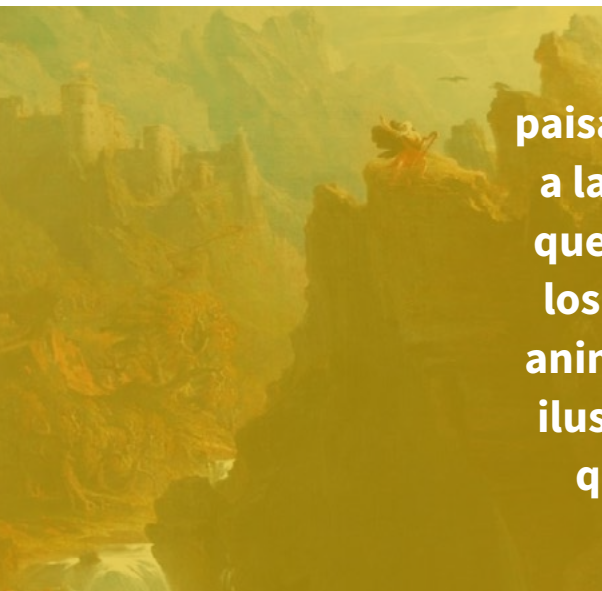
Es un hermoso ocaso, tranquilo y libre; el tiempo, sagrado, está callado lo mismo que una monja

que adora sin aliento: el ancho sol desciende en su tranquilidad: la suavidad del cielo se cierne sobre el mar como en meditación.

¡Escucha! el poderoso Ser está en vela y hace con su gran movimiento eterno a modo de un sonido de trueno, para siempre. (...) (Wordsworth y Coleridge, 2001, p. 98)

En este sentido, los estudios a las nubes hechos por Constable son un ejemplo de la laboriosidad que implicaba tomar como objeto de inspiración al mundo natural, precisamente en analogía a los estudios de manos y huesos que fueron tan característicos en los trabajos de los maestros del *Quattrocento* italiano.

El nuevo estatus que adquiere la pintura paisajista en Constable desborda los afectos morales que siente el artista por la naturaleza y alcanza un significado gnoseológico de consideración dentro del ambiente ilustrado del siglo XVIII. Para el inglés, la pintura paisajista se debía cultivar como la filosofía natural, pues los cuadros sobre los paisajes naturales bien podían tomarse como los experimentos en la ciencia. Esta opinión no fue tan lejana al desenvolvimiento que tuvieron las ciencias durante este periodo histórico. No es extraño que ciertos cuadros del pintor, como es el caso de *Tronco de olmo* (1821), cumplieran al detalle con las necesidades explicativas de un botánico, sin por ello perder el sentimiento artístico que la pintura transmite.



En el siglo XVIII, la pintura paisajista prestó un gran servicio a la geografía y a la botánica, ya que la representación gráfica de los ecosistemas, las plantas, los animales, los volcanes, etcétera, ilustraba los detalles y registros que el cuidadoso estudio de la naturaleza requería.

Figura 9. Tronco de olmo



Fuente: Constable (1808).

Mira esa rama...

Mira esa rama, amada mía, mira esa rama vacilante;
ven que te muestre aquesas frutas de verde cáscara punzante,
Penden ha [sic] tiempo silenciosas, desconocidas entre sí...
balanceándose esta rama
las va meciendo siempre así...
En su interior, ya bien madura, la carne quiere abandonar
su claustro, ver la luz ansía y ansía el aire respirar.
Rompe la cáscara y dichosa logra por fin liberta ser;
tal mis canciones a tu falda van a caer. (Goethe, 2007, p. 55)

Sin embargo, el poema de Goethe crea una distancia poética, que romantiza al árbol de Constable para llenarlo de contenido erótico. El árbol adquiere vida y entonces las ramas vacilan y las frutas maduran hasta punzar. Detrás del reverdecimiento de los

frutos hay un tiempo que de manera silenciosa contribuye a su crecimiento hasta que la carne abandona su caparazón y ansía respirar, liberarse del encierro de la cáscara. Un encuentro amoroso ocurre bajo la sombra del árbol mientras las canciones y los versos caen como los frutos que ya han madurado sobre las faldas de una mujer.

Apartándose de la opinión científica y moral de Constable, Turner (1775-1851) fue otro de los artistas ingleses que dedicó cuadros a la naturaleza. En Turner, la pintura paisajista adquiere fuerza y poderío; sobre todo en sus paisajes marítimos, donde las tempestades, las olas y un cielo arrollador terminan por sepultar las regiones que habita el hombre. La naturaleza, como una fuerza destructora, es una de las ideas que de manera implícita insinúan ciertos cuadros de Turner. Irónicamente, en un tiempo donde la ciencia daba muestras de someter a la naturaleza a su antojo y en la que el lema Baconiano de la época era “saber es poder”, Turner en sus pinturas marítimas, vulneraba la existencia del hombre sometida a la fuerza ilimitada de la naturaleza: en medio del caos y el cataclismo que se avecina, la vida humana se muestra indefensa y a expensas de una fuerza natural que no podrá nunca controlar. El poder indomable de una tormenta convierte a la invención científica en una víctima de la fuerza irracional de la naturaleza. El caos como principio ordenador de las cosas es otra de las ideas fuerza que se dependen de la pintura de Turner.

Figura 10. *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth*



Fuente: William Turner (1842).

Y llegó la tormenta con su soplo y fue fuerte y tiránica: golpeó con sus olas dominantes y al Sur nos persiguió

Con inclinados mástiles y proa goteante, como quien persiguiera con aullidos y golpes, pisándole la sombra, a su enemigo,

la cabeza inclinada hacia delante,

el barco iba de prisa, retumbaban los truenos y al Sur siempre volábamos.
(Wordsworth y Coleridge, 2001, p. 178)

3. La estética del símbolo

En la *Crítica del juicio*, se sitúan las bases para una filosofía del sentimiento, del arte, de lo bello y lo sublime. El símbolo es otro de los elementos no desatendidos en el análisis del uso estético de la razón. Esta teoría explica que el símbolo es una unidad de significado que altera el lenguaje 'literal' de las cosas. Los símbolos son expresiones del lenguaje estético en el que ocurre la sustitución de una cosa por otra: el símbolo reemplaza la ausencia de un significado literal por uno en el que se trasgrede lo real para sugerir un nuevo universo de sentido. Es así, como los símbolos son unidades de significado que permean el lenguaje político, filosófico, científico, moral, estético e incluso religioso. En estas diferentes maneras de significar la realidad, se hace presente el símbolo como elemento semiótico que, sustituyendo al concepto, produce sentido y, en consecuencia, genera pensamiento.

El poder de simbolizar la realidad es una de las exclusividades de lenguaje religioso, que, mediante símbolos e iconos, se refiere a Dios de manera indirecta; esto es, con la particularidad de que se trata de una expresión de la cual difícilmente se encontrará un correlato inmediato en la conciencia empírica. Ver lo invisible solo será posible si la inteligencia simbólica posa sus ojos sobre una realidad que es de por sí fantástica, pero que se muestra inmaculada en el mundo real. Los símbolos potencian la comprensión de un mundo que oscila entre lo fantástico y lo real: la metonimia, la metáfora, el tropo y la analogía, son figuras literarias que dimensionan aspectos que permanecen ocultos en la intuición del espacio-tiempo.

Los símbolos sustituyen a la exigencia teórica de la comprobación, acercándose a la imaginación y la reflexión, facultades que hacen presente lo que por medio de la evidencia empírica sería imposible de presenciar. En otras palabras, la religión buscada por los románticos era la de la fantasía. Tanto el arte como la religión son fruto de un entusiasmo creador (Safranski, 2009).

Figura 11. Mañana en el Riesengebirge



Fuente: Caspar David Friedrich (1810-1811).

Uno en todo y todo en uno la imagen de Dios en las hojas y en las piedras, el espíritu de Dios en los hombres y en los animales, esto debe quedar impreso en el alma. (Novalis, 2007, p. 66)

Una de las características dominantes de la pintura romántica alemana fue la concepción de la obra de arte, considerada como una ventana abierta al mundo de lo invisible. Esta pintura religiosa y mística tuvo como propósito desocultar los secretos acerca del destino del hombre y del mundo, tratando siempre de encontrar en la naturaleza los signos de lo absoluto y lo sagrado. El símbolo de la cruz en las laderas montañosas del *Riesengebirge* (montaña de los gigantes), como se muestra en la pintura de Friedrich, es una muestra de la exteriorización de lo divino en la naturaleza, situación que se presenta al mismo tiempo como la interiorización de la fe a través del símbolo religioso. La idea poética de Novalis complejiza la relación entre el espíritu y la naturaleza al predicar un panteísmo religioso, donde Dios es la sustancia que permea todas las cosas y los seres vivos.

La evocación que hace la pintura romántica a la edad media y a los temas relacionados con la fe cristiana fue proyectada por el grupo de los Nazarenos, liderado por Overbeck (1789-1869) y Franza Pforr (1788-1812). El grupo de los Nazarenos, enclaustrado en el monasterio de San Isidoro de Roma e integrado por una entusiasta orden religiosa de artistas laicos, perseguía dos objetivos: el ideal de la vida religiosa y el retorno al arte del

Quattrocento italiano; en especial, a través de las obras de Rafael y de los viejos maestros de la Alemania medieval hasta Durero. La conjugación de estos dos objetivos produce una generación de pintores llamada a recuperar la teoría neoclásica del cuerpo humano, pero a través del lenguaje religioso del cristianismo y el protestantismo. Muestra de los alcances que tuvo la realización de estos objetivos es la pintura *Triunfo de la religión en las artes* (1831-1840) de Overbeck.

Figura 12. *Triunfo de la religión en las artes*



Fuente: Friedrich Overbeck (1841-1840).

La simbolización de la cultura sagrada, situándose por encima de la cultura pagana, puso de presente que la experiencia religiosa vivida por el grupo de los nazarenos no fue solamente un ejercicio técnico de representar la figura humana cultivada por los artistas italianos del siglo XIV, sino que se planteaba como una toma de posición frente a la tradición ilustrada que despotricaba de la axiología religiosa. La superioridad del mensaje cristiano sobre la escultura clásica de la antigüedad grecorromana es reflejada en la parte inferior del fresco, donde una estatua postrada y destrozada sirve de mesa para la reunión de algunos artistas, como también la columna, que es el apoyo de otros.

Pero la simbolización de la cultura religiosa, como nuevo objeto de inspiración estética, fue vivida en otros círculos de la cultura alemana, de una manera existencial y dramática. Novalis *et al.*, (2007), por ejemplo, quien, tras la muerte de su amada Sophie, redacta en una misiva lo siguiente:

Si hasta ahora he vivido en el presente y en la esperanza de la felicidad terrenal, de hoy en adelante debo vivir enteramente en el verdadero porvenir, en la fe en Dios y en la inmortalidad: Me será muy duro separarme de este mundo, que era para mí un objeto de amoroso estudio; las recaídas me darán no pocos instantes de pánico. Pero sé que hay en el hombre una fuerza que, rodeada de celosos cuidados, puede fructificar en una extraña energía. (p. 45)

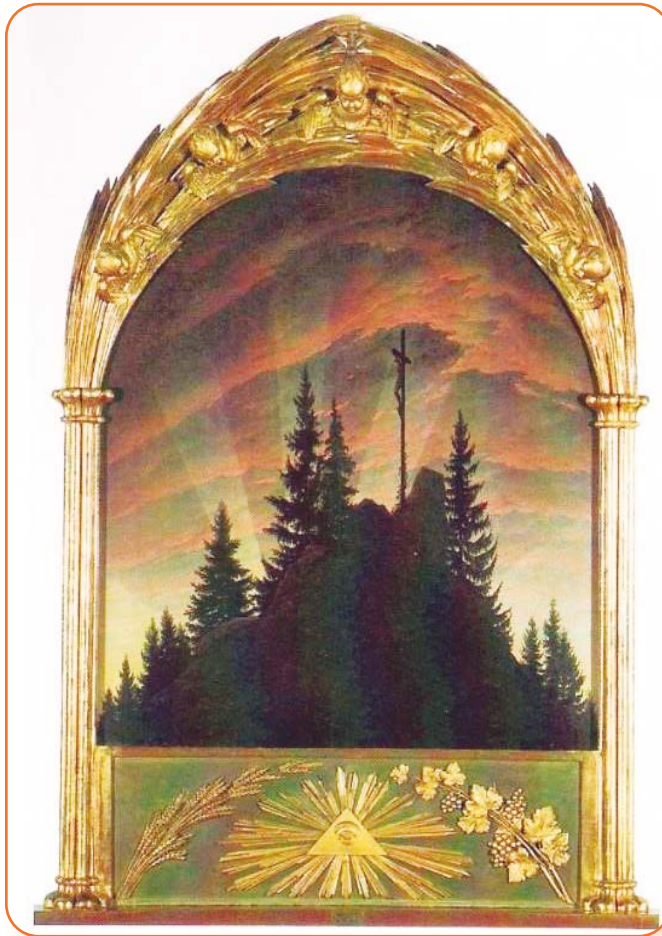
Cada hecho de la vida se convierte para Novalis en una prueba de la inmortalidad, de tal suerte que la muerte, siendo aquel suceso definitivo que clausura la existencia, es asimilada como el comienzo de una etapa nueva. *El Diario íntimo* escrito por Novalis en 1797, año en el que fallece su amada, es un testimonio de las perturbaciones y las desesperanzas que traen consigo la muerte (Bégin, 1994). Uno de los relatos que se hallan en el Diario pone de presente que la crisis afectiva vivida por Novalis sustituyó el duelo amoroso por un acto de fe, donde el sentimiento humano es desmundanizado para ser elevado al plano religioso:

Abre cita El verdadero acto filosófico es el suicidio; tal es el principio real de toda filosofía, el centro de todas las aspiraciones del aprendiz de filósofo; sólo este acto responde a todas las condiciones y a todos los caracteres de la acción trascendente... Lo que siento por Sophie es religión, no amor. Un amor absoluto, independiente del corazón y fundado en la fe, es religión.

Por la voluntad absoluta, el amor puede convertirse en *religión*. Lo único que nos hace dignos del Ser supremo es la muerte (muerte de reconciliación). (Novalis, 1797, citado por Béguin, 1994, p. 250) Cierra cita

Otro de los genios románticos cuya obra se destaca por su carga simbólica es la creada por Caspar David Friedrich. *Cruz de las montañas* (1807-1808), reúne simbólicamente la naturaleza con la fe cristiana. El canto V de *Los himnos de la noche* de Novalis es una aproximación poética, ante el desbordante simbolismo que irradia el retablo de Tetschen.

Figura 13. *Cruz de las montañas (Retablo de Tetschen)*



Fuente: Caspar David Friedrich (1707-1708).

Tú eres aquel que desde eternos tiempos, absorto y pensativo
adolescente, sobre las tumbas de los hombres velas símbolo de consuelo en las
tinieblas

feliz aurora del hombre más alto.

Lo que en honda tristeza nos sumía, ahora en dulce extático arrebató nos abre
el más allá.

La muerte anuncia la infinible vida, tú eres la muerte y tú eres la salud. (Novalis,
2007, et al., p. 60)

Tanto el retablo como las montañas del *Riesengebirge* son materializaciones simbólicas donde se ofrecen pistas para rastrear la espiritualidad religiosa en la naturaleza como la apertura hacia una fe renovada, un asunto abordado por la filosofía de la religión ambientada en la Alemania de los románticos del siglo XVIII. Esta filosofía tiene antecedentes en el sentimiento religioso al que se refirió el teólogo Schleiermacher (1768-1834); la unidad con Dios no se producirá en un más allá después de la muerte, sino en el más acá: la realización de la eternidad en el devenir de la finitud es la gran intuición del teólogo protestante (Safranski, 2009). Esta experiencia es descrita como una ‘pasividad infantil’, una sensación de que la finitud se pierde en la infinitud y la bastedad de la naturaleza. La unidad con Dios es vivida en la experiencia de regocijo y placer con la infinitud; una sensación de plenitud donde el yo no siente la amenaza de perder su individualidad en medio de la inmensidad porque el placer de la experiencia religiosa se mezcla con una totalidad acogedora. Es, tal vez, el mismo placer de totalidad que siente el espectador cuando percibe en los frescos de Friedrich el símbolo de la cruz emergiendo del follaje de la montaña. La experiencia religiosa es definida por Schleiermacher como una ‘unión amante’ con el universo, y no como una condición social abalada por una institución jerarquizada. Quien posee una intuición originaria tiene también una idea amorosa de la religión:

No tiene ninguna religión el que no ve prodigios desde el punto de vista bajo el cual observa el mundo, aquel en cuyo interior no ascienden revelaciones propias, cuando su alma anhela aspirara a la belleza del mundo (...), en que de vez en cuando no siente la persuasión viva de que lo impulsa un espíritu divino y de que él habla y actúa por inspiración sagrada, el que por lo menos (...) no tiene conciencia de que sus sentimientos son efectos inmediatos del universo (Citado por Safranski, 2009, p. 131)

4. Lo estético como *sensus communis*

El problema del universal que adquiere el acto predicativo del gusto estético es un asunto explorado por Kant a partir de la categoría de ‘sentido común’ (*sensus communis*). El sentido común es un conocimiento generalizado en todos los hombres y a través del cual el sentimiento, que es en principio una experiencia particular del sujeto, puede ser expresado de un modo universal. Para Kant el conocimiento común es la necesaria satisfacción del sentimiento. Sin embargo, la necesidad entendida por Kant en la Crítica del juicio no es la misma que le permitió definir el funcionamiento del conocimiento teórico, en donde sí prevalece la necesidad apodíctica, esto es, la que explica los fenómenos desde una racionalidad certera y que no da lugar a dudas. En *La crítica de la*

razón pura lo necesario obedece a una determinación mecanicista que da cuenta de la materia, racionalizada en conformidad a las leyes del entendimiento. La necesidad en su dimensión teórica y objetiva es descubierta por Kant a partir del modo como procede el conocimiento científico según el modelo de la física de Newton.

Ahora bien, la necesidad del conocimiento es concebida desde la actividad judicativa de lo bello como una satisfacción estética ejemplar, es decir, que ha sido aprobada por todos. De esta manera, la comunicación de una satisfacción general es necesaria en la medida en que ha sido aprobada por un nosotros, acontecimiento estético denominado como *sentido común*. En jerga kantiana, la necesidad que explica a la naturaleza desde el punto de vista del juicio determinante no es aplicable al juicio de reflexión porque lo necesario en la dimensión teórica y objetiva puede prescindir del nosotros, es decir, de los sentimientos de aprobación o desaprobación. De un modo inmediato, una formulación matemática difícilmente despertará un sentimiento de simpatía.

El arte, desde la perspectiva del sentido común, podrá ser interpretado como el testimonio colectivo de una experiencia estética compartida por una generación de hombres, que se encuentran compelidos a comunicarse en razón de las vivencias que se desprenden de situaciones históricas comunes. La pintura de tema histórico desarrollada por los artistas franceses del periodo romántico, como lo fueron Eugene Delacroix (1798-1863) y Antonie Jean Gros (1771-1835), responderá de una u otra manera a esta mirada particular de la teoría del sentido común que planteará Kant en la *Crítica del juicio*. Un ejemplo de esto fue el entusiasmo que trajo consigo la revolución francesa y la representación de este sentimiento revolucionario por Delacroix en *La Libertad guiando al pueblo*. Hölderlin (1770-1843), junto a muchos otros románticos alemanes que vivieron el furor de la revolución, se expresará en su ensayo *El punto de vista desde el cual tenemos que contemplar la antigüedad* acerca del papel que juega el arte y su irremediable tarea histórica para narrar la vida en sociedad: la historia no será la misma si no es contada con originalidad. La recuperación del pasado será una experiencia familiar si quienes la cuentan se sienten afectados por un sentimiento de comunión y totalidad.

Figura 14. *La Libertad guiando al pueblo*



Fuente: Eugene Delacroix (1830).

En el fundamento original de todas las obras y actos de los hombres nos sentimos iguales y en unidad con todos, por grandes o por pequeños que sean, pero en la particular dirección que nosotros tomamos. (Hölderlin, 2005, p. 34)

Los juicios de gusto se refieren a una generalidad subjetiva, puesto que no se fundan en las leyes del entendimiento ni de la moral. Es una generalidad subjetiva porque se emiten a partir del sentimiento, una impresión que a todos afecta. Al poner en situación el sentir común, son dicientes las correspondencias que se establecen con la pintura de tema histórico, otro camino artístico explorado en el periodo romántico. Así como en la pintura romántica se encuentran manifestaciones personales y privadas del sentimiento (como en los casos de Friedrich y Turner), también hay una dimensión pública del arte. Un cuadro representativo de esta tendencia histórica fue *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* (1808) de Antonie-Jean Gros.

Figura 15. *Napoleón en el campo de batalla de Eylau*



Fuente: Antonie-Jean Gros (1808).

En encargo oficial, el cuadro de Gros rememora el episodio ocurrido después de la batalla librada entre franceses y rusos. Además de ser una pintura reconocida por seguir el canon de los temas históricos, recibió la aceptación general por parte del público de la época y se usó como un documento histórico que testimoniaba los progresos de la revolución liderada por Napoleón.

Reflejar el sentir general por medio de la pintura fue una intencionalidad explorada por Théodore Géricault (1791-1824). Esta vez retratando ya no los éxitos obtenidos en Eylau, como se cristaliza en el cuadro tan afamado de Gros, sino también las derrotas. Es así como el pintor francés dibuja la desesperanza colectiva que originó la caída del imperio napoleónico en su obra maestra *La balsa de medusa* (1819). Aunque el cuadro de Géricault no tenga explícitamente una intención política, en su tiempo llegó a adquirir un sentido alegórico que insinuaba el malestar que hubo en Francia luego de haberse extinguido la buena estrella del imperio napoleónico.

La unidad política que se muestra en el *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* es sustituida por otra que no pretexto el poder del imperio, sino la angustia y la desesperanza: es una unidad conflictiva y dinámica porque muestra en una extraña armonía de la diversidad de las experiencias humanas cuando son confrontadas en una situación límite como la del naufragio. Vida y muerte conviven en una misma balsa, y en su totalidad invierte el sentido del orden político que tendrá, en la disciplina, la uniformidad y

la victoria, las convenciones para una representación del poder, donde la historia será narradas por sus protagonistas los vencedores. Los rostros desesperados, los cuerpos desnudos y expuestos relatan la otra historia trágica de los vencidos.

Hölderlin se pregunta si los brazos solidarios que se extienden en los tiempos de la agitación política no son los mismos que se mueven en los días feriados del mercado. La unidad espiritual entre los hombres no se encuentra en la defensa de las causas políticas comunes, sino en una más absoluta, que armonizaría a los hombres con el 'espíritu divino'.

Figura 16. *La balsa de medusa*



Fuente: Théodore Géricault (1819).

¿Cómo podría extraviarme de la vida donde el amor eterno, que es común a todos, mantiene unidas todas las naturalezas?

¿Cómo podría separarme de la alianza que une a todos los héroes?

Ella no se rompe tan fácil como los flojos lazos de esta época.

Ella no es como un día de mercado, en que el pueblo corre de aquí para allá, se amontona y grita.

!No! ¡Por el espíritu que nos une, por el espíritu divino que es propio de cada uno y común a todos! ¡No, no! (Hölderlin, 2007, p. 80)

Distante al heroísmo que encarnaban los hombres en el plano superior del cuadro de Gros, el de Géricault muestra a unos seres carentes del valor y de la frialdad típica del héroe. Antes bien, reaccionan con esfuerzo en medio de la crisis, situación que pone a prueba el instinto primal por la supervivencia. El naufragio que dramáticamente representa el cuadro de Géricault es un símbolo de la desesperanza y el sufrimiento. De hecho, el sentir general que reflejará el cuadro de Géricault fue el abatimiento del pueblo francés; un sentimiento característico durante la restauración, periodo de la historia que sucede al fracaso de la conquista de Europa a través de la buena estrella napoleónica.

El viraje que hace la pintura histórica al retratar ya no el rostro de los vencedores, sino el de los vencidos, fue también representada por Francisco de Goya (1746-1828) en *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814). En este cuadro, la línea custodiada por el pelotón del ejército francés, implacable, dirige sus fusiles al hombre que abre sus brazos. De nuevo las víctimas se exponen abiertamente a sus victimarios.

Figura 17. *Los fusilamientos del tres de mayo*



Fuente: Francisco Goya (1814).

Hélos allí: junto a la mar bravía cadáveres están ¡ay! los que fueron
honra del libre y con su muerte dieron
almas al cielo, a España nombradía.

Ansia de patria y libertad henchía sus nobles pechos, que jamás temieron, y las
costas de Málaga los vieron
cual sol de gloria en desdichado día.

Espanoles, llorad; mas vuestro llanto lágrimas de dolor y sangre sean,
sangre que ahogue a siervos y opresores. Y los viles tiranos con espanto
siempre delante amenazantes vean
alzarse sus espectros vengadores. (Espronceda, 2003, p. 22)

5. El mito del yo

Figura 18. *La apoteosis de Homero*



Fuente: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1827).

¡Oh Genios que vagáis en las alturas y a la luz, por senderos ideales!
Los aires esplendentes os rozan amorosos,
tal como roza las divinas cuerdas las manos de la artista...

Sin saber de su suerte, como recién nacidos aun en brumas, alientas los Electos.
Su espíritu, que esconde su pureza en el seno de un capullo, florece sin descanso;
y sus sacras pupilas dilatadas
miran la eterna y muda claridad...
Y es aqueste su sino: no descansar jamás en sitio alguno. Los eternos dolientes
caen, se precipitan de continuo con los ojos cerrados, tal como el agua,
que de roca en roca
despéñase en lo incierto... (Hölderlin, 2005, p. 22)

La teoría del genio es una de las vértebras más delicadas de la estética kantiana. Y lo es porque propone por lo menos dos perspectivas que son complementarias: una en la que predomina la proporcionalidad y el juego ejemplar entre las facultades, y otra donde se significa la genialidad como si se tratara de un milagro de la naturaleza, una suerte de don divino.

En el primer sentido, el genio vendría a armonizar las actividades que lúdicamente son puestas en juego por la conciencia estética, a saber: el concepto del entendimiento y la intuición de la imaginación. La obra de arte es el testimonio material de una feliz correspondencia entre la imaginación y el entendimiento. Ambas facultades participan en el proceso creador del genio porque la libertad de la imaginación aparece como una fuerza intuitiva que le aporta originalidad a una idea cuya representación es demarcada por la potencia del concepto del entendimiento, cuya actividad establece límites, regularidades y leyes.

Dos son entonces las potencias que constituyen el arte del genio: una es la originalidad, la cual da la regla al arte, esto es, renueva el canon de la tradición y crea un modelo a seguir, y segundo, la comunicabilidad ejemplar, es decir, la capacidad de transmitir el sentimiento particular o idea estética mediante el lenguaje del arte. La comunicación es ejemplar por tres razones fundamentales: da qué pensar, aporta a la tradición y se convierte en modelo de imitación. Pero Kant también considera que el genio es un favorito de la naturaleza. El genio se convierte en una fuerza espiritual que se halla fuera del juego de las facultades, de tal modo que se muestra como un don natural, es decir, que la genialidad es una chispa de divinidad de la cual gozan unos pocos hombres.

Empero, tan pronto atendemos a la idea de que el genio necesita del trabajo, y hasta de la tradición para que esta le enseñe a no andar a tumbos, se comprende que este modelo de subjetividad no es de manera vertebral una idea que se encuentre fuera de las condiciones finitas de la existencia. Es cierto que el genio es un productor de ideas

estéticas, pero estas no son inmutables, pues surgen en medio del juego limítrofe entre las intuiciones y los conceptos.

El juego proporcional de las facultades puesto en práctica por el genio pone en diálogo a la imaginación y al entendimiento. Este diálogo es productivo, pues el entendimiento actúa cuando la imaginación no encuentra límites y se convierte en una facultad demasiado etérea, y la imaginación participa cuando el entendimiento se hace demasiado frío y lento. La acción que mutuamente se prestan estas facultades prueba que la teoría kantiana del genio se aparta de la teoría que afirma la genialidad desde la inspiración divina o la fuerza sobrenatural.

Sin duda alguna, dentro de la estética kantiana, fue la teoría del genio la que con más fuerza resonó en los círculos artísticos y filosóficos en la posteridad del 1800. Una de las ideas estéticas más defendidas por los románticos consistió en la exaltación del individuo, o como lo denomina el historiador de arte Hugh Honour (1981) a falta de un mejor nombre, la verdad personal:

El acento que se pone en el valor supremo de la sensibilidad personal del artista se halla, evidentemente, en íntima relación con las nociones de autenticidad, sinceridad y experiencia vital (o *Erlebins* en la filosofía alemana), que desemboca en la idea romántica de autenticidad personal a lo que, a falta de mejor nombre, podría llamarse verdad personal. De esta manera la validez de una obra de arte pasa a residir en ella misma, pues adquiere coherencia interna en la medida en que es reflejo de la experiencia vital, personal, del artista. (p. 25)

Esta exaltación del genio romántico puede ser cotejada con la tendencia pictórica del autorretrato. Fue característico entre quienes se declaraban a sí mismos como románticos el no ceder a los formalismos teóricos vigentes en las escuelas de formación. Este fue el caso de los Nazarenos, quienes desertaron de la academia de Viena. Sobre este espíritu rebelde y decidido a la realización del propio camino, nombres como Runge, Géricault, Delacroix, Constable, entre otros, seguirán el llamado del arte a pesar de encontrar entre sus familias férrea oposición.

Otro modelo del genio romántico fue el Quijote. De hecho, se convirtió en la figura ideal del hombre romántico. El hidalgo reunía de manera simbólica al ávido lector de historias de caballerías medievales con la del hombre de carne y hueso, que habitaba en un mundo prosaico en donde los castillos, los gigantes y las princesas, eran reemplazados por urbes pobladas de factorías y máquinas a vapor. En fin, un mundo que, a pesar de carecer del encanto de las historias de caballería, debía ser enmendado, o mejor, defendido por los valores espirituales de la hidalguía: era la virtud del caballero quien

cabalgaba en dirección contraria a los mandatos de la época materialista, el objeto de encomios y alabanzas por parte de los románticos.

Figura 19. Ilustraciones *El Quijote*



Fuente: Gustave Doré *El Quijote* (Parte Capítulo II, 1863).

En Francia y durante el periodo de la restauración, *El Quijote* era el libro de cabecera, y no hubo pintor francés que no hiciera referencia a un episodio de la novela. Al respecto, valga señalar el nombre de Gustave Dore (1832-1888), quien inmortalizó en sus grabados innumerables escenas del Quijote.

Y como no es completa la figura del Quijote sin la de su acompañante Sancho, para la época, estos dos personajes eran el ícono de las contradicciones que luchaban al interior del hombre romántico, a saber: medio rostro pertenecía al hombre soñador y buscador de aventuras, y, la contraparte, al individuo anónimo atado a las condiciones que la realidad impone.

6. La estetización de la ciencia en Alejandro de Humboldt

Entre los diversos estudios que abordará Kant en *Crítica del juicio*, el del juicio teleológico tendrá implicaciones especiales en la epistemología y la teoría de la ciencia cultivada por los románticos. La teleología (o la filosofía de los fines) hizo parte de una

concepción de ciencia practicada por los médicos alemanes, donde la explicación causal combinaba con la poética y la moral, de tal modo que la trasgresión del ámbito disciplinar-particular abordaba sin dificultad la poesía, la alquimia o la mística. Desde los presupuestos teleológicos, la idea de que la materia está gobernada por un espíritu sabio que les imprime una orientación a las cosas, creará un modelo de ciencia que no despreciará el animismo ni el materialismo espiritualista. Un caso paradigmático de esta concepción de ciencia fue la desarrollada por el barón Alejandro de Humboldt (1769-1859).

Sin embargo, antes de explicitar los principales planteamientos humboldtianos acerca de la ciencia, conviene conocer la formulación kantiana de juicio teleológico. En líneas generales, el juicio teleológico es un razonamiento de talante reflexivo que comprende la naturaleza a la manera de un todo orgánico provisto de finalidad; es decir, para el razonamiento teleológico, la naturaleza no es solamente materia extensa y multiforme, sino vida, esto es, en ella misma existe un principio que explica el movimiento de los organismos hacia un determinado fin.

Se diferencia del razonamiento de causalidad mecanicista, en tanto que no define la naturaleza como un cuerpo mecánico regido por las leyes de la experiencia. Mientras que el razonamiento teleológico explica la multiplicidad de las partes a partir de la totalidad, el razonamiento mecanicista disecciona y fragmenta con el objeto de ir de las partes hacia el todo.

Para el juicio teleológico, el razonamiento orgánico de la naturaleza conecta con la inteligencia simbólica o intuitiva, pues la imagen o prototipo es la forma del conocimiento estético que permite reunir, bajo un todo, las diferencias que constituyen a un cuerpo orgánico. Contrario a la inteligencia simbólica, se encuentra la inteligencia discursiva, cuya función procede del tanteo de las partes hasta llegar al todo que las comprende; el modo de operar del razonamiento mecanicista combina los procedimientos lógico-analíticos de la inducción y la deducción. Mientras que es posible construir una descripción externa de la naturaleza a través de la inteligencia discursiva, la inteligencia intuitiva o arquetípica comprende la vida interna que gobierna a los cuerpos: este modo de comprensión interna prescinde de la materia externa, de los cuerpos sin más, para representarlos como organismos vivos, en otros términos, entidades portadoras de un propósito y con voluntad propia. Por tal razón, la inteligencia intuitiva recurre a los símbolos, pues son tales representaciones de la imaginación las que reúnen al objeto en la naturaleza como una totalidad viva.

Aunque en el plano teórico el principio de explicación teleológico con el mecánico no coincide, Kant se inclina por una sana convivencia entre ambos principios, pues si

ambos se negaran mutuamente, excederían las posibilidades del conocimiento finito. Ahora bien, el planteamiento kantiano sobre la lógica que opera en el juicio teleológico presenta coincidencias significativas con la noción de ciencia propuesta por el barón Alejandro De Humboldt en sus análisis a la fauna y la flora americana. La obra que orienta con gran acierto estas consideraciones es *Los cuadros de la naturaleza* (1849), un trabajo que reúne las investigaciones topográficas, vulcanológicas, botánicas, forestales y zoológicas realizadas por Humboldt durante su viaje por América. Son también un cuaderno de apuntes que funge como un diario de campo, donde se hacen análisis etnográficos a propósito de la caracterología de los pueblos indígenas en América.

En la traducción realizada por Alejandro Guiner en 1876, en el cuadro dedicado a las *Cataratas del Orinoco Atures y Maipures*, Humboldt sorprende con la siguiente afirmación:

Muchas veces la impresión que la vista de la naturaleza deja en nosotros, se debe menos al propio carácter de la comarca, que al día en que nos aparecen las montañas y llanuras alumbradas por el trasparente azul de los cielos, o veladas por las nubes que cerca de la superficie de la tierra flotan. Del mismo modo las descripciones de la naturaleza nos impresionan tanto más vivamente, cuando más en armonía se hallan las necesidades de nuestra sensibilidad; porque el mundo físico se refleja en lo más íntimo de nuestro ser con toda su verdad viviente. (Humboldt, 1876, p. 210)

En *Los cuadros de la naturaleza*, Humboldt armoniza la explicación causal, edificada en el razonamiento discursivo, con la explicación teleológica ejercitada en uso del razonamiento simbólico. Es así como van de la mano la imagen que captura el color y la apariencia vital de la naturaleza, con la palabra escrita y la cifra exacta.

Del mismo modo, podemos referirnos al cuadro que estudia la vida nocturna de los animales en los bosques primitivos. Sobre este asunto, Humboldt trae a colación una anécdota ocurrida cuando acampaba a orillas del río Apure. Cuenta allí el barón que después de las once de la noche, en el bosque comenzó un alarido salvaje en el que los indios, escuchando y sirviendo de intérpretes, alcanzaban a distinguir el quejido de los monos acompañado por el agudo chillido de los pequeños titis y del gruñido del mono nocturno rayado, como también "(...) los gritos del gran tigre, (...) del *precarí*, del *ai*, y de una legión de loros, papagayos y otras aves parecidas al faisán" (Humboldt, 1876, p. 230).

Indagando sobre las causas de este comportamiento, Humboldt pone en consideración las dos formas de explicación causal, a saber, la teleológica de los indígenas y la mecánica del propio Humboldt. Nos dice el barón que, para los indígenas, el alboroto nocturno ocurría debido a que "los animales se alegran del bello claro de luna, y festejan la luna llena" (Humboldt, 1876, p. 230).

Desde luego, al dar varios rodeos sobre el asunto, Humboldt considera que la agitación de los animales en aquella noche no fue causada tanto por una fiesta en honor al claro de luna, como sí a fuertes aguaceros seguidos de truenos que iluminaban al interior de la selva. Y así lo plantea nuestro filósofo en el relato de una experiencia en la que las escenas tropicales del mediodía hacen que la naturaleza se muestre entre el silencio sepulcral y un calor *in crescendo*:

Los grandes mamíferos se oculten en los sotos; los pájaros se guarecen bajo el follaje de los árboles o en las hendiduras de los peñascos. En esta calma aparente de la naturaleza, el oído atento a los menores sonidos percibe con ruido sordo, un zumbido de insectos, cerca del suelo y en las capas inferiores de la atmósfera. Allí todo anuncia un mundo de fuerzas orgánicas en actividad. En cada matorral, en la corteza horadada del árbol, en el terrón habitado por himenópteros, en todas partes, en fin, la vida se revela plenamente: diríase una de esas mil voces por las que la naturaleza habla al alma piadosa y sensible que sabe comprenderla. (Humboldt, 1876, p. 234)

Claramente el modo de vida de los aborígenes fue un descubrimiento crucial que tuvo el alemán en Venezuela y esto lo trae a cuento la narración del escritor colombiano William Ospina (2023) en su biografía *Pondré mi oído en la piedra hasta que hable*, donde el encuentro apacible de estas gentes era testimonio de otra vivencia cultural, menos compleja que la formalidad de la civilización europea. De esto da cuenta Humboldt al referirse al trato afable de los indígenas:

Ayer estuvimos invitados en una humilde cabaña del litoral, donde colgamos las hamacas y dialogamos con los nativos a la sombra de árboles de hojas enormes. Son muchos los ejemplos que he visto y oído de hospitalidad sin límites, de dulce compasión y de cuidado afectuoso y desinteresado por los desconocidos que lo necesitan. Toda esa cordialidad humana ha ido desapareciendo en otras partes, y temo de verdad que todo lo destierre eso que nos envanecemos en llamar la civilización avanzada. (Ospina, 2023, p. 95)

Otro cuadro de la naturaleza que también abarca esta mirada teleológica y simbólica es el que Humboldt dedica a los vegetales. Ante el infinito número de tipos y clases de vegetales que habitan en América, Humboldt considera que el estudio de esta variedad corresponde tanto al botánico por su afán de dividir y clasificar como al pintor paisajista, quien está “obligado a reunir”. Recomienda, inclusive, el barón que:

Sería una empresa digna de un gran artista, estudiar todos estos grupos de plantas, no en los invernaderos ni en los libros de botánica, sino en el mundo tropical

mismo. (...) ¿Hay algo más pintoresco que los helechos en árbol, extendiendo su tierno follaje por encima de los laureles-encinas de México? ¿Qué más encantador que un macizo de plátanos, sombreados por bambúes y guaduas? Al artista es permitido desmembrar los grupos, bajo su mano la gran obra de la naturaleza, por servirme de esta expresión, se reduce, como las obras escritas de los hombres, a un pequeño número de rasgos simples (Humboldt, 1876, p. 236)

7. Kant y el romanticismo

El razonamiento reflexivo es un ejercicio de meditación. Alimenta al concepto a partir de la riqueza material que aparece en la obra de arte. Es así como podemos detener la mirada en las tormentas furiosas de los frescos de William Turner, musicalizando la escena con el cuarto movimiento de la sinfonía pastoral de Beethoven; esta misma permanencia intuitiva de los sentidos puede viajar desde la simbología religiosa de un Friedrich íntimo y luterano hacia la representación católica y apologética que se muestra en la obra pictórica de Overbeck; vivenciar tanto el sentir común de la desesperanza en La balsa de medusa como el arrojo temerario del hombre que ofrece el pecho a sus verdugos en *Los fusilamientos del tres de mayo*.

La sensación más inmediata ante este multifacético conjunto de colores, formas, allegros, adagios y versos es la confusión del sentimiento. Curiosamente es este sentimiento de confusión el que se apodera del alma romántica. Junto a Kant diremos que esta confusión es tan productiva que ha sido el insumo que origina el conocimiento estético y, con ello, la comunicación general del sentimiento.

La teoría del juego y de la reunión lúdica de las artes no es ilustración de conceptos estéticos, pues atañe al juicio de gusto estético donar pensamiento. Las ideas estéticas son materia para la producción de pensamiento. De ahí que la historia del arte, mirada a través de la reflexión filosófica, trasgreda la moción de objetividad que reclama el historiador para incursionar en la donación de ideas y reflexión. Este es un ejercicio hermenéutico que va más allá de pasar revista de los acontecimientos ocurridos en el contexto espacio temporal de una época determinada.

La historia del arte es materia de estudio para la meditación filosófica, ya que busca alumbrar el concepto estético a la luz de la obra de arte. La reducción estética del mundo no se produce en el discurrir prosaico de la historia, se trata entonces de un ejercicio meditativo en el que afloran la idea estética y la inteligencia arquetípica como potencias del conocimiento y del lenguaje del arte y de la sensibilidad estética. Pensar a partir de los símbolos que se representan en el arte es una función propia de la

actividad judicativa del gusto y, en particular, del tipo de intuición que esta facultad procura en la subjetividad.

Hablamos de la intuición estética que, a diferencia de la intuición concreta de la conciencia empírica, logra tener acceso a la dimensión metafísica de la realidad. En efecto, la vivencia con lo bello rebasa la referencialidad de la experiencia sensible para ensanchar el conocimiento del mundo más allá de la demarcación que precisa el concepto del entendimiento. Coincidimos con la lectura del filósofo francés Gilles Deleuze para quien el romanticismo kantiano no es la asunción del formalismo analítico, sino más bien una *meta-estética* de la materia, en donde se enlazan a la analítica de los conceptos estéticos el juego de los sonidos y los colores, los versos y los frescos. La *meta-estética* de la materia es la conjugación de todas las expresiones artísticas en función de la vivencia placentera y la reflexividad con implicaciones tanto en el juicio práctico como en el teórico. La teoría del libre juego de las facultades es el camino para abordar materialmente la estética de Kant:

A l'esthétique formelle du goût, Kant joint donc une méta-esthétique matérielle, dont les deux principaux chapitres sont l'intérêt du beau et le génie, et qui témoigne d'un romanticisme kantien. Notamment, à l'esthétique de la ligne et de la composition, donc de la forme, Kant joint une méta-esthétique des matières, des couleurs et de sons⁶. (Deleuze, 1963, p. 33)

6 “A la estética formal del gusto, Kant añade así una metaestética material, cuyos dos capítulos principales son el interés por la belleza y el genio, y que da testimonio de un romanticismo kantiano. En particular, a la estética de la línea y de la composición, y por tanto de la forma, Kant añade una metaestética de los materiales, de los colores y de los sonidos” (Deleuze, 1963, p. 33).



Capítulo III

Charles Baudelaire y la muerte del arte

Los animales viven en paz consigo mismos y con las cosas que les rodean, pero la naturaleza espiritual del hombre da lugar a la dualidad y al desgarramiento en cuya contradicción se debate. Pues el hombre no puede detenerse en lo interno como tal, en el puro pensar, en el mundo de las leyes y de su universalidad, sino que también precisa del ser-ahí sensible, del sentimiento, del corazón, del ánimo, etc.

Hegel, Lecciones sobre estética

El paciente:

Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
el mal del siglo...el mismo mal de Werther.
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.

Un cansancio de todo, un absoluto
desprecio por lo humano...un incesante
renegar de lo vil de la existencia
digno de mi maestro Schopenhauer;
un malestar profundo que se aumenta
con todas las torturas del análisis...

El médico

—Eso es cuestión de régimen: camine

de mañanita; duerma largo, báñese;

beba bien; coma bien; cuídese mucho, ¡Lo que usted tiene es hambre!...

José Asunción Silva, El mal del siglo

¿...y para qué poetas en tiempos de miseria?

Hölderlin

La respuesta del médico al paciente, un angustiado hombre de letras es nuestro telón de fondo para escenificar el tan discutido tema del fin de la obra de arte en el mundo moderno, tesis pronosticada por Hegel (2007) en sus *Lecciones sobre estética*. La disyuntiva entre las querencias y padecimientos que acaecen en el artista y las condiciones materiales de existencia demandadas por el mundo moderno, bajo el modelo de la sociedad burguesa, se erigen sobre la base de los intereses comerciales y de subsistencia, produciendo con ello la pérdida del valor estético de las cosas. Como lo sostiene Gutiérrez Girardot (1987) en su ensayo sobre la situación del arte en el contexto de la modernidad, para Hegel:

En esta sociedad de ciudadanos, de personas privadas, en la que dominan el egoísmo como principio general, las dependencias recíprocas, el interés propio y el principio de utilidad en este ‘estado mundial de la prosa’, el arte ya no puede expresar el máximo menester del espíritu. (p. 29)

La aparente incompreensión del doctor sobre el síntoma que realmente sufre el paciente es, justamente, el mal del siglo, tal y como lo declara Silva en su poema. Ahora bien, en las *Lecciones sobre estética*, Hegel muestra en diversos escenarios que el arte ha capitulado una historia específica del espíritu absoluto. Pretendemos en este estudio proponer algunas posibles vías que anticipan dicha muerte. En la primera, hacemos una breve revista de la situación del arte con relación a la religión y la filosofía. Sostenemos en este apartado que, dentro del conjunto de actividades que comprenden el espíritu absoluto, una forma específica del arte, como la clásica⁷, se muestra superior con respecto a una presente, en la que solo es posible hincarse de rodillas y admirar. En este sentido, el fin del arte se formula bajo el aspecto de la nostalgia ante la pérdida de la unidad representada por el ideal o el arquetipo que constituye la figura o canon de la forma artística en el mundo griego. Diremos entonces que uno de los aspectos patentes para pensar la muerte del arte en las *Lecciones sobre estética* tiene que ver con la idea del recuerdo y de la memoria.

7 Cuyo modelo por excelencia es el mundo griego.

La segunda vía tiene que ver con una de las formas que adquiere históricamente el arte. Nos referimos a la forma romántica que, a juicio de Hegel, es la afirmación de la subjetividad sufriente, la cual vive atravesada por el desgarramiento subjetivo. Esta reacción del sentimiento del individuo hace abstracción de lo bello del objeto en el arte y disuelve la unidad entre las binas: forma y contenido, particular y universal, etcétera. El arte romántico traslada el culto al objeto bello (nostalgia de la forma clásica), hacia la exaltación del ánimo y de la interioridad que domina en la expresión subjetiva. En este sentido, el fin del arte responde a la afirmación de la individualidad, la cual se materializa en el sentimiento religioso de infinitud característico del artista romántico.

Finalmente, la tercera vía considera la distinción entre poesía y prosa. Esta distinción permite pensar el lugar privilegiado de la prosa del mundo como una narración que por excelencia describe la vida en la modernidad. No sostenemos aquí la idea de que la prosa del mundo decreta el acta de defunción de la poesía (que es una de las expresiones literarias más excelsas al permitir afirmar la integridad del espíritu absoluto), sino, más bien, que la supervivencia del valor estético del arte se enriquece en una concepción integral entre prosa y poesía, al adquirir relevancia en el contexto de la desvalorización espiritual del arte, producto de la mecanización y la uniformización demandada por la sociedad burguesa. En este orden de ideas, es oportuno traer a colación ciertos apuntes de la producción estética del poeta francés Charles Baudelaire.

1. El arte y la nostalgia

Los tres reinos del espíritu absoluto —arte, religión y filosofía— se proponen cada uno desde su diferencia traer a la conciencia su objeto, que es el absoluto (Hegel, 2007, p. 78). Cabe aclarar que el objeto llega a la conciencia de manera absoluta cuando el espíritu actúa vitalmente y no de manera abstracta. Esta verdad del espíritu se muestra bajo el aspecto del recuerdo que mantiene en “(...) el espíritu finito la esencia de todas las cosas; lo finito que se capta en su esencialidad y, por tanto, ello mismo esencial y absoluto” (Hegel, 2007, p. 78). La primera forma en donde adviene este saber del recuerdo es en la intuición sensible que proporciona la experiencia cognitiva del arte. Esta forma alcanza su verdad cuando lo sensible particular conecta con un significado profundo que lo universaliza. La unión de lo sensible y lo universal configura la apariencia individual, “(...) que es la esencia de lo bello y de su producción por el arte” (Hegel, 2007, p. 78). El referente histórico que confirma esta misma unidad es la consideración que plantea Hegel y, en general, el movimiento romántico del siglo XVIII a propósito de la relevancia histórica y cultural del arte griego. A diferencia de la relación del arte con la religión, en el mundo griego el arte no se encuentra en una posición auxiliar o útil

para una representación específica, sino que es ella misma la unión entre lo sensible y el significado universal. La vuelta al mundo griego salva el sentido absoluto del arte con relación a la conciencia:

(...) entre los griegos el arte era la forma suprema en el que el pueblo se representaba a los dioses y se hacía conciencia de esta verdad. Por eso para los griegos los poetas y artistas se convirtieron en los creadores de sus dioses, es decir, que los artistas le dieron a la nación la representación determinada del obrar, del vivir, de la eficiencia de lo divino, por tanto, el contenido de la religión. (Hegel, 2007, p. 78)

En otro lugar, el filósofo alemán afirma que la honra que merece el pueblo griego consiste en no haber distanciado radicalmente el sujeto singular de la totalidad, pues

(...) en la vida ética griega el individuo era ciertamente autónomo y libre en sí, sin no obstante desligarse de los intereses universales dados del Estado efectivamente real y de una inmanencia afirmativa de la libertad espiritual en el presente temporal. (Hegel, 2007, p, 322)

Sin embargo, la experiencia del espíritu absoluto lograda en la producción objetiva del arte en el mundo griego no es de forma plena la apropiación de su conciencia, conquistas espirituales que se alcanzarán en la religión y posteriormente en la filosofía. La impresión más próxima que podemos tener de la grandeza espiritual del arte griego es un recuerdo. Recuerdo que se radicaliza en la conciencia del presente del arte, que es una conciencia trágica, pues su mensaje ya no compromete ni a la verdad ni a la existencia humana general:

Pero así como el arte tiene su antes en la naturaleza y en los ámbitos finitos de la vida, asimismo tiene también su después, esto es, un círculo que a su vez excede a su modo de comprensión de lo absoluto. Pues el arte todavía tiene en sí mismo un límite y pasa por tanto a formas superiores a la conciencia. Esta limitación determina también, pues, el lugar que ahora solemos asignarle en nuestra vida actual. El arte ha dejado de valerlos como el modo supremo en que la verdad se procura la existencia. (Hegel, 2007, p. 79)

Todo indica que el significado espiritual del arte (verdad y ser) comienza y termina en una temporalidad específica: el pasado⁸. En la actualidad vivida por Hegel, ha perdido

8 Esta es la opinión que sostiene Vicente Jarque: “Así nos encontramos con que la primera estética que se define a sí misma filosofía del arte, que hace del arte su objeto exclusivo y le concede el monopolio del Espíritu en lo que concierne a la experiencia estética, en cuanto que ‘manifestación sensible de la

su posición privilegiada. Solo nos queda hincarnos de rodillas ante el ideal de la forma del arte clásico. La satisfacción del espíritu que se lograba plenamente en la forma del arte clásico, ya no se dirige al objeto, sino al punto de vista que se ofrece a la inteligencia figurativa. El arte es ahora un asunto del pasado porque el ojo que lo aprecia en la actualidad no asume una comprensión histórica y objetiva de su origen, sino en la medida que le dice algo al gusto interno subjetivo. El valor estético de la figura artística se disuelve por un incremento en la valoración del juicio subjetivo. El significado espiritual de la obra de arte es una reverencia hacia el pasado:

(...) el después del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de la verdad. En sus inicios el arte conserva todavía algo de misterioso, un presentimiento secreto y un anhelo, pues sus productos todavía no le han presentado su pleno contenido a intuición figurativa completamente. Pero si el contenido perfecto se revela perfectamente en las figuras artísticas, entonces el espíritu de más amplias miras retorna a esta objetividad a los suyo interno y rechaza aquella. La nuestra es una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfecciona más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya a nuestra genuflexión. (Hegel, 2007, p. 79)

La forma del arte clásico ha muerto para el hombre moderno. Ha muerto en el sentido de que ha dejado de ser una necesidad vital en la constitución social del hombre con relación al estado. La unidad entre lo sensible y lo universal, la forma y el contenido, fue justamente la invención estética del mundo griego. Esta misma unidad expresaba la relación de armonía entre la individualidad del artista y la sociedad que representa la figura del Estado⁹. La pregunta que nos formulamos a continuación indaga por las características de la forma del arte en donde se produce la ruptura entre la vida sensible y su significado universal. Y esta forma, como ya se sabe, es la romántica.

idea', esto es del Absoluto, es también la primera que lo considera como 'cosa del pasado'" (Jarque, 2000, p. 235).

9 "Lo universal de la *eticidad* y la libertad abstracta de la persona en lo interno y lo externo permanecen, conforme al principio de la vida griega, en imperturbada armonía, y en la época en que también el ser ahí efectivamente real este principio se hacía valer en pureza todavía incólume, la autonomía de lo político no aparecía aún enfrentada a una moralidad subjetiva diferenciada de ella; la sustancia de la vida del estado estaba tan inmersa en los individuos como éstos no buscaban su propia libertad más que en los fines universales del todo" (Hegel, 2007, p. 322).

2. La mentira romántica según Hegel

Para Hegel, el arte romántico es sinónimo de subjetividad. Se trata de un deseo de autoafirmación que no responde ni a la conciencia de unión con el absoluto ni a un recogimiento religioso del individuo. Es decir que esta subjetividad busca afanosamente la afirmación de la propia particularidad (Hegel, 2007, p. 421).

El contenido de la forma romántica es de un lado “(...) la sed de este presente y de esta realidad efectiva [...], el contentarse con lo que es ahí, la complacencia consigo mismo, con la finitud del hombre y lo finito, particular y retratista en general” (Hegel, 2007, p. 421) y, de otro, la conciencia de que esta misma querencia de individualidad se ve limitada por “un mundo exterior” (Hegel, 2007, p. 422).

En la forma del arte romántico, el hombre quiere ver ante sí y en la vitalidad de la obra de arte como tal la figura del espíritu humano (Hegel, 2007, p. 421). Sin embargo, este espíritu se halla escindido y desgarrado y, a diferencia de la forma del arte clásico, no figura bajo el ideal de la unidad:

(...) ni por el divino círculo griego de la belleza, ni por los héroes externos en el terreno de la eticidad familiar y la vida política; sino que el sujeto efectivamente real, singular, en su vitalidad interna, es lo que adquiere el valor infinito, pues sólo en él se despliega y compendian en el ser-ahí los eternos momentos de la verdad absoluta, que sólo como espíritu es efectivamente real. (Hegel, 2007, p. 383)

En la primera subdivisión que estudia el problema de la autonomía del carácter individual, se afirma que la firmeza de esta autonomía es puramente formal, ya que, es tal su deseo de autoafirmación, que prescinde de cualquier contenido o *pathos* que lo limite. Hegel argumenta esta idea a partir de la obra dramática de Shakespeare, tomando el caso de Ricardo III, personaje que desata toda una serie de tretas y engaños con el único objetivo de ser él mismo, el protagonista del poder político. Esta alusión explica la formalidad del carácter, pues sobrepasa cualquier contenido ético de tipo normativo, cayendo incluso el propio temple en la ruina total:

Una tal individualidad remitida sólo así misma no tiene por tanto intenciones ni fines meditados que haya ligado a cualquier *pathos* universal, sino que lo que tiene, hace y consume lo extrae de forma enteramente inmediata, sin más reflexión ulterior, de su propia naturaleza determinada, que es precisamente como es y no quiere fundarse en algo superior, disolverse en ello y justificarse en algo sustancial, sino se va a pique. (Hegel, 2007, p. 424)

Ahora bien, a partir de las tres formas que adquiere la conciencia finita para comprender la actividad del espíritu absoluto (arte, religión y filosofía), el fenómeno de la individualidad es uno de los elementos que explica la relación entre el arte y la vida religiosa. En otras palabras, la máxima expresión de la individualidad que caracteriza la forma del arte romántico se hace patente en la interioridad que se experimenta en la actitud vital del cristianismo. El aspecto religioso del arte traslada el encomio que recibe la obra de arte como tal (en este caso la uni-totalidad de la idea que se objetiva en la forma del arte clásico) para identificarse con la intimidad interna del sentimiento, que deviene en el “(..) elemento esencial para el *ser ahí* de lo absoluto” (Hegel, 2007, p. 79).

En esta medida, formulamos la hipótesis interpretativa de que la subjetivación de la forma del arte romántico es una manera de referirnos a la muerte del arte, toda vez que obedece a un cambio en el culto que se tributa ya no a la obra de arte, en tanto objeto o materialización de la idea, sino al artista o, mejor, al ‘corazón’ y ‘ánimo’ subjetivos, que ahora representan la esencia espiritual de toda manifestación artística.

Basta descubrir en el *Rojo y negro* de Henri-Marie Beyle (Stendhal) la lucha individual del protagonista de la historia (Sorel) por hacer valer su talante particular (hasta que su cabeza cae en el cesto por la hoja implacable de la guillotina) en medio de los poderes clericales, militares y de la alta nobleza que jugaron un papel determinante en la Francia dominada por la figura de Napoleón. *Las cuitas del joven Werther* de Goethe, otra novela romántica, da cuenta de la inmersión subjetiva que atraviesa el protagonista hasta el fatal desenlace del duelo por el amor de Carlota. Estos ejemplos permiten sustentar la idea hegeliana de que la muerte del arte en la forma romántica tiene que ver con la caída del hombre en su mundo subjetivo, atravesado por los deseos, el orgullo, en fin, los sentimientos que luchan en la interioridad. En este este escenario, la muerte del arte responde a la muerte del hombre mismo que hace gala en diversas producciones literarias del siglo XVIII.

A ello se suma la lectura que hará el filósofo alemán entre la contradicción que vive el espíritu bajo la forma romántica con la idea del sufrimiento y de la pasión de Cristo, representación emblemática de la antropología cristiana. Si en el mundo griego la relación vinculante entre el individuo y el estado definió la máxima realización de la idea de la eticidad, en el periodo romántico el individuo dominado por el *pathos* de una interioridad que permanece sugestionada y, en consecuencia, indefinida respecto de lo que es su esencia, tendrá como correlato la representación de una divinidad abstracta. Para una parte del espíritu que permanece batida entre las pasiones, existe un espejo dónde reflejar sus angustias, y esta imagen de revés no es otra que el sacrificio de un hombre nuevo: Cristo.

De este modo, se aclara que la determinación del contenido de la forma romántica sea lo divino (Hegel, 2007). Para el arte romántico, la historia del Padre, de Cristo, de su madre, de sus discípulos y del Espíritu Santo es la historia viva de la eternidad ahora encarnada en el espíritu finito (Hegel, 2007). La reconciliación entre el espíritu finito y el divino no se lleva de manera inmediata si no es por medio de la experiencia de la caída. Experiencia que describe la agonía, la lucha, el dolor, y los tormentos que vivencia el viacrucis del cuerpo y del espíritu (Hegel, 2007). De esta manera, la elevación del hombre hacia Dios solo es posible si el espíritu experimenta los sufrimientos de la finitud y de la contingencia:

El dolor infinito de este sacrificio de la subjetividad más propia, la pasión y muerte, más o menos excluida de la representación del arte clásico o que más bien aparecerían únicamente como sufrimiento natural, sólo en lo romántico adquieren su necesidad propiamente dicha. (Hegel, 2007, p. 385)

Mientras que para el romántico la muerte adquiere los tonos del tormento y de la disolución del alma en el cuerpo a cambio de una condena eterna, para el mundo griego las imágenes de la muerte son serenas. Así mismo, si la experiencia sufriente del cristiano afirma la muerte como la posibilidad *sobrenatural* de una vida mejor, llegando incluso a negarla corporalmente por medio del dolor, la experiencia finita del hombre griego es distinta, pues, para él, la vida lejos de ser un camino doloroso por un valle de lágrimas es la posibilidad real de ser recordado en la historia mediante la práctica de las virtudes (Hegel, 2007).

Paradójicamente, el ideal de la conquista del mundo habitado por Dios a partir de la interiorización del sufrimiento practicada por el estilo de vida cristiano no es reproducido por el hombre romántico, quien prefiere resguardar su alma en una esfera puramente humana. De ahí que la vida psíquica del romántico vive animada por una experiencia dual irreconciliable, en donde el espíritu busca tortuosamente la afirmación de su propia interioridad y, sin embargo, esta unidad con Dios no se lleva a cabo por la condición finita del hombre.

La representación del contenido religioso que se encuentra en permanente contradicción es la misma lucha al interior del sujeto (Hegel, 2007). La riqueza de la representación estriba en la variopinta diversidad de formas del desgarramiento subjetivo. Esta diversidad del contenido no la produce la obra de arte como tal, sino el sentimiento. Por ello consideramos que la muerte del arte en la forma romántica es el resultado de una experiencia subjetiva del desgarramiento, que resulta ajena a la unidad de sensibilidad y universalidad que se da en la forma del arte clásico.

La experiencia perturbadora que atraviesa la subjetividad en el arte romántico, la genera un elemento que es ajeno al arte mismo: se trata de la religión. Esta exterioridad que se da con el sentimiento religioso es lo que da lugar al ‘acontecimiento prosaico’¹⁰. Este acontecimiento —que nos prepara el camino para nuestro último apartado del ensayo— traslada la “naturaleza absoluta del espíritu”, no al mundo externo, que ya sabemos que es contingente y carece de la presencia divina, sino al mundo interior del artista. De ahí que lo prosaico se entienda, en un primer momento, como la indiferencia y la desconfianza del espíritu por permanecer unido a su mundo. En esta medida, la prosa del mundo es el lugar contingente en el cual habita el individuo y, a pesar de ello, no se encuentra reconciliado con él (Hegel, 2007). En cuanto sobreviene la pregunta por la forma de la representación, que a pesar de no espiritualizar la materia y viceversa (que es el logro en el significado absoluto del espíritu en el arte griego), logra generar una relación entre el acontecimiento prosaico y la interioridad, último reducto del significado espiritual del arte.

Efectivamente, Hegel plantea que la relación entre lo externo y lo interno, lo prosaico y lo lírico, la naturaleza y la libertad, etcétera, es propiamente la característica fundamental del modo de representación romántico. Solo el mundo exterior cobra sentido —esto es el mundo prosaico— cuando hace referencia al ánimo interior, o, en su defecto es utilizado para significar algo superior. Empero, persiste la conciencia de que el valor espiritual de los objetos en este mundo se desvanece, siendo la intimidad, el último protagonista en el significado espiritual del arte (Hegel, 2007).

3. Hegel y la poética del horror: Charles Baudelaire

En el apartado dedicado a la poesía, son constantes las alusiones a la superioridad espiritual de la poesía respecto a las demás artes. La prosa, por ejemplo, separa la expresión sensible del significado universal mediante el razonamiento (Hegel, 2007, p. 704), que tantea cada uno de los elementos y los dispone analíticamente. A su vez, la poesía universaliza per se, sin tener que demostrar filosóficamente sus proposiciones, pues su tarea es la de “(..) llevar a la conciencia las potencias de la vida espiritual y lo que en general se agita en la pasión y el sentimiento humanos (..)” (Hegel, 2007, p. 704).

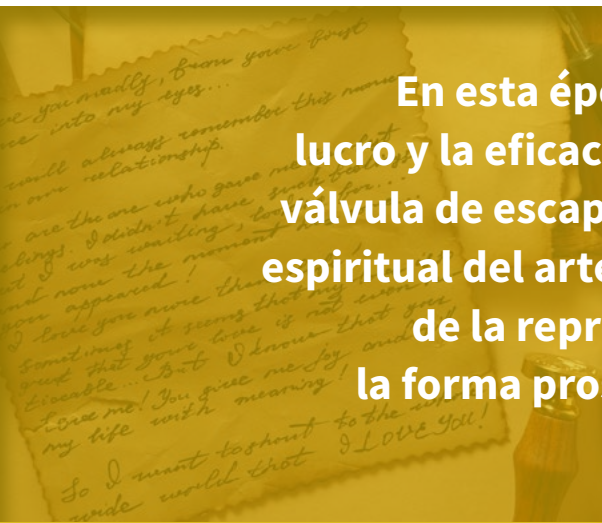
10 “En cuanto a la conciencia universal de la verdad, la religión constituye aquí, en un grado enteramente diverso, el presupuesto esencial del arte, y también por el lado externo de manifestación se presenta a la conciencia efectivamente real en realidad sensible como acontecimiento prosaico” (Hegel, 2007, p. 387).

Existe una forma refinada de combinar ambos momentos mediante un discurso, cuyo propósito principal es la comunicación, como ocurre en la oratoria (Hegel, 2007, p. 705). La prosa, cuando no se muestra tan fría, procura incluir los elementos particulares que componen la descripción de un objeto de manera libre. Precisa Hegel, que el pensamiento especulativo es una forma donde se logra una relativa aproximación entre la ‘fantasía poética’ y el discurrir de la racionalidad prosaica (Hegel, 2007).

La unión entre poesía y prosa es también la unión entre la interioridad del espíritu y la exterioridad del mundo. Esta simbiosis se debe hacer siempre y cuando prime la libertad que el arte exige, es decir, sin el ánimo de utilizar una para explicar la otra, pues, en este caso, la intencionalidad desbordaría la invención que propicia la espontaneidad del arte mismo (Hegel, 2007). En otras palabras, el objeto mismo es el pretexto para que la combinación genere como resultado real una obra bella.

Sin embargo, la oposición entre el modo de representación poético y el prosaico es manifiesta. Ya en la poética el contenido se configura interiormente al margen de los recursos figurativos externos, objetivándolos para su representación y su significado interior (Hegel, 2007). En la representación prosaica, dominan la *exactitud*, la *determinidad* y la *inteligibilidad*, leyes que se apartan de la escasa precisión de los contenidos metafóricos y figurativos propios de la poesía (Hegel, 2007).

El problema de relacionar estas dos formas de la representación estética sobreviene cuando en la época actual, dominada por la prosa, imperan el lenguaje de la exactitud y la precisión, caracteres que responden a las nuevas dinámicas que experimenta el hombre en las sociedades industrializadas.



En esta época gobernada por el afán de lucro y la eficacia, el lenguaje poético es una válvula de escape, que salvando el contenido espiritual del arte de la cotidiana ‘abstracción de la representación’ en la que incurre la forma prosaica, propone en su estilo la ‘vitalidad concreta’.

Ahora bien, la comunicación entre la prosa y la poesía es un prototipo de la reunificación entre el pensamiento universal, la intuición y el sentimiento (Hegel, 2007). No obstante, inmediatamente Hegel termina por afirmar que una relación de este tipo resultaría artificial y rebuscada (Hegel, 2007).

Lo anterior no indica que nuestro filósofo se aparte de la idea, pues reconoce la excepción de lograr tal combinación, en razón de que finalmente ambas representaciones se producen al interior de una misma conciencia, en la que es inevitable la confrontación entre las polaridades y las eventuales contradicciones propias de lo humano (Hegel, 2007). La conciencia humana vive habitada de ambas formas de representación; como bien lo sostuvo el filósofo en el apartado sobre el *Fin esencial del arte*, el arte no se propone otra cosa más que el de sacudir:

(...) el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos, y en entregarse para su goce al sentimiento y a la intuición de lo que en su pensamiento y en la idea tiene el espíritu que alcanzar de esencial y elevado, el esplendor de lo noble, eterno y verdadero; asimismo en hacer concebibles la desgracia y la miseria, el mal y el crimen, en dar a conocer íntimamente todo lo horrible y atroz, así como todo placer y felicidad, y finalmente en permitirle a la fantasía entregarse a los ociosos juegos de la imaginación así como abandonarse a la seductora magia de intuiciones y sentimientos sensualmente atrayentes. (Hegel, 2007, p. 38)

No solamente ambas formas están referidas a la conciencia por el hecho de que para el arte nada de lo humano es desconocido, sino que se mantienen confrontadas permanentemente, pues el lenguaje del arte va más allá de lo meramente cotidiano. La línea que separa el modo de representación poético del prosaico no es tan clara como en apariencia se muestra en las diversas distinciones que propone el filósofo alemán. En este sentido, cabe retomar que en el apartado acerca del *Fin del arte*, Hegel (2007) sostiene que el arte no se define en función del contenido objetivo que representa, de facto, ya la obra de arte, sino en una finalidad que se va desplegando en la acción y que, en consecuencia, carece de fin inmediato.

El valor objetivo del arte no se encuentra en el acto, sino en potencia; con esto se quiere decir que es una actividad del espíritu que se va consumando en la dinámica de la contradicción y la reconciliación. No es la reconciliación de los contrarios el reducto absoluto, que explica el fin sustancial superior del arte. Pues, en este caso, el fin último sería la obra de arte como tal, en su resultado objetivo que se exhibe en la galería y el museo.

Esta forma de exteriorización del arte pone de presente una forma de su muerte, toda vez que reproduce la mera conciencia objetiva de la cosa hecha. Más bien, el re-juego

o movimiento de confrontación y conciliación de los contrarios mostrándose en el contenido de la representación de la obra de arte, es su auténtica revelación y donación de sentido, lo que la hace superar la condición de cosa muerta. En este sentido, el fin sustancial del arte libremente busca “(...) desvelar la verdad en forma de configuración artística sensible, a representar aquella oposición reconciliada, y tiene por tanto su fin último en sí, en esta representación y este desvelamiento mismo” (Hegel, 2007, p. 44).

El arte, en relación con el fin sustancial superior, posee un valor agregado en tanto que se trata de una actividad que pone en movimiento un cierto contenido bajo una cierta forma de representación. La objetividad del arte bello se dilata en el proceso y se extingue en su consumación como resultado. La cuestión por el fin sustancial superior del arte se propone no reconciliar los contrarios, sino mantenerlos tensionados, esto es, mostrar que lo individual y lo universal permanecen en un conflicto que a la vez se va reconciliando y repeliendo, pues “(...) la verdad solo se halla en la reconciliación y mediación de ambas, y [...] esta mediación no es un mero postulado, sino en y para sí y [...] continuamente se está consumando” (Hegel, 2007, p. 43).

En *el salón 1860* Charles Baudelaire leerá lo bello como una sustancia que contiene una doble composición, percibida por el espectador como una unidad; mientras que uno de sus elementos representa la eternidad de un mensaje que trasciende el tiempo, que se vive en la cotidianidad, el otro se atiene a la circunstancia particular, la cual vive dominada por la moda, la época, la moral y la pasión. De esta manera, se refiere el poeta a la combinación de ambos momentos:

Sin el segundo elemento (lo relativo circunstancial), que es como se desarrolla divertido, en movimiento, aperitivo, como un divino pastel, el primer elemento (lo eterno y universal) será indigestible, inapreciable, no adaptado y no apropiado a la naturaleza humana (Baudelaire, 1962, pp. 455-456)

Esta especie de alquimia estilística es interpretada por Benjamin (2008) como una de las notas predominantes en la producción literaria de Charles Baudelaire. A juicio del filósofo, el poeta de la sociedad capitalista se sumerge en el mundo de los deseos, las contradicciones y las carencias que envuelven como un torbellino la vida anímica de las subjetividades que habitan las urbes; proletarios, bohemios, traperos, prostitutas, etcétera. El poeta es un paseante (*flâneur*) en medio de esta fauna social y su misión es la de capturar el instante de vida que se embriaga en las tabernas, deambula en las plazas o simplemente pierde el tiempo en las vitrinas de los bulevares de París. Para Benjamin, una de las premisas de la idea de belleza, en la ‘época del altocapitalismo’, es la combinación de estilo entre lo ‘relativo circunstancial’ de la narración prosaica con lo ‘eterno y universal’ de la representación poética.

A propósito, uno de los poemas de *Las flores del mal* como *El vino de los traperos* es una muestra al detalle de lo que produce esta hibridación de estilo, que, retratando la ebriedad de rutina del vagabundo, un despojado más de los desechos industriales, es universalizado por el mensaje poético cuando declara su arenga justiciera:

(...) se ve un trapero que viene, meneando la cabeza,
chocando y dándose contra los muros como un poeta,
y, sin tener cuidado de los polizontes, sus súbditos
explaya todo su corazón en gloriosos proyectos.
Presta juramentos, dicta leyes sublimes,
abate los maleantes, levanta las víctimas,
y bajo el firmamento como un dosel suspendido
se embriaga de los esplendores de su propia virtud.
(...) (Baudelaire, 1979, p. 290)

Poetizar la cotidianidad en las urbes del alto capitalismo es una de las invenciones de la poética en prosa de Charles Baudelaire; tal vez en ningún otro lugar es mejor retratada que en *El spleen de París*. En estas ciudades cubiertas por un cielo gris, cada uno carga en su espalda con una enorme quimera, que invisible, es una fuerza que obliga un desplazamiento sin rumbo ni fin, como reza el poema *A cada uno su quimera*. Se trata de una bestia que envuelve y oprime a los hombres que ‘caminan encorvados’, mientras son dominados “(...) con sus músculos elásticos y poderosos (...)” (Baudelaire, 2000, p. 31).

El poeta, testigo de una visión dantesca, pregunta a uno de los del grupo por su destino, a lo que responde diciendo: “(...) que no sabían nada, ni él ni los otros; pero evidentemente iban a alguna parte, pues estaban impulsados por una invencible necesidad de caminar” (Baudelaire, 2000, p. 31). Esta inercia que nos impulsa hacia cualquier lugar es una constante en los cuerpos que fluyen por las arterias de las urbes modernas. Anota con curiosidad el observador lírico que “(...) ninguno de aquellos viajeros se veía irritado contra la bestia feroz suspendida de su cuello y pegada a la espalda: se hubiera dicho que la consideraban parte de sí mismos” (Baudelaire, 2000, p. 32).

Espera y resignación, con las huellas anímicas de estos caminantes aplastados por las quimeras, símbolos de la imposibilidad material de sus deseos más claros y oscuros, de sus culpas y de sus penas, transitan al lado del poeta y se pierden en el horizonte.

La escena no suscita ningún tipo de consideración; la indiferencia es la actitud poética del observador lírico, tal vez la actitud cotidiana de quien termina por acostumbrarse a la idea de que la faz del hombre ciudadano y de su sombra son una y la misma cosa:

Ninguna de aquellas caras fatigadas y serias testimoniaba desesperación; bajo la cúpula esplinética del cielo, los pies hundidos en el polvo de un cielo tan desolado como el suelo, los hombres caminaban con la fisonomía resignada de los que están condenados a esperar para siempre.

Y el cortejo pasó a mi lado y se sumergió en la atmósfera del horizonte, en el lugar donde la superficie del planeta se oculta a la mirada de la curiosidad humana.

Y, por algunos instantes, me obstiné en comprender aquel misterio; pero muy pronto la irresistible Indiferencia se abatió sobre mí y no me sentí más rudamente abrumado que los mismos hombres por sus aplastantes Quimeras. (Baudelaire, 2000, p. 32)

4. La etnografía en verso en los tiempos del alto-capitalismo

La muerte del arte diagnosticada por Hegel en la modernidad es la anticipación a las estéticas de la reproducción que se pliegan al análisis sociológico del arte y su desenvolvimiento en los movimientos de masas. Este fenómeno social marcará el análisis filosófico de la obra de arte hasta llegar a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

El análisis se caracterizará por una crítica generalizada del arte en las sociedades altamente industrializadas, palpable en diversos tópicos, como, por ejemplo, la relación entre la cultura y el poder político para el direccionamiento de las masas, la economización del objeto-arte y su conversión como fetiche del mercado, y la reproductibilidad de la obra de arte a través de la técnica cinematográfica, etc.

Todas estas perspectivas son latentes en las investigaciones estéticas de Walter Benjamin, Theodor Adorno, George Simmel, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, entre otros. Estos estudios sociales sobre el arte y el fenómeno estético coinciden en la tesis de que la ilustración no se ha consumado como una realidad efectiva ni la razón cosmopolita y humanizadora cultivada por los filósofos del siglo XVIII ha logrado advertir a la sociedad europea del advenimiento de la barbarie, palpable históricamente en el holocausto de los campos de concentración y el *apartheid* judío.

Como se apreciará en la primera parte del capítulo tercero, el estudio histórico del arte en las dinámicas sociales es una continuación de las tesis marxianas sobre la deshumanización del proletariado, fenómeno que se corrobora en el fenómeno de la enajenación del hombre por cuenta de una *praxis* mecanizada y negadora de la vida. La ‘pauperización espiritual’ del trabajo se origina cuando las potencias edificantes de una actividad transformadora se rinden ante el funcionalismo del capital, dentro de la dinámica impuesta por la división social del trabajo. Al subsumir el trabajo dentro de la lógica productiva del capital, Marx planteará la materialización de las actividades del espíritu y con ello la objetivación del arte en el escenario de las industrias culturales, en donde el objeto arte deviene en un fetiche del mercado.

La teoría crítica es heredera de esta deconstrucción social del arte planteada por el marxismo, como también del pronóstico de Hegel, quien anticipará con la muerte del arte la destrucción de las formas clásicas por cuenta del advenimiento de las formas románticas. Habría pues en las investigaciones estéticas de los filósofos de la escuela de Frankfurt un diálogo a dos bandas entre las propuestas estéticas de Hegel y Marx, en donde se asume la muerte del arte no solamente como la liquidación espiritual y material del arte por cuenta de las dinámicas del mercado, sino también una lectura sobre la transformación del estilo en el capitalismo, cuya primera mutación fuera identificada por Hegel en la desaparición del canon clásico por el advenimiento de la forma romántica.

Otras muertes serán pronosticadas por la escuela de Frankfurt. Adorno, por ejemplo, denunciará la muerte de la comunicación entre el artista y su público por causa de una industria cultural, que al despojar a la obra de arte de la individualidad y las posibilidades liberadoras, la entrega al espectáculo del consumo y de las masas (Jauss, 2002), o Marcuse, quien señala los perjuicios generados por la distinción entre ocio y trabajo en las sociedades altamente industrializadas, distanciando la cultura de la realidad cotidiana y produciendo con ello la ‘alta cultura’, una élite privilegiada que ve en la experiencia estética una forma de emancipación cultural o ‘capital simbólico’ heredado, que toma distancia del gusto ‘comercial’ y ‘consumista’ que identifica a las preferencias estéticas de las masas (Jauss, 2002).

Los diagnósticos sociológicos que han visto en el arte los síntomas de la ‘pauperización espiritual’ del hombre moderno no han permitido pensar las relaciones que se tejen entre el arte y la filosofía. Estas son, en últimas, aproximaciones fenomenológicas a la experiencia estética, vivencia axial y trasgresora, donde no solamente tienen lugar las crisis sociales de una modernidad inconclusa o que no ha cumplido la promesa del cambio social a través de la emancipación social de la humanidad.

En su lugar, arte y filosofía se encuentran para recrear las utopías, que se condensan en las posibilidades abiertas por la creación *poiética* y los mundos posibles. Los románticos, a diferencia de los filisteos, se emanciparán a través de la ‘*capacidad poiética*’, forma de aparición axial, en donde la experiencia estética se define como una vivencia del límite y la trasgresión¹¹. En el rebasamiento estético, un *plus* correrá por cuenta de la deshumanización de la realidad practicada por la obra de arte. A su vez, los prosaicos aceptarán la liquidación de las fuerzas oníricas por cuenta del ‘materialismo de los deseos’, que, mundanizando el estilo poético en prosa desencarnada, creará un relato híbrido cuya virtud —como se muestra en la poética de Baudelaire— consistirá en capturar en una descripción fotográfica, el encuadre de las contradicciones del hombre en los tiempos del alto capitalismo.

Antes de participar en las sucesivas actas de defunción del arte en la modernidad, nos ha interesado mostrar en este primer capítulo que, en el caso de Kant, la relación entre las categorías estéticas inscritas en la *Crítica del juicio*, tales como juicio de gusto estético, juego, belleza natural, genio, juicio teleológico y símbolo, resultan ser descripciones acertadas que muestran el humus equívoco y diverso que caracterizó al universo pictórico y poético del romanticismo.

Una pista valiosa que ha orientado esta primera interpretación la formula el filósofo francés Gilles Deleuze, dentro de los cursos libres de filosofía dedicados a la obra y el pensamiento de Kant, afirma que “Verdaderamente la *Crítica del juicio* es el gran libro al cual todos los románticos se aproximaron. Todos lo habían leído y será determinante para el romanticismo alemán” (Deleuze, 1963, p. 2).

La segunda pista alude a uno de los grandes descubrimientos que haría Kant en la *Crítica del juicio*: el simbolismo. Efectivamente, el análisis trascendental del juicio de gusto estético desbordará la analítica del juicio de conocimiento científico, abriendo las posibilidades para pensar otras incursiones a la realidad, el conocimiento y la verdad a partir del lenguaje de los símbolos y la inteligencia arquetípica.

El lenguaje del símbolo caracteriza a la estética. A diferencia de la idea normal, la cual permanece atada a la impresión particular del objeto, la idea estética va más allá, y tiene como fin construir una imagen del conjunto de aquello que permanece en su individualidad concreta. Una idea estética es una imagen o símbolo donde se reúne la totalidad de un mundo puesto en movimiento por los detalles de contenido que se encuentran dentro del marco de un fresco:

11 Un estudio extendido y detallado sobre la definición que aquí se propone de la experiencia estética se encuentra en la primera parte del tercer capítulo.

La idea normal tiene que tomar de la experiencia de sus elementos para la figura de un animal de una especie particular; pero la finalidad en la construcción de la figura más conveniente para la común medida universal del juicio estético de cada individuo de esa especie, la imagen que, por decirlo así, con intención, ha estado puesta a la base de la técnica de la naturaleza, y a la cual sólo la especie, en su totalidad, más no un individuo separado, es adecuada, yace, sin embargo, sólo en la idea del que juzga, la cual, empero, con sus proporciones, como idea estética, puede ser expuesta en una imagen, modelo totalmente in concreto. (Kant, 2006, pp. 169-170)

De otra parte, Hegel en sus *Lecciones de estética* acentuará el valor objetivo e histórico de la obra de arte, proponiendo una filosofía que se aparta del análisis trascendental del juicio de gusto estético para destacar que en el arte se halla una sustancia viva y dinámica, que al definirse como un ‘objeto espiritual’ posee las cualidades ideales para historiarla e incluso cuestionarla, además de tener por finalidad el embellecimiento de la realidad; así las cosas, la filosofía del arte planteada por Hegel, al aproximar el contenido estético de la obra de arte con la verdad histórica, ha constatado el fenómeno de su muerte, un asunto espiritual que atañe a la filosofía y a la religión.

En este tercer ejercicio interpretativo, se ha planteado una relación entre el análisis filosófico a propósito de la muerte del arte en Hegel con la poética de Charles Baudelaire. A través de esta correlación se concluye —de la mano de Walter Benjamin— que, en la *prosa poética*, la literatura logra narrar el devenir de la vida dentro de las contingencias experimentadas por el hombre en la metrópoli de la primera mitad del siglo XX.

La poética de Baudelaire desacralizará lo que en el canon clásico fue considerado como bello y absoluto según la regla de la armonía y la proporción para introducir la fealdad y desproporción como los contenidos vivos de una verdad histórica latente en las sociedades determinadas por el mercado y el costo de vida. Otra forma de anunciar la muerte del arte se halla en los relatos inmersos en las contingencias y las contradicciones de la vida moderna, que, combinando el relato en prosa, hacen del arte poético un registro único y certero sobre el lirismo trágico que experimentan los sujetos en las metrópolis del alto capitalismo.

Conclusiones

Estas investigaciones alrededor del fenómeno estético y su influjo en el modo de vida artístico de las sociedades modernas y contemporáneas sugieren el advenimiento de una filosofía de la diferencia. En estos términos, tal vez una de las propuestas que

mejor caracteriza la filosofía posmoderna sea propiamente la desarrollada por el francés Gilles Deleuze (1925-1995). En efecto, su filosofía es una propuesta barroca (Badiou, 1997) donde se combinan diversas apuestas filosóficas, que si bien se alejan de una voluntad de sistema arraigada en la idea de la univocidad y la totalización de lo real desde una perspectiva trascendental, tal y como ocurre en las propuestas de los clásicos Platón, Kant y Hegel, es claro que la del francés se acerca más a aquellas filosofías afines a lo equívoco, los pliegues y los intersticios, lo empírico y, en general, a aquellas propuestas filosóficas que privilegian una ontología de la diferencia; tal y como ocurre en las filosofías que provienen desde la Edad Media con Duns Scoto a la cabeza y su continuación en las vertientes empíricas en perspectiva a la obra de David Hume, desde la mirada racionalista de Baruch de Spinoza, o la relativa y nihilista como la que se puede identificar en el vitalismo de Nietzsche o en el individualismo ético y teológico en Kierkegaard.

Usualmente, cuando se piensa la categoría de ser, se suele asociar con otros conceptos subordinados como lo son los de semejanza, identidad, diferencia, unidad, relación por analogía, etcétera. Una de las novedades teóricas que propone el filósofo Gilles Deleuze tiene que ver con una mirada del ser desde la noción de diferencia y su relación con lo uno. Como lo señala nuestro filósofo en su prefacio *Diferencia y repetición* (2002), pensar la diferencia en sí misma implica tomar distancia de la filosofía de la representación. Este rechazo se debe a la consideración crítica de que buena parte de la filosofía moderna se encuentra atrapada en los barrotes de la representación. La representación alude a una filosofía que subordina el conocimiento de lo real hacia lo idéntico, que corresponde a la forma que tiene el sujeto de representarse el mundo, negando con este gesto el valor de la diferencia (Deleuze, 2002, p. 15). Se entiende que la representación es un juego óptico, un simulacro. Y en este sentido pensar la diferencia implica tomar distancia del simulacro que produce la filosofía de la representación (Deleuze, 2002, p. 16). En consecuencia, pensar lo impensado de la filosofía implica descubrir otros caminos distintos a los de la filosofía de la representación para llegar hacia un encuentro con una ontología de la diferencia. En este camino ontológico tiene lugar la exploración de los conceptos de la immanencia, la simpatía, la diferencia, lo uno, el movimiento y el teatro.

Como ocurre en la filosofía de Heidegger, Deleuze propone un retorno al problema del ser. Solo que a diferencia de seguir el camino transitado por la tradición en donde el ser es definido en términos de esencia o sustancia (como ocurre en las filosofías de Platón y Aristóteles) o en la perspectiva de la temporalidad (como ocurre con el *dasein* heideggeriano), Deleuze propone entender el ser en la dinámica entre lo uno y la diferencia. En este sentido, la filosofía del francés se inscribe al clamor del ser identificable en las propuestas de Parménides a Heidegger (Badiou, 1997).

Sin embargo, esta exploración del ser como unidad recuerda a las filosofías de Parménides y Plotino. A pesar de que el ser es uno abarca múltiples diferencias. Para pensar el ser en su relación dinámica entre lo uno y lo diferente es decisivo tomar distancia de la filosofía de la conciencia o de la representación, ya que esta al tratar de pensar el ser como unidad se queda en lo idéntico y no logra comprender lo diferente. Para salvar las relaciones múltiples y diversas que se dan entre lo uno y lo diferente, hay que proclamar como método el recurso al empirismo que se encuentra en la obra de David Hume.

En esta misma línea de pensamiento, se hace posible reconocer las múltiples maneras que tiene lo uno de abrirse hacia la diferencia; en este aspecto, hay que reivindicar los modos que tiene en el filósofo inglés el pensamiento afectivo, ya que muestran el camino hacia el conocimiento metafísico que se da con los sentimientos morales. Por ejemplo, la simpatía es una forma del sentimiento moral que muestra en la inmanencia y la exterioridad el valor de la diferencia y su referencia hacia lo uno (Beuchot, 2009, pp. 136-137). Este modelo empirista hace un llamado a construir el pensamiento filosófico desde la inmanencia de los sentidos. Lo inmanente es lo real, y son los sentidos los que permiten tener conocimiento de esta realidad.

Pero además de la simpatía y el universo de los sentimientos morales, hay otras formas que son posibles; en la introducción *Diferencia y repetición* se menciona las propuestas filosóficas de Nietzsche y Kierkegaard. Deleuze identifica en las propuestas de estos filósofos otras maneras de habitar la diferencia más allá del modelo de la representación, las cuales tienen que ver con el movimiento y el teatro. En una evocación a la crítica que proponen estos filósofos a Hegel, se plantea lo siguiente:

Tanto Kierkegaard como Nietzsche son de los que aportan a la filosofía menos medios de expresión. Al referirse a ellos, suele hablarse de una superación de la filosofía. Ahora bien, lo que está en tela de juicio en toda su obra es el movimiento. Lo que reprochan a Hegel es haberse quedado en el movimiento falso, en el movimiento lógico abstracto, es decir en la «mediación». Quieren poner la metafísica en movimiento, en actividad. Quieren hacerla pasar en acto, y a los actos inmediatos. No les basta, entonces, con promover una nueva representación del movimiento; la representación ya es mediación. Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación; se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones meditadas por signos directos; de inventar vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que llegan directamente al espíritu. Esta es una idea del hombre de teatro, de director de escena que se adelanta a su tiempo. En este sentido hay algo completamente nuevo que comienza con Kierkegaard y Nietzsche. Ya no reflexionan sobre el teatro a manera hegeliana. Tampoco hacen

un teatro filosófico. Inventan, en la filosofía, un equivalente increíble al teatro, y con ello, fundan ese teatro del porvenir, al mismo tiempo que una filosofía nueva. (Deleuze, 2002, pp. 31-32)

Otras formas de filosofar permiten transitar el camino hacia la diferencia. Son las que se plantean en las propuestas de Nietzsche y Kierkegaard y sus concepciones del movimiento que, bajo la forma artística del teatro, exploran otras maneras que tiene la vida humana de desenvolverse en la danza, los giros, las gravitaciones, etcétera. Como se aprecia en ambos ejemplos, se hace posible reconocer cómo otras filosofías distintas a las de la racionalidad unívoca y trascendental propician un encuentro con la diferencia.

Deleuze incluso identifica modelos diferenciadores que propone Kierkegaard en las figuras icónicas de la cultura europea como las encarnadas en el caballero cristiano y también en los prototipos humanos del sacrificio; identificables en la tradición cristiana en los relatos de Abraham y de Job. Estos son personajes enmascarados, es decir que, para superar el vacío que les produce su realidad subjetiva que se oculta en el artificio de una máscara, se afanan por llenarlo con “lo absolutamente diferente”, en donde la diferencia se encuentra a mitad de camino entre lo finito e infinito; ideas que nacen de una concepción de la existencia humana desde el humor, el teatro y la fe (Deleuze, 2002, p. 32).

Otro tanto se encuentra en la filosofía de Nietzsche y en su visión de la tragedia y lo dramático, que se plantea en obras como *El nacimiento de la tragedia* y *Así hablo Zaratustra* (Deleuze, 2002, p. 33).

Segunda parte

El lenguaje *como espontaneidad, auto olvido y ausencia del yo*

Problemática

Pensar el ser del hombre es pensar su lenguaje. Entre los griegos es Aristóteles quien identificará en el logos, esto es, en la capacidad de articular palabras y emitir un mensaje o código lingüístico, el atributo antropológico que deslinda el mundo habitado por el hombre del que determina al animal.

En el ensayo *Hombre y lenguaje* (1965), el filósofo Hans-George Gadamer planteará que el logos no es solamente una exclusiva antropológica en donde el hombre se descubre como un animal, cuya finalidad es el conocimiento de sí mismo (*autognosis*), sino una práctica comunicativa donde prevalece el diálogo.

A través del lenguaje, el individuo no se define en función de ser una entidad existente y sapiente (*solipsismo epistemológico*), sino en razón de que es una conciencia escindida en otras. Ello es así porque dicha conciencia al escuchar y ser interpelada por otras conciencias, abandonará la condición de ser una subjetividad pensante para acoger la voz legada por el nosotros y que de ordinario es la función social que ha solido cumplir el lenguaje tanto oral como escrito en la trasmisión de una cultura.

Así las cosas, el pensamiento en cualquiera de sus expresiones y formas, gravitará alrededor del juego dialógico que propicia el lenguaje; no en vano el presupuesto hermenéutico reza de que el mundo se encuentra lingüísticamente *pre-dado* y es asimilado a través de la crianza y el aprendizaje (Gadamer, 1977). En este proceso dialógico, el lenguaje es caracterizado por Gadamer a partir de tres estadios: el del *auto olvido* y la espontaneidad, la desaparición del yo o la apertura al nosotros, y finalmente la universalidad del lenguaje.

El primero es la naturalidad o espontaneidad, que es una suerte de *auto olvido* en donde el hombre dispone del lenguaje en su cotidianidad sin advertir de una ciencia de la gramática o de la sintaxis. El aprendizaje de las lenguas extranjeras recurre a este carácter espontáneo del habla, sobre todo para retener en la memoria de quien aprende la materialidad de lo dicho, esto es, tanto de la forma en que se escucha como del contenido vivo de una cultura que es recreada en el aprendizaje de un idioma extranjero.

Pretendemos en este capítulo mostrar que la espontaneidad del lenguaje posibilita el uso judicativo del gusto estético en la perspectiva kantiana, la cual, si bien es aleccionada en parte por el acervo tradicional de una cultura, puede llegar a perder su validez si la realidad sobrepasa los códigos semánticos recibidos en la crianza; este es el caso que identifica Umberto Eco (1995) como una arista semiótica del juicio estético formulado por Kant y que explicaría, entre otras cosas, la dificultad que tuvo la ciencia natural del siglo XVIII para apalabrar un animal extraño como lo fue el ornitorrinco.

Una dificultad de la ciencia ilustrada es que, como se verá, tendrá que recurrir a la imaginación y la reflexión como recursos complementarios a la actividad de producir conceptos, que, en lugar de demarcar, clasificar y ordenar, propondrán analogías, símbolos y metáforas. En el uso estético de la imaginación y la reflexividad tendrá lugar la primera caracterización propuesta por Gadamer (1965) sobre el lenguaje y según la cual:

Cuanto más vivo es un acto lingüístico es menos consciente de sí mismo. Así, el auto olvido del lenguaje tiene como corolario que su verdadero sentido consiste en algo dicho en él y que constituye el mundo común en el que vivimos y al que pertenece también toda la gran cadena de la tradición que llega a nosotros desde la literatura de las lenguas extranjeras muertas o vivas. El verdadero ser del lenguaje es aquello en nos sumergimos al oírlo: lo dicho. (p. 150)

La apuesta teórica que se persigue en el primer estudio de este capítulo consiste en la dilucidación de una 'antropología simbólica' que se propone articular la perspectiva judicativa del gusto estético con la inteligencia arquetípica y la analogía, recursos epistémicos, lingüísticos y hermenéuticos que caracterizan lo que se ha denominado en la antropología filosófica, sobre todo en la perspectiva del neokantiano Ernst Cassirer, como la teoría del *homo symbolicus*.

La hipótesis que se propone se analiza en el juicio estético de reflexión, entendiéndola como una actividad que apalabra el mundo de las cosas desconocidas. La continuación de este proyecto filosófico correrá por cuenta de la filosofía de las formas simbólicas de Ernst Cassirer y su particular definición del hombre como un animal simbólico.

En efecto, si el ser del lenguaje se descubre en la vivencia de lo dicho, el símbolo, como lo sostiene Cassirer de la mano de Herder, es una actividad en proceso que, marginándose del uso objetivo de una lengua cuya función sea la delimitación y la clasificación, se caracterizará por la espontaneidad, la reflexión y, sobre todo, por la capacidad de significar simbólicamente el mundo.

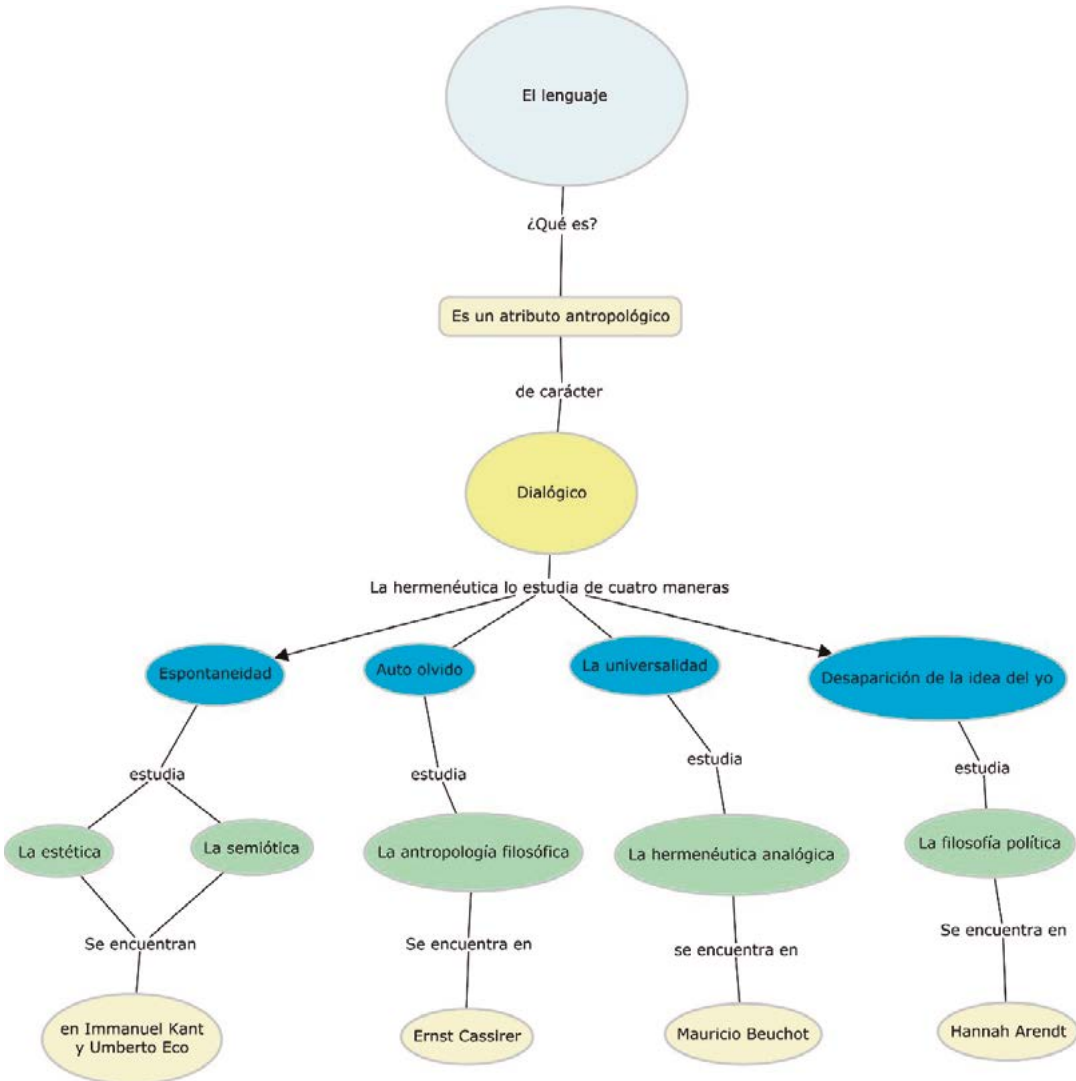
El estudio del lenguaje como espontaneidad y *auto olvido* es otra de las perspectivas que se abordan en este estudio, principalmente al conectar las posibilidades semióticas y antropológicas que se desprenden del juicio estético de reflexión con la hermenéutica analógica propuesta por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot.

La analogía es otro recurso del lenguaje en donde la imaginación y la espontaneidad desbordan los límites de las reglas lógicas de la sintaxis y la semántica para abrirse paso a una metaforización de lo real, que será una nueva incursión desde el lenguaje de los símbolos y las analogías en la comprensión de un mundo *metafísicamente fabulado*.

La segunda tiene que ver con la ausencia del yo cuando se habla: efectivamente, en un proceso dialógico de comunicación, la desaparición del yo surge debido al advenimiento del nosotros. Gadamer emplea el concepto de juego para describir este intercambio que se da en el habla entre un yo y un tú; en el juego, el diálogo se torna un asunto lúdico donde los jugadores ponen a prueba sus capacidades para plegarse a la regla de la conversación al dejar que la libertad, la ligereza y la felicidad del logro impregnen el espíritu del diálogo.

En tal dirección, se encamina el segundo estudio de este capítulo, que al abordar el problema de la intersubjetividad que se desprende del juicio de gusto estético, destaca el juego entre las facultades y, en general, la teoría del *sensus communis* como modalidades del conocimiento estético que se plegarían al ‘pensar extensivo’; un apelativo acuñado por la filósofa judía Hannah Arendt para referirse a las cualidades sociales y comunicativas que se desprenden del juicio estético de reflexión que, al ser definido por Kant como *sensus communis*, sitúa la estética en diálogo con la moral y la política, disciplinas filosóficas que han solido pensar las implicaciones normativas y sociales del lenguaje cuando el yo desaparece para dar vía libre al encuentro dialógico y lúdico del nosotros.

Figura 20. El lenguaje como espontaneidad, auto olvido y ausencia del yo



Fuente: elaboración propia.



Capítulo I

El lenguaje de lo desconocido

1. El debate por la antropología filosófica

¿Qué es el hombre? En la historia de la antropología filosófica ninguna otra cuestión ha dimensionado el carácter problemático y paradójico que se desprende de la cuestión acerca de lo que significa ser hombre. Las líneas de fuga que se propondrán en este primer estudio son lecturas complementarias a las formuladas por la tradición metafísica (Aristóteles, Santo Tomás y Heidegger), estructuralista (Levi-Strauss y Foucault) y cultural (Protágoras de Abdera y Nietzsche).

Se inscribe en la tradición de la filosofía trascendental, pero acentuando el énfasis en una obra poco explorada desde una mirada antropológica y que parte originariamente de una preocupación estética. La tercera crítica kantiana es el caldo de cultivo sobre el cual se proyectarán las bases de una apuesta teórica que denominamos la 'antropología simbólica', propuesta cuya caja de resonancia evocará la tradición de la *Antropología filosófica. Introducción a una Filosofía de la cultura* (1996) del neokantiano Ernst Cassirer; y desde Latinoamérica, en una perspectiva más actual, con las investigaciones adelantadas por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot, particularmente su provocadora propuesta de una hermenéutica analógica, y que, en este primer estudio, será valorada a partir de un libro diciente y profundo titulado *Hermenéutica, analogía y símbolo* (2004).

Ahora bien, la filosofía trascendental es una evocación al estilo de pensar que inaugura la filosofía kantiana. Como lo describe Karl Jaspers (1972), en su inmejorable estudio introductorio a la obra y pensamiento de Immanuel Kant, es un modo radical de filosofar, no heredero de una revelación ni de una inspiración decisiva o fruto de una genial creación. Se trata de una actitud fundamental de conocimiento, que se propone demarcar los límites de la razón de un modo sistemático. Se entiende por sistema como la voluntad de conocimiento que une una cosa con la otra, dando cabida a una infinidad de relaciones posibles (Jaspers, 1972, p. 159).

A juicio de Jaspers, la voluntad de sistema que le imprime Kant a la filosofía la convierte en una actividad revolucionaria que adquiere un talante moral. En la perspectiva trascendental, el ejercicio de filosofar es una decisión moral, porque renuncia al argumento de autoridad, al tutelaje y a la heteronomía, obstáculos que se presentan en la práctica como enemigos de la justificación racional: la razón no es un regalo venido del cielo, sino una conquista. El origen de la revolución no tiene lugar en el espíritu reformista del protestantismo, que marcaría la institución religiosa en Alemania desde el siglo XV, sino en una toma de decisión y coraje por encarar racionalmente la verdad y que solo germinará en el siglo XVIII con la irrupción de la ilustración. Tal y como la plantea Kant en su famoso texto *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?*, el uso emancipado de la razón es el segundo nacimiento del hombre, el cual tiene lugar cuando se alcanza la mayoría de edad, etapa de la razón donde logra liberarse de las cadenas de la superstición y del poder pastoral (Jaspers, 1972).

El segundo elemento que identifica Jaspers en el modo del filosofar trascendental consiste en que la mayoría de edad, como emancipación del pensamiento, es una tarea infinita y difícil, codificada en el esfuerzo de trascender la realidad bajo el recurso de la dialéctica. Esta dialéctica no es la consumación de la razón que reflexiona sobre sí misma, sino la voluntad de sistema, que en la obra kantiana se materializará en las tres críticas. Jaspers, como lector de la obra de Kant, apunta a una consideración exploratoria y especulativa de la dialéctica empleada por el filósofo alemán: “Kant nos introduce en el espacio donde la vida no cesa de ser producida ella misma dentro de los misteriosos sentidos creadores de la razón” (Jaspers, 1972, p. 161).

A nuestro juicio, la dialéctica de una filosofía consagrada a la exploración racional y esclarecedora de los meandros de la vida no se agota en los usos práctico y teórico, sino que confrontó a la tradición filosófica anterior directamente con el juicio de gusto estético, último capítulo que cierra la gran sistematización hecha por Kant en el siglo XVIII. Esta primera meditación pretende partir de la Crítica del juicio como el eslabón de la filosofía trascendental para introducir una propuesta antropológica inspirada en la inteligencia arquetípica.

Reconstruir una antropología del símbolo inspirada en la tercera crítica kantiana no obvia el hecho incuestionable de que los estudios que definieron a Kant como profesor universitario durante más de veinticinco años fueron justamente los dedicados a los temas de la antropología y la geografía. Sin embargo, en el presente ensayo no se abordará la perspectiva de la antropología en sentido pragmático. Otras son las constelaciones teóricas que motivan la actualización de la antropología no en clave pragmática, sino estética, y que apuntan en dirección a la discusión entre el neokantismo de Cassirer

con la ontología de la existencia de Heidegger, la cual cobró vida en el famoso debate ocurrido en el año de 1929 en la ciudad de Davos (Alemania).

El choque de trenes ocurrido en Davos entre Cassirer y Heidegger (1977) es de interés para la antropología filosófica y tiene implicaciones en la estética y la semiótica, pues marcará un punto de inflexión en la cuestión acerca de cómo la filosofía podría estudiar al hombre y su relación con la cultura. La objeción planteada por las formas simbólicas de Ernst Cassirer y su particular visión de la antropología filosófica se identifica luego en la hermenéutica analógica, la propuesta metodológica del profesor Mauricio Beuchot, que hace resonar el símbolo y la analogía en ámbitos nuevos como la metafísica, la semiótica y la retórica.

Heidegger dirige su crítica a la filosofía de las formas simbólicas a partir de la significación de las cosas humanas desde la historia y la existencia (*dasein* o ser ahí); si la existencia se encuentra sujeta al devenir de la contingencia y a las circunstancias históricas, entonces la representación simbólica del mundo es una filosofía que desborda tal pretensión. En consecuencia, una filosofía del hombre en clave metafísica tendría que ser al mismo tiempo una crítica a la filosofía de la representación incubada en la modernidad:

Creo que esta pregunta por la filosofía de la cultura solamente adquiere su función metafísica en el acontecer de la historia de la humanidad, si deja de ser y no se reduce a una mera representación de los diferentes campos culturales, sino que al mismo tiempo de tal manera se la enraíza en su dinámica interna, que venga a hacerse visible de manera expresa, con anterioridad y no posteriormente, en la metafísica misma del ser-ahí como acontecer fundamental. (Cassirer y Heidegger, 1977, p. 95)

Para Cassirer, el acontecer existencial del *ser ahí* solo puede ser concebido a partir de la invención de formas simbólicas. En otras palabras, la filosofía cobra vida cuando el hombre ha hecho la traducción (léase representación) de sus vivencias en actualizaciones figurativas, formas simbólicas y lenguajes artificiales.

La función de la forma consiste en que al hombre, al transformar su ser-ahí en forma, es decir, al tener que traducir en alguna figura objetiva todo lo que en él es vivencia, se objetiva de tal manera en esa figura que, sin liberarse radicalmente de la finitud del punto de partida (puesto que este se relaciona todavía con su propia finitud), le es posible en cierta manera emerger de la finitud y llevar a esta hacia algo nuevo mediante este proceso (Cassirer, 1977).

La continuación de la crítica heideggeriana a la filosofía de la representación corre por cuenta del estructuralismo, principalmente con la obra del francés Michel Foucault. Las

pistas de esta lectura se encuentran en la traducción hecha al francés por Foucault de la antropología en sentido pragmático de Kant. Foucault, como lector de Kant, incursiona en la discusión Heidegger-Cassirer alrededor de las posibilidades en la modernidad de una filosofía del hombre. La introducción hecha a dicha traducción propone algunas tesis que serán definitivas en trabajos históricos posteriores, como la relación entre la ciencia empírica y la finitud del hombre, el análisis del *ser ahí* existente en los devenires de la historia, la crítica a la filosofía de la historia (y a la historia de las ideas) y el énfasis metodológico por un análisis arqueo-genealógico de las prácticas culturales y sociales de dominación, la disciplina y el gobierno agenciadas en la modernidad por el hospital psiquiátrico, el Estado, la escuela, la ciencia psiquiátrica, la clínica y la medicina, la economía, etcétera.¹².

Leer el problema metodológico de una filosofía del hombre en clave simbólica es la apuesta teórica que buscamos identificar desde la perspectiva de la estética trascendental. Así las cosas, la ruta señalada por Heidegger, y que de una u otra manera será la transitada por Foucault con una mayor radicalidad, es en cierta manera una consumación de la propuesta kantiana de una antropología en sentido pragmático. Hablaremos entonces de una antropología en sentido estético tomando como insumo teórico la *Crítica del juicio*.

No es usual aventurar una interpretación antropológica inspirada en la última crítica de la razón, la cual cierra el tríptico sistemático de la filosofía trascendental. Sin embargo, las incursiones hechas por la filosofía contemporánea han convertido a la *Crítica del juicio* en una obra camaleónica, que adquiere nuevos matices y direcciones. Sorprende encontrar entre los intérpretes, desde las claves para una filosofía política rastreada por Hannah Arendt en sus conferencias en el *New School for Social Research* hasta una propuesta semiótica hecha por Humberto Eco (1999) en el curioso título de *Kant y el ornitorrinco*. Otras actualizaciones donde se muestra la resonancia de la estética kantiana se aprecian en las relaciones que plantea Jacques Derrida entre la performatividad con las ‘nuevas humanidades’ o las desarrolladas por el filósofo Richard Rorty (2001) acerca de las reflexiones de lo bello y lo sublime, como nuevo horizonte de indagación para la filosofía contemporánea.

Ahora bien, barajar la antropología del símbolo como apuesta teórica continua este mismo entusiasmo hermenéutico, pero con la impronta de poner en juego las tesis

12 La investigación *Foucault: lector de Kant*, de los profesores Frédéric Grós y Jorge Dávila (1998), es un trabajo esclarecedor a propósito del influjo que ejerce la discusión sobre las posibilidades teóricas de la antropología filosófica en Alemania y la crítica propuesta por Michel Foucault en la perspectiva arqueológica y genealógica, la cual tendrá lugar, en el estudio introductorio hecho por el francés a la *Antropología en sentido pragmático* de Kant.

sobre el juicio estético, el símbolo y el bien moral, categorías analizadas en la tercera crítica de la razón. Luego, estas categorías se aplican a las problemáticas del lenguaje planteadas desde la semiótica contemporánea por el filósofo y escritor italiano Umberto Eco, la antropología filosófica en la perspectiva del neokantiano Ernst Cassirer y la hermenéutica analógica, propuesta metodológica de interpretación inaugurada por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot.

2. La semiótica

Umberto Eco (1999) en su libro *Kant y el ornitorrinco* propone sugerentes correspondencias entre la teoría del conocimiento de la filosofía kantiana y lo que él denomina, junto al filósofo norteamericano Peirce, una teoría semiótica del conocimiento. El creador del *Nombre de la Rosa* no solo ha establecido estas relaciones en el marco de la primera crítica kantiana, sino que también las ha extendido hasta la *Crítica del juicio* (Eco, 1999). En particular, al preguntarse por los alcances que tiene el proceso semiótico (o proceso de dar nombre a las cosas a partir de signos convencionales), partiendo del caso de cómo se conoce un fenómeno desconocido (Eco, 1999).

Esta problemática es planteada por Eco a partir de un episodio de la novela *Robinson Crusoe*, en donde el protagonista se ve envuelto en un problema semántico, ante la definición de un animal que en su enciclopedia mental no existía. El animal tenía una apariencia robusta y se distinguía por un protuberante cuerno que custodiaba la parte frontal de su hocico. La primera impresión que se le vino a la cabeza a Crusoe fue la de un unicornio. La imagen encantada del unicornio de Crusoe no concordaba con la del feo animal, que hoy en día conocemos como rinoceronte. Este caso, ejemplifica el interrogante que plantea Eco ante un proceso semiótico definido como la relación de concordancia entre un significante concreto y un significado conceptual.

Dicho de otro modo, Eco indaga valiéndose del Kant de la *Crítica del juicio*, por el cómo se nombran cosas que no han sido conocidas por la conciencia empírica. Con la anterior indagación, Eco se propone cuestionar la concepción de un proceso semiótico en el cual cada fenómeno u objeto es nombrado y definido bajo un signo, que previamente ha sido reconocido por el mapa conceptual de nuestra enciclopedia cultural, troquelada por las convenciones que nuestra sociedad ha acordado.

Este proceso semiótico supone que todo objeto es nombrado a partir del correspondiente significado conceptual. El filósofo italiano llega a contrastar este proceso con la concepción kantiana del conocimiento teórico que se expone en la *Crítica de la razón pura* (Eco, 1999).

Sin embargo, esta teoría cognitiva no contribuye al problema de “¿Qué sucede cuando se debe construir el esquema de un objeto aún desconocido?” (Eco, 1999, p. 104), debido a que, en la primera Crítica, el proceso de subsunción entre las intuiciones y los conceptos construye la objetividad, lograda por la conciencia empírica en el proceso de subsunción donde se enlazan las intuiciones y los conceptos con la realidad (que deviene ahora en conciencia teórica).

La cuestión surge cuando la intuición de un determinado objeto no puede ser nombrada a partir del sistema semántico proporcionado por un esquema conceptual basado en el peso, las magnitudes, las medidas, el modo o la finalidad, atributos que permiten definir objetivamente un fenómeno. Al retomar el problema de nombrar algo que no existe en la enciclopedia mental, Eco recurre al caso del ornitorrinco, que es similar al de Robinson Crusoe. El *Ornithorhynchus ananitus*, como se le conoce científicamente, fue en principio un ejemplar único e innombrable, ya que reunía características de mamíferos que habitan el aire, la tierra y el mar. Su aspecto es curioso: posee un pico poderoso (propio de las aves), lo cubre un pelaje suave (característico de los animales de tierra) y sus extremidades finalizan con unas membranas natatorias (como las aletas de los grandes peces); sus funciones alimenticias y reproductivas responden en general a los realizados por los animales de los tres reinos: se alimenta de otros animales acuáticos, pone huevos en un nido y amamanta a sus crías con la leche que escurre de las glándulas mamarias de las hembras.

Este mamífero difícilmente podría ser clasificado y definido según el modelo cognitivo de la *Crítica de la razón pura*, pues

¿Cómo se podían conciliar el pico y las patas palmeadas con el pelo y la cola del castor, o la idea de castor con la de un animal ovíparo?, ¿cómo se podía ver un pájaro allá donde se presentaba un cuadrúpedo, y un cuadrúpedo allá donde se presentaba un pájaro? (Eco, 1999, p. 105)

Estas preguntas se sintetizan en la cuestión de: ¿Cómo entender el proceso de conocimiento semiótico en el caso de Robinson Crusoe y del ornitorrinco? Una clave para la repuesta de este interrogante la ofrece la teoría del símbolo desarrollada por Kant en la *Crítica del juicio*.

El acierto de Eco, al retomar a Kant, consiste en reconocer en la *Crítica del Juicio* la vía de acceso para una posible teoría semiótica del conocimiento en donde se explica el modo como operan los signos que no responden a la lógica referencial de nombrar algo objetivamente (como es el caso dado con la relación entre las intuiciones y los

conceptos en la construcción del conocimiento teórico y que exponen los presupuestos de la primera crítica kantiana). Estos signos son fundamentalmente símbolos.

A continuación, desarrollaremos el planteamiento de esta teoría semiótica del símbolo que expone Kant en los párrafos 59 y 60, e indagaremos sus alcances tanto en la presencia de los símbolos en diferentes usos del lenguaje como también en la función simbólica que caracteriza al lenguaje estético y sus implicaciones dentro de un concepto de cultura.

3. El símbolo y el concepto

Dentro de la enciclopedia mental del personaje de Robinson Crusoe el unicornio fungió como un signo aproximado en la comprensión de la naturaleza del animal desconocido. La actividad cognitiva del personaje, lejos de acercarse a los criterios objetivos de la conciencia teórica, como lo es el cuadro de clasificación de los mamíferos, se desplazó hacia la imaginación y la fantasía. Crusoe recurrió a su conocimiento de cuentos de hadas para nombrar esta especie desconocida de animal.

La cuestión acerca de cómo opera este cambio de página en la enciclopedia cultural al dar significados a las cosas se resolverá una vez se describa el proceso semiótico de conocimiento acaecido en la relación entre la belleza y el símbolo. En clave estética, se argumenta que el cambio semántico hecho por Crusoe al denominar al rinoceronte como unicornio consistió en hacer uso de la capacidad de juzgar un objeto desde la perspectiva de lo bello y del juicio de reflexión¹³ y no desde la perspectiva judicativa del concepto. Esto ocurre de la siguiente manera.

Al juicio de gusto de lo bello le compete un tipo especial de cognición. Lo bello se puede conocer por dos vías: la comunicación de un sentimiento o el símbolo. El conocimiento simbólico es una variante del conocimiento que se adquiere por la vía estética de la intuición:

Quando se opone el simbólico al modo de representación intuitivo, se hace de aquel vocablo un uso que, aunque admitido por los lógicos modernos, trastorna

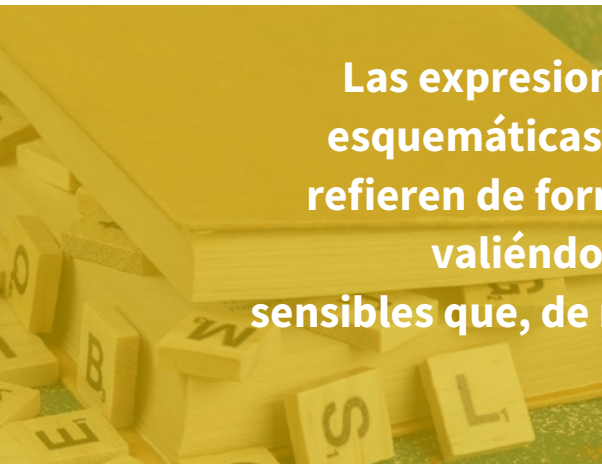
13 Hay que señalar que la actividad judicativa del gusto es de reflexión y no de determinación es una distinción empleada por Kant en la *Crítica de juicio*. La ley de subsunción (o de enlace entre lo particular y lo universal), actúa en el juicio reflexionante de manera contraria al juicio determinante. Mientras que en el caso de la reflexión el juicio lleva a cabo una reducción de lo universal para apreciarlo en la forma particular, en el juicio determinante se da en primer lugar el universal, que subsume lo particular. Con esta aclaración se indica que la lógica que predomina en la reflexión es inductiva y simbólica (Kant, 2006, p. 105).

su sentido y lo falsea; pues el simbólico es sólo un modo de lo intuitivo. (Kant, 2006, p. 317)

El modo de representación intuitivo se divide en dos formas de exposición o hipotiposis, que son lo simbólico y lo esquemático. La forma de representación simbólica, acompaña a los conceptos por medio de notas sensibles, producidas por asociaciones de la imaginación y que en lugar de tener una intención determinante u objetiva, poseen la estructura de la forma de la finalidad sin fin, es decir, que son meramente subjetivas en la medida en que solo están referidas a la reflexión, pues “(..) no encierran nada que pertenezca a la intuición del objeto, sino que sirven (...) según la ley de asociación de la imaginación (..)” (Kant, 2006, p. 317)

Para describir el fenómeno semántico acaecido a Crusoe en perspectiva al proceso de formación de los símbolos, se puede afirmar que la definición del rinoceronte bajo la categoría de unicornio es el efecto de una suspensión de la intuición sensible del objeto a cambio de un incremento en la actividad imaginativa.

Evidentemente, la definición del unicornio surge a partir de una asociación que propicia la imaginación de Crusoe ante la imposibilidad de dar con un correlato conceptual que defina el material suministrado por la intuición sensible. Sumido en la dificultad de encontrar un significado conceptual que corresponda a la definición de la intuición del animal desconocido, Crusoe recurre a la imagen del unicornio para tener una información suficiente que le permita significar lo que ve. Este procedimiento identifica una de las variables a través de las cuales son conocidos los símbolos y los esquemas, como lo son los signos visibles; otra variable son las palabras.



Las expresiones simbólicas difieren de las esquemáticas en tanto que las primeras se refieren de forma indirecta a los conceptos, valiéndose de analogías y referencias sensibles que, de modo indirecto, metaforizan el objeto en cuestión.

En cambio, las segundas se refieren a los objetos por medio de los conceptos del entendimiento, formas de la racionalidad atadas a la cosa, bastándose con la descripción objetiva suministrada por la intuición sensible. El uso alegórico que hace Crusoe de la palabra unicornio (reemplazando al rinoceronte) es una actividad semiótica tan válida como la que tiene el científico de hoy en día al referirse al rinoceronte como un *Ceratotherium rium simum*.

De este modo, el unicornio se convierte en un símbolo del rinoceronte que reemplaza su significado objetivo por otro y que ha sido fruto de la imaginación y del juicio de reflexión. La actividad judicativa del gusto le permite a la subjetividad tener la capacidad de nombrar o definir los objetos por la vía intuitiva de los símbolos sin recurrir a la vía expositiva y directa de los esquemas, la cual necesita que el objeto de la intuición sensible sea conocido por un significado conceptual.

En síntesis, la capacidad de simbolizar hace parte del proceso semiótico de conocimiento, justamente allí, cuando la capacidad de conceptualizar encuentra límites para dar sentido. El símbolo es un sustituto del concepto e incluso de la intuición sensible del objeto.

No es entonces un error de apreciación lo que hizo que Crusoe tomara por un unicornio al rinoceronte. La puesta en marcha de su capacidad de simbolizar es la causante de este cambio semántico. Lo ocurrido a Crusoe se interpreta a partir de los dos movimientos que lleva a cabo el juicio cuando opera simbólicamente: “(...) primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después, en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es sólo un símbolo” (Kant, 2006, p. 318).

El proceso semiótico de conocimiento que le ocurrió a Crusoe tomó, en primer lugar, la intuición sensible del rinoceronte por el concepto del unicornio; luego, reflexionó que, aunque la belleza proporcional de la imagen del unicornio no coincidía con la figura sólida del rinoceronte, sí se aproximaba a la idea general de ser un cuadrúpedo cuya característica principal es un sobresaliente cuerno. A pesar de no coincidir esquemáticamente el unicornio y el rinoceronte, estos, en cambio, sí mantienen un nexo simbólico.

Kant reconoce ejemplos análogos en el uso del lenguaje que se hacen desde la filosofía o la ciencia, constelaciones del saber donde es común recurrir a conceptos como sustancia, fundamento, accidente, causa, idea, fin, juicio, bello, sublime, genio, intuición y otros más. Estos conceptos no son esquemáticos, sino simbólicos, pues se captan: “(...) no por medio de una intuición directa, sino sólo según la analogía con lo misma,

es decir, el transporte de la reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición” (Kant, 2006, pp. 318-319).

4. El diálogo entre Immanuel Kant y Ernst Cassirer

La tradición neokantiana, y particularmente la desarrollada por el filósofo Ernst Cassirer, fue un proyecto de actualización de la filosofía trascendental para la primera mitad del siglo XX. Esta tradición discutió con las filosofías de la vida, los diferentes existencialismos, el positivismo y la irrupción de la fenomenología de Husserl, la cual fue acogida por Heidegger, quien extrajo todas las implicaciones ontológicas de una filosofía que predicaba el valor absoluto de la conciencia, intencionada hacia el conocimiento vital de las cosas mismas.

La recuperación hecha por Cassirer de la filosofía de Kant se resume en el proyecto de una filosofía de las formas simbólicas, un trabajo historiográfico de las ideas que se propone demostrar que la filosofía, desde los antiguos hasta los modernos, ha sido escrita en la invención de formas ideales y arquetipos, los cuales han configurado distintos proyectos de humanidad. En este trabajo, abordaremos la perspectiva antropológica que se enmarca en la historia de las ideas simbólicas al plantearse la pregunta ¿qué es el hombre? Esta última cuestión estará motivada por una apuesta teórica que recuperará la riqueza de la tradición kantiana para comienzos del siglo XX, particularmente la distinción entre hechos e ideales y del uso que hará Cassirer de esta al mostrar el deslinde metodológico de la antropología filosófica respecto de otras disciplinas que se refieren al hombre de una manera positiva y experimental.

Para las ciencias biológicas, la antropología filosófica de Cassirer suele ser vista como una propuesta antropocéntrica, ya que posiciona al hombre como un ente privilegiado por ser el portador de una inteligencia superior (la simbólica) que lo distancia de su vecino el animal. Desde el existencialismo y la filosofía vitalista, la definición del hombre como un animal simbólico ha silenciado el talante existencial de la vida en donde el hombre suele caer en la indigencia de los afectos, de la soledad, de la angustia, y, en general, en la indigencia de la nada (nihilismo).

También hay críticas desde el marxismo que han mostrado la ausencia de una perspectiva social del hombre, desvinculando su condición de ser un animal gregario y trabajador que se halla envuelto en las determinaciones económicas e históricas. Para los estructuralistas (en la línea de Levi-Strauss), la antropología de Cassirer es otra invención de la filosofía que desnaturaliza la relación que establece el hombre con las

estructuras del lenguaje, las cuales lo atan a relaciones locales donde predominan las determinaciones de orden cultural.

Otras, como la de Foucault, destacan que el hombre se encuentra sujeto a los saberes y las disciplinas, y que su aparente sustancialidad ontológica obvia el hecho de su circunstancialidad histórica, en donde es reducido a una humanidad técnica, receptora y productora de discursos y prácticas que lo sitúan en la mundanidad de las cosas, en la exterioridad radical, etc.

Ahora bien, estas críticas suelen omitir que el subtítulo que acompaña la antropología filosófica de Cassirer es justamente la de servir de introducción para una futura filosofía de la cultura. No puede ser una filosofía antropocéntrica porque propone al símbolo como el denominador común del lenguaje humano, que supera el nivel señalativo, onomatopéyico o inducido, en el que suele identificarse la similitud entre el lenguaje animal con el humano.

Los símbolos no pueden ser reducidos a señales. La inteligencia onomatopéyica y señalativa que caracteriza al lenguaje animal es un universo discursivo distinto, pues éste se encuentra determinado por las señales del mundo físico, mientras que el lenguaje simbólico de los humanos designa sentido: “Las señales son “operadores”; los símbolos son “designadores”. Las señales, aun siendo entendidas y utilizadas como tales, poseen, no obstante, una especie de ser físico o sustancial; los símbolos poseen únicamente un valor funcional” (Cassirer, 1996, p. 57)

Como lo intuyó Herder en el siglo XVIII, el origen del lenguaje humano (y en esto Cassirer polemizaría no solo con la corriente biológica, sino también con la estructural) no es un objeto o cosa física explicable desde una causalidad científica o sobrenatural porque se trata de una actividad en proceso, anclada a la psique humana. No hay una providencia divina ni un mecanismo de asociación que dé razón del carácter reflexivo de la inteligencia simbólica, esto es, un proceso de reflexión que consiste en reducir la multiplicidad de fenómenos en una forma constante e ideal, la cual sobresale ante la diversidad, capturando la esencia ideal de las cosas. A pesar de que Herder sustenta sus ideas sin ningún tipo de prueba empírica, sus intuiciones apuntaron a una teoría del lenguaje en la que la abstracción del pensamiento reflexivo se convierte en la posibilidad para acceder al mundo ideal de la religión, la ciencia, el arte y la filosofía (Cassirer, 1996, pp. 68-70).

Al considerar al lenguaje en su dimensión funcional e ideal, Cassirer propone el símbolo como una unidad de significación intencional. Esto quiere decir que, mientras que las señales y las interjecciones son expresiones intuitivas que responden a estados emocio-

nales o a estímulos del mundo exterior, los símbolos son portadores de un ‘propósito’ o ‘intencionalidad de significación’ que le da el contenido a la forma de la expresión verbal. El arte es un ejemplo del lenguaje con propósito de los símbolos, pues:

En cada acto verbal y en toda creación artística encontramos una estructura teleológica definida (...). Ni siquiera un poema lírico se halla desprovisto de esta tendencia general del arte. El poeta lírico no es un hombre que se entrega al juego de los sentimientos; el simple ser arrastrado por las emociones es sentimentalismo, pero no arte. Un artista que no está absorbido por la contemplación y creación de formas sino por su propio placer, más bien, o por su degustar la alegría o la pena, se convierte en un sentimental. Por lo tanto, no es difícil atribuir al arte lírico un carácter más subjetivo que a cualquier otro, pues implica la misma clase de encarnación y el mismo proceso de objetivación. (Cassirer, 1997, p. 213)

En este horizonte, la tematización del hombre deviene en una especie de antropogénesis épica, donde las técnicas del autoconocimiento revelarían las maneras excelsas que han permitido al hombre hacer uso de una filosofía para el descubrimiento de su esencia interior: el alma.

Cassirer se aleja de esta filosofía del hombre y propone leer la historia de la antropología filosófica a partir de una concepción dramática, donde la humanidad también ha sido constituida en las tensiones y las luchas desgarradoras:

La historia de la filosofía antropológica se halla cargada con las pasiones y las emociones humanas más profundas. No se ocupa de un problema teórico singular, por muy general que sea su alcance, sino que se halla en cuestión el destino entero del hombre y reclama una decisión última. (Cassirer, 1996, p. 26)

Un ejemplo de la tensión dramática es puesto de relieve por Cassirer en San Agustín de Hipona, quien fue un hombre que vivió en medio de dos edades distintas: la del siglo IV de la era cristiana y la de la tradición de la filosofía griega, especialmente bajo el influjo del neoplatonismo y donde se produce el paso del maniqueísmo gnóstico, para finalmente encontrar una respuesta contundente en el cristianismo. Su experiencia espiritual lo definió como un hombre de vanguardia para el pensamiento teológico medieval.

Su libro *Confesiones* retrata los cruces y las tensiones dramáticas entre la filosofía griega y la religión cristiana. A juicio de Hipona, toda la filosofía anterior a la aparición de Cristo estuvo sometida al principio lógico de la argumentación racional. Esta filosofía no comprendió que la salvación divina no se hallaba en el cultivo de la razón de la que hablaban los filósofos, sino en la fe que predicaban los profetas. El hombre no es pues

un animal que posee un logos (decir razonado), sino una criatura creada a imagen y semejanza de Dios, que vive en pecado.

Mientras que la filosofía griega no considera que la experiencia del pecado fuera un obstáculo para la salvación del alma, el cristianismo condena y culpabiliza al hombre por la desobediencia, falta moral que traería como consecuencia la condena de Dios a toda la humanidad, estigmatizada para siempre por su inclinación al mal. Para San Agustín, la reconciliación del hombre con Dios no debe buscarse en el autoconocimiento ni en la ciencia, pues ambas actividades propiciaron el pecado según el relato bíblico; solo a través de una ayuda sobrenatural podrá el hombre hermanarse con Dios. Santo Tomás entenderá, igualmente, que con la sola razón el hombre no podrá acceder al conocimiento de la revelación divina; es necesario del auxilio de la gracia divina para encausar el alma en dirección hacia la luz de Dios.

El abismo que se abre en el cruce vivido por San Agustín, entre las tradiciones paganas y las sacras, pone de presente que el hombre no se afirma como una conciencia única por ser el poseedor de una razón que todo lo examina, sino que más bien este proceso de autodefinición ha estado sometido a diversidad de proyectos de humanidad que luchan y se contradicen entre sí. Si para los estoicos es un principio filosófico la introspección y la búsqueda del mundo interior, para los cristianos esta teoría del cuidado de sí se convierte en una falsa idolatría.

Estas tensiones le permiten al filósofo afirmar que una de las características en la comprensión del hombre está relacionada con la contradicción, exclusiva antropológica que ha definido la existencia humana a lo largo de la historia: “El hombre no posee naturaleza, un ser simple u homogéneo; es una extraña mezcla de ser y no ser. Su lugar se halla entre estos dos polos opuestos” (Cassirer, 1994, p. 30).

Una de las pistas que ponen en evidencia la no armonización de las tensiones es la religión. La religión testimonia las contradicciones vividas por la humanidad en los relatos sagrados, tensionada en las polaridades de un pasado glorioso en armonía con las sustancias divinas y un presente desesperanzado, gobernado por el mal moral y ontológico, desencadenado por el egoísmo natural de la humanidad. Como lo expresa San Agustín, la existencia humana ha gravitado del cultivo de sí misma (filosofía), al cuidado del alma bajo la mirada vigilante de la otredad radical (Dios). En la religión, se describe el drama por el que atraviesa el hombre al descubrirse como un ser culpable y desgarrado. La religión es un relato metafísico donde la existencia humana gravita entre el bien y el mal.

Ahora bien, a diferencia de la posición estructuralista que localiza la producción de conocimiento humano en las diversas experiencias lingüísticas de las culturas, o la que lo difumina a partir de las estructuras que sujetan y coaccionan, Cassirer pondrá un énfasis en la distinción kantiana (tomada de la *Crítica del juicio*) entre la inteligencia divina y la humana (Cassirer, 1994). Efectivamente, mientras que la inteligencia divina tiene el poder de totalizar mediante una intuición originaria la comprensión de la realidad, la inteligencia humana, por su finitud, es de dos tipos: discursiva y arquetípica. Es discursiva en tanto que la razón tantea paso a paso la explicación discursiva de la realidad hasta establecerla por medio de una lógica causal. La forma del arquetipo o del símbolo es la ideal; en esta, el hombre puede ir más allá de la discursividad para reflexionar acerca de las ideas generales de lo bello, lo sublime, Dios, el alma y el mundo.

A juicio de Cassirer, con la distinción planteada por Kant en la tercera crítica de la razón, se abre un espectro de indagaciones para una antropología filosófica inspirada en el a priori de la inteligencia arquetípica o simbólica. Y este a priori asume que mientras que el pensamiento positivo renuncia al ideal para afirmar la verdad positiva del hecho, el pensamiento antropológico, bajo la mirada filosófica, reconoce el valor nouménico e incondicional de los ideales o los proyectos utópicos de humanización. “Para el pensamiento simbólico es indispensable llevar a cabo una distinción aguda entre cosas actuales y posibles, entre cosas reales e ideales. Un símbolo no posee existencia real como parte del mundo físico; posee un sentido” (Cassirer, 1996, p. 91).

El estructuralismo se presenta en la práctica como un modo de pensar gobernado por la positividad de los hechos. El hombre deviene desde esta corriente como un hecho más; está sometido a dispositivos, normas e instituciones que lo coaccionan, lo controlan y lo troquelan. En la distinción kantiana entre hechos e ideales, la antropología logra escapar de la rejilla de las estructuras para ser significada en el lenguaje de los símbolos, los cuales se presentarán no como las respuestas condicionantes de una realidad determinante, sino como los ideales reflexivos donde se definen los proyectos para una humanidad posible. La antropología filosófica de Cassirer continuaría la senda de las indagaciones que considera que la pregunta por el hombre es al mismo tiempo una cuestión que indaga por el sentido y la significación de lo humano.

El símbolo es el a priori del universo que construye el hombre a su alrededor. Para Cassirer, este universo es el del lenguaje, el arte, el mito y la religión. En este universo, el principio constitutivo es el símbolo porque es la mediación comunicativa o el ‘medio artificial’ que hermana al hombre con la naturaleza a partir de un acto creador que se pone de manifiesto en la invención de un mundo de significados simbólicos.

La vida que crea el ‘universo simbólico’ ya no depende del ‘universo físico’. El universo de los significados simbólicos se convierte así en la segunda piel que constituye la compleja red de la ‘experiencia humana’:

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito el arte y la religión constituyen parte de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red. El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, (...). (Cassirer, 1996, pp. 47-48)

La definición del hombre como un animal simbólico está motivada por otro antecedente kantiano: el de la funcionalidad de las capacidades trascendentales —que no son otras distintas a las exclusivas humanas del pensar, el sentir y el actuar, estudiadas por Kant en las tres críticas—, particularmente, la de la actividad de emitir juicios reflexivos. Uno de los rasgos definitorios del concepto de cultura es su relación con el lenguaje de los símbolos; dicho de otro modo, la inteligencia simbólica es la naturaleza activa y funcional del universo semiótico de sentido que construye el hombre como una esfera artificial de humanización. El símbolo es un círculo cuyos pliegues están atados por una serie de lenguajes ‘constituyentes’:

La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es la naturaleza metafísica o física, sino su obra. Es esta obra, el sistema de actividades humanas, lo que define y determina el círculo de la humanidad. El lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia son otros tantos ‘constituyentes’, los diversos sectores de este círculo. (...). El lenguaje, el arte, el mito y la religión no son creaciones aisladas o fortuitas, se hallan entrelazadas por un vínculo común; no se trata de un vínculo sustancial, como el concebido y descrito por el pensamiento escolástico, sino más bien, un vínculo funcional. (Cassirer, 1996, p. 108)

Cassirer interpreta la unidad ontológica a partir de la unidad práctica de acción, elemento unificador que explicaría la diversidad de las manifestaciones simbólicas. Este planteamiento pretende salvar la relación entre unidad y diversidad de la teoría sustancialista, que enfatiza en la pasividad ontológica y en la pasividad del mundo, del otro

y del alma. La metafísica trascendental es el suelo nutricio que le permite a Cassirer defender una postura antropológica donde la creación de los universos simbólicos presupone el movimiento y la dinámica del lenguaje como factores determinantes en la existencia de una cultura:

Sin duda que la cultura se halla dividida en actividades que siguen líneas diferentes y persiguen fines diferentes. Si nos limitamos a contemplar sus resultados -las creaciones del mito, los ritos o credos religiosos, las obras de arte, las creaciones científicas- parece imposible reducirlos a un denominador común. Pero la síntesis filosófica significa algo diferente. No buscamos una unidad de efectos sino una unidad de acción, no una unidad de productos sino una unidad del proceso creador. Si el término humanidad tiene alguna significación quiere decir que, de todas las diferencias y oposiciones que existen entre sus varias formas, cooperan en un fin común. (Cassirer, 1996, p. 111)

5. El símbolo, la desmesura y la analogía

La función simbólica que atañe a la capacidad judicativa del gusto responde a la lógica de la analogía, pues es propio de los símbolos sobrepasar el sentido que se alcanza, por ejemplo, con los esquemas. También actúan como complemento a la literalidad y objetividad que cumplen los significados conceptuales. De esta forma lo expresa el filósofo mexicano Mauricio Beuchot (2004):

El fenómeno de símbolo, o acontecimiento simbólico, o semiosis simbólica, se mueve en un contexto analógico, ya que es por excelencia el signo que sobreabunda en significado. Siempre su significado se nos queda más allá, nunca se agota por completo, continuamente el significado alcanzado nos remite a otro aspecto que queda pendiente. (p. 143)

El ‘acontecimiento de la simbolicidad’ es una manera de significar la realidad que mantiene en relación lo espiritual con lo material, lo empírico con lo abstracto, lo literal con lo metafórico. Se trata de un signo que une dos hemisferios del ser. En el proceso de la significación de las cosas, lo simbólico es un lugar semiótico para la conexión y el tránsito lúdico donde lo sensorial conduce a lo abstracto y lo corporal a lo espiritual (Beuchot, 2004).

Atendiendo al origen etimológico de la palabra símbolo, Beuchot considera que se trata de un signo que se lanza junto con otro y en el que juntos completan las dos partes de un objeto en su totalidad. En el origen de la palabra, el símbolo tiene el poder de reunir

y convocar. Es una estructura semiótica que desborda la pura semántica de las cosas conocidas para abrirse paso a la comunidad. Este carácter comunitario de la simbolicidad es considerado por Kant, particularmente con la teoría del *sensus communis*, que será retomada en las nociones de cultura y humanidades planteadas en la *Crítica del juicio*.

Para Beuchot (2004), el talante comunitario que se desprende del símbolo es otra forma de expresar el amor, la justicia y la vida en común:

El símbolo es factor de reunión, de comunidad. De unidad. A nosotros, mortales cognoscentes tan limitados, con una cultura tan fragmentada y fragmentaria, tan insuficientes en el entendimiento y en el amor, el símbolo nos acerca a la verdad y el bien. Justamente la parte del símbolo que tenemos es la que no parece serlo, por humilde y sencilla, y pobre, fragmentaria ella misma. Pero tiene la capacidad de llevarnos a la otra parte que la acepta, la recibe, la reconoce. Y esa otra parte llega a ser a veces el conjunto complementario, el resto del todo. Siempre conecta con algo más allá de lo que muestra, de lo que aparenta, de lo que da fenoménicamente. Es un curioso fenómeno que conduce a su noúmeno. De lo accidental lleva a lo esencial, de los efectos a las causas, del a posteriori a lo a priori. De las partes al todo. (pp.144-145)

Para la antropología filosófica, el símbolo es un mediador donde lo afectivo y lo cognoscitivo se encuentran. Tiene la capacidad de armonizar las partes tensionadas y es un pacto que motiva la paz y el gozo (cf. Beuchot, 2004, p. 145). En el símbolo, los contrarios se hermanan, de tal suerte que los opuestos que han oscilado entre el mundo de la vigilia y el sueño, la vivencia empírica y el conocimiento trascendental y la formalidad de los algoritmos matemáticos como la equivocidad del mundo material son binas que terminan configurando una humanidad simbólica, es decir, un modelo antropológico donde lo poético y lo prosaico no se cancelan, sino que más bien se complementan.

En la poesía es donde el lenguaje simbólico se hace más fuerte. Una fuerza que radica en la universalización de lo particular. Para Beuchot, es en este poder de significación donde tiene cabida la idea aristotélica de que la poesía es más filosófica que la historia, pues logra capturar lo universal en lo particular, algo que la historia difícilmente puede hacer dado que su vocación es la de describir detalladamente los hechos particulares (Beuchot, 2004).

En la sobreabundancia de significado que caracteriza al símbolo, se descubre su riqueza hermenéutica. El juicio estético al operar simbólica y reflexivamente sobrepasa a la literalidad con nuevos significados y analogías que los juicios determinantes difícilmente podrán construir. Como lo declara Beuchot (2004), si para los filósofos analíticos los

límites del mundo son los límites del lenguaje, los límites son trasgredidos con el símbolo y en la desmesura se tiene acceso a un mundo fabulado, esto es, a una realidad que se encuentra metafísicamente metaforizada:

También se ha dicho que los límites de nuestro mundo son los límites de nuestro lenguaje (Wittgenstein); pues bien, el símbolo rompe los límites del lenguaje y nos hace acceder al mundo, tocar la tierra nutricia del mundo, del ser, de modo que podamos conocer metafísicamente la realidad. Es el símbolo el que nos lo consigue, el que nos consigue la metafisicidad. El símbolo casi nos empuja a transponer los límites, por sus fracturas, por sus intersticios. Nos hace pasar, a veces sin darnos cuenta incluso, para colocarnos, cuando menos lo pensemos, al otro lado del límite (al otro lado del espejo como diría Lewis Carroll, y fue lo que él siempre anduvo buscando). (Beuchot, 2004, p. 147)

El símbolo hace parte del lenguaje que predomina en la conformación de los vínculos sociales palpables en las comunidades tribales, las familias y los grupos culturales o de amistad; propicia la comunicación afectiva entre sus miembros y fortalecen la experiencia social de la comunidad, y reinventa los vínculos porque actualiza permanentemente la *philia* (amistad) entre los semejantes.

Una segunda desmesura de la simbolización es la del bien moral. Lo bello como símbolo del bien moral es un arquetipo que ha sido fruto del sentido común; por sentido común, se entenderá una suerte de empatía universal o ennoblecimiento del espíritu que eleva a estimar en los demás el valor que tienen estos también para formar un sentimiento análogo. Se trata de una experiencia comunitaria que bien podría representar los sentimientos filantrópicos o el altruismo humanitario.

Lo bello como símbolo del bien moral es producto de la consideración que hace cada quien y que place porque es de ‘aprobación común’; en otras palabras, el carácter comunicativo que atañe al modo de conocimiento intersubjetivo propiciado por el juicio de lo bello impele hacia una construcción de la verdad según el placer o el desagrado de un objeto que afecta a los actores involucrados en el proceso comunicativo del enjuiciamiento: la belleza como símbolo del bien moral es fruto de la comunicación general que genera el enjuiciamiento de lo bello.

Este proceso de comunicación pone de presente que el cumplimiento del bien moral no se origina a través de una autonomía abstracta, que reglada por las máximas de la razón decide actuar sin tomar en consideración el punto de vista de los demás. Contrario al libre ejercicio de la autonomía que convierte la máxima moral individual en una forma normativa universal, en el juicio de lo bello, la aprobación común subsume

en un símbolo el pacto y la hermandad; esta convención metaforiza el bien moral ya no como un concepto universal propio de la racionalidad práctica, sino a la manera de un juicio estético de reflexión. Es una generalidad que no se impone, sino que más bien se aprueba.

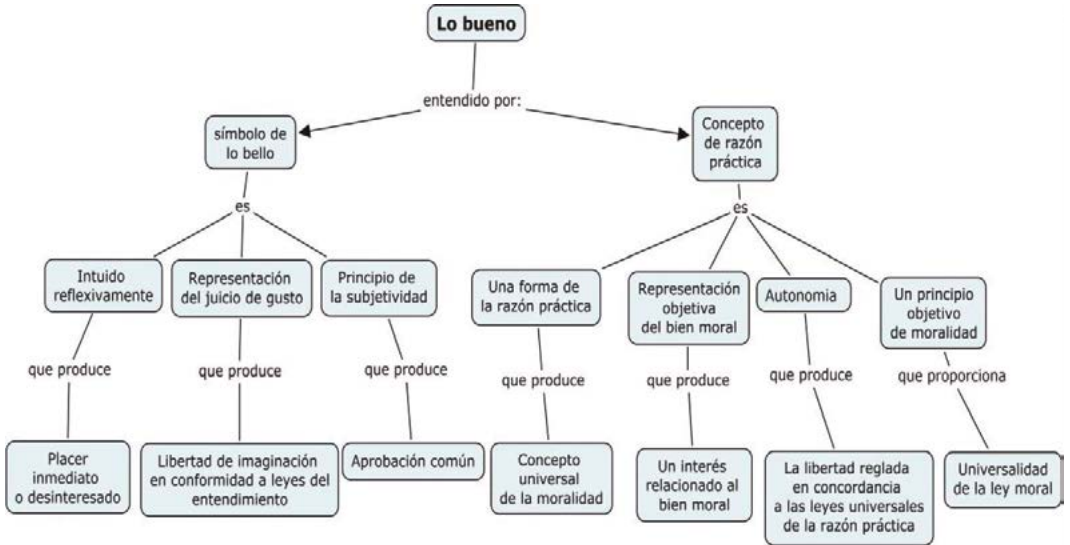
¿Qué tipo de sociedad practicará la ‘aprobación común’ y el símbolo como arquetipo del bien moral? Será aquella donde se promueve el cultivo de la sensibilidad y de la comunicación desinteresada, de la sociabilidad de los afectos y los gustos; en fin, una comunidad del juego de las facultades que, inspirada en las letras y las humanidades, planteará una moral pensada desde una perspectiva estética en donde se acoge la inteligencia simbólica, la cual se activa en el uso de la actividad judicativa hasta cambiar la semántica objetiva de la moralidad con base a conceptos para incursionar en la lógica de la reflexividad, originada en el placer desinteresado, la libertad de la imaginación y la aprobación en común. No es una moral basada en los principios de la racionalidad práctica (universalismo o formalismo moral) ni tampoco en el juicio de prudencia aplicado al cálculo de la mayor satisfacción de los placeres por un mínimo de dolor (hedonismo y utilitarismo).

Desde el punto de vista del juicio de lo bello, el bien moral se enseña a través de la cultura de las artes. En esta comunidad del juego, el símbolo del bien moral es lo bello, que por analogía a un sentimiento de nobleza (ennoblecimiento) remite a lo inteligible del gusto, donde el juicio de todos los hombres experimenta el bien moral como una especie de ‘con-sentimiento intelectual’ que los impele a comunicarse uno junto al otro.

El bien moral se erige a partir de un proceso comunicativo donde se ponen en juego los juicios de gusto alrededor de un objeto bello. En este sentido, la belleza, al ser una representación del bien moral, es, en consecuencia, una expresión de la fraternidad y del ‘sentimiento de universal empatía’ (*Teilnehmungsgefühl*), en donde los sujetos mantienen una relación de bondad, que, sin intermediarios formales o categóricos, se sienten como partes afectadas por un todo social de bondad y de belleza.

La diferencia entre los esquemas y los símbolos se aplica de igual modo a la distinción entre la comprensión simbólica del bien moral como a la racionalización conceptual. Para hacer una idea sobre los niveles de intelección que distingue y caracteriza tanto al juicio de lo bello como a la racionalidad práctica, se describirá a continuación, de un modo esquemático, la relación de los conceptos en mención:

Figura 21. Lo bueno



Fuente: elaboración propia.

Ahora bien, el ‘sentimiento de universal empatía’ (*Teilnehmungsgefühl*) desborda nuevamente al esquematismo que da cuenta de la relación entre belleza y símbolo. El ‘sentimiento universal de empatía’ es una experiencia humana comprensible en la vivencia de la comunicación, ya que trasgrede la distinción analítica entre el juicio de lo bello y el bien moral. La analogía o el ‘como si’ simbólico, que enlaza al bien moral con el juicio de lo bello, se manifiesta en el sentimiento de empatía, expresión comunicativa que propicia la sociabilidad y es condición de posibilidad para la creación de las artes y de la cultura. El sentimiento universal de empatía es una propiedad específica de la sociabilidad, la cual se consolida a través de la relación del juicio de lo bello con lo que ha denominado Kant como la ‘cultura de las facultades del espíritu’. La relación que se propone entre el juicio de lo bello y la cultura es el atributo estético que define el mundo humano.

Los símbolos son experiencias vitales que hablan acerca del sentido de pertenencia de los sujetos a una comunidad y potencian las cualidades más humanas, como la conversación, el chiste o la ironía. El símbolo desde la experiencia de los *humaniora* son vivencias de ‘lo común’ porque los símbolos conectan y universalizan. En el ejercicio de universalización que caracteriza al juicio de lo bello, se comparten vivencias y significados simbólicos comunes. Prestar o donar el símbolo es otra manera de hacer la vivencia de la tradición humanista. La universalización del símbolo que propicia el

intercambio entre las culturas es igualmente un ejercicio estético orientado hacia la simpatía y la comunicación universal. Así lo describe el profesor Mauricio Beuchot (2004):

Quando se define la cultura, en su definición va involucrado el símbolo. Los símbolos forman parte esencial de las culturas, si no que las constituyen. El símbolo se nos muestra como algo tan básico de lo cultural, que nos lleva a pensar que los símbolos son los que conectan a las culturas (...). Y es que el símbolo sólo puede interpretarse cuando puede, al menos en cierta medida, vivirse. Cuando el símbolo puede vivirse es cuando puede interpretarse. Por eso hay que tratar de compartirlo. Prestarse los símbolos entre las culturas. Es decir, en la medida en que el símbolo conecta, universaliza. Tiene su modo de abstracción, universalización, y así nos podrá ayudar a compartir elementos culturales y éticos que son imprescindibles, si queremos que nuestra sociedad sobreviva. (pp. 153-154)

6. Humanidad y lenguaje

El símbolo es una actividad de la razón que en su uso estético y reflexivo desborda la predicación teórica y objetiva del mundo. El símbolo es un lenguaje que va más allá del lenguaje referencial de la ciencia e incursiona en una semiótica de las cosas desconocidas. La imaginación y la fantasía se convierten en actividades trascendentales que complementan en un sentido fundamental a la ‘conciencia teórica’: tienen el poder de significar la realidad a partir del lenguaje fabulado del símbolo y el arte. De hecho, los conceptos mismos de la filosofía devienen en símbolos en la medida en que carecen de un correlato sensible y su registro; la mayor parte de las veces obedece, sobre todo, a una reducción de la imaginación que del entendimiento. La semiótica de las cosas desconocidas es, entonces, la lógica de la significación a través de la cual se estudian las cosas del hombre desde la perspectiva del símbolo; una lógica que opera en analogía al modo como procede el conocimiento de las cosas desde el juicio de reflexión, el juego de las facultades y la inteligencia arquetípica.

Esta lógica no sería completa si no se parte de una tesis unificadora. Se trata de la teoría del *homo symbolicus* planteada por Ernst Cassirer, el último exponente de la filosofía de la representación incubada en la modernidad por Descartes en el siglo XVI hasta su consumación en la filosofía crítica de Immanuel Kant en el siglo XVIII. La del alemán es una antropología filosófica que hace las veces de filosofía de la cultura, pues dialoga con la biología, el lenguaje, el arte, la historia y la filosofía. En síntesis, la propuesta de Cassirer es la continuación antropológica que dimensiona la inteligencia simbólica planteada por Kant en los diferentes ámbitos constituyentes de la cultura (religión, arte, historia, lenguaje, filosofía y ciencia).

Desde la perspectiva biológica y del lenguaje, deslinda la lógica que opera en la forma lingüística de los símbolos (cuya función es la de dotar sentido) frente a las señales, las onomatopeyas y las técnicas inducidas de la comunicación, las cuales identificarán la génesis del lenguaje humano en conexión con el lenguaje animal, sobre todo, a través del condicionamiento operante o conductismo. La lógica que actúa en el lenguaje de los símbolos se escapa del modo como opera el lenguaje animal, que, sometido por los biólogos de la época a la prueba experimental, le resta espontaneidad al proceso.

Para acentuar la distinción entre el lenguaje de los símbolos y el de las señales el arte y la poesía, se presentan como actividades de significación simbólica. La expresión artística, como la poética, no es simplemente una manifestación de la espontaneidad del sentimiento, sino la posibilidad creadora para significar el mundo, dotarlo de sentido, cuestionarlo e ir en la búsqueda de otros universos de significación.

En el diálogo con la historia, la antropología filosófica deviene en una filosofía de la cultura porque asume que el hombre no es fruto de la *antropogénesis* de la racionalidad, sino más bien el testimonio de las contradicciones y las luchas permanentes que, desde la antigüedad hasta nuestros días, han narrado la historia de una humanidad desgarrada y tensionada en las polaridades extremas del bien y el mal, lo espiritual y lo material, lo psíquico y lo corporal, la verdad y la opinión, entre otras.

Al establecer la conexión con la religión, Cassirer sostiene que la experiencia religiosa expone a la humanidad a la dramatización de los deseos de bienaventuranza y perdón que batallan contra las formas profanas de humanización. Este drama del hombre en la historia se narra a partir del símbolo, de tal suerte que el lenguaje simbólico se convierte en el testimonio y la materialización de las luchas entre las distintas formas de significar un proceso de humanización. Un registro histórico de este fenómeno ocurre en 1492 con el descubrimiento y la conquista del continente americano, así como el inicio del proceso que se prolongará con la colonización hasta finales del siglo XVII. La evangelización y el despliegue de la forma de humanización europea representada en símbolos y lógicas del lenguaje fundadas en la religión cristiana se imponen a la forma indígena hasta extirparla. A su vez, la lógica mítica del lenguaje simbólico prehispánico, que en lo fundamental se desmarca del contenido religioso y moral traído por los relatos de los conquistadores y sus cronistas, es la pista para interpretar los pensamientos y los deseos de bienaventuranza que tenían los pobladores originarios de estas tierras.

Finalmente, la filosofía es una actividad del pensamiento cuyo propósito es deslindar los hechos y los ideales. Esto ha sido así desde el paso del *mythos* al *logos* que se gesta en la filosofía presocrática, gesto teórico que tendrá eco en la imperiosa necesidad de Sócrates y Platón por distinguir entre la opinión (*doxa*) y la verdad (*aletheia*) latente en

un filósofo moderno como Edmund Husserl, quien practicará la conocida distinción, pero con los conceptos de 'la actitud natural' y 'la actitud filosófica'. Si la filosofía es una ciencia que sabe y enseña a distinguir entre los hechos aislados y los ideales que integran, los símbolos no serán estructuras materiales encaminadas a la dominación cultural, sino lógicas funcionales que otorgarán sentido a la idea de humanidad. La filosofía deviene, en esta medida, en un sistema funcional de significación simbólica en apertura a la universalidad ínsita en la idea de humanidad. Una idea que busca permanentemente un estado de liberación y emancipación física como mental.

A manera de conclusión, podemos señalar que la filosofía se presenta como una lógica de la comprensión del mundo en el que los hechos históricos, las ataduras a las estructuras de la realidad, como los lenguajes prescriptivos, son desbordados por formas estéticas de significación, símbolos fundamentalmente que articulan vivencias particulares con procesos de significación que trascienden lo local para incursionar en lo universal. En la filosofía, el arte, la ciencia y la religión, se encuentran los procesos de significación que trascienden el dominio positivo de las estructuras y se encaminan como técnicas de liberación hacia la emancipación humana.

El aporte metodológico a la propuesta antropológica que hemos formulado se soporta en la perspectiva de la hermenéutica analógica, camino que proporciona los modos que tiene la antropología filosófica para abordar el símbolo como un recurso de análisis cuya significación enlaza los horizontes de la moral, lo semiótico, lo cultural y lo metafísico. En la perspectiva moral, el símbolo y la analogía son recursos del lenguaje que se identifican en el enjuiciamiento estético de la realidad; una realidad que se encuentra mediada intersubjetivamente gracias a la interpelación reflexiva gestada al interior de una comunidad dialogante (*sensus communis*). Los sujetos que participan de una comunidad que se solidariza a través del sentimiento de empatía y la comunicación, son realidades humanas dominadas por el predicamento estético.

La cultura tiene origen en este proceso intersubjetivo, de tal modo que las humanidades, vistas como un conjunto de conocimientos previos (humaniora), se apartan del lenguaje prescriptivo que ha caracterizado a ley física como al ímpetu normativo de la conciencia moral. Dicho de otro modo, la cultura es una actividad humana que se opone a la constitución de una sociedad con arreglo a normas y leyes que controlan y reglan a interés, porque la integran fundamentalmente subjetividades reflexivas que dialogan, simbolizan y hacen analogías.

El embellecimiento de la moral implica la simbolización de una realidad donde se presta el símbolo para pactar la paz y crear una cultura de la convivencia. Las normas y las leyes, al pasar por el tamiz del diálogo de la comunidad y el juicio de reflexión, dejan

de ser abstracciones distantes y se convierten en vivencias ontológicas que humanizan el paso de lo individual por la vida social. La insociable sociabilidad tendrá lugar en la comunidad de los *humaniora*.

Desde los horizontes semiótico y cultural, el símbolo expresa los relatos tanto del origen como de la finalidad cosmológica de todas las cosas. Las sociedades se valen del símbolo para renovar los vínculos de amistad en una narración que seduce, convoca y produce humanidad, tal y como ocurre con la empatía y el espíritu de comunidad que se desprende de la actividad sociable por excelencia: el juicio estético de reflexión.

En este sentido, las humanidades no se escapan del poder cultural y socializador que se desprende de los símbolos. De hecho, y como lo sostiene Mauricio Beuchot (1997, 2004; 2005), las humanidades están llamadas a expresar a través del lenguaje de los símbolos los paradigmas que crea el hombre de sí mismo; modelos que viajan en las obras, los pensamientos y las acciones de humanidad. La tarea de las humanidades será la de reconstruir el puzle de los fragmentos que, esparcidos por el tiempo y el espacio, se prestan como los símbolos que configuran diversos ideales de humanización.

En este proyecto de reconfiguración de las piezas esparcidas y desordenadas, se muestra la intencionalidad de universalización de las humanidades, una tarea que no responde al modo de universalización de las ciencias exactas ni tampoco al particularismo de las ciencias históricas. Como ocurre con el carácter mediador del juicio estético de reflexión, el símbolo en las humanidades funge como un modo de representación que se despliega entre lo fragmentario y fluyente hacia lo total y permanente. De esta manera lo describe el filósofo mexicano:

Podríamos decir que hay en las humanidades una vocación a lo universal y a lo esencial del hombre, desde el estudio de sus particularidades concretas y contingentes. A muchos, el asiento de esos saberes en lo movedizo y contingente los ha llevado a diversos relativismos e historicismos. Pero no. Las humanidades, desde lo accidental y fragmentario, desde lo dinámico y lo histórico, apuntan con su dedo hacia lo que se muestra como constitutivo del hombre. Ciertamente no como eses esencias duras y fuertes con las que soñó la modernidad, sino fluidas, móviles y hasta modestas, como las *physeis* de los griegos, que se obtienen a partir de lo movedizo, y sin renunciar nunca a él. Al cabo del proceso se tendrá un conocimiento nuevo, distinto y enriquecido; tal vez incompleto, pero ya no tan fragmentario como para que no se pueda hablar de naturalezas y leyes, aunque no iguales a la de las ciencias naturales y exactas. (Beuchot, 2004, p. 179)



la rita
nombre
Avila Las
dos Anoté
dar de que
por el tipo
que el que no
sobre que
la rita

Capítulo II

La política como una filosofía de la razón ampliada

Nuestra búsqueda de sentido está a un mismo tiempo estimulada y frustrada por nuestra incapacidad de crear sentido. La definición kantiana, no se encuentra, de manera alguna, fuera de propósito. Desde principio de siglo, la influencia creciente del no-sentido ha estado acompañada por una pérdida del sentido común. A los ojos de muchos, esto sólo se ha traducido en una estupidez creciente.

Hannah Arendt. *Sobre la comprensión*

Pensar la política de otro modo; tal será el propósito que antecede estas líneas. Un pensar que busca responder a la cuestión: ¿Cuáles son las implicaciones ético-políticas del juicio de gusto de lo bello? El horizonte filosófico que ofrecerá luces al interrogante planteado se inspira en el complejo y abigarrado arsenal de conceptos que caracteriza a la filosofía kantiana y, en especial, a su inmortal obra la *Crítica de la facultad de Juzgar*¹⁴.

Buscamos entonces abrirnos una ruta de acceso que inicia con el análisis sobre el modo de aparición de los conceptos de intuición, juego y satisfacción, apreciando en ellos una tríada que determinará las condiciones de posibilidad del conocimiento estético de cara a los desarrollos que se propondrán.

En el segundo numeral, se interpretará, de la mano de la filósofa Hannah Arendt, el juicio de gusto estético como un acto fundacional de una intersubjetividad volcada hacia la comprensión del *alter*, definida en la obra estética kantiana como *sensus communis*, y que la filósofa caracterizará nominando al sentido común como un modo de ‘pensar extensivo’.

¹⁴ Hacemos referencia a la traducción de Pablo Oyarzun del año 2006.

En la apertura a este modo del pensar que reclama extensión y amplitud, tendrá lugar la definición de la política como una actividad fundamentalmente comprensiva, cuestión que será profundizada en los matices políticos y comunitarios que se desprenden de las nociones kantianas de símbolo, cultura y belleza. En las conclusiones se propondrán algunas consideraciones acerca de la filosofía política y el aspecto social y estético de la comprensión según Arendt (Birulés, 2007).

1. ¿Cómo se da la representación del mundo desde una filosofía de la razón ampliada?

La historia canónica de la filosofía kantiana narra que el proyecto de la filosofía trascendental es un intento *prometeico* por trazar lógicas del sentido y arquitectónicas del conocimiento apelando al uso público y científico de la razón. Sabemos también que uno de los descubrimientos de la gnoseología kantiana ha consistido en establecer el hiato entre las funciones que cumplen los sentidos y el entendimiento en el proceso de construcción del conocimiento científico. Es así como, en la primera crítica de la razón, el proceso de subsunción o de enlace entre estas facultades del conocimiento están dadas por la relación que se establece entre las intuiciones y los conceptos. Se conoce por proceso de subsunción el movimiento de la razón, que enlaza lo particular percibido por la intuición sensible del espacio y el tiempo, con el universal que determina el concepto de la facultad del entendimiento. De este modo se ha solido identificar un proceso de subsunción específico para las actividades de conciencia relacionadas con el conocimiento objetivo y empírico de la naturaleza¹⁵.

Sin embargo, tomando distancia de lo planteado en el plano teórico de la razón, cabe la pregunta: ¿Cómo se da el proceso de subsunción o enlace entre las intuiciones y los conceptos en el contexto de los juicios estéticos? De la respuesta a este interrogante

15 A partir de los conceptos gnoseológicos que se exponen en la *Crítica de la razón pura*, la posibilidad de conocimiento teórico para una conciencia finita depende del enlace o combinación entre las intuiciones y los conceptos: “La capacidad de pensar el objeto de la intuición es, (...) el entendimiento. Ninguna de estas propiedades es preferible a la otra: sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto de la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos). Ni el entendimiento puede intuir nada, ni los sentidos pueden pensar nada. El conocimiento únicamente puede surgir de la unión de ambos” (Kant, 1997, p. 93. B-76) Es decir, que, desde la conciencia teórica, la combinación entre las intuiciones y los conceptos subordina la actividad intuitiva al registro empírico suministrado por la experiencia sensible, la cual requiere del entendimiento para ordenar y significar en unidades de sentido (conceptos) la diversidad material que ha sido percibido por los sentidos.

depende la viabilidad de las implicaciones del juicio estético dentro de la lectura política que hará la filósofa Hannah Arendt.

La intuición, como facultad, adquiere una funcionalidad distinta en el contexto analítico de la Crítica del juicio. El análisis trascendental sobre el *modus operandi* del juicio de lo bello tiene en cuenta que la actividad intuitiva desempeña un rol especial en el juego libre de facultades. En el juego, la intuición estética es fruto de la relación o enlace entre la idea normal estética o imaginación (en tanto que las percepciones intuitivas de la imaginación proveen de la multiplicidad y variedad de lo concreto a la conciencia) y la idea de razón (que viene a ser la representación general del fin de la humanidad y la cual dota de unidad y síntesis a la multiplicidad que la intuición percibe) (Kant, 2006). Este proceso de enlace entre la idea normal estética y la idea de razón genera una combinación entre la intuición y el concepto que no sustrae lo particular a lo universal (como es el caso en el uso teórico de la razón), sino que más bien trae lo universal a lo particular. La actividad judicativa puede ser entendida como intuitividad, sentimiento, fruición y experiencia de totalidad, vivencias que se materializan en la experiencia perceptiva de la obra de arte. Esta experiencia de totalidad, que se explicita en la vivencia individual de la obra de arte, ha sido descrita por el neokantiano Ernst Cassirer (1997) de la siguiente forma:

Necesitamos llegar a la intuición artística para encontrarnos con un aspecto totalmente nuevo, en lo que a esto se refiere. La obra de arte es un algo individual y desligado, que descansa sobre sí mismo y lleva en sí mismo su propia finalidad. Y, sin embargo, también en ella se nos representa un nuevo “todo”, una nueva imagen de conjunto de la realidad y del cosmos espiritual. Aquí, lo individual no apunta hacia un algo abstracto-universal, situado detrás de ello, sino que es de por sí este algo universal, porque lo lleva simbólicamente dentro de su contenido. (p. 359)

Sin embargo, es posible explicitar en la analítica del juicio estético el modo como opera el contenido simbólico de la obra de arte. Efectivamente, el juego lúdico entre las facultades no produce conceptos, pues, por un lado, la intuición de la imaginación o idea estética es *inexponible* y por el otro, la idea de la razón es *indemostrable* (Kant, 2006).

En el primer caso, la intuición estética no puede ser expuesta como concepto, pues es muy particular y equívoca. En el segundo, la idea de razón no puede ser demostrada por la intuición sensible dado que es un concepto suprasensible, es decir, un modelo universal del cual no hay ningún correlato intuitivo sensible particular. Por lo tanto, la combinación de la intuición de la imaginación con la idea de la razón no produce conocimiento objetivo. Será pues un conocimiento lúdico, que como se verá, buscará unas pretensiones de objetividad que no pasan por la lógica de la causalidad mecanicista que caracterizan al uso teórico de la razón.

Al reconocer la combinación de la intuición de la imaginación con el concepto ideal de la razón, fuera de los límites del conocimiento objetivo y conceptual, es decir, de aquel conocimiento que puede ser expuesto por una intuición sensible y demostrado enseguida por un concepto del entendimiento (como en el caso de la magnitud, que puede ser un concepto verificado en una línea recta) (Kant, 2006), se descubre que este proceso de enlace se da a la manera de un juego regular entre las facultades de conocimiento (Gadamer, 2006).

La correspondencia entre lo particular y lo universal, que se conquista por medio del juego, supera el proceso subsunción objetivo en donde la relación entre la intuición y el concepto está condicionada por los límites que demarca la conciencia empírica. En esta conciencia, la intuición capta la exterioridad *espaciotemporal* del mundo. Ahora bien, la intuición concreta de la conciencia empírica no actúa como la intuición que se inscribe en el juicio estético, puesto que la primera obedece a una condición determinante del juicio lógico por captar las diferencias de los objetos en su nivel empírico; “(...) en el estado estético, la intuición presente concreta o la impresión presente ponen en movimiento directo la totalidad de las fuerzas sensitivas y representativas” (Cassirer, 1997, p. 370). Por otro lado, en el juicio lógico o determinante, la intuición empírica va “(...) construyendo la unidad de la experiencia y de su objeto, en la labor de la formación de los conceptos, rasgo a rasgo y elemento a elemento (...)” (Cassirer, 1997 p. 370), mediante la intuición estética “(...) la obra de arte acabada representa de golpe, por decirlo así, aquella unidad de nuestro yo, de nuestro sentimiento concreto de vida y de nuestra propia personalidad” (Cassirer, 1997, p. 370). En consecuencia, el proceso de subsunción entre las intuiciones y los conceptos varía sensiblemente de una región teórica y objetiva del conocer, a otra reflexiva y subjetiva:

En el juicio empírico de subsunción es una determinada intuición concreta la que se refiere a un determinado concepto y se subordina a él: por ejemplo, la redondez del plato que tenemos delante es referida al concepto geométrico del círculo y es conocida a través de él. Nada de esto ocurre en la conciencia estética. Aquí no se enfrenta el concepto y la intuición, sino que se trata de poner en consonancia, al unísono, la función del entendimiento y de la intuición. El “libre juego” que aquí se postula no se refiere a las representaciones mismas, sino a las fuerzas de la representación; no a los resultados en los que se plasman y en los que, por decirlo así, descansan la intuición y el entendimiento sino a la movilidad viva en que se manifiestan. (Cassirer, 1997, p. 369)

El proceso de subsunción subjetivo es una actividad de la razón en donde el sentimiento es la base de la predicación (Kant, 2006). Por ello, el talante cognitivo de la actividad judicativa del gusto estético se diferencia de los juicios lógicos. Al originarse el juicio de

gusto estético en el libre sentimiento que genera la reflexión subjetiva y que despliega del libre juego de las facultades, la determinación del objeto se da en la gratuidad de la satisfacción y su forma de conocimiento queda impresa en la sensación:

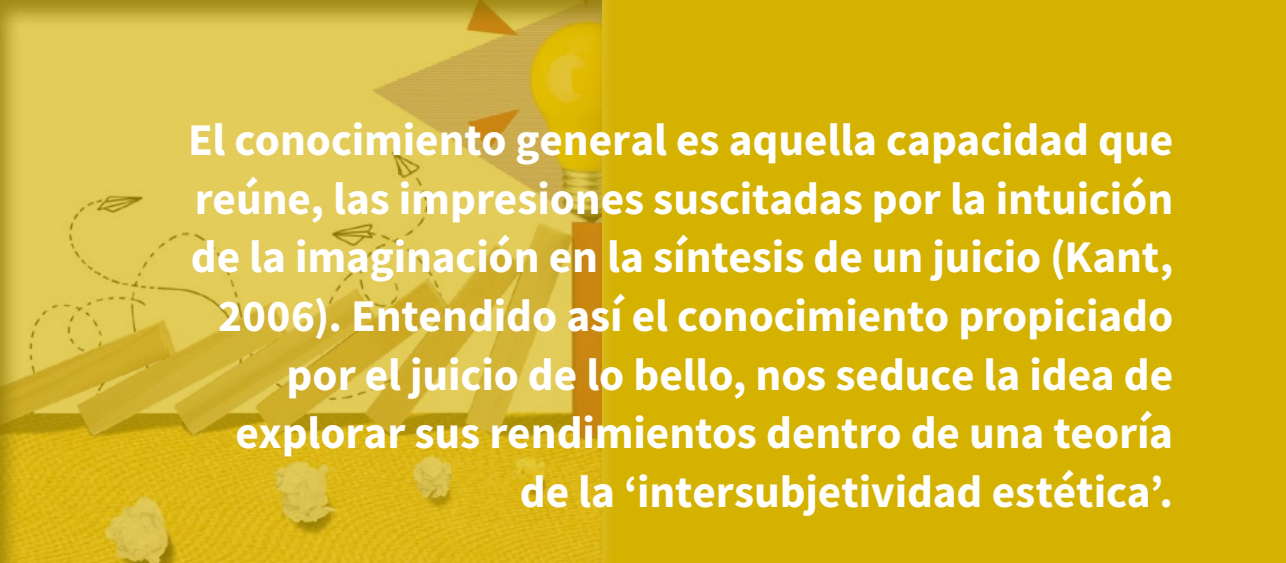
Si la representación dada, ocasionadora del juicio de gusto, fuera un concepto que junta- ra entendimiento e imaginación en el juicio del sujeto para un conocimiento del objeto, en ese caso, la conciencia de esa relación sería intelectual (como en el esquematismo objetivo del Juicio de que la Crítica trata); pero entonces, el juicio no recaería en relación con el placer y el dolor, y, por tanto, no sería un juicio de gusto. Ahora bien, el juicio de gusto determina el objeto, independientemente de conceptos, en consideración de la satisfacción y del predicado de la belleza. Así, pues, aquella unidad de la intuición no puede hacerse conocer más que por la sensación. (Kant, 2006, p. 151)

Llama la atención en el fragmento anterior, que al tiempo que Kant demarca el campo propio de consideraciones de los juicios de gusto respecto de los juicios lógicos estudiados en la primera crítica, ofrece dos claves para leer el problema cognitivo de los juicios de gusto al hilo de su no-determinación conceptual; estos elementos son: la *satisfacción* y el *predicado de la belleza*. La dilucidación de la *satisfacción estética* será un elemento que cobrará importancia en el problema de la comunicabilidad general del sentimiento sin apelar a la lógica que domina en el conocimiento objetivo (Kant, 2006). Lo mismo acontece con el *predicado de la belleza* o la preocupación por el tipo de lenguaje que caracteriza a la actividad judicativa del gusto.

En síntesis, la intuición estética es una vivencia de *uni-totalidad* que se manifiesta en la obra de arte y su carácter simbólico. El juego es la dinámica que permite una relación lúdica de las facultades y facilita tanto la producción de nuevas intuiciones como una relación no esquemática ni objetiva entre los sentidos y el entendimiento. La satisfacción es un sentimiento que comunica placer o displacer, y es la manifestación anímica y material en el propio cuerpo, que da cuenta del papel que ha desempeñado la intuición estética como el juego inter-facultades en una predicación que se ha expresado somáticamente.

2. El problema de la intersubjetividad

Se ha solido interpretar la intersubjetividad como la salida que tiene el sujeto para entrar en diálogo y comunicación con otros sujetos. Mas, en los argumentos esbozados, se ha querido mostrar que la actividad judicativa de lo bello (juicio) es un tipo de conocimiento denominado por Kant en la *Crítica del juicio* como conocimiento general.



El conocimiento general es aquella capacidad que reúne, las impresiones suscitadas por la intuición de la imaginación en la síntesis de un juicio (Kant, 2006). Entendido así el conocimiento propiciado por el juicio de lo bello, nos seduce la idea de explorar sus rendimientos dentro de una teoría de la ‘intersubjetividad estética’.

Ahora bien, y como quedó dicho en el numeral interior, en el libre juego de las facultades, el proceso de enlace de las partes que se intuyen son ordenadas bajo una generalidad que no se impone, sino que más bien las incluye reflexivamente. Esta es una diferencia que se pone de manifiesto en las actividades que realizan el *juicio determinante* y el *juicio reflexionante*. En el caso que nos concierne, el despliegue del juicio de reflexión subsume lo universal en lo particular. Este proceso es re-vitalizado por medio del juego de las facultades. La participación vital de las facultades del conocimiento, en la formación lúdica del juicio de lo bello, habilita a la subjetividad para generar *procesos comunicativos* con los otros a un nivel universal.

Distintos conceptos que se desarrollan en la Crítica del juicio permiten allanar el camino de la intersubjetividad en la tercera crítica kantiana. Es el caso de las categorías de universal comunicabilidad (*Mitteilungsfähigkeit*), *validez común* (*Gemeingültigkeit*) o voto universal; estas son muestra del carácter intersubjetivo que adquiere la universalidad del juicio de gusto de lo bello. Es en perspectiva a los otros como se genera una voz común de aprobación. Acerca de este proceso intersubjetivo, es importante anotar que la comunicación no está mediada a través del concepto, sino por el sentimiento o, mejor, por el lenguaje expresivo del juicio estético. Un argumento contundente que permite leer la dimensión intersubjetiva de la *comunicación universal*, lo ofrecen las siguientes líneas:

Ahora bien, es de notar aquí que en el juicio de gusto no se postula nada más que un voto universal de esa clase, por tanto, a la posibilidad de un juicio estético que pueda al mismo tiempo ser considerado como valedero para cada cual. El juicio de gusto mismo no postula la aprobación de cada cual (...); sólo exige a cada cual esa aprobación como un caso de la regla, cuya confirmación espera, no por conceptos, sino por adhesión de los demás (Kant, 2006, p. 147)

La comunicación, vista a la luz de lo público, tiene por vehículo de expresión el lenguaje estético, pues allí los predicados no pretenden determinar objetivamente a los demás, ni desde un punto de vista teórico ni prescribiendo reglas morales de conducta desde un punto de vista práctico (Kant, 2006).

La predicación estética, al describirse según la modalidad del juicio de reflexión, no se refiere a los individuos como si se tratara de átomos, es decir, realidades aisladas y disgregadas unas de otras, como podría ocurrir con el conocimiento generado a través del lenguaje del juicio determinante, el cual, normalmente discrimina y distingue a objetos, acciones o individuos según atributos conmensurables y observables, o a través de prescripciones imperativas. Una comunidad con lazos vinculantes se construye con base en subjetividades que se sienten integrantes de un todo orgánico y vivo, en donde se reconocen mutuamente como personas libres que trascienden su naturaleza biológica, justamente, porque ponen en práctica un lenguaje reflexivo que promueve la simpatía y la comunicación de un sentimiento de agrado o desagrado. El conocimiento general hace referencia al nivel de universalidad que alcanza la capacidad de comunicar un sentimiento a un auditorio general; aquello que es sometido a ese voto en común acepta como plausible solamente aquello que puede resultar razonable en la perspectiva de la ‘razón total humana’, un procedimiento que sin llegar a reducir a los individuos a mera condición de fragmento u átomo, reconoce su potencial orgánico, es decir, su validez como habitantes de un mundo compartido intersubjetivamente.

En este punto, sobresale de nuevo la diferencia entre la intuición empírica de lo concreto y la intuición estética, en tanto que la primera solamente llega a percibir en los individuos su condición mensurable, esto es, el aspecto objetivo que lo reduce a un fragmento desvinculado del todo, mientras que en la segunda se reconoce a la totalidad del género humano, que no es precisamente de naturaleza empírica, sino que se halla intencionada hacia la universalidad. En otras palabras, la actividad lúdica generada por la intuición estética produce satisfacción comunicable porque tiende hacia la constitución de una comunidad que actúa como un todo social vinculante (Cassirer, 1997). A partir de la tesis según la cual el juicio de lo bello es la facultad para el ‘conocimiento general’ o ‘comunicación universal’, se hace posible una interpretación de la estética kantiana, ya no en clave *subjetivista*¹⁶, sino desde una renovada perspectiva *intersubjetiva*¹⁷.

16 Gadamer sostiene que la fundamentación de la estética kantiana, desde la subjetividad del sentimiento, no permite redefinir el estatuto ontológico, histórico ni metodológico de los juicios estéticos. Al respecto, véase Gadamer Hans-George (1997). *Verdad y Método*, p.75-80.

17 El profesor Gustavo Leyva (1991) ha señalado en un esclarecedor estudio (*Intersubjetividad y gusto en la Crítica del juicio*), que la condición intersubjetiva del juicio de gusto es una lectura que responde al ‘conocimiento general’ al que se refiere Kant cuando explora la pretensión de objetividad del juicio de gusto de lo bello. Tal conocimiento, al originarse en el juego regular entre las facultades, logra liberar

El conocimiento adquirido por la subjetividad a través del juicio de lo bello es el de la capacidad para la comunicación. Si los juicios de gusto son susceptibles de alcanzar el ámbito de lo público a través de la comunicación universal de una satisfacción estética, puede admitirse entonces que su carácter es intersubjetivo de principio a fin. De admitir únicamente el punto de vista subjetivo del juicio de gusto, no tendría cabida la relación comunicativa con los otros y negaría un aspecto determinante en el carácter intersubjetivo del juicio: la aceptación general o la aprobación o desaprobación de aquello que es motivo de enjuiciamiento estético.

Esta intersubjetividad no apela a la comunidad de los expertos para aceptar canónicamente lo que es plausible o reprochable desde un punto de vista estético, sino de la capacidad de universalizar un juicio particular a través del ejercicio de la comunicación; se trata, pues, de aceptar como válido el juicio de gusto de lo bello como procedimiento técnico y discursivo a través del cual se va construyendo una sociedad con lazos vinculantes.

En esta medida, no puede ser catalogada la propuesta estética de Kant como subjetivista, pues al dimensionar el talante de aceptabilidad de los juicios estéticos en la perspectiva de un conocimiento general, muestra que este tipo de actividades de la razón no pueden caer ni en el relativismo del ‘todo vale’ ni en el escepticismo que desvaloriza cualquier predicación estética. De esta forma, conocimiento y juicio, son dos elementos que entran a mediar para aproximarse al voto general que acuerda una regla entre las diferentes apreciaciones subjetivas que despierta el gusto (Kant, 2006).

Ahora bien, la comunicación juega un rol decisivo en la articulación entre conocimiento y juicio. La capacidad de comunicación general que propicia el juicio de lo bello es el sustrato intersubjetivo que enlaza en la proporcionalidad tanto al gusto particular como al conocimiento que reclama generalidad. Este enlace viene mediado por la comunicación universal o la categoría del *sentido común* (*sensus communis*). A partir del *sensus communis*, la comunicabilidad de los juicios de gusto supera el punto de vista individual que caracteriza al gusto particular. La comunicabilidad del juicio del gusto de lo bello depende de que el enunciado considere a la razón total humana; esto para

al juicio de gusto estético de una consideración empirista fundamentada en el agrado o la sensación particular, de tal modo que su estatus de objetividad conecta con universalidad reflexiva y simbólica. Otra pista valiosa para interpretar la dimensión intersubjetiva de la estética kantiana, la proporciona el concepto de sentido común o *sensus communis*, donde el placer estético hace parte del juego de las facultades y el conocimiento general: “Es preciso subrayar por ello que el sentimiento que se halla a la base del juicio de gusto no es en modo alguno un sentimiento privado, como aquél en el que se basaba el juicio sobre lo agradable y que no remitía sino al sujeto *particular*, sino un sentimiento común, un sentido común, que, apelando a una condición subjetiva universal, enlazará al sujeto particular que juzga con la esfera total de los sujetos juzgantes sobre la base de un sentimiento común a todos ellos en la satisfacción en lo bello y en el enjuiciamiento sobre la belleza” (Kant, 2006, p. 178).

no caer en la ilusión de que los juicios privados se conviertan en juicios objetivos, es decir, juicios que son determinantes para todos los demás:

Pero por *sensus communis* ha de entenderse la idea de un sentido que es común a todos, es decir, de un juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (a priori) el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así, a la razón total humana, y, así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio. (Kant, 2006, p. 245)

El concepto de sentido común señala, igualmente, que no es el predicado particular con pretensiones de objetividad el que legislará a los juicios de gusto, sino aquel en donde se reconoce la voz total de la razón humana. Por ello, el juicio de gusto puede ser significado bajo la categoría de *sensus communis*, pues da lugar a una clase de predicación universal diferente a la que se practica en el razonamiento teórico:

(...) digo que el gusto puede ser llamado *sensus communis* con más derecho que el entendimiento sano, y que el juicio estético puede llevar el nombre de sentido común mejor que el intelectual, si se quiere emplear la palabra sentido para un efecto de la mera reflexión sobre el espíritu, pues entonces, por sentido se entiende el sentimiento del placer. Podríase incluso definir el gusto como facultad de juzgar aquello que hace universalmente comunicable nuestro sentimiento en una representación dada, sin intervención de un concepto. (Kant, 2006, p. 245)

A partir de la comunicabilidad del placer sin intervención de concepto, es reconocido el talante de universalidad de los juicios de gusto. El universal estético que se propone con el sentido común es el resultado de un intercambio comunicativo y no de un proceso de subsunción cognitivo individual. Dicho de otro modo, la pretensión de verdad de los juicios estéticos está sujeta al proceso intersubjetivo generado por la comunicación, de tal modo que el juicio llamado a convertirse en regla ha de ser fruto de la consideración lograda en la interrelación comunicativa que es connatural al sentido común o universal estético.

En síntesis, no puede cumplirse la condición de comunicabilidad de los juicios de gusto sin antes tener un proceso comunicativo que lo habilite. En esta medida, las reglas que se establezcan en los juicios de gusto no pueden ser arbitrarias ni mucho menos obligatorias si previamente no son puestas necesariamente desde el punto de vista de los demás.

3. Lo imposible en el poder y el poder de lo imposible

Aunque el influjo histórico de la *Crítica del juicio* en el romanticismo alemán es notable en planteamientos estéticos con un alto sentido social, político y educativo (como es el caso de Schiller (1990) en sus *Cartas sobre la educación estética*), en la filosofía política contemporánea y, particularmente, en la perspectiva abierta por Hannah Arendt, se interpreta a la *Crítica del juicio* como una continuación a una filosofía práctica y social de corte estético, mostrando que en dicha obra es notable un ejercicio analítico que identifica la cognición comunicativa (insita en el juicio de bello) en relación a los conceptos de comprensión y sentido común. Estos últimos resonarán poderosamente en la crítica que planteará la filósofa a los modelos totalitarios de la segunda mitad del siglo XX, fenómenos históricos donde tendrá lugar la paulatina imposición del lenguaje lógico y técnico, en la racionalización de los asuntos sociales.

Quizás en ningún otro concepto puede encontrarse una cercanía tan significativa que conecte al juicio estético y la noción de política como la planteada por Hannah Arendt a través de la noción de comprensión. La comprensión es una forma de interpretar los asuntos políticos que actúan de manera análoga al conocimiento general que produce el juicio de lo bello, en donde el intercambio comunicativo posterga los resultados que persigue, por ejemplo, el juicio lógico. Evidentemente, tanto el sentido común como la comprensión son actividades que caracterizan a la vida del ciudadano en las polis; hablar de sentido común en la polis implica promover la discusión y el debate en el espacio público, estrategias argumentativas que se pliegan a la dinámica comunicativa que genera el ‘sentido común’. De esta forma lo expresa filósofa:

La comprensión es sin fin y no puede por consiguiente engendrar resultados definitivos; en la manera específicamente humana de vivir, porque cada quien tiene necesidad de reconciliarse con un mundo al que era extraño desde su nacimiento o en cuyo seno continúa siéndolo siempre, por su irreductible unicidad. La comprensión comienza con el nacimiento y toma fin con la muerte. (Arendt, 1983, p. 172)

Otras formas que niegan la comprensión son identificadas por la filósofa en el adoctrinamiento y la violencia (Arendt, 1983). Nada más alejado a la naturaleza comunicativa del juicio estético como la imposición determinante de un juicio lógico. El juicio determinante funge como un tipo de adoctrinamiento —que es una *perversión de la comprensión* según la filósofa—, pues al echar raíces en un juicio particular, cuya pretensión es la de convertirse en regla de todos, invisibiliza el sentir general o el diálogo concertado.

Es decir que para Arendt, la comprensión y la política son dos actividades que trazan un vínculo del sentido, las cuales se oponen a las acciones políticas totalitarias; en otras

palabras, comprender en el ámbito de las tensiones políticas implica poner en práctica el proceso de subsunción del juicio estético, que enlaza lo particular con lo general y se convierte en una condición trascendental para la promoción del otro, y, en general, para la apertura de la racionalidad política al sentido común. A juicio de la filósofa, la definición kantiana del sentido común no es ajena a la filosofía práctica, pues significar el juicio estético en la perspectiva de la filosofía política es una apuesta teórica que busca tomar distancia de una realidad social en donde predomina el *no-sentido*. Este es el caso del totalitarismo, donde el sentido común es reemplazado por el sentido privativo del poder político que, representado por un líder mesiánico, busca dominar, silenciar y oprimir (Arendt, 1983).

La comprensión, lograda a través del enjuiciamiento estético y el sentido común, es menoscabada por la aceptación de una nueva lógica que consiste en “(...) pervertir la ‘idea’ para hacer de ella una premisa en sentido lógico, es decir, una aserción evidente a partir de la cual todo puede ser deducido con una implacable lógica” (Arendt, 1983, p. 183). En *la pérdida del sentido común*, que es para Arendt el sentido político por excelencia, sobreviene la lógica instrumental, que carece de la amplitud de perspectiva para vislumbrar por sentido común; por ejemplo, las carencias que vive el otro, el sufrimiento, la pobreza, etcétera. Mientras que el conocimiento general propiciado por el sentido común permite dimensionar la vida en comunidad, el razonamiento lógico funciona como los axiomas, es decir, determina su fiabilidad en resultados cuya certidumbre se logra al margen de una idea amplia y diversa del mundo como también de la existencia de un *alter* distinto (Arendt, 1983).

El juicio estético es para Arendt la otra cara de la filosofía política kantiana. Esta tesis, expuesta durante un seminario impartido en New Scholl for Social Research, resalta como elemento sobresaliente el hecho de que en la *Crítica del Juicio* de Kant se refiera a los hombres en un sentido general. Es decir, que, ante el análisis trascendental del fenómeno estético, sobreviene como presupuesto fundamental el a priori de la reflexión o la capacidad generalizada en la totalidad de los hombres para emitir un juicio (Arendt, 1983).

Sutilmente, la filósofa indica que la diferencia entre la *Crítica de la razón práctica* y la *Crítica del juicio* estriba en que, con la primera, las normas morales son válidas para todos los seres inteligibles y, en cambio, para la segunda, son las reglas del juicio las que limitan en la contingencia a la acción. La vocación de universalidad del juicio estético es diferente a la del juicio práctico, pues en lugar de exigir la autonomía de cada individuo para racionalizar una norma de naturaleza general e imperativa, apela al juicio de reflexión, esto es, a la comunicación de un predicamento que puede ser plausible o no para una comunidad.

La acción puede ser atemperada en la contingencia por medio de la reflexión, en cambio las reglas morales universales, con el hecho formal de que sean entendidas en el plano de la trascendencia, no están atadas a la contingencia; dicho de otro modo, de pensar la moral en clave estética, se podría resolver la relación entre las pasiones y la acción en el plano de la contingencia.

Evidentemente, la capacidad de la comunicación o juicio tiene para Arendt una clara repercusión política. A esto lo ha denominado ‘el modo de pensar extensivo’. Una muestra de este pensar se encuentra en la posibilidad que tiene la imaginación para ponerse en el lugar del otro. La imaginación es aquella capacidad que puede hacer presente lo ausente, es decir, intuir de manera aproximada la idea que el otro tiene en mente. En el escenario de la reflexión estética, la imaginación se libera del esquematismo trascendental, movilizándose hacia el espacio de lo público, en donde la apertura al otro es el preámbulo hacia la postura moral y política del ciudadano cosmopolita (Arendt, 2003).

La lectura del concepto *sensus communis* que se propone en este trabajo es considerado una variante del pensar extensivo. También aquí se retoma la idea kantiana de que el juicio estético liberado de un sentido meramente sensible y particular alcanza el punto de vista de lo público. Este mismo elemento altruista que caracteriza al gusto es lo que permite sostener que la disposición de los sentidos, que supone el placer estético, apunta hacia la creación de vínculos sociales donde priman las relaciones intersubjetivas como las que se dan en la conversación, el diálogo y la apertura hacia la crítica, entre otros:

El juicio —y sobre todo los juicios de gusto— se refleja siempre sobre los demás y sus gustos toma en consideración sus posibles juicios. Esto es necesario porque soy humano y no puedo vivir sin la compañía de los otros. Yo juzgo como miembro de esta comunidad y no como miembro de un mundo suprasensible (...). (Arendt, 2003, p. 126)

Una mentalidad amplia como la desatada por el *sensus communis*, se distingue per se del *sensus privatus* (Arendt, 2003). Ahora bien, si el *sensus communis* es el sentido político por excelencia, entonces la reflexión sobre el todo, que es propio del pensar político, sobrepasa la dimensión subjetiva y meramente individualista para acoger una perspectiva intersubjetiva acorde a un juicio correcto para la comunidad:

(...) una «mentalidad amplia» es la condición sine qua non del juicio correcto; el sentido comunitario permite ampliar la propia mentalidad. Hablando en negativo esto significa que se puede prescindir de las condiciones y circunstancias privadas que, en lo concerniente al juicio, limitan e inhiben su ejercicio. Los factores

privados nos condicionan, la imaginación y la reflexión nos permiten liberarnos y conseguir aquella imparcialidad relativa que es la virtud propia del juicio. Cuanto menos idiosincrásico sea el gusto, tanto mejor se podrá comunicar (...). (Arendt, 2003, p. 134)

4. Lo bello es el símbolo del bien moral

La tesis que expone Kant (2006) en el párrafo 59, sostiene que la actividad judicativa de lo bello conecta simbólicamente con el bien moral:

(...) lo bello es el símbolo del bien moral, y sólo también en esta consideración (la de una relación que es natural a cada cual, y que cada cual también exige a los demás como deber) place con una pretensión a la aprobación de cada cual; el espíritu, al mismo tiempo, tiene conciencia de un cierto ennoblecimiento y de una cierta elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles, y estima el valor de los demás también por una máxima semejante al Juicio. (p. 319)

Lo bello, como símbolo del bien moral, es una forma de mentar el *sentido común* en donde cada uno siente un ennoblecimiento del espíritu que lo eleva a estimar en los demás el valor que tienen estos también para formar un sentimiento análogo. En la cita anterior, se encuentra la afirmación de que lo bello como símbolo del bien moral es fruto de la consideración que hace cada uno y que place bajo el fruto de una *aprobación común*.

Extrayendo algunas consecuencias de tamaña idea, podemos inferir que no es gratuito el que se diga felizmente que lo bello es el símbolo del bien moral. Detrás de esta gran intuición, hay algo más. Si tomamos en consideración que el carácter comunicativo que comporta el modo de conocimiento intersubjetivo del juicio de gusto impele hacia una construcción de la verdad —según el placer o el desagrado de un objeto o caso que afecta a los actores involucrados en el proceso comunicativo del enjuiciamiento—, entonces se podrá entender que la belleza, como símbolo del bien moral, es fruto de la comunicación universal que propicia el enjuiciamiento de lo bello. Dicho de otro modo, los símbolos surgen como un acto convencional, es decir, se originan, también, por medio del común acuerdo entre los hombres.

En este punto, hay que recordar a Aristóteles, para quien el lenguaje era la condición de posibilidad para la sociabilidad humana, en tanto que, las palabras (símbolos) que hacían referencia a los nombres de las cosas no surgían por el gusto de cada uno, sino

que eran el producto de una convención general que se daba arbitrariamente en una determinada comunidad.

Ahora bien, si se afirma que lo bello es símbolo del bien moral, entonces la cuestión es todavía sugerente. Pues desde el punto de vista de lo bello, indica que el cumplimiento del bien moral no surge necesariamente a través de una autonomía abstracta, que, reglada por la razón, decide actuar libremente e independiente de las normas sociales. Contrario al libre ejercicio que asume la autonomía en cumplir el deber y así alcanzar el bien moral, la práctica intersubjetiva del *sensus communis* ciñe el razonamiento moral en función de la aprobación común.

Dicha aprobación no pretende determinar objetivamente el sentimiento que origina el enjuiciamiento de lo bello, pues es de su naturaleza ser el fruto de un libre descontento. En esta medida, la aprobación hecha en común no se propone generar un intercambio comunicativo en donde priman los conceptos lógicos y esquemáticos del entendimiento ni mucho menos reglas de conducta para el ordenamiento de la vida práctica. Los juicios reflexivos son símbolos que están fuera de las determinaciones formales de los conceptos.

Desde la perspectiva del sentido común, la integración de sujetos que interactúan lúdicamente en razón de que la actividad judicativa y simbólica se origina a partir de una práctica social como la conversación amena y placentera. En este sentido, la congregación de un grupo social que decide acordar códigos lingüísticos semeja a la comunidad poética (artística, literaria o cultural, en última expresión) que se comunica a través de símbolos, los cuales, indirectamente constituyen el arquetipo del bien moral. En este punto, el bien moral no es visto bajo el espectro del empirismo, en donde, por ejemplo, predomina la moral utilitarista de la felicidad, ni tampoco desde un punto de vista formal en el que una razón práctica deduce por sí misma principios universales de la moralidad (moral universalista), prescindiendo, a saber, de las condiciones sociales que expresa el *ethos* comunitario con sus hábitos y costumbres arraigados culturalmente sobre la base de símbolos (como ocurre con las comunidades indígenas).

Contrario a una concepción de la moralidad legitimada exclusivamente sobre la base de los afectos sensibles (desde el utilitarismo) o en el otro extremo, a través de los conceptos y las leyes morales (desde el universalismo), la belleza, como símbolo del bien moral, es una respuesta a la insociable-sociabilidad que domina a la naturaleza humana. Al trasluz del juicio de lo bello, el bien moral permite comprender la racionalidad práctica desde la acción simbólica del hombre. Esta perspectiva consiste en reconocer que el bien moral puede ser fomentado a través de la cultura de las artes. En esta comunidad cultural, el símbolo del bien moral es lo bello, que, por analogía a un sentimiento de

nobleza, remite a lo inteligible del gusto, juicio incluyente y vinculante, donde todos los hombres experimentan el bien moral como una especie de con-sentimiento, que los impele a comunicarse vitalmente uno junto al otro.

La belleza, al ser una representación viva del bien moral, es, en consecuencia, una expresión de la fraternidad y del sentimiento de *universal simpatía* (*Teilnehmungsgefühl*), en donde los sujetos mantienen una relación de bondad que, sin intermediarios categóricos (es decir, sin juicios determinantes), se sienten como partes afectadas por un todo social de bondad y de belleza. Empero, la tesis según la cual el juicio estético es una actividad para la cual el bien moral deviene en símbolo no puede sugerir que el sentimiento de libertad sea reducido a un decálogo de preceptos morales, pues esto va a contracorriente de la naturaleza no determinante del juicio de gusto. En este orden de ideas, resulta significativo que el bien moral sea apreciado como un símbolo de la belleza y no al modo de una regla del entendimiento. La libertad que supone el juego de las facultades y, en general, la praxis *poiética* es la afirmación de que, en el mundo estético, impera la espontaneidad de construir cultura desde la propia vivencia de lo bello, de lo sublime, de la obra de arte y del genio.

Más allá del carácter simbólico que identifica a la capacidad comunicativa del juicio, se encuentra el *sentimiento universal* de simpatía (*Teilnehmungsgefühl*). Este sentimiento sobrepasa el esquematismo que demarca las diferencias entre el juicio reflexionante y el determinante. Llega incluso a definir uno de los afectos sensibles que giran en torno a la construcción de la sociabilidad y la cultura. Evidentemente, el sentimiento universal de simpatía está fuera de cualquier diferencia analítica en donde sean señaladas las peculiaridades de los esquemas o de los símbolos de la moral según el punto de vista de la intuición o del punto de vista de la razón.

La analogía entre el bien moral y el juicio de lo bello busca salvar la comunicación espontánea y el relato imaginado en el juicio que se erige en las comunidades estéticas; dicho de otro modo, la comunicación no categorial es la base para entender la génesis de un juicio moral al que no le resulta indiferente el sentimiento de simpatía, acto emotivo que propicia la sociabilidad y es condición de posibilidad para la creación de las artes y de la cultura en general. El sentimiento universal de simpatía es una propiedad específica de la sociabilidad que se consolida a través de la relación del *juicio de gusto con la cultura de las facultades del espíritu*. La relación del gusto con la cultura nos convierte, desde la vivencia moral generada por el sentimiento de simpatía, en auténticos seres humanos:

La propedéutica para todo arte bello, en cuanto se trata del más alto grado de su perfección, no parece estar en preceptos, sino en la cultura de las facultades del espíritu, por medio de aquellos conocimientos previos que se llaman *humaniora*,

probablemente porque humanidad significa, por una parte, el sentimiento universal de simpatía, por otra parte, la facultad de poderse comunicar universal e interiormente, propiedades ambas que, unidas, constituyen la sociabilidad propia de la humanidad, por medio de la cual se distingue del aislamiento de los animales. (Kant, 2006, p. 322)

La relación entre el símbolo, la belleza y la cultura no tiene otro propósito más que el de promover los conocimientos humanísticos en aras de fomentar un sentimiento universal de simpatía al modo de una vivencia universal ‘cosmopolita’. Otfried Höffe (2008) ha relatado que el filósofo llevará a cabo este proyecto en su cotidianidad, y tendrá plena resonancia en *La antropología en sentido pragmático*.

A juicio del intérprete, en esta obra se esbozan los principios de un “buen vivir social”, los cuales responden fundamentalmente a hermanar una buena compañía con una buena comida. En un banquete, recomienda, por ejemplo, que el número de invitados no esté por debajo del número de las gracias (tres) ni tampoco por encima de las musas (nueve) que, más los anfitriones, completaría el número feliz de once comensales. Un número ideal, pues ello permitía no estancar la conversación en un solo comensal ni generar sectas y grupos gregarios que convertirían la reunión en un mitin de ideologías (Höffe, 2008).

Parafraseando los consejos que propone Kant en la *Antropología en sentido pragmático*, Höffe (2004) resalta aquel donde exhorta uno de los consejos para que el filósofo no se siente solo en la mesa, pues resulta un trabajo agotador y no un ‘juego vivificador de pensamientos’, en donde, el hombre consumido en sus propias divagaciones se pierde de las ocurrencias y del material vivificador de la palabra que circula entre los compañeros de mesa.

5. Filosofía de la razón ampliada y política de la no violencia

Pensar la política a partir del lenguaje estético de la comprensión, la imaginación reflexiva y la cultura del símbolo es una manera de construir el ámbito de lo público en apertura hacia un modo del ‘pensar extensivo’.

Tal modo de pensamiento busca fundamentalmente evitar que la violencia, la cual se desprende de las luchas por el poder, active nuevas formas de gobierno que resultan perjudiciales para la supervivencia de la humanidad. Cuando las relaciones de dominio

priman sobre las relaciones del pensamiento arraigadas en la imaginación reflexiva, suceden los desastres sacrificiales a los que ha estado acostumbrada la humanidad: linchamientos, masacres, exterminio de razas, xenofobia, vulneración de la vida a los más débiles y segregación (como el apartheid), entre otras.

A través del pensamiento que potencia la razón ampliada, se descubre una filosofía práctica orientada hacia la realización de un proyecto político más humano; pues, como bien lo sugiere la filósofa Hannah Arendt (1983) “(..) la violencia comienza allí en donde el discurso se detiene” (p. 173). Y en efecto este ideal de comprensión que plantea Arendt para la racionalidad política se caracteriza por operar de manera diferente a como lo hace el conocimiento científico. La comprensión, como un más allá epistémico que entiende la acción humana abraza la ética y los saberes humanísticos en aras de reconciliarnos con el mundo:

De este modo, si tomamos el surgimiento de los gobiernos totalitarios como el acontecimiento central de nuestro mundo, entonces comprender el totalitarismo no es perdonar (en el sentido de que «comprenderlo todo es perdonarlo todo») ni luchar contra algo, sino reconciliarse con un mundo donde cosas como éstas son posibles. Nos reconciamos con lo que hacemos y padecemos; nos reconciamos con nuestras perplejidades. Comprender sería, pues, la forma específicamente humana que tenemos de vivir, y su único resultado sería el sentido (Arendt, 2007, pp. 29-30).

Así como el totalitarismo fue el advenimiento de la violencia que conspiró contra el uso de la palabra y la expresión estética, este poder sembró el adoctrinamiento en función del sometimiento de una sociedad a través del uso del lenguaje positivo de los datos y las cifras. La violencia que subyace a este modo de proceder, por lo demás tan característico de la racionalización de los asuntos políticos de hoy día, pretende guillotinar las posibilidades creativas que se abren usando como mediación la comprensión.

A diferencia de la racionalidad instrumental, la comprensión siempre busca nuevas regiones del sentido. En este punto, sobresale la distinción señalada por Arendt entre *comprender* y *conocer*, pues lo primero no pretende memorizar cifras o poner en regla una información cifrada en estadísticas y conmensurabilidades, sino, al contrario, producir un sentido nuevo que responda al devenir cíclico de la vida y logre resolver con mucha creatividad y poder simbólico los asuntos humanos que se encuentran confrontados. Tales violencias son superadas a través de la comprensión del juicio estético y su uso en la racionalidad política, que, a través del desinterés y la gratuidad, se esmera en hermanar las acciones con las pasiones.

Prestar atención al *sentido común* (*sensus communis*), lejos de vulgarizar a la filosofía, sugiere que una lectura a propósito de los síntomas que atraviesa una sociedad según un modelo de gobierno determinado, llámese fascista, capitalista o comunista, ha de prestar atención al lenguaje que caracteriza al mundo de la vida. En efecto, el sentido común es un tipo de racionalidad que habita en la cotidianidad de las personas. Este se activa en el lenguaje y los preconceptos que deambulan por el mundo de la vida. La tarea de los intérpretes de estos signos consistirá en aclarar las intenciones del poder que se enmascaran en una propaganda mediática que actúa al compás de la voluntad de dominio y que se materializa en las prácticas del terror, la confusión y la violencia generada por el ‘no sentido’.

Ahora bien, comprender implica acoger el ‘sentir común’ que viaja a través del lenguaje cotidiano. Las formas de gobierno que reducen el espectro de la comprensión del sentir común reproducen el mecanismo de la dominación, el cual, activándose a través de los comunicadores oficiales del poder, promueven la censura y la manipulación de la información, la mentira política, la elucubración de la verdad, etcétera. La política que no practica la comprensión emanada del juicio estético cae irremediabilmente en la dictadura y el sistema totalitario. Estas formas de gobierno en lugar de promover la cura social ante las rivalidades y los antagonismos, lo que hacen es contagiar de enfermedad y resentimiento, profundizando la herida social al crear a su vez lógicas sacrificiales que buscan a toda costa un chivo expiatorio sobre el cual descargar todo el odio que contiene la colectividad. Como lo plantea nuestra filósofa:

¿Comprensión y juicio no están acaso ligados e imbricados entre sí, hasta el punto de que nos es menester describir a ambos como esta aptitud para subsumir (lo particular bajo una regla general) que para Kant es la definición misma del juicio, y cuya ausencia es magistralmente por él como “estupidez”, esa “enfermedad incurable”? (Arendt, 1983, p. 178)

De la mano de la comprensión que abre sentido se encuentra la acción. En efecto, para nuestra filósofa una de las vetas abiertas por el juicio de reflexión y la apertura de mundo consiste en crear las condiciones necesarias para una acción política que interrumpa el devenir de los hechos e inaugurar con ello un acontecimiento único y novedoso; en este sentido, la acción política es en esencia “(...) el comienzo de algo nuevo; en cuanto tal, este comienzo es, en términos de ciencias políticas, la esencia misma de la libertad humana” (Arendt, 1983, p. 187).

Si la comprensión es el alumbramiento de una acción política que innova y traza una ruta de viaje distinta a las del totalitarismo y las violencias de las ciencias instrumentales

que se han apoderado de la racionalidad que antecede al gobierno de las poblaciones, es porque tiene como facultad auxiliar a la imaginación: una capacidad que busca aproximar aquello que se muestra muy lejano o imposible de realizar; la imaginación hermana el sentido con el mundo de la vida y hace ver lo extraño como algo familiar y cercano. Las formas estratégicas e instrumentales de racionalización han trazado números y estadísticas que separan los asuntos humanos; los dividen en fragmentos de masas gobernables, manipulables y despreciadas al racero de la racionalidad técnico-científica. La imaginación rompe una lanza en favor de la materialización de lo imposible, a saber, la realización del reino de Dios en la tierra. No en vano, la filósofa al acuñar la acción política como un acontecimiento único y novedoso recurre a San Agustín para hacer alusión a la creación misma del hombre, que es por principio fruto de la creación divina por excelencia; de ahí que las acciones políticas que se encuentran marcadas por la impronta de un acontecer único y novedoso estén preñadas del a priori teológico de la creación de la vida humana y de la totalidad del cosmos:

En su *Civitas Dei* San Agustín escribe *Initium ergo ut esset, creatus est homo, ante quem nullus fuit* (“Para que haya habido un comienzo fue creado el hombre, antes de él no había nadie”). Aquí el hombre aparece no solamente de una aptitud para comenzar, sino que es comienzo en sí mismo. Si la creación del hombre coincide con la de un comienzo en el universo (¿y que es sino la creación de la libertad?) entonces el nacimiento de cada individuo es un nuevo comienzo que viene a reafirmar el carácter originario del hombre de una manera tal que el origen ya no puede ser jamás totalmente rechazado al pasado. (Arendt, 1983, p. 187)

Conclusiones

El lenguaje y la política son algunas de las formas que tiene la filosofía de pensarse como una “*práxis relacional*” (Marramao, 2013, p. 31). Ello quiere decir que, desde *La República* de Platón, la filosofía ha tenido un compromiso evidente con la refundación política de la realidad societaria de los seres humanos. Se trata de la realización de la comunidad o del *ser en común* (Marramao, 2013), tal y como se puso de presente en este capítulo al considerar analíticamente las relaciones filosóficas y estéticas que se dan entre el juicio de reflexión kantiano y la teoría de la comprensión y el sentir común que formula la filósofa Hannah Arendt.

Otra es la versión de las relaciones entre lenguaje y poder que se identifican, por ejemplo, en la tradición de Nicolás Maquiavelo y Thomas Hobbes, donde es evidente que el realismo político trae inveteradas las concepciones del poder capturadas por

el miedo, el advenimiento de la muerte y el contrato social, la manipulación, la astucia y la mentira como mecanismos que tiene el príncipe de pactar la paz bajo el chantaje permanente de someter a todos a una guerra sin tregua.

Cabe resaltar que, en ambas perspectivas filosóficas, sobresale la idea de que la noción del poder político es fundamentalmente relacional, teoría que plantea que esta filosofía social busca ante todo crear un “(...) proceso de organización del ser en común” (Marramao, 2013, p. 31). En este segundo capítulo, hemos querido demostrar esta concepción relacional del poder y del lenguaje a través de la teoría antropológica que interpreta al ser humano como un animal simbólico y, de otro lado, a través de la activación de la episteme de la comprensión de los fenómenos políticos, la cual es afín a pensar una filosofía desde el sentir y los afectos comunes que busca analizar las preconcepciones y los prejuicios que dominan al ciudadano de a pie y no le permiten distinguir la verdad de la mentira, una ambigüedad radicalizada por los tiempos de la *infocracia* que nos domina, y donde son las *fake news* (noticias falsas), el Twitter y, en general, la política mediática, son las formas más expeditas que tienen las dinámicas del poder actual para despotenciar a las ciudadanías y de paso minar los fundamentos éticos y políticos de las democracias modernas (Han, 2022).

En ambas teorías, es decir, tanto en la antropología simbólica de Cassirer —dimensionada en la hermenéutica analógica del padre dominico Mauricio Beuchot— como en la formulación estética del juicio de reflexión kantiana y su actualización en la idea de pensar la racionalidad política desde las categorías estéticas y epistemológicas de la comprensión y el sentido común que plantea Hannah Arendt, descubrimos que las relaciones entre lenguaje y poder plantean que una de las maneras de abordar la idea filosófica de la política obedece al “excedente de energía”, tal y como lo plantea el filósofo Giacomo Marramao (2013) y su especial lectura de la potencia.

En efecto, y como lo planteó Baruch Spinoza (Lenoir, 2019), la potencia corresponde a un tipo de actividad atada a la dinámica existencial de la vida, siendo la impotencia su fin, que es confirmada de manera definitiva por la muerte. La potencia, al carecer de un fin inmediato, demuestra que su excedente no obedece a una finalidad cuantitativa, sino que más bien le corresponde de suyo la excedencia simbólica y cualitativa.

En efecto, como lo plantea nuestro pensador en la 6 proposición del libro III de la *Ética* “Cada cosa, según su potencia de ser, se esfuerza en perseverar en su ser” (Lenoir, 2019, p.87). Esta tesis llevada al plano político indica que las relaciones de poner no se agotan en una figura política acabada y constituida, como la que encarna la figura autoritaria del soberano. La potencia política proviene propiamente de la perseverancia del poder constituyente y el cual descansa en las fuerzas populares y de los movimientos sociales.

En este sentido, la potencia tiene por cualidad fundar una nueva noción política de la autoridad, la cual tendría como finalidad no la eliminación de la potencia, sino su promoción a escalas sociales cada vez más elevadas, y cuya pretensión, incluso, podría cuestionar los sistemas de signos convencionales que han fundado los principales mitos del poder en occidente.

Uno de ellos es el patriarcal, que ha sido cuestionado radicalmente por la potencia política de los movimientos feministas. El feminismo hace presente que la potencia como actividad permanente de crítica y cuestionamiento pone en duda el carácter absoluto e incuestionable del mito autoritario según el cual el poder reposa en las manos de un monarca soberano masculino (Marramao, 2013).



Tercera parte

La crisis, la ciencia y la enfermedad

Pasemos ahora la mirada de la corporalidad humana al espíritu humano, tema de las llamadas ciencias del espíritu. En ellas el interés teórico se centra exclusivamente en los seres humanos en cuanto personas y en su vida y en sus prestaciones y rendimientos personales, así como, correlativamente, en las objetivaciones y formaciones fruto de estos rendimientos. Vida personal es vivir comunitariamente como yo y nosotros en un horizonte de comunidad. Y, ciertamente, en comunidades de formas simples o estratificadas diversas, como familia nación, supernación. La palabra vida no tiene aquí un sentido fisiológico; significa vida activa de cara a fines, vida que rinde formaciones espirituales: en el sentido más amplio, una vida que crea que crea cultura en la unidad de una historicidad. Todo esto constituye el tema de diversas ciencias del espíritu. Nos encontramos ahora, por otra parte, con que la diferencia entre logros llenos de fuerza y atrofias y fracasos o, como cabría decir también, entre salud t enfermedad, vale obviamente asimismo para las comunidades, para los pueblos, para los estados. Lo que nos obliga casi a plantearnos el siguiente interrogante: ¿cómo es posible que no haya llegado nunca, en este sentido, a una medicina científica, a una medicina de las naciones y de las comunidades supranacionales? Las naciones europeas están enfermas, Europa misma está-se dice-en crisis. Y terapias naturalistas no son dos por un flujo de propuestas de reformas ingenuas y sobreabundantes. Pero ¿por qué fracasan las ciencias del espíritu, cuyo desarrollo ha sido tan rico y variado, a la hora de rendir aquí el servicio que tan magníficamente prestan las ciencias a la naturaleza en su esfera?

Husserl. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*

Problemática

Uno de los textos emblemáticos de la fenomenología husserliana es la conferencia *La filosofía en la crisis de la humanidad europea* (1949), impartida en el círculo cultural de Viena los días 7 y 10 de mayo de 1935. Su importancia radica en el diagnóstico que plantea el fundador de la fenomenología a propósito de la crisis que atraviesa la ciencia europea para finales del siglo XIX y que de una u otra forma se repetirá en el siglo XX con las sucesivas críticas planteadas desde la sociología bajo la égida del grupo de filósofos que conformarán la llamada escuela de Frankfurt (Hoyos, 2011).

El diagnóstico de la crisis de la ciencia europea formulada por Husserl es una tarea que continúa en los trabajos de Theodor Adorno y Herbert Marcuse. Adorno sitúa la crisis en los vínculos contradictorios en los que cae la relación entre cultura y sociedad. A ello se atribuye, por ejemplo, la decadencia que ha devenido en la tradición alemana; la idea de cultura como formación (*bildung*) para ser sustituida por la ‘sociedad de masas’, principal eje promotor de lo que llama el filósofo como la *pseudocultura*, que al no ensanchar las posibilidades formadoras del espíritu (tal y como se concibió en la tradición ilustrada desde Kant a Hegel), radicaliza en la normalización de las actividades fabriles, praxis industrial que ha constituido un proletariado no emancipado, experimentando en su lugar la negación sistemática de los ejercicios utilitarios del poder, siendo la dominación capitalista el principal actor social.

La *pseudocultura* o la cultura de masas es la liquidación del proletariado. Esta cultura masificada destruye el sentido crítico y da al traste con el proyecto emancipador que de alguna manera Marx y Engels distinguieron como las potencias liberadoras para constituir una fuerza obrera educada. Al perderse la llama de la ilustración entre los obreros, la sociedad capitalista ejerce en la cultura de masas (que se difunde en el cine, la radio y la televisión) la domesticación de las muchedumbres. Estos dispositivos del control de las masas son los *pseudoformadores* del proletariado. Bajo el efecto somnífero de la radio, la prensa, la televisión y el cine, las masas permanecen en un estado de ‘duermevela’ o de pasividad absoluta (Adorno, 1972, pp. 141-174).

De otra parte, Herbert Marcuse señalará que la teoría de la afirmación cultural, cultivada por la élite burguesa del renacimiento, terminó por separar dos experiencias históricas decisivas: la cultura y la civilización. Entendiendo lo primero como el reino de la gratuidad, el cultivo del yo interior y la transformación del individuo bárbaro al ciudadano universal a través de la interiorización de los valores universales de la bondad, la verdad y la belleza.

Por otra parte, la civilización se entiende como el reino de la necesidad, en el que se producen las relaciones de interdependencia económica en función del beneficio individual y la utilidad colectiva, teoría social que inspira el modelo neoliberal de las transacciones económicas a nivel global. Esta diferencia es rastreada por Marcuse en la teoría social antigua, donde cobra vida una idea de felicidad asociada al cultivo de la filosofía que, distanciada de la *praxis fabril*, no cree que, en el mundo del cambio y de la contingencia, tenga cabida la lucha por las transformaciones culturales.

En la teoría burguesa moderna, se enfatizará en el cuidado del yo individual; la felicidad no es un asunto de la filosofía ni de los valores universales que las disciplinas liberales puedan generar, sino de las capacidades individuales; una mentalidad que terminó por favorecer una idea de la cultura a partir de la formación de élites, distanciadas del proletariado urbano y campesino (Marcuse, 1970).

En este escenario, se erige la ‘cultura afirmativa’ como un contenido ideológico solo practicable por una minoría favorecida llamada a realizar la libertad y el cuidado del alma a desprecio de las masas campesinas y proletarias embrutecidas por sus necesidades corporales y, en general, por su estado de ‘servidumbre externa’. En síntesis, una de las contradicciones de la noción de cultura tanto en la tradición antigua como en la moderna ha consistido en una suerte de asunción de los valores universales del buen gusto, la fraternidad y la libertad a contrapelo de las miserias materiales por las cuales atraviesa la amplia fauna social.

La felicidad en la vida material, las posibilidades reales de generar las satisfacciones individuales y comunitarias solo serán un proyecto asumido por la tradición ilustrada del siglo XVIII europeo, en donde se cultivará una filosofía en consonancia con la felicidad finita (Marcuse, 1970). A nuestro juicio, tanto en Adorno como en Marcuse es posible identificar varios elementos que se integran a la crisis espiritual que identifica Husserl en Europa para comienzos del siglo XX. Ambos precursores de los estudios críticos de la sociedad plantean que, en las sociedades provenientes de la Revolución Industrial, se hace palpable la distancia entre la vida y la cultura.

Esto se debe, en primer lugar, a la lucha de clases, pero también por las escasas posibilidades que tiene el proletariado de emanciparse o lograr abrirse hacia un proceso de liberación cultural. En segundo lugar, como la cultura y la vida laboral se distancian, la dominación y el control social se realizan a través de las industrias culturales o la cultura de masas; sus exponentes más elocuentes son la prensa, la radio, la televisión y el cine. En tercer lugar, a través de estos dispositivos tecnológicos de la comunicación, el control de las masas o su domesticación se hace de un modo más eficaz y sofisticado. En cuarto lugar, mientras que las masas se encuentran en un estado de ensoñación y

manipulación mediática, las posibilidades para su emancipación se ven sustituidas por el entretenimiento y el placer efímero. En quinto lugar, el buen gusto, el lujo y el *glamur* se convierten en los cánones estéticos de una nueva élite cultural, que, restringiendo el acceso a una emancipación cultural para las masas, deviene ella misma en la exponente de una nueva casta educada y opresora.

Para Husserl, en su conferencia sobre la *Crisis de la ciencia europea*, el olvido de la ciencia decimonónica europea ha consistido en la ausencia de una problematización filosófica de la vida, cuestión que explica la enfermedad cultural de Europa, descrita como un abismo que ha separado tanto los senderos metodológicos que caracterizan a la formalización de los procedimientos científico-técnicos de las ciencias exactas frente a la preocupación teleológica que ha dominado en las ciencias humanas o del espíritu, volcadas hacia la comprensión axiológica, ética y política de las creaciones culturales del hombre a lo largo de la historia:

El historiador, el investigador del espíritu y de la cultura, cualquiera que sea su esfera, se encuentra también, por supuesto, en sus fenómenos, con naturaleza física; en nuestro ejemplo, con la naturaleza de la Grecia antigua. Pero esta naturaleza no es la naturaleza en sentido científico-natural, sino lo que para los antiguos griegos valía como naturaleza, lo que como realidad natural tenían en su entorno ante sus ojos. Dicho más enfáticamente: el mundo circundante histórico de los griegos no es el mundo objetivo en nuestro sentido, sino su «representación del mundo», esto es, su propia validez subjetiva con todas las realidades en él vigentes, entre ellas, por ejemplo, los dioses, los demonios, etc. (Husserl, 1991, p. 326)

El olvido es un hecho sintomático palpable en la diferencia que se establece entre la medicina científica y la medicina naturalista. En efecto, esta diferencia, radicalizada en la modernidad positivista por la génesis de la ciencia europea, muestra dos posibles caminos en la adquisición del conocimiento: una que parte de la *empirie* y tradición popular, y otra que se erige sobre los conocimientos puramente teóricos y que hace de la realidad pura objetividad o facticidad.

Los desencuentros entre estas dos formas de producir conocimiento constatan la separación entre la vida y los saberes expertos. Mientras que las ciencias del espíritu centran su atención teórica en la vida personal de los hombres, que es un vivir en comunidad en donde el roce epidérmico de los cuerpos procura felicidad y vinculación política, las ciencias modernas (física y biología) argumentan que estas mismas gozan de grandeza debido al método que ejercitan, porque en ellas se ha dado el paso de lo sensible a la explicación exacta.

Dado que las ciencias que describen la vida en comunidad se encuentran atadas al mundo de lo particular, las ‘ciencias modernas’, que se valen de la explicación matemática, abarcan la totalidad de las posibilidades de lo real. De ahí que la distinción entre las ciencias del espíritu y las exactas genere el abismo entre la subjetividad y la objetividad. Todo aquello que es significado a partir del mundo de la subjetividad es falso,

Mientras que la objetividad lograda en la ciencia matemática, a través de leyes formuladas de un modo universal, margina el conocimiento de la contingencia vital de los sujetos y de las culturas, depositando este saber al reino impreciso de lo que puede ser de otro modo o el mundo de lo equívoco y polisémico. A partir de la reducción de lo sensible a la abstracción matemática, las ‘ciencias duras’ tienden a precisar la objetividad y la universalidad de un saber más allá de los límites que demarca la misma experiencia sensible.

Si bien el resultado del creciente dominio de la ciencia natural matemática al mundo empírico se hizo patente con la revolución científica inaugurada por Copérnico, Tycho Brahe y Galileo Galilei (científicos que en sus métodos establecieron como premisa el control de la naturaleza por medio de la técnica), la situación metodológica de las ciencias del espíritu se produce de manera distinta, pues al problematizar el estatuto de la verdad en la naturaleza humana, se apartan de las predicciones conmensurables que gobiernan a las leyes físicas de la naturaleza.

La tematización de la naturaleza humana en la filosofía de Husserl pone de manifiesto que el estudio de la vida psíquica está fundado en la corporeidad, que, por analogía, es el estudio del cuerpo de la comunidad. En este sentido, las ciencias del espíritu, al no tener como objeto de estudio el espíritu mismo, sino el cuerpo, prescinden del movimiento de las ciencias naturales, que consiste en un proceso de abstracción de la vida psíquica del sujeto e incluso de su naturaleza corporal-afectiva, encaminando la racionalidad hacia la creación de paradigmas del conocimiento científico abiertos y distantes de la materialidad afectiva. De ahí que el modo de proceder de las ciencias llamadas duras se caracterice por el hermetismo y el silencio ante los problemas que atañen a los asuntos humanos o, en su defecto, asuma el solipsismo metodológico en el que el sujeto del conocimiento se descubre como realidad pensante, cancelando de plano tanto su existencia físico-afectiva como las posibilidades para salir al encuentro con el otro.

A pesar de esta neutralidad axiológica y cultural que caracteriza al hombre de ciencia descrito por Husserl en su conferencia, se plantea que el modo de construir conocimiento que atañe a las ciencias del espíritu difícilmente hace abstracción del alma humana, ya que esto implicaría desvincular la corporeidad tanto individual como comunitaria del proceso de construcción del conocimiento social.

El descubrimiento de las ciencias humanas y por desdoblamiento de la fenomenología trascendental, ha consistido en situar la espiritualidad en la corporeidad de las experiencias morales, estéticas, del conocimiento, de la vida en comunidad, etc. Como la ciencia natural no va más allá de los hechos, la fenomenología, al ser un análisis situado en la corporeidad, crea sentido al describir la esencia de las experiencias que constituyen humanidad (v.g. el amor, la libertad, la muerte, la existencia, etc.), las cuales podrán abarcar, en una comprensión de totalidad, las modalidades de existencia como de conciencia y que integran el complejo y variopinto raudal del mundo de la vida.

El diagnóstico de reserva propuesto por la fenomenología husserliana, acerca de la enfermedad por la cual atraviesa la ciencia moderna, es un hecho que se corrobora en la historia, pues el proceso por el cual progresan las sociedades modernas consiste en la constante apelación a niveles de racionalidad más certeros y efectivos, cuestión que ha radicalizado la normalización instrumental del mundo humano. Husserl apreció en este modo de proceder cerrado y unidimensional el preámbulo de una crisis que en la modernidad genera un abismo entre la cultura viva de los valores estéticos, axiológicos y éticos frente a las dinámicas cotidianas sumidas en el dominio técnico de los saberes científicos y la gestión cultural. Como lo describirá el sociólogo alemán Max Weber, el proceso de racionalización de las sociedades modernas pasa necesariamente por un proceso alterno de desencanto.

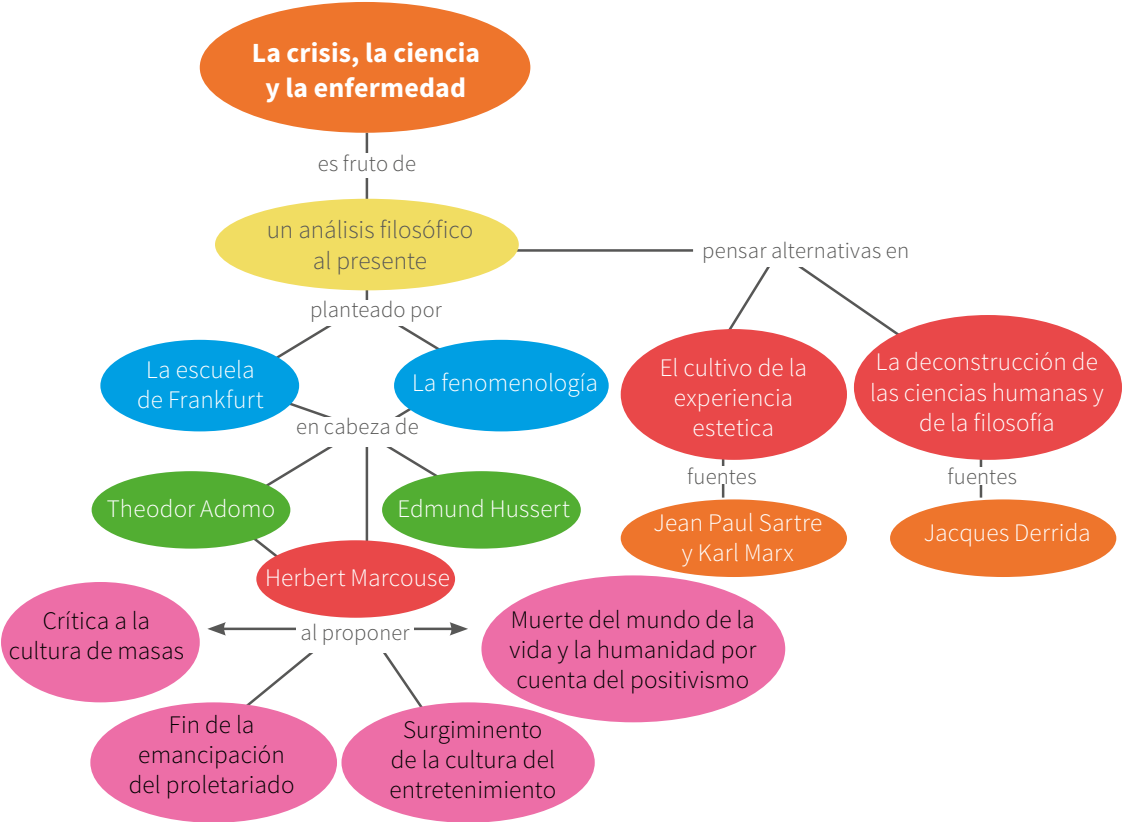
La modernidad, bajo el pretexto de progresar a la luz del proceso de racionalización científico técnico, hace que el estudio de las estructuras sociales reclame más objetividad y precisión. La racionalización exigida por los métodos de investigación cuantitativos encierra las potencias vitales del sujeto (*poiesis* y creatividad fundamentalmente). El sujeto, enjaulado en los barrotes de la racionalidad, destruye la imaginación y la fantasía, sustituyendo la conjetura y la libre asociación por la prueba de la evidencia y el predominio del hecho cuantificable. El hecho científico es la prueba irrefutable dentro de un sistema de formalización en el que los procesos sociales se reducen a la burocratización, el control instrumental, la medición de los comportamientos a través de índices de utilidad y las dinámicas del *fordismo* laboral, entre otras.

En este orden de ideas, la promesa husserliana de una filosofía dedicada al estudio atemperado de la vida, es decir, al análisis genético y sistemático de las experiencias individuales y comunitarias que constituyen humanidad desde los ámbitos científico-técnicos hasta los estético-políticos, deviene en un 'manifiesto del desencanto', el cual revolotea fuera de los barrotes firmes y seguros de la jaula de la racionalidad.

Este capítulo se propone pensar algunas rutas de escape que, como rendijas abiertas al interior del sistema, buscan pensar el ejercicio filosófico y estético más allá de los

límites demarcados por la racionalidad científico técnica y los tiempos patológicos que se desprenden de un contexto dominado por la crisis, asumiendo la tarea husserliana de pensar la vida en su devenir individual y comunitario, pero con el matiz de ser asumida a partir de una doble perspectiva: la analítica fenomenológica, orientada a la tematización de la experiencia estética, y el asunto político de la violencia y la memoria, planteado desde la deconstrucción de Jacques Derrida, recurso que pretende estudiar una experiencia traumática de exterminio y comercio gomero que se instauró por cerca de una década por los afluentes de la Orinoquia y el Putumayo para inicios del siglo XX en Colombia.

Figura 22. La crisis, la ciencia y la enfermedad



Fuente: elaboración propia.



Capítulo I

El arte y la experiencia estética

Las cosas no son todas tan comprensibles ni tan fáciles de expresar como generalmente se nos quiere hacer creer. La mayor parte de los acontecimientos son inexpresables; suceden dentro de un recinto que nunca oyó palabra alguna. Y más inexpresables que otra cosa son las obras de arte: seres llenos de misterio, cuya vida, junto a la nuestra que pasa y muere, perdura.

Rainer María Rilke. *Carta de un escritor a un joven poeta*

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético.

Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones*

La vida concreta, fuente de la existencia del mundo, no es puramente teoría (. . .). La vida concreta es una vida de acción y de sentimiento, de voluntad y de juicio estético, de interés y desinterés, etc. De ahí que el mundo correlativo de esta vida sea, ciertamente, objeto de contemplación teórica, pero también mundo querido, sentido, mundo de acción, de belleza y de bondad, de fealdad y maldad.

Emmanuel Lévinas. *Teoría fenomenológica de la intuición*

1. La vivencia del arte como límite y trasgresión

¿Cómo plantear un análisis fenomenológico del arte y su efecto en la experiencia estética, destacando como variables constituyentes de su mostración el límite y la trasgresión? Determinar una *esencia eidética* de una vivencia que por principio aparece de forma equívoca e inapresable, incluso para los conceptos filosóficos, requiere de una narración distinta. Por tal razón, el estudio fenomenológico que se propone lee el arte y su relación con la vivencia estética a partir de una experiencia axial que involucra el movimiento del límite (implosivo, impresivo y materializado en una técnica de la proporción y de la producción de cosas) y la trasgresión (explosivo, desbordante y ultra real, pero arraigado en el drama de la vida humana y su existencia o *ser-ahí*).

Una de las notas características de este doble movimiento consiste en la durabilidad de una experiencia que transita o enlaza trágicamente la impresión de vida subjetiva, la obra de arte y el conocimiento de la realidad.

Apelamos al método fenomenológico como un camino ideal para orientar el análisis filosófico, entre otras cosas, porque a través de su discurrir pretendemos mostrar el devenir de una experiencia de vida. Así las cosas, la reducción de esencia o la puesta entre paréntesis busca determinar la idealidad de la vivencia estética, esto es, su esencia y definición fundamental, para luego establecer las variables constituyentes que se presentan como las extensiones materiales que explican su modo de aparición en el mundo.

En este sentido, la experiencia estética es, en su esencia, una vivencia axial; puesto que en ella se describe un reducto de humanidad, que, como ocurre en las vivencias del amor o de la amistad, exteriorizan una manera de ser y de vivir, un modo de existencia arraigado en todos los seres humanos. Es una vivencia definida como límite y trasgresión, es decir, oscila entre la demarcación de una frontera u horizonte en dirección hacia su traspaso y desbordamiento.

Mikel Dufrenne, el primer fenomenólogo que sistematizará una fenomenología de la experiencia estética argumenta que tal vivencia se halla escindida tanto por la carga histórica y cultural de la obra de arte como por el conjunto de experiencias anímicas que genera el objeto estético. Ambos momentos indagan si el origen de la experiencia estética se encuentra en la subjetividad del artista o si, más bien, este es el instrumento de una revelación superior. En esta medida, las exigencias antropológicas y ontológicas confluyen en la constitución filosófica de la experiencia estética (Dufrenne, 1953).

Ahora bien, en el rastreo histórico de esta aproximación fenomenológica, sobresaldrán los deslindes teóricos planteados por Kant, Hegel, Marx y Sartre. El ejercicio

fenomenológico de ir al encuentro con las cosas mismas supone un diálogo entre la reducción eidética y la tradición: si bien la reducción de esencia descubre la invariante fundamental que gobierna al fenómeno, no es menos cierto que la tradición filosófica ha mentado bajo otros lenguajes una realidad común.

De ahí que en el nombramiento fenomenológico de las cosas humanas persista una diversidad de argumentos. Con ello se asume que el solipsismo metodológico que ha caracterizado a la fenomenología, sobre todo al ejercicio de la *epojé* o reducción eidética, está mediada por una tradición filosófica predeterminedada e interpelada: el horizonte está prefijado por otros horizontes de mundo, que lo subsumen, básicamente porque el medio comunicativo es el mismo, a saber, el lenguaje.

Plantear metodológicamente la relación entre la reducción *epojética* en diálogo con la tradición del pensamiento filosófico no hace otra cosa más que evocar la conceptualización propuesta por el filósofo francés Merleau-Ponty (1985) quien, en *La fenomenología de la percepción*, distingue entre la *parole parlée* y la *parole parlante*, señalando que, mientras que en la primera se privilegia un uso restringido de la jerga filosófica, la cual, sigue de cerca las tesis proveniente de la tradición filosófica, la segunda enfatiza un pensar de índole personal, donde se pone en práctica un uso de la palabra que compromete el punto de vista personal, logrando poner entre paréntesis la polifonía de las voces filosóficas del pasado (Luypen, 1967). La fenomenología como método filosófico correlaciona el uso de la *parole parlée* (verdad intersubjetiva) junto a la *parole parlante* (verdad personal).

Con otras categorías, Merleau-Ponty mencionará este diálogo entre el punto de vista personal y el que reposa en la tradición en un ensayo que lleva por título *Les Sciences de l'homme et la Phénoménologie* (1958).

Para Merleau-Ponty, la fenomenología definida como una 'reflexión por la esencia' no se desvincula de la historicidad de la existencia. Y no lo puede hacer por una razón fundamental: 'el pensamiento más puro' está sujeto a una 'génesis del sentido' o 'historia intencional', es decir, que las ideas no se encuentran estáticas y desconectadas de la tradición, sino que ellas se insertan en la dinámica cultural de las rupturas y las continuidades.

La fenomenología volcada hacia la 'génesis del sentido' no tiene por propósito inmediato escenificar las disputas dialécticas entre las diferentes escuelas del pensamiento o identificar los patrones históricos y las genialidades que han sedimentado la forma de pensar de una cultura en particular, asunto que llegó a nominar Husserl bajo el concepto de 'ciencia europea', sino "(...) comprender ese pasado en virtud del lazo interior que existe entre él y nosotros" (Merleau-Ponty, 2011, p. 82).

Para el filósofo francés, básicamente, la fenomenología es un ejercicio de meditación filosófica que pone en práctica la reducción eidética en el devenir de la cultura porque “la filosofía es la continuación de operaciones culturales comenzadas antes de nosotros, continuadas de múltiples maneras y que “reanimamos” o “reactivamos” a partir de nuestro presente” (Merleau-Ponty, 2011, p. 82).

El análisis fenomenológico que se propone a continuación quiere emular la tarea de rastrear la ‘continuación de las operaciones culturales’ que han estado antes de nosotros, de tal modo que al poner en circulación las ideas filosóficas con los asuntos que atañen a nuestro presente, cumplamos con el objetivo de este libro, a saber, meditar la circunstancia en la ‘cultura de nuestro tiempo’.

2. Entre la ciencia y la moral: La estética como puente y analogía

El puente no es una analogía. El recurso a la analogía, el concepto y el efecto de la analogía son o constituyen el puente mismo-tanto en la *Crítica* como en toda la potente tradición a la cual ésta aún pertenece. La analogía del abismo y del puente por encima del abismo, es una analogía para decir que tiene que haber efectivamente una analogía entre dos mundos absolutamente heterogéneos, un tercero para pasar el abismo, cicatrizar la apertura y pensar la diferencia. En síntesis, el símbolo. El puente es un símbolo. Pasa de una orilla a la otra, y el símbolo es un puente.

Jacques Derrida. *La verdad en pintura*

Puente, analogía, cicatrización, símbolo..., son palabras que adquieren vida propia al ser leídas a partir de las derivas disciplinares entre la estética y la filosofía del arte, espectros de la investigación filosófica que se han caracterizado por desplegar una analítica reflexiva acerca de los significados del sentimiento, lo bello, lo feo, el gusto, lo sublime, la obra de arte, etcétera. Baumgarten es el primer filósofo que, a finales del siglo XVII, empleará el neologismo de estética para referirse a una ciencia filosófica dedicada al análisis objetivo de lo bello y lo sensible.

Immanuel Kant se mostrará crítico a la definición objetiva y científica planteada por Baumgarten al proponer un estudio sobre el modo como se enjuicia la realidad, sin intermediarios conceptuales ni principios de la racionalidad. En la *Crítica del juicio* el juicio de gusto estético es definido como una actividad trascendental de la subjetividad,

es decir, como un saber simbólico y analógico que actúa como puente y mediación¹⁸. En el lenguaje filosófico de Kant, la razón es una actividad que se encuentra repartida en tres familias que lejos de rivalizar, propenden por una relación analógica, esto es, armoniosa y amable:

(...) pero en la familia de las facultades de conocer superiores hay, sin embargo, un término medio entre el entendimiento y la razón. Este es el juicio, del cual hay motivos para suponer, por analogía, que encierra en sí igualmente, si no una legislación propia, al menos su propio principio, uno subjetivo, a priori (...). (Kant, 2006, p. 102)

En otra parte de la misma obra, el juicio de gusto estético se define como una actividad de conocimiento que está a mitad de camino entre la facultad de conocer y la de desear:

(...) Es, pues, de suponer, al menos provisionalmente, que el juicio encierra igualmente para sí un principio *a priori*, y que, ya que necesariamente placer o dolor van unidos con la facultad de desear (...), realiza también un tránsito de la facultad pura del conocer, o sea, de la esfera de los conceptos de la naturaleza a la esfera del concepto de la libertad, del mismo modo que en el uso lógico hace posible el tránsito del entendimiento a la razón. (Kant, 2006, p. 104)

El carácter transitivo y analógico del juicio de gusto estético responde a la naturaleza placentera de una subjetividad entregada al deleite de los sentidos y, en consecuencia, a la satisfacción que genera la contemplación de lo bello:

Dilatamos la contemplación de lo bello, porque esta contemplación se refuerza y reproduce a sí misma, lo cual es análogo (pero no idéntico, sin embargo) a la larga duración del estado del ánimo, producida cuando un encanto en la representación del objeto despierta repentinamente la atención, en lo cual el espíritu es pasivo. (Kant, 2006, p. 156)

La crítica de Kant a Baumgarten toma distancia de la definición de estética como la ciencia de lo bello para explorar un campo de problemas autónomo e independiente, de tal suerte que en ella tenga lugar una ‘nueva’ analogía de la experiencia, que en principio, no se propone enlazar la intuición con los conceptos, como ocurre en los usos

¹⁸ En este punto, seguimos la opinión de Cassirer para quien el juicio estético cumple una función mediadora, que fraterniza y concilia las desventuras y los conflictos generados por las antinomias en las relaciones desatadas entre la familia de las facultades de conocimiento: “En efecto, la capacidad del juicio se presenta bajo su primer concepto como una actividad mediadora entre la razón teórica y la razón práctica, como el eslabón llamado a engarzar una y otra en una nueva unidad” (Cassirer, 1997, p. 319).

teórico y práctico de la razón, sino suspender el *juicio determinante* para tener acceso a un mundo donde la contemplación de lo bello dilata la percepción de los sentidos.

Una *epojé* radical es experimentada en el juicio de reflexión al situarnos en una contemplación estética que renuncia a la determinación objetiva del mundo. La novedad de experiencia que se destaca en la analogía estética radica en el descubrimiento de un mundo que se desnuda ante el revestimiento maquinal y conceptual de la lógica mecanicista:

(...) Si el reino del arte y de las formas orgánicas de la naturaleza representan un mundo distinto del de la causalidad mecánica y del de las normas morales, es porque la articulación entre las formaciones concretas que en uno y otro admitimos se rige por una forma peculiar de leyes que no puede ser expresada ni por las “analogías de las experiencias” teóricas, por las relaciones entre sustancia, causalidad e interdependencia, ni por los imperativos éticos. (Cassirer, 1997, p. 335)

El *sentimiento de vida* es una experiencia subjetiva involucrada de raíz en el enjuiciamiento estético. Es una vivencia que difícilmente podrá despertarse a través de una ecuación matemática. El juicio de gusto estético plantea un tipo particular de conocimiento del mundo, donde la realidad no es significada por su valor objetivo. Lo real se altera y la cosa enjuiciada en la perspectiva de juego lúdico deviene, en principio, en una impresión anclada a un ‘sentimiento de vida’. Para la predicación estética, conocer el mundo implica sentirlo, esto es, discernirlo en orden al placer y el dolor:

La representación —del sentimiento y no de la conciencia— en este caso es totalmente referida al sujeto, más aún al sentimiento de la vida del mismo, bajo el nombre de sentimiento de placer o dolor; lo cual funda una facultad totalmente particular de discernir y de juzgar que no añade nada al conocimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto frente a la facultad total de las representaciones, de la cual el espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado. (Kant, 2006, p. 132)

En otra parte de la *Crítica del juicio*, el sentimiento de vida es asociado con el cuerpo y la salud. Emitir un juicio sobre el ritmo y la armonía de una pieza musical es un ejercicio de conocimiento teórico, pero no una actividad donde el cuerpo siente y disfruta. El sentimiento de salud es una experiencia de vida que desborda las fronteras de una ciencia de lo bello. Es por ello que la estética es entendida en la perspectiva kantiana como una disciplina que enlaza el cuerpo y el arte, produciendo una síntesis en la experiencia humana donde se afirma poderosamente una impresión de vida:

No el juicio de la armonía en los sonidos o en los rayos ingeniosos, que, con su belleza, sirve sólo de vehículo necesario, sino la vitalidad favorecida en el cuerpo, la emoción que mueve las entrañas y el diafragma, en una palabra, el sentimiento de salud (...). (Kant, 2006, p. 293)

De ahí que la experiencia estética sea leída como una vivencia del límite y la trasgresión. Es límite porque hace que la subjetividad se descubra formalmente en un placer sin fin, esto es, sin intermediarios conceptuales, dado que lo primordial es el goce de los sentidos: la piel se eriza con las vibraciones y los ritmos de una pieza musical, la percepción visual se detiene en la contemplación del horizonte de una pintura paisajista o el ánimo se afecta y estremece por los versos musicalizados en un poema de amor. La no determinación conceptual del juicio de gusto estético, deslinde teórico planteado por la estética kantiana, da lugar a pensar que la experiencia estética es un modo de conocimiento límite porque propicia la impresión de vida sin intermediarios. Inicialmente, se muestra como una vivencia silente, donde los sentidos callan al encontrarse afectados, dilatando un modo de percepción no subordinado a la demostración lógica o la temporalidad lineal y objetivadora del conocimiento científico y el razonamiento causal. Límite es también el juego lúdico de las facultades, porque la imaginación se desenvuelve libremente, al tiempo que participa en el cumplimiento de una ley, que paradójicamente, no responde a una 'concordancia objetiva'. Por ello, Kant considera que, en el mundo de la predicación estética, el hombre deviene en una subjetividad perpleja.

La *perplejidad* surge como una vivencia de la interrupción ante la imposibilidad de fundamentar en concepto el juicio de gusto estético: es una experiencia subjetiva que acierta en la comprensión de una relación lúdica y espontánea de la imaginación y el entendimiento. El estado de ánimo de la perplejidad da cuenta de la contradicción que se origina en la relación lúdica entre las facultades de conocimiento. Kant reconoce que el problema fundamental de la reflexión estética busca resolver esta misma contradicción.

A propósito, Gadamer (1977) en *Verdad y método* afirmará que la experiencia de la perplejidad se genera precisamente allí, cuando Kant se da a la tarea de buscar un principio para el juicio estético, pero bajo la condición de no determinarlo lógicamente:

De hecho, la actividad del juicio, consistente en subsumir algo particular bajo la generalidad, en reconocer algo de una regla, no es lógicamente demostrable. Esta es la razón por la que la capacidad del juicio se encuentra siempre en una situación de *perplejidad* fundamental debido a la falta de un principio que pudiera presidir su aplicación. (Gadamer, 1998, p. 62)

3. El ser ahí en el arte: ontología y verdad de una experiencia objetual

La “Obra de Arte” ha aparecido como una “singularidad” al librarse de aquella estructura primordial que es su propia morfología, trascendiendo el mundo físico de los ‘objetos’ y restituyendo una nueva dimensión que se contrapone al territorio de la objetividad. Hablamos de un acontecimiento singular y dinámico cuyo suceso se caracteriza por ser un “cierre” sobre sí mismo, en el que la objetividad queda “implosionada” y la subjetividad incluida en un engaño autológico sobre sus propias operaciones. La entidad de la “Obra de Arte” se muestra como un acontecimiento único, y la distancia de la subjetividad con respecto a ella se torna en una reposición de la propia subjetividad a un estadio primitivo, anterior al inicio de toda construcción objetual.

Luis Álvarez Falcón. *Realidad, arte y conocimiento*.

Al tomar la vida como síntesis perceptiva de la impresión silente que produce la perplejidad del juicio estético, se entiende, como lo plantea Hegel, que la verdad también se manifiesta en el arte. Mientras que un método formal de explicación racionaliza la experiencia estética, encarcelando la verdad en los barrotes seguros de una ‘ciencia de lo bello’, Hegel considera que la verdad en el arte se encuentra atravesada por la libertad y la imaginación.

Coinciden Hegel y Kant, al plantear que el arte crea libremente los objetos, esto es, los dota de vida para el libre agrado y la imaginación. Es evidente que, si en la ciencia predominará la abstracción, en el arte se manifestará la vida: “Por tanto, si el arte anima y vivifica las ideas, la ciencia les quita vida y vuelve a sumergirlas en las tinieblas de la abstracción” (Hegel, 2007, pp. 89-90).

Uno de los descubrimientos de la estética hegeliana tiene que ver con el fundamento ontológico del arte. Por fundamento ontológico, se entiende una valoración del arte como objeto histórico, fuente de experiencia y de verdad. Esta es una postura que toma distancia de la teoría kantiana, primordialmente del estudio analítico y trascendental a los modos del enjuiciamiento subjetivo. De pensar la experiencia estética en clave hegeliana, se tendría que considerar la crítica a la estética kantiana y, en general, al romanticismo alemán, teorías que fundaron toda relación con lo bello y lo sublime a partir del sentimiento de vida y la subjetividad.

Ahora bien, para Hegel “(...) el sentimiento es la sorda región indeterminada del espíritu (...)” (Hegel, 2007, p. 28) porque el miedo o el terror son experiencias abstractas que se

apartan del contenido de la obra de arte: el miedo surge de cosas diversas y opuestas, de ahí que este sentimiento sea una “(...) forma totalmente fuera de la afección subjetiva” (Hegel, 2007, p. 28). La crítica hegeliana a la estética del sentimiento está motivada por su carácter plural y diverso, que conspira contra una comprensión esencial que vincule la experiencia humana con el arte más allá del mundo inasible y caótico de los sentimientos de vida subjetivos, siempre volubles e inclinados a las preferencias de ocasión que fomentan los manuales para la educación sentimental y del ‘buen gusto’ (Hegel, 2007, p. 29).

Sin embargo, una de las críticas más fuertes que dirigirá Hegel contra la estética del sentimiento se encuentra en la teoría mimética del arte. La idea general que defiende esta teoría estética afirma que el arte es más digno cuando la representación alcanza la fiel imitación de la naturaleza. Hegel refutará esta teoría proponiendo cuatro argumentos.

Primero, es un esfuerzo superfluo pensar que el fin del arte sea la imitación de la naturaleza, pues en el mundo natural las cosas se encuentran dadas. Es innecesario creer que el arte llegará a alcanzar con sus medios limitados la fiel representación de la naturaleza. De hacerlo, esta imitación se presentaría como una ilusión, que apreciaría en la naturaleza una de sus facetas y no su totalidad.

Segundo, el fin que persigue el arte con la imitación es meramente formal: en tanto que, en la imitación, el arte aparece como “simulacro de vida” (Hegel, 2007, p. 345) y no logra reflejar la ‘vitalidad real de la naturaleza’ (Hegel, 2007, p. 35). Con una figura literaria, Hegel ilustrará la superioridad de la naturaleza frente al arte, pues de alcanzar su imitación “(...) tendría el aspecto de un gusano arrastrándose en pos de un elefante.” (Hegel, 2007, p. 35).

Tercero, la sensación que produce el fracaso de la imitación es la del engaño (Hegel, 2007, p. 35). Dado el caso ya conocido por Kant en la *Crítica del juicio* del canto de un ruiseñor emitido por el silbido de un hombre, Hegel afirmará que este es un caso en donde la imitación aparece como un truco que no responde a la

libre producción de la naturaleza ni del arte; pues de la libre fuerza productiva del hombre esperamos algo enteramente diferente a tal música, la cual sólo nos interesa cuando, como en el caso del trino del ruiseñor, brota espontáneamente, de modo semejante a como sucede con el sonido del sentimiento humano, de una vitalidad peculiar. Y cuarto, con la imitación de la naturaleza desaparece la objetividad de lo bello tomado como un objeto que guarda valor en sí mismo (Hegel, 2007, pp. 35-36).

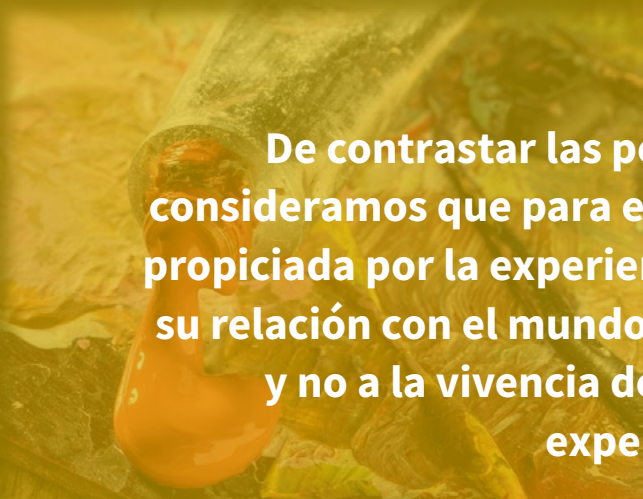
De ser la *mimesis* en la naturaleza la finalidad de la obra de arte, la objetividad y el contenido vital desaparecerían para posicionarse, en su lugar, la abstracción de la forma

y la experiencia subjetiva del gusto de lo bello. La imitación tiene su origen en un sentimiento del gusto subjetivo porque las valoraciones sobre lo bello o lo feo dependen de la consideración del juicio sobre aquello que es digno de ser imitado.

Contra la estética de la *mimesis*, Hegel propondrá que aquello que es fuente de admiración en el arte, no es justamente la capacidad del artista de imitar la belleza en la naturaleza, sino el poder de significar un ámbito nuevo de la realidad, destacándose por la diferencia que logra crear más allá de la creación en la naturaleza. En la imitación, no es posible valorar el arte por su carácter auténtico. La autenticidad y la diferencia son los atributos ontológicos que caracterizan el modo de aparición del objeto-arte. Con lo anterior, se indica que la diferencia en el arte está dada por la originalidad, que al provenir del libre sentimiento (espontaneidad), crea un objeto distinto, el cual altera el orden ontológico de cosas que se encuentran en el mundo. Mientras que el objeto arte aparece en su autenticidad diferenciadora, el régimen ontológico aplicable a todos los objetos que se encuentran a la mano se precia o bien por lo que son, o bien por la utilidad que reportan.

Desde una perspectiva objetiva y que toma en cuenta el fin de la obra de arte, la imitación como categoría estética da razón del gusto particular de los individuos sobre aquello que es digno de ser valorado como bello o feo, pero no explica la diversidad y el contraste de las obras de arte que nacen del espíritu particular de las naciones. Saber cuál es el referente de lo que debería ser imitado es una tarea engorrosa porque, una vez se distingue que la diversidad de las obras de arte no depende de los juicios de gusto subjetivo, sino de las preferencias que han sido troqueladas por las diferentes culturas (desde los ámbitos religioso, moral, simbólico, de pensamiento, etc.), se concluye que no existe un modelo único de imitación, sino más bien una diversidad relativa a las concepciones de belleza de las diferentes culturas: si para los europeos ciertas obras de arte representan el ideal de belleza, para los chinos puede resultar feo o desagradable y viceversa. La apariencia de la obra de arte, otro de los elementos constitutivos de la teoría mimética, resulta una noción viciada, pues al no hacer parte de la representación de mundo descubierta por el arte desde un punto de vista objetivo, se reduce a una valoración subjetiva respecto a la ‘mejor’ copia o al ‘simulacro’ más fiel a la naturaleza.

Ahora bien, para deslindar la experiencia estética de la indeterminación del sentimiento y de la *mimesis*, Hegel relacionará la vivencia estética con la naturaleza ‘material’ e ‘individual’ del arte. Dicho de otro modo, la experiencia estética tendrá lugar de aparición en la historia del arte, pues allí se mostrará la individualidad del artista y, sobre todo, el desarrollo técnico de su arte (Hegel, 2007, p. 29). En la perspectiva hegeliana, la historia, la individualidad y la técnica son las notas predominantes de una comprensión ontológica, objetiva y material de la experiencia estética.



De contrastar las posturas de Kant y Hegel, consideramos que para el segundo la trasgresión propiciada por la experiencia estética responde a su relación con el mundo y al acontecer histórico y no a la vivencia de vitalidad o perplejidad experimentada por el sujeto.

La comprensión de la obra de arte va más allá de la vivencia subjetiva del sentimiento; esto enriquece la experiencia estética, en la medida que, al involucrar la relación entre el arte y la historia, permite esclarecer de qué forma la sociedad y sus estructuras troquelan la individualidad del artista, principalmente, prestando atención a la especificidad del dominio técnico que establece con su arte.

Otra particularidad notable de la ontología de la experiencia estética tiene que ver con el contenido que recrea la obra de arte y ya no simplemente con la forma de percibirlo. Al considerar el contenido, la filosofía del arte en Hegel se aparta y va más allá de la analítica trascendental del juicio de gusto estético. Explora, entre otras cosas, las relaciones del arte con la realidad histórica, la verdad humana y el conocimiento del espíritu.

El arte como objeto posee un barniz distinto, de ahí que se trate de una realidad independiente y alterada al ser prosaico de las cosas. Su diferencia ontológica radica en ser la caja acústica donde resuenan las angustias humanas más profundas hasta los fueros culturales de un pueblo. El estudio del arte, al igual que el de la religión y de la filosofía, deben ser considerados libremente, pues su alto destino consiste en revelar a “(...) Dios a la conciencia, de mostrar los intereses más hondos de la naturaleza humana y las verdades más comprensivas del espíritu humano. En las obras de arte, los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más fecundas intuiciones” (Hegel, 2007, p. 90-91).

“Nada de lo humano es desconocido al arte” (*Nihil humani a me alienum puto*) es una de las divisas que plantea Hegel con su filosofía del arte. Así entendido, el arte exterioriza ‘toda índole’ de agitaciones que ‘colman’ al corazón, que entre el palpito y la agitación, incluyen la ‘totalidad del ánimo humano’, donde lo santo y lo profano, el bien y el mal se conjugan y mezclan para producir la ‘conmoción’ y ‘la agitación del pecho humano’: la eterna lucha materializada en los conflictos de los sentimientos humanos hace “(...) concebibles la desgracia y la miseria, el mal y el crimen, en dar a conocer íntimamente todo lo horrible y atroz, así como todo placer y felicidad (...)” (Hegel, 2007, pp. 37-38).

Al caos del ánimo humano le acompaña la fantasía y el juego ocioso de la imaginación, cuya seducción actúa como un poder mágico donde la intuición y los sentimientos son organizados sensualmente por el arte (Hegel, 2007). Es claro para la filosofía hegeliana que una de las finalidades del arte responde a una impresión de goce y satisfacción en el que se conjugan dos elementos: la dramatización objetiva de los conflictos humanos y la atracción mágica y seductora recreada por la técnica del arte:

(...) el pecho humano en sus profundidades y múltiples posibilidades y aspectos, y en entregarse para su goce al sentimiento y a la intuición de lo que en su pensamiento y en la idea tiene el espíritu que alcanzar de esencial y elevado, el esplendor de lo noble, eterno y verdadero; asimismo en hacer concebibles la desgracia y la miseria, el mal y el crimen, en dar a conocer íntimamente todo lo horrible y atroz, así como todo placer y felicidad, y finalmente en permitirle a la fantasía entregarse a los ociosos juegos de la imaginación así como abandonarse a la seductora magia de intuiciones y sentimientos sensualmente atrayentes. (Hegel, 2007, p. 38)

La finalidad del arte es diferente a la imitación porque el ánimo y el sentimiento de vida no son experiencias reactivas, es decir, que la subjetividad no se relaciona únicamente con el arte a partir de los sentimientos de agrado o el desagrado que normalmente produce los efectos catárticos e ilusorios del arte.

Placer y pensamiento hacen parte de la vivencia estética porque el drama y el conflicto que se recrea en los contenidos de la obra de arte abarcan las modalidades impresionadas por una experiencia correlacionada con la materialidad que aparece en los trazos multicromáticos de una pintura o en la diversidad de notas acústicas que constituyen una pieza musical.

No puede ser esta hipótesis una forma de equiparar catarsis con vivencia estética, pues para Hegel el arte es un artefacto ilusorio de vital objetividad que amplía las maneras de mirar y reflexionar sobre lo que somos nosotros mismos. Que para el arte nada de lo humano sea desconocido, es una tesis en la cual el contenido se salva de la discriminación moral entre el bien y el mal.

La mirada al yo desde la perspectiva ontológica del arte se desnuda de los prejuicios morales y se abre paso al vasto mundo de las posibilidades. El contenido del arte es una totalidad en movimiento, entre otras cosas, porque al exteriorizar en los dramas de la interacción humana las contradicciones de las pasiones y los deseos, las distinciones morales que oscilaban entre bueno y lo malo, no logran apresar ni discriminar las virtudes o los vicios del contenido representado por la obra de arte.

La verdad humana está dada objetivamente en la obra de arte porque en ella batallan los conflictos humanos de la vida y de la muerte. La vida tensionada en el drama agónico de los personajes está más allá de las convenciones morales, de las preferencias políticas o de los gustos de mercado.

La muerte trágica de Edipo, la angustia existencial vivida por Antígona al no poder enterrar a su hermano, las luchas internas que dominan al personaje Raskólnikov, protagonista de la novela *Crimen y Castigo*, o las contradicciones de las relaciones humanas descritas por Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, son ejemplos de que en el arte literario la vida humana se testimonia al modo de un drama que, generando expectativa, cautiva y produce receptividad: el origen de esta catarsis no se encuentra en la debilidad de las pasiones que padecen los espectadores (como creería Platón), sino en la atracción que genera la vulnerabilidad de la existencia humana o el *ser-ahí* exterior del que habla Hegel y que Aristóteles consideró a la luz de la tragedia.

El *ser-ahí* es una categoría ontológica donde se describe la caída de la existencia en la inercia de la contingencia. Dos totalidades fenomenológicas se experimentan con el arte: en primer lugar, la del *ser-ahí exterior*, exposición de la vida al poder natural y diverso de la contingencia y, en segundo lugar, a la conmoción de las pasiones, en donde las impresiones de vida del espectador se familiarizan con la percepción atenta a la totalidad de lo humano:

Por una parte, el arte debe captar esta omnilateral riqueza del contenido, a fin de completar la experiencia natural de nuestro ser-ahí exterior, y, por otra, en suscitar aquellas pasiones, de tal modo que las experiencias de la vida no nos dejen impasible y podamos ahora lograr la receptividad para todos los fenómenos. (Hegel, 2007, p. 38)

La trasgresión que recrea un contenido donde la vida humana oscila entre el nihilismo y la esperanza va más allá del límite fijado por el orden de la representación. Es decir, que el arte no produce realmente la experiencia del crimen o de la gloria, justamente, porque en medio pervive un mensaje que viaja vehiculizado por la metáfora y el ropaje aparente y seductor de la intuición (Hegel, 2007, p. 38).

Si bien la apariencia y la ilusión integran el contenido del arte, la objetividad de la vida es una esencia infra-mundana que no se deja enmarcar en un cuadro. La tarea formal de mostrar lo bueno y lo malo en el arte o de ejercer cierto dominio catártico sobre las pasiones y los sentimientos de los espectadores, sigue siendo una tarea imposible: la vida sustancial desborda los límites fijados por los encuadres. El arte como representación del drama humano no logra determinar de manera definitiva el fin sustancial superior de la obra de arte, a saber, la exposición absoluta y total de la vida en su eterna

contradicción y lucha (Hegel, 2007, p. 38). La vida misma es la forma y el contenido de un drama que ya no necesita de actores o escenografía porque se encuentra situada en un mundo que teatraliza las aventuras y las desventuras de la existencia humana.

La tesis según la cual la vida desborda las posibilidades de ser representadas por el arte, exhibiendo al mismo tiempo en la naturaleza el fracaso de su pretendida segunda creación, es algo que podríamos ilustrar en un episodio narrado por el escritor chileno Roberto Bolaño (2012) en su novela *2666*. En el libro, se narra la vida de un intelectual llamado Amalfitano; de este relato, el narrador cuenta la anécdota ocurrida a Marcel Duchamp durante una estadía en Buenos Aires en 1919. El artista regala a una pareja de recién casados un tratado de geometría, seguido de las instrucciones para su uso. Entre las que se mencionan, hay una muy particular que aconseja colgar el libro en la ventana del apartamento.

Fijado por un cordel, el libro se abanicará por el viento y en sí la naturaleza leerá su contenido, podrá escoger los problemas geométricos que le interesa resolver o simplemente le arrancará las hojas. Suzanne y Jean se tomaron el presente con gracia y llegaron a fotografiar el libro suspendido en el aire, e incluso la mujer pintó un cuadro alusivo titulado *Le ready-made malhereux de Marcel* (Bolaño, 2012).

En los últimos años, un periodista entrevistó a Duchamp y lo interrogó acerca de los motivos que estaban detrás de la simpática historia, a lo cual respondió diciendo que gozaba desacreditar de 'la seriedad de un libro cargado de principios'; a otro periodista le confiesa que, al colgar un tratado de geometría y exponerlo a la inclemencia del tiempo, buscaba que el libro aprendiera cuatro cosas de la vida. En fin, esta singular historia, cae como anillo al dedo, pues pone de presente que ni el arte ni la ciencia han logrado capturar el contenido vivo del *ser-ahí*. En el regalo de Duchamp, la dinámica fluyente de la vida termina por aleccionar tanto a la creación científica como la obra de arte, entregándolas a una primera condición ontológica en donde predomina la intemperie y el abandono. Pensar la obra de arte en las postrimerías vulnerables del *ser-ahí*, le resta ímpetu y solemnidad, que por costumbre la han revestido los historiadores y los coleccionistas de reliquias.

4. El arte como trabajo creador: la estética y la búsqueda del ser genérico

El sentido que es presa de la grosera necesidad práctica tiene sólo un sentido limitado.

Karl Marx. *Manuscritos: economía filosofía*

El hombre es un ser genérico no solo porque en la teoría y en la práctica toma como objeto suyo el género, tanto el suyo propio como el de las demás cosas, sino también, y esto no es otra expresión para lo mismo, porque se relaciona consigo mismo como el género natural, viviente porque se relaciona consigo mismo como un ser universal y por eso libre.

Karl Marx. *Manuscritos: economía y filosofía*

A pesar de que en el pensamiento de Marx y Engels no existe una sistemática dedicada a los asuntos estéticos, se encuentran en los apuntes marginales de sus obras económicas y filosóficas fragmentos, comentarios y juicios críticos sobre el arte en general.

Bajo esta premisa, el filósofo Adolfo Sánchez Vásquez (2005) reúne en una diciente publicación un conjunto de ensayos y conferencias en las que se ensamblan con solvencia y claridad las *Ideas estéticas de Marx*. En el estudio que se propone, seguiremos de cerca las interpretaciones de Sánchez Vásquez, quien además ha ampliado y enriquecido las ideas estéticas de Marx en el conjunto de su filosofía, en perspectiva crítica a la metafísica hegeliana y, en general, al idealismo alemán.

Esta presentación contextualizada de las ideas estéticas en Marx resulta provechosa, pues evita caer en las consideraciones dogmáticas de los marxistas, a quienes se les debe la mala prensa de las ideas estéticas marxianas. Son ideas valiosas si se las lee no en la perspectiva programática del partido político, que como ocurrió en la Rusia Comunista durante la primera mitad del siglo XX, resolvió muchas de sus políticas culturales bajo una interpretación acrítica del pensamiento de Marx. Este error en la interpretación estuvo en detrimento de la libertad de la expresión estética. La persecución política a los artistas y escritores que disintían de las políticas de arte agenciadas por el Estado comunista, en muchos sentidos está en dirección contraria a las ideas estéticas planteadas por Marx.

Al finalizar este estudio, haremos una introducción a la sensibilidad estética y su relación con el ser genérico y las nociones de cuerpo y sentidos, categorías analizadas por Marx en los *Manuscritos: economía y filosofía* y que fueron escritos en el año de 1844.

Si para la estética hegeliana el arte no podrá representar la dinámica de la vida como una totalidad real y múltiple, puesto que su objetividad está dada por una técnica en donde el *ser-ahí* aparece o desaparece según el efecto ilusorio y seductor que caracteriza la finalidad de la obra de arte, en la perspectiva marxista la radicalización ontológica de la vida humana enfatizará en la materialidad de las relaciones económicas y el desenvolvimiento histórico de la acción del hombre.

La metafísica hegeliana fundamentada en la filosofía del espíritu es puesta de revés, de tal modo que la acción deja de ser una cualidad antropológica del espíritu, la cual, tuvo en el mundo griego su esplendor y gloria, para devenir en una praxis histórica mundana y determinada por el trabajo (Sánchez, 2005). Bajo esta perspectiva, el arte no se desvincula de la praxis histórica, la cual se realiza a través de la actividad del trabajo.

Un ejemplo de los altos intereses que persigue el espíritu es el posicionamiento que hará la estética hegeliana del arte griego en comparación al decadente arte romántico. El arte, al ser uno de los momentos del despliegue del espíritu absoluto, como ocurre en el caso del esplendor helénico, pierde circunstancialidad histórica, y con ello desaparece la humanidad de carne y hueso atravesada por las relaciones de la producción económica.

En tanto que la idea del arte se convierte en una llama que nunca desaparece en la historia, donde las diferencias formales entre lo clásico y lo romántico son momentos graduales de un mayor o menor fulgor de luz, desde la perspectiva marxiana, esta pretendida esencia preestablecida traiciona la materialidad de la praxis histórica.

La desmitificación que hará Marx del idealismo hegeliano, lo despojará de su fundamento ‘metafísico’, ‘trascendente’ e ‘idealista’ para posicionar el arte en la dinámica de la humanización que supone una actividad práctica como la del ‘trabajo creador’. De ahí que para Marx el origen de la creación artística esté relacionada con la necesidad real que tienen los hombres para resolver el problema de la producción material de su vida (Sánchez, 2005).

En la estética hegeliana, los intereses del espíritu sobrepasan los del arte y es por ello que la afirmación positiva de la dinámica fluyente de la vida, al encontrarse por encima de la pretensión de objetividad que busca el arte, deja sin suelo histórico y económico a la recreación de los conflictos humanos, los cuales no solamente se enmarcan en una ontología de la existencia humana tensionada en los polos del bien y el mal, el placer y el dolor, la civilización y la barbarie, entre otros, sino a partir de una ontología de la vida social, la cual comienzan a regir el modo de existencia en las sociedades industrializadas para comienzos del siglo XIX.

A juicio de Sánchez Vásquez (2005) existen dos rutas de acceso al concepto de necesidad en Marx. Un primer sentido sería el de la *necesidad natural*, entendida como la dependencia de la humanidad hacia un objeto en la naturaleza y a través del cual se satisface un placer fundamental que permite el desarrollo de las potencias físicas e intelectuales. El sentido de una *necesidad natural* alude al hecho vivo de saciar el hambre, de usar objetos para su manutención y vestido, del placer sexual, etcétera. Una de las notas características de este tipo de necesidad es que no ha sido creada por el hombre y que en ella la disposición anímica es la de la pasividad y la dependencia.

Un segundo sentido es el que relaciona la necesidad con el trabajo, actividad que le permite tomar distancia del objeto que lo ha esclavizado al llano cumplimiento de la necesidad natural para que tenga lugar la libertad, acción humana realizada mediante una relación productiva que involucra de manera mediata la transformación de la materia.

A diferencia de la necesidad natural, la necesidad humanizada en el trabajo es una actividad creadora que nace de la libertad para hacer cosas. La descripción que propondrá Marx a propósito del concepto de trabajo en *El capital* está asociada con una suerte de *entelequia* de la *praxis* humana, donde el obrero, antes de ejecutar una acción transformadora con el objeto, ha determinado idealmente las condiciones de su realización.

Esta existencia ideal del trabajo hace posible que el fin que tiene en mente el trabajador se cumpla efectivamente en la materialización de un objeto que ya no hace parte del ámbito de la necesidad natural, sino de uno nuevo, a saber, el de la realidad transformada por la puesta en práctica de la potencia activa y creadora del trabajador. De este proceso Sánchez Vásquez (2005) concluirá que: “El producto, el objeto del trabajo, es, en definitiva, un fin humano objetivado, es el fruto de una transformación práctica de una realidad que, previamente, ha sido transformada de un modo ideal en la conciencia” (p. 35).

Los objetos humanizados en el trabajo son de dos tipos: en unos se transforma la forma de las cosas en la naturaleza con el objeto de que sean útiles y cumplan eficazmente en la satisfacción de necesidades; en otras, la objetivación de las ideas, la voluntad y la imaginación humanas han hecho posible una nueva esencia en donde se revelan las potencias creadoras del hombre (Sánchez, 2005).

A partir de esta descripción fenoménica del trabajo, se entiende aquella definición que la significa como la *praxis* que humaniza la naturaleza. El trabajo como humanización de la naturaleza no solamente produce objetos útiles, sino también aquellos otros que exteriorizan las potencias humanas de la reflexividad y la imaginación. El rebasamiento práctico utilitario del trabajo a través del arte se entiende como una actividad en la que ya no solamente se producen objetos a la mano, sino otro tipo de cosas que objetivan la totalidad de las potencias humanas.

En este orden de ideas, arte y trabajo no son dos actividades que se separen y se confronten, como lo llegó a sostener el idealismo alemán desde Fichte hasta Hegel. Para estos filósofos las desgracias y el cumplimiento de las necesidades vitales que se desprenden del trabajo como producción material de la vida no se parecen a una actividad artística donde tiene lugar el goce y el placer de hacer cosas por el valor intrínseco que hay en ellas mismas.

Para Marx, el trabajo y el arte son actividades semejantes porque en ellas se ponen en juego las potencias creadoras del hombre (Sánchez, 2005). Sin embargo, advierte que una práctica negadora de esta concepción vital del trabajo adviene una vez se constata que la voluntad creadora desaparece, objetivándose en una actividad frenética y mecanizada, tal y como ocurrió en la concepción instrumental del trabajo enajenado que caracterizó a la producción fabril del capitalismo industrial de la primera mitad del siglo XIX.

Empero, si bien el arte como el trabajo tienen su origen en las potencias creadoras que habitan en el hombre, se diferencian en la finalidad de sus acciones. El predominio de una actividad dirigida a la creación de objetos útiles que satisfacen necesidades humanas, en contraste con aquellos otros que deleitan los sentidos y producen placer, es parte de la revolución económica que descubre Marx en el capitalismo. En este sistema económico, la producción de cosas y la transformación de la materia están motivadas poderosamente por su valor de uso. La objetivación que se da en una actividad encaminada hacia la creación de artefactos útiles es el límite que demarca una forma de producción en la que el hombre se hace útil incluso para su propia vida (Sánchez, 2005).

Sin embargo, siempre existirá una actividad humana que necesite llevar la creación de cosas hasta sus 'últimas consecuencias'. Esto quiere decir que el proceso de humanización de la materia no se agota en la fabricación de objetos útiles y necesarios para una sociedad basada en el intercambio comercial, la oferta y la demanda, el valor de uso y el valor de cambio. Como lo declara Sánchez Vásquez, "así pues, el límite práctico-utilitario que el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo de lo útil a lo estético, del trabajo al arte" (Sánchez, 2005, p. 38).

En el arte se producen objetos que, si bien no tienen como finalidad inmediata la satisfacción de una utilidad práctica, sobresalen por la materialización de una 'utilidad espiritual', entendida como una capacidad para expresar 'al ser humano en toda su plenitud' (Sánchez Vásquez, 2005, p. 38). Aquellas producciones objetivan el ensanchamiento espiritual más allá de las necesidades instintivas primarias o las relacionadas con actividades útiles inmediatas. Es decir que estarán por encima de la relación producción versus consumo y que se establece de ordinario en una sociedad basada en el intercambio entre los valores de uso y de cambio. Los objetos artísticos se originan gracias a un excedente en la producción, de tal modo que se salen de la lógica del consumo y de la utilidad. En este nivel, el trabajo abandonará la función práctica para acceder a una función estética: tal sería la función que cumplirían las obras de arte.

En las sociedades premodernas, el trabajo como actividad de creación y placer no se ha desvinculado del arte. Mientras que en las modernas, la división del trabajo ha distanciado el proceso del resultado, el esfuerzo del gusto, la utilidad de la inutilidad; en

las sociedades primitivas, el trabajo como humanización de la naturaleza, al tiempo que resolvía las necesidades inmediatas y útiles para la comunidad, no dejaba a un lado la simbolización creadora, a través de la cual se estampaba una firma o se enmarcaba el objeto con un adorno, sello o señal que indicaba el éxito en la caza y el estatus social del cazador. El trabajo en el paleolítico, al tiempo que producía cosas útiles, generaba belleza:

El arte nace, en las fases auriñaciense y magdaleniense del paleolítico superior, a partir del trabajo, es decir, recogiendo los frutos de la victoria del hombre prehistórico sobre la materia, para elevar así lo humano, con esta nueva actividad que hoy llamamos artística, a un nuevo nivel. El trabajo ha precedido en muchos decenios de miles de años a un arte paleolítico tan logrado como el de las Cuevas de Lascaux o Altamira. Para que pudiera emerger de las paredes de las grutas franco-cantábricas o del Levante español la nueva realidad que cobra vida en ellas, era preciso que, durante miles y miles de años, el hombre afirmara, gracias al trabajo, un dominio cada vez mayor sobre la materia. Índice elocuente de ese creciente dominio era, en aquellos remotísimos tiempos, su progreso cada vez mayor en la fabricación de objetos. (Sánchez, 2005, pp. 40-41)

El placer estético es fruto del rebasamiento práctico utilitario del trabajo: el arte es la continuación progresiva de un trabajo que ya no solo fabrica cosas, sino que también despierta placer y suscita desinterés. La vivencia estética del desinterés es fruto de un exceso y desmesura que nace del interés práctico-utilitario generado por el trabajo. Para Sánchez Vásquez (2005), al igual que para el teórico del marxismo ruso Georgi Plejánov, el arte tiene su origen en el trabajo y es un proceso antropogenético comprobable en las sociedades antiguas, donde se corroboran los momentos de transición y ruptura de una actividad que, a lo largo de la prehistoria, se ha perfeccionado en la elaboración de objetos útiles, creando con ello las condiciones necesarias para la aparición del arte.

La sensibilidad estética está relacionada con una amplitud que adquieren los sentidos en la percepción del mundo y que ha superado la llana concepción instrumental del trabajo como actividad generadora de utilidades prácticas. En las sociedades modernas, es decir, en las que los individuos crean vínculos de interdependencia económica, esta concepción estética del cuerpo y del cultivo libre y desinteresado de la sensibilidad pierde fuerza y sentido una vez se constata la existencia del trabajo enajenado como forma económica para el incremento del capital. En los *Manuscritos: economía y filosofía*¹⁹, Marx plantea que el trabajo enajenado aparece como un fenómeno determinante en el funcionamiento de la economía política, que al dar cuenta de las contradicciones que no se explican en los fenómenos económicos del salario, el beneficio del capital

19 En adelante utilizaremos la sigla MEF para referirnos a los manuscritos económico-filosóficos escritos por Marx en el año de 1844.

y la renta de la tierra, vendrían a sostener la plusvalía o incremento del capital: de ahí que Marx defina el capital como trabajo acumulado.

Ahora bien, este hecho que no se explica es la condición de posibilidad para la existencia de la propiedad privada (Marx, 1970, pp. 104-105). Su lugar de aparición es un hecho actual de la economía (Marx, 1970, p. 105) que atraviesa por una serie de determinaciones históricas que tienen su origen en el proceso del extrañamiento. Empezando por el extrañamiento del producto respecto del trabajador, en donde la objetivación del producto consiste en la pérdida y servidumbre del sujeto en el objeto de la producción. A este fenómeno del extrañamiento, Marx lo denomina la desrealización del hombre en el trabajo (Marx, 1970, p. 105). La exteriorización o desrealización del trabajo consiste en el sentimiento de desgracia e infelicidad que se apoderan del trabajador, quien es reducido a *sujeto físico*, arruinándolo corporal y espiritualmente (Marx, 1970, p.105), de tal manera que solamente le basta con satisfacer sus necesidades vitales:

De esto resulta que el hombre (el trabajador) sólo se siente libre en sus funciones animales, en el comer, beber, engendrar, y todo lo más en aquello que toca a la habitación y al atavío, y en cambio en sus funciones humanas se siente como animal. Lo animal se convierte en lo humano y lo humano en animal. (Marx, 1970, p. 109)

Si bien Marx aclara que el beber y el engendrar son auténticas funciones humanas, con el trabajo enajenado estas mismas se convierten en un hecho predominante dentro de la clase trabajadora, haciendo abstracción de la amplia gama de actividades humanas que lo espiritualizan y lo hacen un ente genérico (Marx, 1970, p. 109). Al convertirse el trabajo en un medio para satisfacer las necesidades de la vida material, sobreviene la abstracción de una actividad que, aunque vacía espiritualmente al trabajador, lo convierte en puro *cuerpo físico*, es decir, materia extensa plegada como un piñón al cuerpo artificial de la gran máquina del capital (Marx, 1970, p. 109).

La humanización del trabajo será considerada por Marx en el folio XXIV de los manuscritos, una vez relacione el concepto del trabajo con la teoría del ser genérico. En esta teoría, el concepto de trabajo no será leído a la luz de la condición material que determina la vida útil del hombre, donde es reducido a una existencia que solamente subsiste para ser entendido como una actividad que ensancha y potencia la vida.

El ser genérico es, en principio, una determinación del ser natural del hombre que hace fuerza en el carácter humano del trabajo. Prueba de ello es la consideración de que la utilización del cuerpo inorgánico (la naturaleza) se halla dentro del círculo que comprende la actividad vital del trabajo humano, el cual no solamente se despliega

bajo una relación de subsistencia y utilidad, sino bajo una relación libre y universal en la que el hombre “(..) se apropia crecientemente de las cosas de la naturaleza, que su “cuerpo inorgánico” se hace cada vez mayor y que su relación con la naturaleza externa es cada vez más compleja y múltiple, y, consiguientemente, cada vez más flexible y más elástica” (Márkuz, 1974, p. 12).

Con la apropiación del cuerpo inorgánico como elemento constituyente de la actividad libre y universal que lleva a cabo el hombre en el trabajo, se supera la objetivación de la naturaleza y el extrañamiento que origina el trabajo enajenado; en otras palabras, a través de la humanización de la naturaleza tiene lugar la realización vital que reconcilia al hombre con el ser natural, rebasando el modo físico de subsistencia, el cual, se halla atravesado por la necesidad, la carencia y la simple relación física con el cuerpo.

La libertad, la creación y la sensibilidad estética, atributos antropogenéticos que dan cuenta de la universalidad del ser humano, son las condiciones de posibilidad para que el trabajo se convierta en una actividad social. Ahora bien, la actividad extrañada, fruto del trabajo enajenado, hace del ser genérico un medio e instrumento que radicaliza en la supervivencia de una vida individual y atomizada, imponiéndose la subsistencia física a costa de la pauperización espiritual. El trabajo como una relación social es desmembrado de raíz al imponerse la forma abstracta del trabajo enajenado.

La unión entre el ser genérico y el ser individual produce el ser social. Un fenómeno adverso a la condición ontológica y *poiética* del ser social es la división social del trabajo, que reproduce la instrumentalización y, en consecuencia, la escisión entre el ser genérico y el ser individual. En este orden de ideas, la vida productiva que genera ya no solamente la vida individual, sino la genérica o universal, se cumple a través de una actividad que no resulta repetitiva, unilateral y maquina; es una actividad que se emancipa de la enajenación debido a la creación de una nueva vida: “La vida productiva es, sin embargo, la vida genérica. Es la vida que crea vida” (Marx, 1970, p. 111).

Si el hombre en el trabajo se convierte en un ser genérico, entonces su existencia abandonará la condición física e individual para asumir la espiritual y social, materializada en una actividad creadora, que deja de ser un medio enajenado hecho para la satisfacción de los menesteres individuales y físicos del cuerpo y se convierte, en su objetivación material-productiva, en una actividad libre y consciente en la que el hombre puede mostrar los deseos y las frustraciones del nosotros o ser social. Así las cosas, el trabajo deja de ser apreciado como un instrumento que sirve para el sostenimiento de la existencia y se entiende como la existencia misma, es decir, la realización material de la vida genérica en la vida productiva:

El hombre hace de su actividad vital misma objeto de su voluntad y de su consciencia. Tiene actividad vital consciente. No es una determinación con la que el hombre se funda inmediatamente. La actividad vital consciente distingue inmediatamente al hombre de la actividad vital animal. Justamente, y sólo por ello, es él un ser genérico. O, dicho de otra forma, solo el ser consciente, es decir, solo es su propia vida objeto para él, porque es un ser genérico. Sólo por ello es su actividad libre. El trabajo enajenado invierte la relación, de manera que el hombre, precisamente por ser consciente, hace de su actividad vital, de su esencia, un simple medio para su existencia. (Marx, 1970, pp. 111-112)

En la medida que el trabajo-vida se emancipe del trabajo enajenado, la universalización de la naturaleza humana tendría su génesis en la potenciación de los sentidos. Los placeres que procuran los sentidos ya no estarán al servicio de la enajenación de un trabajo extraño y expropiador de las energías vitales, sino que volverán a identificar al hombre con su egoidad sintiente, que es, de plano, el origen de la subjetividad objetivada en el desarrollo pleno de los sentidos individuales y comunitarios. La emancipación de los sentidos es la realidad humana apropiándose de sí misma y descubriendo en el uso polifacético de las capacidades sensibles las actividades propias de un animal genérico; es decir, el arte ha rebasado el trabajo enajenado una vez el proletariado distingue que quien desarrolla el sentido del oído tendrá aptitudes para la música, quien despliega los sentidos de la vista tendrá cierta sensibilidad para la pintura:

El hombre se apropia su esencia universal de forma universal, es decir, como hombre total, cada una de sus relaciones *humanas* con el mundo (ver, oír, oler, gustar, sentir, pensar, observar, percibir, desear, actuar, amar), en resumen, todos los órganos de su individualidad, como los órganos que son inmediatamente comunitarios en su forma, son, en su comportamiento *objetivo*, en su comportamiento hacia el objeto, la apropiación de éste. La apropiación de la realidad humana, su comportamiento *hacia el objeto es la afirmación de la realidad humana*; es, por esto, tan polifacética como múltiples son las *determinaciones esenciales* y las *actividades* del hombre; es la eficacia humana y el *sufrimiento* del hombre, pues el sufrimiento, humanamente entendido, es un goce propio del hombre. (Marx, 1970, pp. 147-148)

5. Aisthesis desinteresada vs. poiésis transformadora

Uno de los aportes decisivos que introduce la estética marxiana, a propósito del origen de la obra de arte, tiene que ver con la relación que se establece entre la sensibilidad estética y el trabajo. La percepción desinteresada plantea que los sentidos se han

desplegado libremente, de tal forma que, sin estar presos del hecho pragmático y utilitario del trabajo como enajenación física y ruina espiritual, reivindican la universalidad del ser genérico dada en una *praxis postindustrial* en la que la creación artística abandona el ropaje de la capacidad subjetiva trascendental (Kant) para aparecer de forma objetiva en la historia; no solamente como testimonio y relato del esplendor de una época dorada (Hegel), sino como el escenario donde se producen las luchas sociales, las contradicciones entre el individuo y su entorno; en fin, la exteriorización de que en el arte y con el arte se produce una relación social, en la que se pone de manifiesto la lucha de clases o la dialéctica entre el trabajador y el capital (Marx).

Trabajo y poiésis son conceptos que coinciden en la medida que ponen al descubierto la materialización de las capacidades creadoras, más allá del deleite subjetivo o de la supervivencia y la necesidad vital, situando la experiencia estética en el terreno histórico y económico de la *praxis*. El análisis de la obra de arte en la dinámica de las sociedades en la historia es otra de las novedades que planteará la estética marxiana.

Así las cosas, la experiencia estética en la modernidad transitará de la *aisthesis*, o la percepción pura de una impresión de vida que contempla, imagina, admira y emite un juicio de gusto estético, a la *poiésis* comprometida, que se realiza en una relación social donde no solamente se recrea la conciencia del espectador, sino que esta es interpelada por un contexto determinado por las luchas del reconocimiento, en donde se crea un mensaje o signo, el cual hace un llamado a la posición crítica y la deliberación, situación que confronta al lector de la obra de arte como al autor, quien deviene ahora en un actor que pone en juego el estilo y la imaginación en el terreno del compromiso político. Un paso corto estrecha la relación entre el legado materialista e histórico de la estética marxiana a la mirada comprometida del arte propuesta por el filósofo francés Jean Paul Sartre.

En la presentación que dedicará Sartre (1967) a *¿Qué es la literatura?* para la revista *Les Temps Modernes*, el filósofo reconoce que el arte burgués ha sido considerado tradicionalmente desde una doble perspectiva: la del teórico o esteta y la del realista. La mirada del esteta sobresale por una valoración subjetiva del arte, es decir, el crítico literario resalta en la obra de arte los valores intrínsecos que motivaron la creación artística, pero que han actuado a espaldas de la sociedad o desde una actitud pura y desinteresada; ejemplos de este modo de explicación del fenómeno estético incluyen la desde la teoría parnasiana del arte por el arte, la psicología del artista que explora las afectaciones emocionales y el caos del mundo interior, hasta el objetivismo estético que resalta las virtudes del artista en el dominio de una novedosa técnica del embellecimiento.

Para el realista, la finalidad de toda obra de arte es el perfeccionamiento de la forma. La disposición científica de quien asume el rol de teórico del arte no puede mezclar los intereses sociales con la explicación del devenir objetivo y verdadero de una forma artística considerada como bella.

En ambas actitudes estéticas, Sartre (1967) concluirá que la mirada al arte burgués se caracteriza por un distanciamiento de la sociedad que esteriliza una perspectiva beligerante, comprometida y responsable. Sartre propone entender el compromiso como un valor moral social que se encuentra relacionado no con la intencionalidad revolucionaria del arte *per se* o con la filiación ideológica del artista, sino con un elemento que enlaza al arte con el mundo social: el carácter de signo que caracteriza a la obra de arte; el compromiso moral del arte se encuentra en el poder desbordante para generar significación.

Efectivamente, el sentido que se pone en juego en la obra de arte no se refiere de manera exclusiva a la forma de una composición perfecta o a las preferencias ideológicas o de gusto que se identifican en la mirada del autor, sino a la entrega de un significado que toma posición de lo que acontece en la realidad imperante y que tiene una expectativa exigente por cumplir: que el lector o espectador complete la decodificación del mensaje abierto por el círculo hermenéutico del autor con su obra. El puro placer no es una experiencia que se desvincula de la capacidad que tiene el arte de producir un significado. Como se argumentará más adelante, con Sartre surge una semiótica literaria que presupone el placer estético.

Esta semiótica presupone el placer estético porque el signo en la obra de arte desborda la experiencia estética como vivencia privativa del sentimiento subjetivo para abrirse camino a una semiótica literaria o hermenéutica de la comprensión. En esta, se produce una mediación intersubjetiva de conocimiento, posibilitada por una vivencia estética anclada en una teoría de la significación. Una teoría que demarca un límite a la pura emotividad del sentimiento para proponer una dialéctica de la comprensión del fenómeno estético, que tiene lugar en las relaciones que se establecen entre el autor y el lector, la escritura y la lectura, el mensaje y la interpretación. El compromiso moral y la acción política se verán reflejados en la correspondencia que concomitantemente Sartre establecerá entre las mismas.

Así las cosas, el filósofo francés identificará la crisis en las letras francesas justamente porque las clases dirigentes han empujado al arte a una actividad de lujo por el temor a que estas mismas se convirtieran en el instrumento de la revolución (Sartre, 1967, p. 9). Una de las peculiaridades del arte como una actividad de lujo es su fácil conversión a objeto suntuario o adorno de un inmueble, incluso para la caracterización de contexto

de los historiadores de la época moderna; este es el riesgo que advertirá Sartre sobre el futuro del arte burgués y que hoy día se ha consolidado como el símbolo de un estatus social, susceptible de explicación sociológica, fenómeno denominado por Jean Baudrillard como la ‘economía política del signo’:

No hacen falta muchos años para que un libro se convierta en un hecho social al que se examina como una institución o al que incluye como una cosa en las estadísticas; hace falta poco tiempo para que un libro se confunda con el mobiliario de una época, con sus trajes, sus sombreros, sus medios de transporte y su alimentación. El historiador dirá de nosotros: “Comían esto, leían aquello, se vestían así”. Los primeros ferrocarriles, el cólera, la rebelión de los sederos de Lyon, las novelas de Balzac y el desarrollo de la industria concurren por igual a caracterizar la monarquía de julio (Sartre, 1967, p. 9)

Otra de las salidas del arte burgués ha consistido en crear una literatura distinta a las circunstancias que se viven en la cultura de nuestro tiempo, en donde se narran, entre otras cosas, el porvenir de la humanidad y el avance de una tecnología para la conquista de la felicidad. Sartre desmitificará esta literatura, entre otras cosas, porque el escritor se encuentra de manera irremediable en ‘situación’ o de cara a la época que le ha tocado vivir. Es decir, quienes escriben novelas para la posteridad “se han dejado robar la vida por la inmortalidad” (Sartre, 1967, p. 11), una intencionalidad que traiciona la relación del escritor con sus lectores contemporáneos.

El escritor y sus lectores contemporáneos estarán llamados a dirimir las disputas de cómo se ganan o pierden los pleitos en situación al compartir el mundo. Cada época histórica descubre un nuevo aspecto de la condición humana. La misión literaria del escritor consistirá en retratar la condición humana envuelta en la singularidad de cada época histórica y en “(...) entrever los valores de eternidad que están implicados en estos debates sociales o políticos” (Sartre, 1967, p. 11). El absoluto no se encuentra en el legado que ha dejado un autor en su obra, sino en el descubrimiento que este hace en su escritura de los valores eternos de la condición humana una vez se encuentran atravesados por las determinaciones y el conjunto de negaciones contingentes e históricas generadas por la confrontación social y política.

Para resumir, interpretar la narración literaria como un juego de signos implica reconocer que todo significado mantiene una doble relación, que conecta al signo con un referente y también con una comunidad de lectores. Este referente es la cotidianidad que de una u otra manera es la misma que experimenta el lector. La intencionalidad de una significación atenta al devenir de los acontecimientos sociales no perderá de vista esta complicidad que vincula la propuesta de significación hecha por el autor en

su escritura y las expectativas mundano-vitales del lector. El signo que emite el autor en la escritura hace apuestas axiológicas, filosóficas, ideológicas, etcétera, que espera que sean decodificadas por el receptor del mensaje.

En este sentido, el mensaje no es solamente un hecho comunicativo aislado y abstracto, sino una racionalidad intencional provista de absoluto, es decir, que busca el universal de la condición humana en el mar de contingencias que se producen en el mundo social y político y que se ambienta en la dinámica de la historia. Sartre destaca en el carácter de signo de la obra de arte su capacidad para crear significados, declarar un punto de vista o generar una posición crítica. Dicho planteamiento semiótico está fundado en el presupuesto antropológico de la filosofía existencial, y explica, entre otras cosas, el origen del arte y su relación con el compromiso político. Este concepto es el de la libertad.

Efectivamente, no podría entenderse la decisión de un escritor de comprometer las ideas y los valores absolutos de la humanidad en el devenir de las contingencias históricas si no se parte de que su opción existencial ha sido el punto cero de observación, tomando partido por la circunstancia, es decir, asumiendo una situación mundano-vital que lo arraiga y lo interpela.

La elección no ha sido tampoco el resultado del libre arbitrio, pues al hacerlo no ha hecho otra cosa más que elegir por toda la humanidad. Su elección no ha promocionado a su persona como individualidad, sino en situación con los otros y, en general, con la idea de humanidad. Esta teoría de la libertad, afín a los postulados ontológicos del existencialismo sartreano, entenderá la libertad en la perspectiva de una elección por el otro que ha descubierto la responsabilidad y el compromiso como formas morales y estéticas donde se dirimen las disputas filosóficas acerca del sentido de la vida social:

De tal modo, podemos ahora desprender lo esencial de la tesis sartreana en lo concerniente a los fundamentos del arte. En primer lugar, el arte es la expresión por excelencia de una actitud auténtica, una consecuencia de la libertad humana, en segundo lugar, el arte es, *a priori*, significativo para cualquier hombre, y por eso, es uno de los medios de comunicación y de identificación privilegiados entre los hombres. A partir de esta universalidad del sentimiento estético trató Sartre de poner a esta disciplina filosófica en relación con el arte (Martínez, 1980, p. 214)

Retomando la teoría del ser genérico formulada por Marx en los Manuscritos, Sartre la reafirmará con la idea del ‘hombre total’, pues el proletario, al tomar el camino de la libertad, se ha elegido no como una hueste fragmentada de individuos asalariados, sino como ser genérico, esto es, como hombre integral:

Totalmente comprometido y libre. Sin embargo, es a este hombre libre al que hay que liberar, aumentando sus posibilidades de elección. En ciertas situaciones, no hay sitio más que para una alternativa, uno de cuyos términos es la muerte. Hay que obrar de modo que el hombre pueda, en todas las circunstancias, elegir la vida. (Sartre, 1967, p. 21)

La misión moral del arte será entonces elegir la vida como un espectro de posibilidades en la que el lector o espectador tiene abierta la ventana para decidirse por cuál perspectiva visualizar el mundo. Ahora bien, la pura afectación del sentimiento o la vivencia material del arte o sensibilidad (*aisthesis*) son vivencias estéticas aplazadas por Sartre en la medida que, en la pintura, por ejemplo, el artista no pretende de manera inmediata crear un significado, sino más bien hacer cosas. Una melodía que despierta dolor o alegría no tiene otro propósito más que el de generar un sentimiento en quien la escucha, pero sin pretender orientar una idea de por qué es preferible el dolor al placer en la música sacra, por ejemplo.

La escritura, a diferencia de la música o la pintura, sí produce un signo. Mientras que el pintor se silencia al momento de representar en un fresco una casa de campo y quien lo interpreta ve lo que quiere ver, es decir, puede asociar la casa en el campo con la suya propia o puede percibir la soledad, el escritor, en cambio, puede guiar una experiencia e incluso asociar la casa con un símbolo de la paz y la serenidad interior.

La prosa es la técnica artística que trabaja con significados. Ni siquiera la poesía se escribe con la intencionalidad de la significación, pues el poeta, como ocurre con el pintor o el músico, produce cosas reales sin el propósito inmediato de generar un pensamiento o una idea; dicho de otro modo, el lenguaje para el poeta no es un instrumento porque su uso no tiene por motivación fundamental la utilidad que pueda generar:

En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Porque la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su realidad y considerarlo como objeto; el poeta está más acá. Para el primero, las palabras están domesticadas; para el segundo, son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles. (Sartre, 1967, p. 46)

El poeta se silencia para hacer hablar a las cosas. Ocurre entonces un efecto mágico cuando el poeta apalabra el mundo, pues, al capturar el verbo en la materia, la convierte en un organismo vivo; se convierte el escritor en una suerte de demiurgo de la materia, que a través del 'lenguaje de las cosas creadas naturalmente' les imprime

fuerza anímica. Esto ocurre en las metonimias, los símiles y las metáforas, recursos del lenguaje poético donde los signos son simbiosis mágicas que unen las cosas con las palabras, tal y como se aprecia en los versos que relacionan cosas con conceptos en personificaciones, comparaciones (v.g. ciudad-caos, mujer-flor, camino-vida, etcétera).

El juego de la poesía es la libre asociación entre las cosas y las palabras, donde el lector suele quedar prendido al efecto sonoro de las combinaciones que suscita la ‘frase objeto’: “Las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas con conveniencia o inconveniencia, como los colores y los sonidos; se atraen, se rechazan se *queman*, y su asociación compone la verdadera unidad poética que es la *frase objeto*” (Sartre, 1967, p. 48).

El aplazamiento de la experiencia estética en pura *aisthesis* o afectación de la sensibilidad desde la perspectiva de la poesía, la pintura y la música, consiste en una duración de la vivencia estética que por la emotividad permanece cercana a la afectación sensible causada por el objeto estético.

En otras palabras, la emoción estética es una vivencia que permanece próxima al efecto sonoro, visual o acústico que produce el objeto-arte. Mientras que la fruición estética se ha materializado en el objeto estético, como ocurre en el uso gratuito y espontáneo que hace el poeta del lenguaje, donde las palabras y los sentimientos se combinan en el poema con el arte de la prosa. En cambio, el escritor trasgrede el límite de la emoción, para ir en busca de una intencionalidad aclaradora, al tomar posición crítica de un contexto que, al sacar el sentimiento fuera de sí, le permite entrar en diálogo con la comunidad de los lectores. Este diálogo tiene su origen en la entrega o donación de un mensaje a un lector. Un mensaje que, en lugar de *perturbar* el ánimo del lector, lo que busca es *exigirle*; el escritor en el mensaje exige al lector en la medida que le solicita la tarea de decodificar el mensaje, esto, en aras de que el lector asuma la representación de la totalidad orgánica que se transparenta en la escritura del libro (Sartre, 1967).

La experiencia estética será definida por Sartre como una alegría o emoción que se produce una vez se ha concluido la obra (Sartre, 1967). Es una vivencia que no puede experimentar el creador porque la vocación comunicativa de la escritura está dada en un mensaje que se propone generar la expectativa exigente en el lector. Son entonces los lectores quienes tendrán noticia de la emoción estética. Para Sartre, se trata de una vivencia compleja que se desenvuelve inicialmente como el ‘llamamiento de un valor’ o “(...) el reconocimiento de un fin trascendental y absoluto que suspende por un momento la cascada utilitaria de los fines-medios y los medios-fines (...)” (Sartre, 1967, p. 79). La libertad que se expresa en esta emoción no corresponde a la conciencia posicional del lector frente al objeto, sino a un excedente, cuya mirada trasciende a la obra misma para ver en ella una segunda creación.

6. La experiencia estética como afectividad y transformación social

En este ejercicio fenomenológico, que busca un análisis más sistémico que genético, hemos puesto en juego dos actitudes filosóficas: la *parole parlée* y la *parole parlante* o el diálogo entre la 'reflexión por la esencia' y la 'génesis del sentido'. Estas actitudes son aplicables a las perspectivas abiertas por Immanuel Kant, George Friedrich Hegel, Karl Marx y Jean Paul Sartre, que han pretendido filosofar a la luz de una vivencia contenida en el placer estético, interpretado como una vivencia axial de humanidad que ha oscilado entre el límite y la trasgresión.

Por límite se entiende la demarcación de un mundo o la delimitación de una frontera, cuestión que se ha apalabrado de diversas formas: en la fijación de unos límites y regularidades dadas por la relación lúdica de las facultades del conocimiento (Kant), o en el dominio de una técnica, inserta en la historia y determinada por la objetividad recreada en el contenido de la obra de arte. En esta última, se ambienta y metaforiza el drama de la vida humana, afectada por la caída moral y la exposición al *ser-ahí*, hermanando el arte con la verdad buscada por la ciencia, la religión y la filosofía (Hegel) en la producción material de una vida útil (praxis y trabajo), sujeta a las necesidades vitales generadas por una sociedad basada en las relaciones de la interdependencia económica (Marx) o en el aplazamiento de la *aisthesis* (analítica de la sensibilidad y los afectos expuestos a lo bello en la naturaleza y a la obra de arte) por una valoración emancipatoria y social de la *poiésis* (Sartre).

La trasgresión de estos diversos límites que escorzan la mirada estética, bien sea en las condiciones de posibilidad del conocimiento subjetivo, en la ontología objetual e histórica del arte, en las demandas de una sociedad necesitada de cosas útiles y prácticas o en las relaciones semiótica desatadas entre un autor y la comunidad de sus lectores, se originan igualmente desbordamientos y trasgresiones, de tal modo que la vivencia estética involucra un mundo imaginario y fabulado en el que la experiencia se descubre a sí misma de un modo distinto.

Como ocurre en las diversas formas de nombrar el límite, la trasgresión también ofrece otros lenguajes: en la perspectiva kantiana, la vivencia subjetiva del sentimiento que precede al juicio estético es por principio una experiencia del placer y de la salud vital, en la que la conciencia se encuentra atravesada por la perplejidad; en la empresa hegeliana, es la vida tomada en su dinámica absoluta, aquello que nunca podrá capturar el arte embelesado por las técnicas formales de la seducción y la armonía; en la perspectiva marxiana, la producción de cosas no implica solamente el cumplimiento de las necesidades útiles de una sociedad erigida a partir de las relaciones económicas,

pues el trabajo exterioriza las potencias humanas (*poiésis*), logrando crear cosas que impresionan y gustan hasta sembrar pensamiento, esto es, un punto de vista que va más allá de la utilidad de las cosas; finalmente, desde la mirada sartreana, la irrupción de un contenido semiótico que se desmarca del correlato consigo mismo (como ocurre en la valoración estética de que el arte se busca por el arte mismo) para prestar atención al mundo del lector en donde predominan las contradicciones sociales y las tensiones históricas es una trasgresión que pasa de una analítica de la sensibilidad (*aisthesis*) al compromiso social del arte y su potencial como conciencia crítica de la sociedad. La obra acabada, y que ha logrado interpelar al mundo de los lectores, es un rebosamiento de sentido que genera satisfacción y alegría.

En síntesis, concluimos que la vivencia estética es un correlato de sentido en el cual la experiencia y el conocimiento, así como el mundo de la subjetividad y el de la mundanidad, transitan de la inmanencia de los afectos y la conciencia individual a la trascendencia social, y viceversa. Este proceso implica que las regularidades, las reglas y los modos de proceder técnico alternen con las variaciones irregulares del sentimiento, los estados de ánimo, los afectos y el desinterés.

Efectivamente, es una experiencia de mundo inmanente porque se atiene a la vivencia real de una impresión que, atravesada por la existencia humana (batida en las contradicciones propias del ser ahí, es decir, en la inercia de un mundo equívoco e indigente), logra dar forma a un drama, seduce y recrea el contenido vital en una técnica de la representación. Su efecto es catártico y tranquilizador, no solo porque recrea las penas y las glorias, sino también porque produce estados de plenitud (salud vital como lo denomina Kant). Experimenta una trascendencia interna al sustantivar una realidad en la obra de arte, fruto, bien sea de la concordancia entre los sentidos y el entendimiento (en la perspectiva kantiana) o de la objetivación de una verdad humana arraigada en la historia y los dramas de la existencia (en la perspectiva de Hegel). La historia como la condición de objeto del arte es un factor condicionante, pero también liberador en el sentido de que la experiencia humana no tendría límites en la representación formal; dicho de otro modo, la vida misma desbordaría las pretensiones de ser escorzada o reducida en la mirada marco del arte.

En este sentido, la función social e histórica del arte, es decir, su trascendencia social, ya anunciada en la estética hegeliana, será un aporte decisivo en las rutas abiertas por Marx y Sartre. Las implicaciones sociales y políticas del arte comprometerán a la praxis, entendida no solo como una actividad fabril y mecanizada en la que el hombre se exterioriza y se extraña de una acción frenética y maquinal donde la actividad (trabajo) y el objeto producido crean la ruina espiritual y la condena a la materia, sino como una acción histórica arraigada en una conciencia de la transformación de los objetos, a partir

de una concepción del trabajo que genera placer y pensamiento en una perspectiva genérica, esto es, universal y colectiva.

La obra de arte como un signo intencionado hacia un posible intérprete o lector busca generar una relación dinámica con el destinatario de un mensaje que se halla inserto en una época, una situación particular, un mundo de la vida en tensión y conflicto. En la estética sartriana, la vivencia estética puede significar de tal modo que la trascendencia de los afectos, impulsada por la trascendencia social, propende una relación horizontal y dialógica entre un autor y la comunidad de los lectores.



Capítulo II

La violencia y el sacrificio como vectores de análisis de una ciencia de la dominación

El derecho señorial a dar nombre va tan lejos que nos deberíamos permitir comprender el origen del lenguaje mismo como la expresión del poder de quienes ejercen dominio sobre los demás: dicen ‘esto es tal cosa y tal otra’, le ponen a cada cosa y a cada suceso el sello de una palabra y de esa manera, por así decir, toman posesión de ella.

Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral*

No hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia

Michel Foucault. *La arqueología del saber*

La violencia puede ser definida como una ciencia de la dominación. Esta ciencia es la que se deriva de un proceso histórico de colonización. En efecto, y desde las teorías poscoloniales que inician a partir de los 80 en las facultades de humanidades de las universidades inglesas y de los Estados Unidos, se ha sostenido que la expansión colonial de Europa iniciada en el siglo XVI se llevó a cabo a partir de la “(...) imposición de una política imperial del lenguaje” (Castro-Gómez, 2010, p. 13).

La imposición de las lenguas coloniales hizo parte de la relación ‘dominio y/o emancipación’ que caracteriza al colonialismo europeo. Las teorías poscoloniales han tenido repercusión en la crítica sobre la ‘colonialidad del poder’, una innovación teórica que es indagada con profundidad por los pensadores latinoamericanos Walter Mignolo, Aníbal Quijano y Enrique Dussel, entre otros.

Según estas teorías, la ciencia de la dominación comienza con la imposición de un lenguaje. La imposición de una lengua es el instrumento que hace posible la violencia cultural, ya que una forma de habla y de creencia se declara superior a otra que es vista como inferior o subalterna. Esta perspectiva de la supremacía cultural de una raza sobre las otras integra el proyecto de modernización en las colonias de ultramar y tendrá vigencia hasta el comercio gomero en el Amazonas y la Orinoquía por parte de los caucheros durante el siglo XIX.

La colonialidad se erige, en primer lugar, a través del discurso de la dominación. Este discurso que alterna lo moderno con lo colonial se construye en el primer contacto que entabla Europa con América. Para Dussel, la primera modernidad europea comienza en 1492 con el descubrimiento de América. Esta primera forma de dominación cultural se caracterizó por la imposición de una modernidad católica, erigida sobre el poder de las letras humanistas y renacentistas, siendo los lugares de enunciación las metrópolis de España y Portugal.

Su colapso se produce en el siglo XVII, donde los centros del sistema-mundo cambian y se posicionan nuevas potencias hegemónicas. Estas potencias le imprimen a la dominación cultural de las colonias de ultramar (América latina y el caribe) un nuevo telos de la modernidad, configurado en los conceptos de eficacia, biopoder y racionalización.

La subjetividad hispanizante-criolla es el resultado de esta primera modernidad. Para el profesor Castro-Gómez (2010) el discurso colonial que caracteriza a esta subjetividad fue el de la limpieza de sangre. Como se verá en el presente estudio, la subjetividad criolla siguió imponiendo su aparente estatus de blancura —este fenómeno se identifica en el caso del terrateniente cauchero Julio César Arana— bajo el pretexto de una dominación física y simbólica del indígena en el Amazonas.

Ahora bien, las ciencias humanas del siglo XIX nacen dentro del marco epistémico y geopolítico de la dominación colonial. En este periodo de la historia, la relación entre el saber y poder es la nota característica de una modernidad colonial. El aspecto geopolítico tiene que ver con la hegemonía epistémica, política y económica que ha ejercido occidente sobre oriente, categorizando los espacios periféricos, siempre excluidos y marginados, de aquellos otros espacios que centralizan la relación entre saber y poder, esto es, donde se localiza el saber científico técnico y el modelo de desarrollo capitalista.

Como tendremos la oportunidad de apreciar en el estudio dedicado al holocausto practicado en el Amazonas colombiano por el comercio gomero entre 1903 y 1910, las dinámicas geopolíticas y económicas de la modernidad colonial se imponen sobre el vasto territorio de la Orinoquía y la Amazonía de tres países: Colombia, Perú y Brasil. Bajo

el pretexto de un proyecto de modernización ‘imperial’, se lideró durante la segunda mitad del siglo XIX, en los afluentes del Putumayo y la Orinoquía, todo un proceso de exterminio étnico.

Las colonias subalternas del Putumayo fueron instrumento para el abastecimiento mundial del caucho, materia prima que fue determinante para el desarrollo industrial en las metrópolis de la época (París, Nueva York, Londres, Ámsterdam, etcétera). Así las cosas, a través de un análisis que procura viajar al hilo de presupuestos antropológicos, históricos y hermenéuticos, se estudiará el modo de desaparición de diversas culturas étnicas locales en el Amazonas durante el siglo XIX. La propuesta derrideana de la deconstrucción será la punta de lanza que permitirá significar los asuntos de la memoria, la sofística y el autoritarismo de la ley del caucho, que fueron instancias para la justificación de la violencia contra las tribus indígenas asentadas en estos territorios.

1. Un holocausto étnico en el Amazonas

No hay documento de la cultura que no lo sea al tiempo de la barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, también lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno a otro.

Walter Benjamin. *Sobre el concepto de la historia*.

Para la segunda mitad del siglo XIX, la región amazónica fue el principal abastecedor de caucho natural en el mercado mundial. Los barcos a vapor cargados del ‘oro negro’, que partían de los puertos de la ciudad de Iquitos, en Perú y Manaos y Belem del Pará, en Brasil, tuvieron como destino los grandes centros de la producción fabril automotriz y eléctrica concentrada en Estados Unidos, Reino Unido, Holanda o Francia. La goma se consumía en estos lugares y era materia prima para la producción de neumáticos, cables, mangueras, etcétera (Casement, 1995).

La aparición de las casas comerciales, que se extendían hasta el fondo de la selva por la senda de los afluentes fluviales del Putumayo, condujo a multitudes de familias e indígenas, provenientes del nordeste brasileiro, a ganarse la vida en la extracción de la goma del caucho, procedimiento que se hacía desde el amanecer con la rayadura de los troncos de siringa (*Hevea brasiliensis*), recogiendo el látex que luego desecaban.


La ubicación de los árboles era dispersa, de modo que la extracción implicaba un recorrido diario a grandes distancias. En las barracas, el propietario de la casa comercial recibía el caucho que pagaba en especie: herramientas, medicina y diversas mercancías

que habían sido entregadas en pago previo (Casement, 1995). El ‘avance’ fue creando un endeudamiento ‘vitalicio’, pues llegó a pasar de generación en generación, de tal suerte que tanto indígenas como campesinos fueron esclavizados en un sistema económico donde el ‘patrón’ “(...) controlaba las pesas y medidas e imponía los precios de la goma y las mercancías” (Casement, 1995, p. 50). ‘Los barones del caucho’, como se denominó a los caucheros enriquecidos sobre la base de este intercambio comercial, hicieron tan visible su riqueza que, a principio del siglo XX, Manaus fue una ciudad tan próspera que rivalizaba con las metrópolis más robustas de Europa y Estados Unidos.

Pongamos por caso a Julio César Arana, un comerciante peruano nacido en La Rioja que abandonó la escuela a los 14 años para comerciar junto a su padre por las principales poblaciones del Amazonas, ofreciendo sombreros y otros artículos (Pineda, 2000, p. 76). Se hace cauchero en Yurimaguas, donde crea su propio fondo de caucho, trasportando el material en lanchas en las que se desplazaba la mercancía entre los ríos Amazonas, Napo y otros. Con el control fluvial, Arana ‘estranguló’ a sus competidores y amasó fortuna para lo que vendría después (Pineda, 2000).

El ‘descubrimiento’ de la riqueza natural del Amazonas lo llevó a fundar en 1903 la Casa Arana en un lugar llamado la Chorrera, siendo su principal asociado. Durante diez años, Arana llegó a monopolizar los campamentos caucheros fundados por colombianos hasta controlar una extensa zona del Putumayo, siendo el propietario gomal más influyente de Iquitos. La casa en La Chorrera se convirtió en el mayor centro de acopio en el área del río Igará Paraná, donde se embarcaba el material que llegaba de otros afluentes menores del Caquetá (Nocaimaní, Aduche, Quinché, etcétera) (Pineda, 2000) en dirección a la frontera peruana en la ciudad de Iquitos.

La principal fuerza de trabajo en las tareas de extracción y transporte fueron realizadas por indígenas de las etnias uitoto, miraña, bora, endoque, nonuya y muinane, entre otras. Conviene decir que la Casa Arana estaba organizada en distritos que alimentaban a dos de los grandes centros matrices para el acopio del caucho: La Chorrera y El Encanto.



Mientras que en la primera se organizaba la producción de todas las agencias que bordeaban el río Putumayo, la segunda orquestaba las tareas de extracción por el mismo río (Pineda Camacho, 2000).

Un lenguaje muy particular caracterizó a todo el sistema comercial gomero, fundado sobre las consecuentes prácticas de extracción. Las ‘secciones’ fue un apelativo usado por los caucheros para referirse a los grupos que, en las riberas interfluviales, organizaban la extracción del caucho con las comunidades indígenas. Estos grupos lo conformaban los ‘caucheros’, hombres provenientes del Perú y Colombia, como también negros traídos de Barbados y los ‘muchachos de servicio’, jóvenes aborígenes criados desde pequeños por los patrones, que cumplían con las labores de la vigilancia, la búsqueda, el castigo de indígenas, etcétera. En la jerarquía de las labores de producción, los nativos fueron la principal fuerza de trabajo (hombres, mujeres y niños). Estos, a su vez, eran liderados por el ‘capitán’ de cada grupo, una figura política que representó a la comunidad sirviendo como enlace directo con los caucheros.

Como lo muestra Roberto Pineda Camacho en su libro *Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la Casa Arana* (2000), en los relatos indígenas de las tribus uitoto y endoque, se cuenta que el comercio prosperó inicialmente debido al intercambio de servicios que comenzaba por el conocido ‘avance’. Pero después, las relaciones comerciales cayeron en ‘pelea y venganza’, haciéndose más frecuentes las prácticas ‘compulsivas’ que, al forzar el aumento de la producción a partir del uso de la fuerza, se amedrentaba, por ejemplo, a los indígenas que traían poco caucho, pa’sando de las golpizas a las muertes sistemáticas de las comunidades. Relata Camacho (2000) que para el año de 1903 “(..) en la región se vivía un clima de verdadera guerra (..)” (p. 86) a causa de la sublevación de los indígenas boras y navajas.

Varias situaciones implicadas en la tarea extractiva del caucho apuntan a la consideración de que este comercio funcionaba como una empresa militar. Por ejemplo, una de las prácticas empleadas fue ‘las correrías de indios’, que consistía en una incorporación violenta de los indígenas a la fuerza de trabajo. La inasistencia era castigada con la muerte del infractor o, en su lugar, con el sometimiento a los cepos y la posterior flagelación.

El informe preparado por Sir Roger Casement (1995), conocido también como *El libro rojo del Putumayo*, describe que en una de las ‘secciones’, ubicada en la región de Matanzas, la construcción de una de las ‘estaciones’ tenía por propósito adelantar la respectiva ‘cacería’ de indios. Los caucheros, internándose en la selva, buscaron la fuerza de trabajo en la misma maloca o ‘casa indígena’; algunos, advertidos sobre la presencia de hombres armados en la zona, lograban escapar, otros, eran capturados. En el relato se menciona que un grupo de indígenas armados con rifles y que habían matado a unos caucheros colombianos fueron capturados en el proceso; al tiempo que recuperaban las armas, los indígenas fueron asesinados, blancos fáciles para los precisos rifles wíncester. La construcción de la ‘estación’ necesitaba del respectivo reclutamiento indígena, a quienes se les pagaba con “(..) ropa, camisas, pantalones, machete, hacha, perdigones y posiblemente pistolas” (Casement, 1995, p. 88).

Uno de los testigos de los hechos ocurridos en La Chorrera fue el escritor nariñense Ricardo A. Gómez, quien plasmaría la memoria del holocausto ocurrido en el Amazonas en una publicación del año de 1933, conocida bajo el título de *La Guarida de los asesinos*.

En la entrevista preparada por Neftali Benavides Rivera y que se publica en la Revista Cultural Nariñense (1975), el escritor oriundo de Pasto hace una viva y extendida descripción de los maltratos que recibieron los indígenas de sus ‘verdugos’, reseñados en este testimonio con nombre propio:

El “oro negro”, que era el caucho, servía de pretexto para eliminar en cargamontón a numerosos tercios de infelices esclavos, que sin ninguna sola queja y sin que se escapara de sus labios la más leve súplica que ablandara el endurecido corazón de sus verdugos, doblaban la cabeza humildemente para recibir el golpe tajante de la peinilla que los borrara para siempre de la faz de la tierra. A hombres de carne y hueso despedazados con el látigo con que eran azotados, presto se les agusanaban las piernas, los brazos y las espaldas por la acción devoradora del clima y de las alimañas dañinas propensa a sustentarse con ese género de manjares. Indios achicharrados en las hogueras o sentenciados a ser sepultados vivos en fosas que de antemano les hacían abrir a ellos mismos, eran otros de los espectáculos bárbaros con que se deleitaban en los ratos de holganza los crueles esclavizadores que dependían de la Casa Arana. Sin embargo, esos parias desgraciados que como bestias de carga sufrían con resignación las intemperancias de sus fieros capataces, serenamente se dejaban conducir hacia el matadero destinado a ajusticiarlos. Jóvenes y viejos, hombres y niños de pechos vi caer con harta frecuencia abatidos por el plomo que vomitaban las armas de fuego manejadas por esos bandidos que respondían a los nombres repulsivos de Abelardo Agüero y Augusto Jiménez, Fidel Velarde Francisco Barboline, Armando Normand y Elías Martinegui, Miguel Flores y Andrés O’Donell, Aristides y Aurelio Rodríguez, Miguel de los Santos Loaiza y José Inocente Fonseca, Joaquín Lameiras y Pedro Palomino, inconfundibles ejemplares de piratería habituados a embarrarse de sangre hasta las orejas. (Gómez, 1933, p. 16)

2. El poder realizativo del lenguaje de ley

Ahora bien pretendemos asumir la deconstrucción como una apuesta metodológica para leer los lugares de la memoria y, particularmente, la presencia de la ‘fuerza deconstruccionista’ que, a nuestro juicio, ha permeado el lenguaje de los victimarios en contraposición al silencio de las víctimas en un espacio-tiempo de la historia de la

violencia en Colombia, que desde los tiempos de la conquista en el Putumayo, hasta el etnocidio cometido por un sistema de muerte como lo fue el comercio cauchero en el Amazonas colombiano para la primera mitad del siglo XIX, no ha dado muestras de claudicar, hecho que se repite una y otra vez.

Este episodio describe con acierto la tragedia de las víctimas en un presente que se repite y en el que la historia silente de los infligidos no es escuchada; en contraposición a la apariencia del poder político y a la sofística, incita en la escritura de la historia y que muestra al victimario como la personalidad histórica que no se olvida.

Hacemos nuestra la tesis derrideana según la cual el poder realizativo del lenguaje de ley (el del derecho), además de encerrar la violencia de un acto normativo fundador, es la materialización histórica del lenguaje de los victimarios (Derrida, 2002a), en donde se pone al descubierto que el poder místico de la autoridad decreta la fatalidad trágica de un imposible histórico: la memoria de las víctimas, expuestas a un violencia que legitima la ejecución del lenguaje de ley a costa del silencio de sus voces para afirmar, finalmente, el testimonio de los vencedores y, de paso, decretar la fuerza implacable de la fatalidad y la inercia moral; una ley humana recreada en la tragedia griega.

El ideario político del sofista Isócrates es un escenario filosófico a partir del cual se problematizan los asuntos de la memoria. Estos no se desconectan de la hipótesis derrideana, pues otra fuerza que actúa en favor de la historia de los vencedores tiene en el lenguaje persuasivo del discurso político un instrumento retórico que ha relatado la historia de la civilización occidental y la de sus personalidades históricas, una tesis barajada por la sofística del siglo IV. Es de interés en esta evocación a Isócrates la teoría de la apariencia del poder político y su relación con la ley de la tragedia, que es otra forma de pensar el poder místico de la autoridad, no en perspectiva al silencio que produce en las víctimas, sino en la catástrofe política y moral en la que caen los pueblos. Estos planteamientos serán considerados igualmente en la historia siniestra de la Casa Arana.

En última expresión, el ejercicio de la lectura deconstructiva propende por un estilo en la interpretación de los textos a través de un enlace con ciertos hechos de la cultura que prefiguran el análisis y hasta la misma apuesta de lectura. Se trata pues de una mirada estratégica de la interpretación que expresa la forma como surge el pensamiento crítico en un análisis de los lenguajes más allá de lo que puedan significar ellos mismos como unidades de sentido (Martínez, p. 11).

3. Deconstrucción, derecho y justicia

No es de nuestro interés rastrear el uso del concepto de la deconstrucción en toda la obra de Derrida, una investigación valiosa por demás, sino tomar algunas orientaciones que el filósofo propone en su publicación titulada *Fuerza de la ley. El fundamento místico de la autoridad* (1997). El texto derrideano que se analiza fue una conferencia impartida en el mes de octubre del año de 1989, en un coloquio sobre la *Deconstrucción y la posibilidad de justicia*, organizado por Drucilla Cornell en la Cardozo Law School.

De este opúsculo, pondremos en situación, en primer lugar, la relación que propone Derrida entre la fuerza y la significación y, en segunda instancia, la implicación entre los conceptos de fuerza de ley y el ‘fundamento místico de la autoridad’ (Derrida, 2002b). Trataremos la primera relación en este segundo apartado y parte del tercero, y abordaremos la segunda de un modo más extendido en el cuarto acápite de este estudio.

Ahora bien, quisiéramos esbozar varios elementos con el concepto de deconstrucción, particularmente, de las bondades metodológicas que la revisten. Al proponernos en las líneas que siguen hacer una descripción de ciertos pasos y procedimientos que configuran el ejercicio *deconstructivo*, se pretende hallar el camino que nos permita, más adelante, abordar la problemática de la memoria de las víctimas en el holocausto étnico ocurrido entre 1903 y 1910 en el Amazonas. En esta medida, organizaremos los momentos procedimentales de la siguiente forma: 1) Deconstruir el lenguaje; 2) Deconstruir la filosofía; 3) Deconstruir el derecho; 4) La deconstrucción y la ética.

3.1 Deconstruir el lenguaje

La deconstrucción y el decir persuasivo. La deconstrucción es un método filosófico en donde se pone de presente que el uso del lenguaje no solamente menta a una teoría de la significación, sino también a una teoría de las cosas que se pueden hacer con el habla, es decir, que el lenguaje exterioriza la fuerza retórica que tiene el decir persuasivo (performatividad) y esta, a su vez, ha caracterizado, desde Las Casas hasta Juan del Valle, la historia de los discursos sobre la justicia (Derrida, 2002a).

La deconstrucción está más acá de una hermenéutica de los conceptos filosóficos. Una de las advertencias hechas por el filósofo consiste en declarar la participación que tienen las teorías de la deconstrucción en el derecho, sobre todo en el análisis de las problemáticas morales y políticas que se desprenden del cumplimiento de ley, como también de la noción de justicia. Así mismo, el análisis deconstructivo asume que todo discurso sobre la justicia está erigido a partir de una intencionalidad persuasiva; en

otras palabras, que una analítica de los lenguajes y discursos sobre la justicia, antes de dar por hecho el contenido de lo expresado en una hermenéutica sobre el sentido de los conceptos, deberá concentrarse tanto en la forma de los enunciados como en sus pretensiones retóricas, en especial, de sus intencionalidades persuasivas y de convencimiento, buscando con ello la favorabilidad de los auditorios.

3.2 Deconstruir la filosofía

La deconstrucción es otra forma de hacer filosofía. En efecto, la deconstrucción es un método filosófico cuya potencia interrogativa consiste en asumir la tarea epistemológica de mover los fundamentos teóricos de las disciplinas. Teniendo en la mira la intencionalidad cimera de la filosofía, la cual consiste en pensar la realidad y las prácticas humanas descifrando con ello sus lógicas y sentidos, la deconstrucción de cierta forma es una tarea asumida en el pensar filosófico. En esta dirección, la disposición investigativa de la formulación de una pregunta plantea una apertura al descubrimiento de una realidad más allá del prejuicio de la historia o de la misma autoridad de los dogmatismos. La deconstrucción tiene una intencionalidad interrogativa, pues al tratarse de una disposición filosófica fundamental, está llamada:

(...) a poner en cuestión o a exceder la posibilidad o la necesidad última del cuestionamiento (o del preguntar) mismo, de la forma interrogativa del pensamiento, interrogando sin confianza ni prejuicio la historia misma de la pregunta y de su autoridad filosófica. Pues hay una autoridad —por tanto, una fuerza legítima— de la forma cuestionante o interrogativa, respecto de lo que podemos preguntarnos de donde extrae una fuerza tan importante en nuestra tradición. (Derrida, 2002a, pp. 21-22)

La deconstrucción es un ejercicio metodológico nominalista. Puesto que se ofrece como un ejercicio analítico sobre la retórica de los discursos filosóficos y no filosóficos, su tratamiento tendrá un comportamiento distinto en la extensa obra derrideana. Cada ejercicio hermenéutico practicado por Derrida a lo largo de su propuesta filosófica deriva en un cierto uso de la deconstrucción, que lo deslinda de otro diferente, haciéndolo un método más nominal que universal en la práctica. Por nominalismo metodológico entendemos la pragmática de un método filosófico que, exponiendo un camino desde unos presupuestos lingüísticos y hermenéuticos particulares, se sitúa en perspectiva crítica al análisis de un campo de problemas específicos. Como se apreciará a lo largo de este estudio, la deconstrucción aplicada a las problemáticas de la memoria y la violencia en el Amazonas, plantea innovaciones teóricas dicientes.

3.3 Deconstruir el derecho

Así como el derecho es deconstruible, la justicia como ideal es la deconstrucción. En la analítica de la forma de los enunciados sobre la justicia, la fuerza de ley se presenta como un elemento fundacional de toda normatividad jurídica susceptible de pasar por el racero de la deconstrucción. Así las cosas, la justicia tendrá que ser un ideal deconstructivo, pues de convertirse ella misma en el objeto de la decodificación caería en una suerte de nihilismo hermenéutico, donde desaparecerían tanto el objeto de estudio como el método para su investigación. Pensar, entonces, la justicia como el ideal de la deconstrucción, es un punto de partida a partir del cual todo lo demás deviene en el objeto de la deconstrucción: “La justicia en sí misma, si algo así existe fuera o más allá del derecho, no es deconstruible. Como no es la deconstrucción, si algo así existe. *La deconstrucción es la justicia*” (Derrida, 2002a, p. 35).

Ahora bien, el derecho es una ciencia deconstruible porque se erige sobre la base de un cálculo y mensurabilidad acerca del poder realizativo de una norma, en la que ya no solamente se despliega una retórica del convencimiento, sino el cumplimiento de una prescripción, acción estratégica que prescinde de las razones y las estratagemas sofisticadas, para ingresar en el reino de la violencia y de la acción por mor al cumplimiento. El derecho aparece entonces como un saber de la estrategia de la acción prescriptiva, donde tienen lugar los juegos del poder ínsitos en la realización eficaz de una ley y de su cumplimiento. Justicia y derecho conviven de una forma aporética dentro este juego de poderes y de fuerzas porque, mientras que una establece el cálculo, la otra no lo puede hacer:

El derecho no es la justicia. El derecho es el elemento del cálculo, y es justo que haya derecho; la justicia es incalculable; y las experiencias *aporéticas* son experiencias tan improbables como necesarias de la justicia, es decir, momentos en que la *decisión* entre lo justo y lo injusto no está jamás asegurado por una regla. (Derrida, 2002a, p. 39)

De la mano del pensador francés Michel de Montaigne, Derrida interpreta el giro místico o el fundamento de la autoridad como el advenimiento de un silencio que emplaza el recurso retórico del lenguaje para incursionar en una estructura punitiva que exterioriza la violencia ínsita al cumplimiento de ley:

Ningún discurso justificador puede ni debe asegurar el papel de metalenguaje con relación a lo realizativo del lenguaje instituyente o a su interpretación dominante. El discurso encuentra ahí su límite, en sí mismo, en su poder realizativo mismo.

Es lo que aquí propongo denominar (desplazando un poco y generalizando la estructura) lo *místico*. Hay un silencio encerrado en la estructura violenta del acto fundador. Encerrado, emparedado, porque este silencio no es exterior al lenguaje. (Derrida, 2002a, p. 33)

Así las cosas, y en perspectiva hacia la problematización filosófica de la memoria y su incidencia en el relato de las víctimas como en el de los victimarios, surgen varios interrogantes: ¿Es este silencio que deja tras de sí la autoridad del lenguaje realizativo de ley una forma religiosa que tendrían las víctimas para expresar el sometimiento a la barbarie?; si el silencio es la expresión corporal y lingüística ante la exteriorización de una fuerza de ley, ¿cuál es entonces la narración posible para entender el lenguaje de las víctimas frente al de los victimarios?; ¿es posible hacer la memoria de los desposeídos, desarraigados, agredidos y violentados en el silencio?; ¿podrá interpretarse la justicia como el silencio de los violentados sobre los violentos, que oculta además el poder que emana del ‘fundamento místico de la autoridad’?; ¿qué posibilidades reales tiene una concepción de justicia como reparación material si el silencio de las víctimas aparece como un grito que no se escucha, siendo al mismo tiempo la respuesta lingüística ante la ejecución punitiva del lenguaje de ley?

Una crítica a la fuerza de ley es también una crítica a las bases criteriológicas de una cultura. La deconstrucción pone al descubierto los alcances persuasivos del lenguaje, sobre todo, al presentarse como una crítica a la ideología jurídica dominante. Una crítica que se extendería a las divisiones establecidas por las ciencias humanas, saberes que han fragmentado el estudio de lo humano entre lo que es bueno y malo o, en el caso que nos compete, entre lo justo o injusto, apelando a una “(...) exigencia más insaciable de justicia (...)” (Derrida, 2002, p. 45) a partir de la cual se plantea una invitación más audaz: “(...) la reinterpretación de todo el aparato del límite dentro de los cuales una historia y una cultura han podido confirmar su criteriología” (Derrida, 2002a, p. 45).

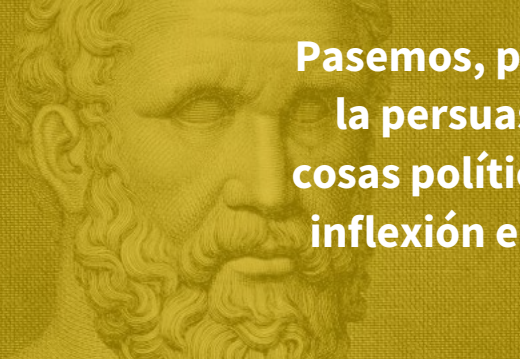
3.4 La deconstrucción y la ética

La deconstrucción como un compromiso ético ante la memoria, tendrá que revisar la historia de las normas y las prescripciones que han dado lugar a su sedimentación en nuestro presente cultural y educativo. Al plantear una vuelta a la historia criteriológica de la cultura como el arché, a partir del cual se han instituido los conceptos de justo e injusto, civilización y barbarie, víctimas y victimarios, etcétera, hasta sedimentarse en los saberes y las prácticas actuales en el derecho y en la misma noción de justicia, la deconstrucción asume una:

(...) responsabilidad sin límite, y por tanto necesariamente excesiva, incalculable, ante la memoria: de ahí la tarea de recordar la historia, el origen y el sentido y, por tanto, los límites de los conceptos de justicia, ley y derecho, de los valores, normas, prescripciones que han impuesto y han sedimentado, quedando desde entonces más o menos legibles o presupuestos. (Derrida, 2002a, p. 45)

La deconstrucción como un compromiso ético ante lo que nos ‘ha sido legado como justicia’. Dado que la vocación histórica de una filosofía de la memoria está volcada a mostrar las bases criteriológicas que han sedimentado el sentido de las categorías usadas en el derecho y la justicia, entre otras cosas, para significar las condiciones subjetivas que han caracterizado a la víctima y al victimario o las que lo hacen desde una perspectiva objetiva para deslindar el sentido de los términos filosóficos de lo justo y lo injusto, adviene el compromiso ético o la ‘responsabilidad sin límite’ como una apuesta moral que es asumida por el ejercicio deconstructivo. Esta práctica metodológica, presta a escuchar otras formas de significar la palabra justicia más allá de las establecidas por la cultura indoeuropea, implica lo siguiente: pensar la justicia es una manera de reconocer al otro en su diferencia (Derrida, 2002a).

Tomemos pues las variables metodológicas agrupadas bajo el título de Deconstrucción y memoria (sin que ello implique descartar las otras categorías, que también están prestas al análisis hermenéutico de la memoria de las víctimas), como una apertura para examinar en la historia de la cultura las bases de la criteriología sobre las cuales se ha instituido el estudio del sujeto humano en particiones ya sedimentadas por la historia, visibles en las disciplinas en las que nos hemos formado en el presente (Derrida, 2002a). Un ejemplo de esto son los conceptos de ‘apariencia del poder político’ y ‘ley fundamental de la tragedia’. Practicaremos este examen a la historia de los criterios de la cultura, evocando la tradición del pensamiento moral y político del sofista Isócrates, con miras a pensar reflexivamente los hechos acaecidos en La Chorrera, espacio geográfico donde se asienta la casa comercial de Arana, principal actor fabril de la explotación cauchera en el Putumayo para la primera mitad del siglo XIX.



Pasemos, pues, a relacionar la fuerza de la persuasión en la significación de las cosas políticas, tomando como punto de inflexión el ideario político del sofista y educador moral Isócrates.

4. La ciencia de la dominación y la ‘ley fundamental de la tragedia’

Pretendemos en este apartado mostrar la conexión entre el *panhelenismo* isocrático y las cosmovisiones civilizatorias que justificaron la explotación cauchera para comienzos del siglo XIX en la voz de sus propietarios, particularmente, la del empresario Julio César Arana. El hilo conductor que guiará esta apuesta hermenéutica tiene que ver con la pauta metodológica de la performatividad, según la cual, el lenguaje es también una forma de acción y praxis donde se significa el campo de dominación del lenguaje civilizado (que aparece en el testimonio del empresario cauchero), intencionado de manera consciente o inconsciente, en la ‘ocultación’ de la maquinaria de la muerte y de las prácticas de la barbarie cometidas en función del éxito del comercio gomero, empresa que asume también la retórica de la conquista del territorio en procura de la realización de un proyecto de civilización peruano para las etnias aborígenes del Putumayo.

Isócrates (436-338 a. C.) fue un sofista del siglo IV clarividente de la situación política de Atenas. Luego del fracaso militar y político que trajo consigo la guerra del Peloponeso, que entre otras cosas afectaría incluso su holgado modo vida²⁰, al perder la herencia paterna en la guerra contra Esparta, se ve obligado a ganarse la vida como sofista y educador.

Dos obras comprenden este pensamiento político tan particular: *Panetanaico*, un libro dedicado al estudio de la vida interior de Atenas y del compromiso del educador moral dentro del destino de la gran *polis* griega, y *Panegírico*, un libro que estudia la situación política de Atenas respecto de los demás estados griegos, sobre todo de su lenta recuperación luego de la pérdida de la guerra y la bancarrota del poder naval.

En su retórica tan particular, Isócrates muestra que en asuntos de política exterior es usual aventurar dos posiciones. La de los optimistas, quienes argumentan en favor del poder militar y la grandeza cultural del pueblo de Atenas; este sentimiento recreado a partir de los encomios y las loas de los poemas políticos de Solón y la obra histórica de Tucídides. El sofista declara que el origen de la cultura no se encuentra en la leyenda local ática, según la cual fue el dios Deméter quien puso el fundamento de la cultura con la fundación de la agricultura y los misterios (Nestle, 1975), sino que ha sido el hombre quien “(...) se ha levantado por sus propias fuerzas en el curso de los tiempos desde la vida animal de la primera edad hasta los estadios superiores de la cultura” (Nestle, 1975, p. 228).

²⁰ Curiosamente, el padre de Isócrates, Teodoro, amasó fortuna con la posesión de esclavos, quienes fabricaban flautas y otros instrumentos musicales. Aristófanes, en sus comedias, le recordaría a Isócrates que su acomodada situación económica era el resultado de un oficio humillante.

La otra posición es un pronóstico reservado por el educador moral, para quien la confianza en el poderío militar y las alianzas que los pueblos vecinos puedan pactar en caso de que Atenas entre en guerra, lejos de garantizar la paz y un sentimiento general de seguridad, lo que pone en evidencia es el fenómeno de la apariencia del poder político (que hoy llamaríamos barniz mediático o imagen de campaña). El problema de la seguridad consiste en que los ciudadanos creen en el poder de Atenas para dominar a toda Grecia, sin advertir los peligros y los riesgos que produce esta falsa conciencia de estabilidad y bienestar. La apariencia del poder político es una sensación de que las cosas van por buen camino, sin advertir la inminencia de una catástrofe anunciada por un educador moral que toma en su raíz el *leiv motiv* de la tragedia griega. Para Jaeger (1997), la postura moral y política de Sócrates tiene su origen en la ‘concepción del mundo de la tragedia griega’, pues en ella se aprecia que el poder político se encuentra expuesto a las fuerzas ciegas desatas por “(...) la ley trágica fundamental que hermana siempre en la vida el poder y la riqueza a la fascinación y el desenfreno, fuerzas surgidas del interior que amenazan a aquéllas en su existencia” (p. 896).

La sensación de seguridad —principal sentimiento colectivo que se muestra en aquellas sociedades que prosperan por una riqueza resguardada, en apariencia, por un ejército fuerte y unos vecinos leales— se desvanece tan pronto se vincula la riqueza con la intemperancia moral y el individuo pierde el control sobre el poder para exponerse a la caída moral, el desenfreno y el crimen.

Contra la apariencia de felicidad que procura el poder político, Sócrates propone una *paideia* de la ‘penuria y la pequeñez’, actitudes morales que engendran ‘el dominio de sí’ y la ‘moderación’. Se trata de una ley moral compensatoria que alecciona la tragedia, pues, mientras que en los momentos malos las situaciones adversas y las tempestades atemperan el alma, la dicha se convierte rápidamente en el detonante para el infortunio y las catástrofes morales y políticas. La prueba histórica está en la invasión persa, en la cual Atenas asumió el liderazgo de toda la Hélade en medio del temor y la incertidumbre, para luego derrotar a la fuerza extrajera invasora. El entusiasmo generado por esta primera victoria no revirtió positivamente y el fracaso del Peloponeso fue una muestra de ello: a falta de nada, se rinde toda Grecia a la servidumbre del imperio persa. De estos ejemplos históricos, Sócrates concluye que el sentimiento de seguridad, alimentado por una suerte de pregón identitario del poder de nación, es una exageración que acelera el advenimiento de la tragedia.

Una obra de adultez como el *Discurso sobre la paz*, escrito por Sócrates a la edad de ochenta años, defenderá la tesis de que la decadencia del poder naval de Grecia a partir del fracaso del Peloponeso no puede ser utilizado como un argumento para henchar el alma de los vencedores, que arguyendo haber perdido la batalla, pero no la

guerra, se encuentran seducidos por la idea de la reconquista del imperio perdido. Sin embargo, y siguiendo el dictamen de la ley trágica fundamental, la revancha política que prolonga el sentimiento de seguridad y confianza se convierte en el preámbulo para el comienzo del fin.

La relación entre poder e imperio es analizada por Isócrates desde el concepto de dominación, el cual cae irremediabilmente en la expansión del poder político y, con ello, en la apertura a la intimidación, la deslealtad y la coacción sin consentimiento. En las pretensiones de dominación bajo el recurso de la violencia, no se pactan acuerdos con base al honor y el respeto mutuo, sino por mor al interés y la obligación que ejerce la posesión expansiva del poder. Sin honor, no es posible hacer aliados leales, sino más bien negociantes interesados en los beneficios que traen consigo los acuerdos de paz.

Ahora bien, nuestra intención es poner en situación algunas de las tesis del ideario político de Isócrates con el objetivo de contextualizarlas dentro del discurso civilizatorio de finales del siglo XIX. Este discurso aflora indistintamente dentro de las razones que esbozaron los caucheros al penetrar en el Amazonas y participar en la conquista y dominación de los pueblos indígenas, un exterminio étnico que cifra el espantoso número de por lo menos 40 000 indígenas muertos en la región (Pineda, 2002).

Por ejemplo, la idea de que el cultivo del sentimiento identitario de un pueblo y, particularmente, en el encomio a sus hijos ilustres, irradia la seguridad social y el bienestar colectivo. Este sentimiento, que bien podríamos denominar hoy día como nacionalista, se realiza, en el caso particular de Arana, en la peruanización de la empresa cauchera, donde el terrateniente y millonario no solamente civilizó a los indígenas al entrar en comercio por sus servicios a cambio de objetos útiles como el hacha de acero, que fue muy preciada entre los indígenas, sino que también nacionalizó un territorio y amplió las fronteras de la patria peruana. En otras palabras, en la retórica nacionalista del Perú de finales del siglo XIX, particularmente en el estratagema de presentar“(.) como plausibles las malas causas (. . .)” (Jaeger, 1997, p. 930), el concepto de civilización oculta el horror de la violencia sistemática por cuenta de la expansión territorial de un pueblo que, representado en la empresa económica liderada por sus nuevos conquistadores, es decir, los empresarios caucheros en el Amazonas, hacen y prolongan la existencia de la patria. Es la lectura de la historiadora Pilar García Jordán (2001) al considerar que:

Por lo que se refiere a la empresa Arana y todos aquellos vinculados a ella, tanto desde el inicio del escándalo, como durante la fase de liquidación de la compañía encomendada a Arana-cuestión revocada posteriormente-, como en los juicios celebrados en Londres, los debates sostenidos en el parlamento británico y hasta el fin, cuestión reiterada hasta la saciedad fue la contribución fundamental de

la empresa Arana a la *peruanización* del Putumayo. Si ya antes del estallido del escándalo, cuando la compañía cambió su razón social y se registró en Londres, el círculo aranista había enfatizado la importancia de la empresa en la expansión de la frontera interna y defensa de la frontera externa en la región, tal cuestión devino elemento fundamental para obtener del gobierno peruano un respaldo diplomático a la empresa. (p. 611)

En la retórica civilizatoria de la empresa cauchera, particularmente la liderada por la casa Arana en la Chorrera (Putumayo), se pone en evidencia que el nombramiento de la crueldad ínsita en el exterminio étnico infligido por los caucheros es alterado por cuenta de un lenguaje que explica la violencia del trabajo de los indígenas dentro de la visión pacificadora y de civilización que trajo consigo la explotación económica del caucho en el Amazonas. Uno de los trucos del discurso de la civilización consiste en ocultar la barbarie a través de palabras y neologismos técnicos.

Así lo plantea Camacho (2002) al interpretar los informes comerciales de la Casa Arana, en cuyos balances, principalmente los de 1907 a 1908, se asigna un monto de dinero al margen de los “Gastos de conquista”, bajo el predicamento de: “representan gastos adicionales que se incurren en la reducción de los indios en diversas secciones sometidas a sujeción” (p. 386).

Entre los últimos meses de 1912 y el 15 de agosto de 1913, el comité de la Cámara de los Comunes, que abrió en el Parlamento del Reino Unido, realizó una investigación sobre los crímenes cometidos en el Putumayo y se sorprendió al encontrar que estas nominaciones y otros informes comerciales:

(...) incluían toda una serie de palabras y categorías que dejaron perplejos a los miembros del Comité, sobre su significación, sentido y alcance. Reiteradamente en los balances y otros documentos se mencionan palabras como CONQUISTA o CONQUISTADO, BUSCAR, GRATIFICACIONES o REGALOS, COMISIÓN; o expresiones como GASTOS DE CONQUISTA, CORRERIAS DE LOS INDIOS, REDUCIR o REDUCIR LOS INDIOS, etc. (Pineda, 2002, p. 386)

Este mismo fenómeno se pone en evidencia dentro del proceso judicial llevado a cabo en Londres contra los responsables del etnocidio, luego del informe de Sir Roger Casement, donde se describe en más de quinientas páginas los vejámenes y crímenes cometidos contra los indígenas en el Putumayo. En las respuestas de Julio César Arana, se pone al descubierto el truco de la sustitución del lenguaje y son los jueces, en la interpelación, quienes exteriorizan las incorrecciones semánticas del peruano.

El 8 de abril de 1913, el Comité abre sesión a las once de la mañana bajo la dirección de Mr. Charles Robert, quien adelantará los primeros interrogatorios contra Julio César Arana. En defensa a las acusaciones, el potentado cauchero acepta la existencia del genocidio cometido por la casa comercial, pero niega su responsabilidad alegando que no conocía los hechos. Ante la acusación sobre las prácticas que se agenciaban con el uso de la palabra *BUSCAR* indios, Arana afirma que era algo muy distinto a la acción de cazar. Pineda trae a cuento la observación hecha por Mr. Robert de que los indios habían perdido su libertad, a lo que Arana responde esgrimiendo que los indios ya no podían hacer la guerra entre sí: dicho de otro modo, la libertad la vinieron a conocer los indígenas después de abandonar las luchas tribales, es decir, justo cuando entraron en el intercambio comercial con los caucheros.

En una nueva apertura al juicio realizada el 9 de abril, el comité le pide a Arana que explique si el sentido de la expresión ‘correría’ no estaba asociada con la captura y flagelación de los nativos, a lo que el cauchero objeta diciendo que “tiene un sentido diferente al de cazar o matar... significa simplemente un método de hacer negocios con los indios, visitándolos en sus chácaras, sus plantaciones, y haciéndoles avances” (Pineda, 2002, p. 390). Arana relaciona el concepto de negocio con el de conquista y define la expresión *ÍNDIOS DE CORRERÍA* como un mecanismo comercial donde los pobladores que se asientan en un territorio pactan un contrato: negocio, conquista y correría significan lo mismo para el comerciante, pues en sus propias palabras “los indios son salvajes y no tienen el hábito de negociar, hay que atraerlos con avances” (Pineda, 2002, p. 392).

5. ‘La fuerza del derecho’ y el ‘fundamento místico de la autoridad’

La relación entre el poder y el cumplimiento de una ley es un fenómeno que explica, entre otras cosas, el concepto de fuerza como una violencia ejercida por una norma, subjetividad soberana o institución fungiendo a modo de ‘fundamento místico de la autoridad’.

Luego revisaremos esta relación de conceptos en un registro histórico sobre los hechos ocurridos en el Putumayo narrado por el escritor nariñense Ricardo Gómez A. en su libro *La guarida de los asesinos*, que se publicó en 1933, en Pasto. Específicamente, tomaremos una conferencia que antecede a la publicación del relato, donde el ‘eminente internacionalista payanes doctor Arcesio Aragón’, experto para la época en asuntos Amazónicos, demuestra en la historia cómo los sucesivos actos fundacionales normativos que han tenido al Putumayo en un pleito jurídico al menos desde el Nuevo Reino

de Granada. Aragón argumenta que el desastre del etnocidio y de su memoria puede ser el juguete de una empresa superior: la colombianización jurídica del Amazonas o, a título de mejor nombre, *La fuerza del derecho*.

Si de un lado la retórica civilizatoria pone de presente que la peruanización del Putumayo justificó el juego semántico de los comerciantes caucheros en Colombia, la historia sobre los actos normativos fundacionales en el Putumayo pondrá sobre la mesa que el pleito jurídico sobre los límites geográficos de un territorio, hasta la falta cometida con las sucesivas violaciones a los tratados territoriales, cae en una suerte de colombianización jurídica del Putumayo. En este sentido, *La fuerza del derecho* actúa como un historicismo que oculta la memoria de las víctimas, siendo su silencio el fundamento místico de la autoridad.

La memoria de la violencia en Colombia, tomando por caso la historia del etnocidio de la casa Arana, pondrá de presente que el origen de la ley está asociado a la imposición de una fuerza simbólica y física, como también a su ‘fundamento místico’; en otras palabras, que la significación del concepto de justicia, en perspectiva al derecho, trae inveterada la imposición de una fuerza por mor a la obediencia al fundamento místico de una ley. Esta es la tesis que identifica Derrida (2002a) en los pensamientos de Pascal y de Montaigne, al concluir con el primero que: “La necesidad de la fuerza está por ello implicada en lo justo de la justicia” (p. 27) y, con el segundo, en la afirmación de que la justicia está asociada al ‘fundamento místico de la autoridad’, sosteniendo que “la justicia del derecho, la justicia como derecho, no es justicia. Las leyes no son justas en tanto que leyes. No se obedecen porque sean justas sino porque tienen autoridad” (p. 29).

Fuerza y autoridad conviven mutuamente porque la aparición de una justifica la existencia de la otra, y viceversa. Ahora bien, si el fundamento místico de la autoridad hace que la justicia sea la obediencia ciega a la ley, entonces la deconstrucción de la relación entre justicia y derecho ha evidenciado la realización de una fuerza violenta (ya sea física o simbólica). Las teorías de la justicia y del derecho comienzan a ser cuestionadas, pues el sentido del término justicia, tanto desde la perspectiva formalista como de la convencionalista o contractual, pretende escapar del poder de coacción de la ley: en el caso de la primera, la noción de justicia como un *a priori* moral del derecho pierde su sustento si partimos de la premisa de que su realización efectiva está relacionada con la imposición de una fuerza *a posteriori*; en la segunda, la justicia planteada por la teoría convencionalista, como un concepto análogo a la repartición equitativa originada por un pacto social o acuerdo, también pierde validez real al considerar la premisa de que el cumplimiento de la ley se da en un acto de obediencia a la autoridad y no como fruto de una deliberación colectiva.

Este ejercicio deconstructivo que se inspira tanto en la ‘*pensée* pascaliana’ como en la afirmación de Montaigne, obedece a lo que Derrida (2002a) denomina como una ‘crítica a la ideología jurídica’, y que está direccionada a remover las bases de una estructura más profunda, llamada a cumplir a con la tarea de “(...) desedimentación de las superestructuras del derecho que esconden y reflejan a la vez los intereses económicos y políticos de las fuerzas dominantes de la sociedad” (p. 32).

La deconstrucción es un ejercicio interpretativo en el que se ponen en movimiento las categorías. Dado que las categorías están sujetas al cambio, esto afecta el orden epistémico de las disciplinas: las teorías que antes fueron tomadas como paradigmáticas resultan ahora sospechosas. Sin embargo, esta crítica propone otros lugares para pensar que una teoría de la significación se halla atravesada por el espectro pragmático de una intencionalidad persuasiva, permeada a su vez por la fuerza dominadora de los poderes políticos y económicos, interesados sobre todo en su realización histórica.

En perspectiva a los hechos ocurridos en el Putumayo, un discurso que encomia la justicia en el respeto a los pactos firmados con la palabra y resguardados por el derecho internacional, como el expuesto por el doctor Arcesio Aragón, en su conferencia *La fuerza del derecho*, afirmará que

(...) las naciones débiles no tienen más egida protectora, frente a las ambiciones de los poderosos, que las normas tutelares del derecho, una de las cuales-sin duda la más importante en la vida internacional- es el respeto a la palabra empeñada y la inviolabilidad de los tratados públicos. (Aragón, 1933, p. 21)

A su juicio, la ley de los vencidos es la de los que quitan la norma y, poniendo en práctica las aventuras de la conquista y la dominación, ingresan a un territorio con “(...) golpes de violencia y la lucha de ambiciones y apetitos (...)” (Aragón, 1933, p. 21). Los caucheros fueron unos infractores de la norma jurídica que respetaba los límites territoriales del Amazonas que compartían tanto Perú como Colombia, y fue su desacato el origen de la barbarie cometida contra los indígenas en el Putumayo

Al desconocer el gobierno del Perú la fuerza y validez del tratado Salomón-Lozano, por el cual quedaron definidos y marcados los límites entre el Perú y Colombia en la hoya amazónica, y al ocupar violentamente territorios colombianos, ha roto la egida protectora del derecho y ha abierto la válvula de una máquina de destrucción que puede aniquilar al país (...). (Aragón. 1933, p. 22)

El jurista hará un repaso por la historia de los tratados bilaterales de ambos países para defender la tesis de que la fuerza del derecho ha amparado a Colombia, resguardando

la pertenencia de sus territorios en la hoya amazónica, a diferencia de las constantes violaciones a los tratados infligidas por los ciudadanos peruanos. Como se ve, el encomio jurídico está llamado a proteger los intereses territoriales de un país y exterioriza el derecho como un discurso sobre la defensa de las estructuras políticas y económicas que ha dominado en la sociedad colombiana desde la colonia hasta los inicios del siglo XIX, omitiendo la narración sobre los dramas y las injusticias acaecidas con las víctimas del holocausto.

6. El sacrificio: del logos griego al logos cristiano

Como lo plantea la sofística insocrática, el *logos* no es simplemente la expresión lógica y racional del pensamiento filosófico. En esta capacidad del lenguaje, habita la fuerza tendenciosa a verbalizar para seducir y así crear un falso sentimiento de seguridad, un fenómeno sofístico descrito en la expresión de ‘la apariencia del poder político’ (Isócrates, 2015).

De otra parte, la historia vendrá a confirmar que la palabra es el signo distintivo de la cultura. Es gracias al discurso que los hombres conquistan la comprensión mutua. Con los discursos, se sustituye la fuerza física por la habilidad del convencimiento, situación que propicia el agrupamiento, la invención de las artes y, finalmente, la constitución de los estados legales (Nestle, 1975).

La fuerza persuasiva del lenguaje, además de ser una acción pragmática inclinada a la dominación y la imposición de la violencia, se amplía en la sofística griega, al considerar la noción de historia planteada por Isócrates. Para el sofista griego, la historia está relacionada con el discurso retórico, pues el arte de la oratoria es el símbolo del avance y de la complejidad humana que trae inveterada la idea de la civilización, concepto que se consume en la existencia normativa de una constitución y de su ley (Estado). El panhelenismo es un encomio cultural y antropológico en torno al uso retórico del *logos*, que estará pensado para afirmar la aparición jurídicamente constituida de los estados nación (el griego por principio).

El discurso persuasivo y la fuerza de ley crearán las instituciones sociales regidas por la vocación normativa de la ley. Así las cosas, cuatro elementos identifican al historicismo sofístico: a) el poder persuasivo del lenguaje, b) la teleología de la historia en perspectiva al ‘progreso’, que representa para la cultura el uso de un lenguaje convincente y seductor, c) la creación de las instituciones legales (Estado) y d) las acciones egregias de las personalidades históricas, que formadas en la ‘cultura de las letras’ como también en las virtudes de la guerra, han sido decisivas en los cambios de la historia.

Uno de los críticos del historicismo fue el filósofo alemán Walter Benjamin (2008), quien consideró que la tarea de la historia material consiste en “cepillar a contra pelo”, a diferencia de la tendencia del historicismo, que olvida el detalle por cuenta de las generalizaciones y la retórica de las grandes realizaciones culturales y de sus personalidades. Esta crítica reconoce que la versión de la historia contada por el historicismo pone un acento superior al relato de los vencedores a costa del silencio de los vencidos: una forma refinada que tiene la civilización para propiciar el olvido y la barbarie. El historicismo da razón del botín que conquistaron los vencedores sin advertir a los que “(..) hoy yacen en el piso” (Benjamin, 2008, p. 309). Prescindiendo del cepillado a contrapelo, el relato sobre las grandes conquistas culturales inmortaliza las personalidades históricas.

Figura 23. *Angelus Novus*



Fuente: Paul Klee (1920).

El *Angelus Novus* de Paul Klee (1897-1940) fue una acuarela adquirida por Benjamin en 1921. La relación entre Benjamin y la pintura hizo parte de la fuga que vivió el alemán escapando de la persecución nazi. Al final de la Segunda Guerra Mundial, la pintura es trasladada a los Estados Unidos bajo el cuidado de Theodor Adorno, quien finalmente la trae en su regreso a Frankfurt. La esposa de Scholem dona la acuarela al Museo de Israel en Jerusalén, donde se encuentra actualmente.

Benjamín rebautiza esta pintura y la titula como *El ángel de la historia*. Para el filósofo, la mirada perdida del ángel viene del pasado. Se trata de una mirada que ha contemplado la destrucción y las guerras, las cuales han hecho posible la historia. Su expresión perpleja es la respuesta a la fatalidad de la historia, una narración contada a partir de las experiencias del horror de quienes padecieron de la barbarie y la destrucción, sin aparecer nunca en las memorias del archivo. Una de las ideas que se desprenden del cuadro es que el pasado se ha consolidado a partir del sufrimiento de los otros. El ángel —nos dice Benjamin— no está escapando de este pasado de muerte y de sufrimiento, sino que es arrastrado por una tempestad divina que viene del futuro. Un futuro que se reviste bajo el aspecto del progreso. Este futuro indiferente ante los oprimidos y excluidos es la ley implacable del desarrollo, el mejoramiento, la utopía de la civilización.

Ahora bien, en los discursos civilizatorios de los caucheros de comienzos del siglo XIX, es latente la consideración de que la nacionalización de un territorio va de la mano de un lenguaje que relata los avatares de conquista con neologismos técnicos empleados para explicar el funcionamiento y la estructura económica del comercio gomero. El *logos* sofista y la realización pragmática del progreso se combinan en el siglo XIX en la ley civilizatoria del comercio cauchero y se presentan como los elementos históricos y performativos del lenguaje de los vencedores, quienes terminan por afirmar sus narraciones en la historia oficial. Desde la *'Fuerza del Derecho'*, también se pone un énfasis a la colombianización jurídica del Putumayo, siendo la defensa al cumplimiento de las normatividades territoriales pactadas y que paradójicamente siempre fueron violadas, un historicismo que oculta y silencia a las víctimas.

Se corrobora entonces la tesis de que la trasmisión de los documentos civilizatorios reproduce la barbarie ínsita en la escritura de su historia. Finalmente, la historia material o el cepillado a 'contra pelo' es toda una propuesta narratológica que haría la memoria de las víctimas, es una tarea inconclusa, por lo menos en perspectiva a la verdad histórica de los dramas y las historias vividas por las víctimas desaparecidas en el holocausto étnico del Amazonas.

Miremos si en la piedad a los dioses griegos se muestra una suerte de técnica religiosa que podría apalabrar el silencio de quienes no han tenido su historia, renovando los vínculos

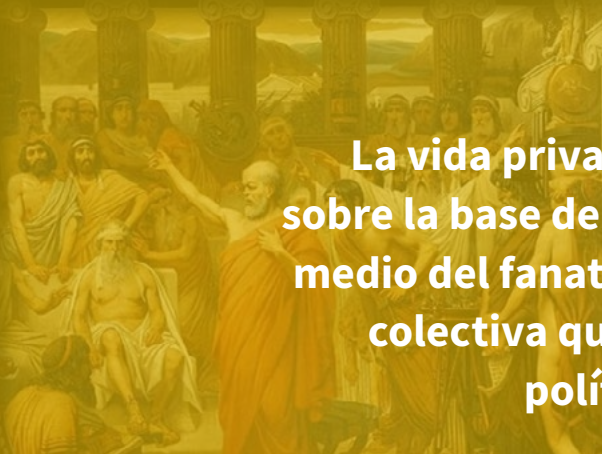
erosionados con el absoluto a través de un rito de purificación. Tal planteamiento tendría que verse a contracorriente de los relatos de las comunidades indígenas en el Putumayo, donde, según las investigaciones antropológicas lideradas por el investigador Roberto Pineda Camacho, aparecen indicios de una memoria contada entre el sufrimiento, el olvido de las versiones que ya no están completas, sino fragmentadas y, por su puesto, elementos sacros.

Nos quedamos solamente con el relato de Isócrates para rememorar algunos elementos del moralismo de nuestro sofista estudiado. El moralismo religioso de Isócrates defiende, además de la disciplina moral, el temor a Dios. No es suficiente el señorío de sí, también se necesita en la '*paideia* isocrática', del temor a los dioses y la veneración religiosa que practicaron los antiguos griegos. A su juicio, no basta con la racionalización de las fuerzas oscuras que habitan en el hombre, también es necesario el rito de las ofrendas y los sacrificios:

Isócrates está también convencido de que lo que importa en la veneración de los dioses, y especialmente en las ofrendas y sacrificios, es el ánimo piadoso, y no el valor material de lo ofrecido, como, por lo demás, ha declarado el mismo dios de Delfos. (Nestle, 1975, p. 228)

Uno de los cuestionamientos que hará Isócrates a la moral de la disciplina del cuerpo y del cuidado de sí es su excesiva relajación al momento de relacionarse con el poder político. Contra la idea socrática de que solamente en el conocimiento de sí mismos es posible la formación de gobernantes justos, la mirada escéptica de Isócrates afirmará que, cuando el poder político se mezcla con el ego individual, se engendran el desenfreno y la pernicie, vicios que alimentan el uso imperial del poder, caracterizado por un instinto de dominación que se pone en práctica tanto en la estrategia bélica de la intimidación como en la destrucción física del enemigo. El distanciamiento crítico que se conquista con el conocimiento de sí mismos, principal premisa de la moral socrática necesita de la piedad religiosa.

Ante el cuidado de la moral individual, un factor educativo que Isócrates considera como la solución y la vía de acceso a la realización del espíritu de la democracia (entendida esta forma de gobierno como una renuncia ante la fuerza tendenciosa del poder de sembrar el terror), surge y se opone la atracción que produce la fuerza oscura del poder imperial y de la tiranía. La barbarie del tirano pone al descubierto que en un estado "(...) el verdadero forjador de las almas humanas es la ambición de poder, la aspiración a más" (Jaeger, 1997, p. 920).



La vida privada del individuo, constituida sobre la base del cuidado moral, se pierde en medio del fanatismo que procura una fuerza colectiva que consolida un uso del poder político sin honor (Jaeger, 1997).

Esta suerte de ciego fanatismo producido por el poder político es una de las motivaciones para que Isócrates proponga en la moral de la piedad y de la veneración una respuesta religiosa ante la ley fundamental de la tragedia. Una ley a la cual no le es suficiente el silencio o la obediencia al fundamento místico de la autoridad, sino, más bien, el acto de ofrendar y de rendir un tributo para aplacar la furia de un destino que sobrepasa, incluso, las posibilidades de una conciencia crítica emancipada, la cual tenga en su haber la comprensión del mal que inflige el victimario sobre su víctima, en las formas psíquicas del duelo (entendido como una suerte de olvido emancipado) o en la melancolía (un recuerdo encarcelado en el pasado).

En otra perspectiva, situando el análisis sacrificial desde una perspectiva que vincula la violencia con lo sagrado, este hiato nos lleva a considerar las teorías biológicas y culturales acerca del origen de los sistemas sociales de prohibición. En efecto, una de las preguntas filosóficas que se han formulado a la teoría evolutiva tiene que ver con el origen de la cultura. El eslabón en el plano de la hominización alude al momento preciso en el que se interrumpe la “cadena mimética”²¹ que confronta a las especies por la lucha de la supervivencia, buscando la adaptación al medio.

21 Por cadena mimética entendemos el comportamiento egoísta que caracteriza al deseo de apropiación en los seres humanos. Según este deseo en la fisiología humana, pero también en la estructura psíquica (baste recordar la existencia de las neuronas espejo), hay una tendencia hacia la emulación de formas de actuar, de pensar y de sentir que de manera violenta buscan la apropiación de un ser ajeno y extraño. Las relaciones sociales se encuentran lastradas por este conflicto en las formas deseadas de imitar el ser del otro. Al respecto, podría considerarse la tesis que propone Girard en una publicación que lleva por título *Los orígenes de la cultura*: “Sólo el deseo mimético puede ser libre, verdaderamente humano, porque elige el modelo más que el objeto. El deseo mimético es lo que nos hace humanos, lo que nos permite escapar a los apetitos rutinarios, puramente animales, y construir nuestra identidad, que no puede en modo alguno crearse a partir de nada. La naturaleza mimética del deseo es lo que nos hace capaces de adaptación, es lo que proporciona al hombre la posibilidad de aprender de todo cuanto necesita saber para poder participar en su propia cultura. Esta última no se la inventa el individuo, sino que la copia” (Girard, 2006, p. 53).

Este eslabón tiene que ver con el sacrificio como una forma simbólica de encontrar la cultura al margen de la violencia mimética que caracteriza el origen de la vida desde la perspectiva de la lucha a muerte entre las especies. El sacrificio interrumpe la violencia mimética y pone de presente no solo el comportamiento altruista, sino también el lenguaje de la donación, junto con las prohibiciones que sirven de pretexto para que las instituciones detengan la violencia mimética y contrarresten así el principio de agresividad que caracteriza al comportamiento evolutivo en los animales. A juicio de Girard (2004):

La donación, el «dar», es lo contrario del acaparamiento, la actitud que caracteriza a todo animal dominante. El proceso que permite que no sólo el animal dominante sino la cultura entera abandone esa tendencia a cogerlo todo, a quedarse con todo, y elija dar al otro a fin de recibir de él, esto es también totalmente «contra-intuitivo». No pueden explicarse los tabúes, las prohibiciones y la complejidad de los sistemas de intercambio simbólico aduciendo sólo razones biológicas sobre la conducta altruista. Un gran trastocamiento, una alteración radical, tiene que producirse en algún punto y eso es lo que obliga a cambiar de comportamiento. Ese gran trastocamiento es, en efecto, imprescindible. Y el mismo razonamiento puede aplicarse al lenguaje. La única cosa que puede producir esta estructura relacional es el miedo, el miedo a la muerte. Si la gente se siente amenazada, evita ciertas actuaciones; de no ser así, la apropiación caótica dominaría y la violencia iría siempre en aumento. La prohibición es la primera condición para la existencia de vínculos sociales y asimismo el primer sistema cultural. El miedo es esencialmente miedo a la violencia mimética; la prohibición constituye una protección frente a esa escalada. Y todos estos fenómenos, increíblemente complejos, los desencadena el crimen fundador, el mecanismo del chivo expiatorio. (pp. 123-124)

La comprensión del sacrificio la rodea un manto de misterio. El humanismo clásico no ha sabido definir este fenómeno humano, entre otras cosas, porque en esta filosofía predomina un espíritu piadoso y de distancia frente a las impurezas emanadas de la violencia sacrificial. De ahí que la filosofía no proponga la vinculación teórica entre lo sagrado y la violencia (Girard, 2016). Desde el humanismo clásico la relación entre la violencia con lo sagrado ha sido velado, ocultado, por concepciones moralistas y místicas que hacen del poder sagrado una instancia experiencial distante al curso evolutivo de las culturas y las comunidades humanas. Sin embargo, el misterio del sacrificio que ha sido definido por el humanismo es superado bajo el esclarecimiento que genera el deseo de violencia (Girard, 2016). El misterio se esclarece una vez se considera que lo sacrificial nace de la naturaleza relacional del deseo violento. Un deseo que no puede ser definido como irracional o instintivo.

Para la teoría mimética es posible esclarecer las relaciones entre humanidad y violencia su se parte de las investigaciones alrededor de la agresividad animal. Girard alude al trabajo de Anthony Storr, *Human Agression*, que se publica en el año de 1969, obra en la que se plantea que la violencia entre el animal y el ser humano no son fenómenos distintos (Storr, 2004).

La violencia es una disposición biológica identificable tanto en el comportamiento animal como en el humano. En la perspectiva de los estudios sobre el parentesco entre la fisiología humana y animal como en los relacionados con el comportamiento animal (*etología*), el deseo de violencia difícilmente se satisface o tiene un límite. En los seres humanos, la violencia la connota la crueldad y esta puede atribuirse a tensiones psicosociales que se hacen más radicales en escenarios de guerra y confrontación bélica entre pueblos y naciones (Storr, 2004).

La insaciabilidad de la violencia en los animales es semejante a la practicada por los hombres cuando traban relaciones sociales (Girard, 2016). Como todo deseo, la violencia fisiológica necesita de un tipo de placebo o recompensa que colme la sensación de vacío. El sacrificio puede actuar como un tipo de recompensa y sustitución ante la carencia que pone de manifiesto el deseo violento. Lo anterior se corrobora cuando el filósofo francés René Girard (2016) señala que:

La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio. Sustituye de repente la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de la mano. (p. 11)

En este entendido, la violencia humana es un deseo reactivo o conflictivo que sustituye la ira y la excitación propia (la del victimario) hacia otro (la víctima), quien usualmente recibe la fuerza de la ira contenida. Depositar toda la fuerza reactiva de la violencia hacia una víctima da cuenta de la naturaleza relacional del deseo conflictivo que caracteriza al sacrificio. La violencia ocurrida en el sacrificio es una transacción, es decir, una mediación que entrega la vida humana al recambio y la sustitución. Pero lo que atestigua el sacrificio va más allá de ser un intercambio de vidas humanas por paz social. Su mensaje nos sitúa en dirección a la filosofía cristiana.

En efecto, el lenguaje religioso de la donación, la piedad isocrática y la que se identifica plenamente en el sacrificio propone aportes diferentes al *logos* sofista del engaño y en general a toda la retórica que insufla a los victimarios sobre la realidad humana de las víctimas. Entre estos elementos que identifican a la *paideia* cristiana (Jaeger, 1998) se plantea el reconocimiento de la inocencia de la víctimas y que recuerda directamente

al evangelio cuando Jesús en la biblia se designa para sí mismo como “la piedra rechazada por los arquitectos que se convertirá en la piedra angular” (Luc. 20-17-18). Como lo plantea Benjamin en el *Angelus novus* al igual que Cristo en su parábola de la piedra angular (Girard, 2023), la realidad de humana de las víctimas esta definida por una inteligencia específica donde el dolor y la liberación alternan en una lógica donde la violencia sacrificial no es propiamente la constatación de la crueldad humana, sino que persiste en su existencia vulnerada y violentada un lenguaje diferente que propende por el valor humano y sagrado en el cuerpo de una víctima en la que se logra descubrir el sentido de la inocencia y de la redención que ello merece. En este sentido las víctimas no son pilas de cuerpos que se disponen en un sentido transaccional y que promueven el recambio social, sino que ellas nos recuerdan que la violencia ya tuvo su última expresión en el sacrificio de Cristo y que no es necesario repetir las muertes en los holocaustos del mañana (Ballén, 2020).

Conclusiones

Los lugares transitados en estas investigaciones han andado por los meandros filosóficos de las principales corrientes contemporáneas y que nos llevan a una misma conclusión: es tarea del pensar, en última expresión, superar la barbarie. En esto consiste la disyuntiva entre la filosofía moderna y la contemporánea. Mientras que la primera diviniza la razón y el paradigma mecanicista, la segunda propende por la organicidad que nace del juicio y de la intuición estética.

Es en la modernidad donde se origina el conocimiento científico que transformará de raíz los modelos sociales desde finales del siglo XIV. Su característica fundamental consiste en la reivindicación de valores epistemológicos asociados con los criterios de la objetividad, la rigurosidad y la exactitud. Todo el conjunto de conocimientos anteriores se reduce a la peyorativa calificación de creencias y supersticiones, denostados en lo fundamental por su falta de evidencia.

Las pruebas son el índice que demarcará el límite que separa el conocimiento falso del verdadero; y son estos mismos índices probatorios los que transformarán la faz de la tierra. Sin embargo, aunque las pruebas y los resultados comienzan a tener éxito en las transformaciones técnicas de las sociedades modernas, la vida y su comprensión subjetiva terminan por enclaustrarse en el mundo de la interioridad trascendental, como lo plateó ingeniosamente el filósofo alemán Immanuel Kant. Efectivamente el juicio estético, la belleza y el deber moral se asientan en el espectro subjetivo de saberes, donde tienen lugar las ideas de mundo, libertad y Dios como conceptos reguladores de la razón, lo cuales se silencian ante la arqueología de un tipo de conocimiento que traza

hipótesis, leyes y teorías que leen la naturaleza como si se tratara una vasta geografía atravesada de predicciones, experimentaciones y juegos aplicativos generados por el principio de causalidad, puesto en marcha por la ciencia objetiva.

La pregunta por la barbarie en la cultura científica de nuestro tiempo está relacionada con un hecho paradójico. A pesar de que los epistemólogos modernos reconocen las bondades de la ciencia en la transformación de la sociedad, originando una multiplicidad de saberes especializados que han actuado en nuestra cotidianidad para resolver los problemas particulares de las personas (cada problema del hombre actual es remitido inmediatamente al diagnóstico de un especialista), estas señales del progreso y el desarrollo han desvinculado la vida humana de otras esferas productoras de verdad, como el placer estético, el deber moral o la vivencia comprensiva que familiarice la relación entre el hombre y la naturaleza. Uno de los rostros de la barbarie adviene en el aislamiento y la fragmentación de los conocimientos que ha inaugurado la ciencia moderna.

Es en el procedimiento para la obtención de las pruebas donde ocurre de un modo más radical la práctica de la barbarie, pues al experimentar con la realidad no se hace otra cosa más que aislar el fenómeno y crear una separación entre el objeto de estudio y el devenir de la vida de su carácter de autotransformación y dinámica perpetua, en una suerte de reducción abstracta e ideal.

Para Michel Henry (2006) la vida y la cultura están entrelazadas por un vínculo activo de transformación que desde su raíz es escindido por el conocimiento científico: la vida, que es analizada por el biólogo en las estructuras mínimas de las moléculas y las partículas, no dice nada de este raudo devenir que comprende la relación *autopoiética* que se da entre la vida y la cultura. No dice nada porque los registros matemáticos y el despliegue de una red de conmensurabilidades y cuantificadores no ofrecen mayor noticia de los aspectos cromáticos y kinésicos de la vida, que de un modo radical se manifiestan en el sentimiento y el conjunto de las vivencias y acciones que aparecen como fenómenos susceptibles de reducción eidética o modalidades fenomenológicas de la afectividad. La vida que se siente a sí misma es la esencia fundamental que constituye la verdad buscada por la fenomenología (Henry, 2006).

Henry contrasta un saber viviente, original, volcado hacia la comprensión del carácter dinámico y transformador de la vida frente a otro que sobresale por una moción de objetividad: el saber científico, que es por principio un conocimiento objetivo porque hace de la razón un garante de la demostración universal de sus premisas.

Como lo sostuvo Descartes en *El discurso del método* (1988) la facultad humana mejor repartida en la totalidad de los hombres es la razón; es por ello por lo que la exigencia

de objetividad que reclama la ciencia debe cumplir con el criterio de la universalidad. Según esta descripción, el conocimiento que no hace parte del mundo objetivo y del criterio de validación universal es reducido a un saber 'subjetivo', 'particular', promotor del relativismo. La matematización de la naturaleza ha oficiado como criterio de objetividad y rigurosidad desde los tiempos de Galileo y ha logrado consolidar un estatus de universalidad de aquellos conocimientos que se adjetivan con el calificativo de científicos (Henry, 2006).

¿Por qué la comprensión de la vida resulta ser una tarea imposible para la ciencia? Tomemos el ejemplo del estudiante de biología: una de las tareas encomendadas a este estudiante es la de leer los manuales de biología para estar al tanto de las teorías, los resultados y los procedimientos científicos. Supongamos que este estudiante asume en serio su tarea y dedica buena parte de su tiempo en la intelección de aquello que enunciado por el libro debería leerse de un modo objetivo y verdadero. Sin embargo, este estudiante vive en el autoengaño, pues mientras que procede metódicamente en la racionalización de lo que se registra en el libro olvida que el saber originario, el saber primitivo, es el precientífico. Este es también el saber kinésico del propio cuerpo al palpar el mundo entre las manos y estar afectado desde la epidermis de los dedos por la envoltura de las cosas. Este saber, que en el trasegar académico del estudiante de biología es olvidado justamente por la moción de racionalidad que ha acordado la comunidad de científicos como criterio de validación de todo aquello que pueda ser reconocido bajo el mote de conocimiento científico, no es de plano un saber objetivo, "pero el saber-mover-las-manos, el saber-volver-los-ojos-el saber de la vida- no es objetivo de ninguna manera ni en sentido alguno, no tiene objeto porque no comporta relación con el objeto, porque su esencia no es esta relación" (Henry, 2006, p. 28).

El saber de la vida no se encuentra en la identificación que solemos hacer entre racionalización y objetivación. Esta relación pone entre paréntesis el saber de la vida que se experimenta a sí misma y que se muestra en el poder hacer del cuerpo. Este poder hacer que se siente a sí mismo es una experiencia de la afectividad en situación y aparece como una objetividad más radical que la reclamada con el proceder metódico del conocimiento científico:

En efecto, la capacidad de unirse al poder de las manos y de identificarse con él, de ser lo que él es y hacer lo que él hace, sólo la posee un saber que se confunde con ese poder porque no es sino la experiencia que éste hace constantemente de sí; porque no es sino su subjetividad radical. Solamente en la inmanencia de su subjetividad radical, y por ella, es posible el poder de las manos, un poder cualquiera en general -es decir, está en posesión de sí y puede, pues, desplegarse en todo momento-. Tal saber que excluye de sí el *ek-stasis* de la objetividad, un

saber que no ve nada y para el que no hay nada que ver, que consiste, al contrario, en la subjetividad inmanente de su pura experiencia de sí y en el pathos de esta experiencia: este es el saber de la vida. (Henry, 2006, p. 29)

El tipo de conocimiento descubierto por el estudiante de biología toma distancia de su objeto de estudio; de hecho, es la toma de distancia y la búsqueda de la neutralidad una de las condiciones de validez que hacen de este conocimiento un resultado objetivo, una prueba. Henry (2006) nos propone una inversión al orden del conocimiento objetivo por una aproximación más cercana a la vida, en la que la relación de conocimiento ya sea sensible o intelectual, no se agote en la racionalización objetiva. En lugar de esto, se debería dirigir al encuentro con las cosas mismas, donde el acto de ver se fusione con la cosa misma. En el argot de la filosofía kantiana, pero en un tono trasgresor y radical, el fenómeno deviene en noúmeno y el noúmeno en fenómeno.

A partir de esta suerte de síntesis o simbiosis dialéctica entre *gnoesis* y *gnoema*, sujeto de conocimiento y objeto conocido, la percepción y el fenómeno tendrán lugar la revelación de la ‘vida verdadera’, que será al mismo tiempo una superación del distanciamiento objetivo y de la moción de rigor y veracidad que ha caracterizado la producción del conocimiento científico en la modernidad “en el poder de la revelación de la vida, al contrario, ya no hay ni separación ni diferencia, la vida es un experimentarse a sí mismo sin distancia; la *fenomenalidad* en la que consiste esta experiencia es la afectividad” (Henry, 2006, p. 33).

Dos son las abstracciones que pone en práctica la ciencia: en una, son los contenidos subjetivos de la vida afectiva los que se marginan de la reducción cuantitativa y conmensurable que integra la moción de objetividad exigida por la validación del conocimiento científico. Esta exclusión de la vida en su tonalidad afectiva es la que hace posible el despliegue del procedimiento metodológico de la ciencia. La segunda abstracción es el resultado de la primera y tiene que ver con la extirpación de la vida misma en el proceso de construcción del conocimiento científico; una negación que implica al mismo tiempo la desaparición de la ‘humanidad del hombre’ (Henry, 2006, p. 35).

En esta doble abstracción, se descubre el fondo que pretende tocar Henry al mostrar el rostro siniestro de la barbarie en el proceso de racionalización que caracteriza a la ciencia moderna:

De lo que es la vida, por el contrario, la ciencia no tiene ni idea, en absoluto se preocupa por ella, no tiene relación alguna con ella y nunca la tendrá. Pues solo hay acceso a la vida desde el interior de la vida y por ella, si es verdad que sólo la vida se relaciona consigo misma, en la Afectividad de su manifestación (Henry, 2006, pp. 35-36)

Así las cosas, diagnosticar el devenir de la sociedad actual bajo el apelativo de la barbarie no hace otra cosa más que señalar la contradicción que ocurre al interior de una idea de civilización que produce al mismo tiempo las condiciones para la aparición de la barbarie. Es claro que conocemos a través de la innovación tecnológica las ventajas de acceder a una comunicación a grandes distancias con nuestros seres queridos, por medio de sofisticados dispositivos que conectados a una red mundial nos permiten tener cercanía con el otro en un tiempo real. Sin embargo, si bien este recurso combinado entre ciencia y técnica ha resultado provechoso para el fortalecimiento de los vínculos de amistad, se ha comprobado que el material en el que están hechos estos dispositivos electrónicos ha sido resultado de una extracción inmisericorde tanto de recursos minerales pertenecientes a la naturaleza como del trabajo esclavo de seres humanos entregados a una labor fabril mal paga.

Este mismo razonamiento es aplicable a las promesas del ‘desarrollo sostenible’ que hacen por estos días nuestros políticos del progreso y la prosperidad al señalar con estadísticas y resultados los cambios emergentes que vienen ocurriendo en sociedades como la colombiana, que a través de la bonanza petrolera y la economía de los hidrocarburos busca a toda costa alcanzar los niveles deseables del desarrollo, pero sin advertir el costo de los pasivos ambientales y, en general, del efecto invernadero que dejará una tierra baldía para las futuras generaciones, quienes seguramente no sabrán a ciencia cierta del tamaño de la riqueza de una tierra, que en tiempos arcaicos, se hallaba plétorica en biodiversidad natural y cultural. Se entiende entonces la definición de barbarie y barbarización que emplea el filósofo español Juan-Ramón Capella (2007) al señalar que:

Entiendo por ‘barbarie’ una situación en la que la civilización entra en regresión y pierde algunos de sus rasgos estructurantes al no poder afrontar los problemas generados por su propia dinámica y no disponer de instituciones o lógicas sociales adecuadas para ello. Y, por barbarización, el afianzamiento de tendencias que predeterminan esa situación, entre las que figuran la dispersión de las energías necesarias para hacer frente a la crisis (p. 180)

GLOSARIO

Arte: es la manifestación privilegiada de la libertad. Hace parte de lo que denomina Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* como la finalidad sin fin o la capacidad que tiene el ser humano de representar la realidad sin que medie un interés práctico, utilitario o teórico en específico, sino más bien un placer, gusto, belleza o gratuidad (Abbagnano, 1997). Kant también distinguió el sentido mecánico del arte en contraste con el significado estético, que heredero de la diferencia entre el arte como oficio y el arte liberal, define lo primero en su sentido de instrumento y medio para hacer algo práctico, mientras que lo segundo obedece a un tipo de acción que procura deleite y placer a los sentidos. Esto último lo reafirma Sartre (1967) en su obra *Qu'est-ce que la littérature* al definir la obra de arte como gratuidad: “la obra de arte es gratuita porque es fin absoluto y se propone al espectador como un imperativo categórico” (p. 69). En síntesis, la obra de arte es la ‘imagen de la libertad’ (Martínez, 1980, p. 212).

Aisthesis: esta palabra es de origen griego y se traduce al castellano como “sensibilidad”. Aristóteles (2008) define la sensibilidad en *Acerca del alma* como la sensación que da noticias a la imaginación. La imaginación no es posible sin la sensibilidad, ya que es la que enriquece en experiencia y de conocimiento sensible a aquella para que estimule y deleite a la actividad del imaginar (Aristóteles, 2008, capítulo III, 428b - 429a).

Afectividad: en la filosofía contemporánea, corresponde al estudio de la fenomenología propuesta por Michel Henry (2003, 2006, 2009) sobre el análisis de la afectividad. La afección desborda el llano estar en el mundo porque, justamente, es un síntoma concreto en el que se halla el sujeto en su relación con el mundo. La simple y llana condición existencial de estar en el mundo (*dasein* heideggeriano) es apenas una forma ontológica vacía que no explica la manera como el mundo afecta al ánimo esencialmente. Para Henry (2003), es el afecto mismo el contenido que explica su relación con el mundo. El descubrimiento del mundo interno no está en la exterioridad de la sensibilidad, sino en la mismidad de la afectación. Para la fenomenología ontológica de la subjetividad, la esencia de la sensibilidad es la afectividad (Ballén, 2012, p. 120).

Autoridad: es una relación de poder que plantea una forma de subordinación de una entidad humana, divina o jurídica sobre otra entidad humana. La autoridad como fuerza y fundamento místico corresponde a su sentido religioso, siendo Dios la primera fuerza dominante sobre la cual todos los seres humanos le guardan obediencia. También se distingue su sentido jurídico, que atribuye autoridad bien a las leyes, bien a la potestad del pueblo (Abbagnano, 1997).

Belleza: la belleza es símbolo del bien moral. Esto lo define Kant en la *Crítica del juicio*. y aclara que mientras la belleza es una apreciación de la naturaleza desde la proporcionalidad y la armonía, lo sublime tiende a violentar este orden mostrando lo desproporcionado y que se adecua al sujeto. Lo bello place porque se encuentra en armonía en la naturaleza. Esta concepción bebe de las fuentes platónicas y aristotélicas; es de Platón la consideración de que la belleza es un arquetipo o idea en donde lo bueno, lo perfecto y lo bello se corresponden; Aristóteles en la poética asocia la belleza con la simetría, el orden que suscita el objeto que causa placer a los sentidos. Uno de los atributos que, de manera novedosa, propone la estética kantiana plantea que la belleza es aquello que despierta el desinterés, pues se trata de un placer que se libera del concepto (Abbagnano, 1997). Como lo afirma Eugenio Trías, para Kant los juicios estéticos no se parecen a las formulaciones de estéticas anteriores, en donde, por ejemplo, la belleza es el conocimiento armónico de las matemáticas en consonancia con la música, o es la perfección de los seres vivos en la naturaleza. La particularidad de la estética kantiana con respecto a la tradición consiste en proponer que los juicios de gusto tienen relación con el sentimiento y que además carecen de un nexo directo con la región del conocer, pues "(...) no puede determinar un área específica de objetos de experiencia." (Trías, 1985, p. 75). En lugar de definir la belleza según un orden objetivo en donde se privilegia la armonía y la perfección preestablecidas, Kant sugiere que la armonía no está fuera, sino dentro de nosotros mismos. Es decir, la armonía que se da con el libre juego de facultades define el campo filosófico de los asuntos estéticos. El juego da lugar a que la predicación estética adopte de un modo subjetivo la armonía o la perfección del mundo. Por ello, la predicación de la belleza en la naturaleza pertenece a la región de la reflexión estética y no del conocimiento objetivo. El que la experiencia de lo bello esté animada por el juego armonioso de las facultades, y no se remita a la región del conocimiento objetivo, alude al predominio que tiene la libertad de la imaginación dentro del juego, pues no se trata de la misma imaginación trascendental que se plantea en la Crítica de la razón pura, la cual permanece anclada al concepto.

Barbarie: se define la barbarie en contraste a la idea de la vida como movimiento y autotransformación (Henry, 2006). En este sentido, la barbarie es la ruina y niega de un modo sistemático que la cultura insufla la vida. Barbarie son todas aquellas prácticas sociales que impiden que la cultura pueda enaltecer la vida más allá del sentido de la instrumentalización, la cuantificación y la obtención de ganancia. Si la cultura científica no es una ciencia de la vida, es decir, que permite afirmar la *autoafectividad* y pensar las experiencias del placer o el sufrimiento como vivencias fundantes de humanidad, entonces será un dispositivo para sembrar la barbarie: "Llamo prácticas de la barbarie a todos los modos de vida en los que la vida se realiza de una forma tosca, zafia, rudimentaria-inculta, precisamente-, opuesta a las formas elaboradas, que no son solamente las del arte, el saber racional o la religión, sino que se encuentran en todos los planos

de la actividad humana, como pueden ser las conductas elementales relacionadas con la alimentación, la vestimenta, el hábitat, el trabajo, el amor, etc.” (Henry, 2006, p. 133).

Circunstancia: en la perspectiva del filósofo español Ortega y Gasset (1994), la circunstancia tiene que ver con la primera forma en que un ser humano experimenta lo social, donde su existencia individual se ve inmersa en el mundo. Es precisamente en su obra donde se tiene noticia de la tesis fenomenológica según la cual el hombre es su circunstancia (*Yo soy yo y mi circunstancia*). La circunstancia saca a las personas del *ensimismamiento, el solipsismo y la meditación*. En la circunstancia, se descubre que la vida humana se define en función de la *acción*, envolviéndose en un *drama* y una situación de peligro donde la vida está en juego.

La circunstancia enmarca la acción del sujeto desde un pensar hacia el *subsistir* y el *pervivir*. En este sentido, se entiende que la vida social de las personas no es un obsequio, “(...) sino una penosa fabricación y una conquista, como toda conquista —sea de una ciudad, sea de una mujer—, siempre inestable y huidiza” (Ortega y Gasset, 1994, p. 122).

Comunicación y el temple de las fuerzas del conocimiento: el conocimiento subjetivo del juicio de lo bello y, en general, de la forma de pensar estética es fundamentalmente comunicación, socialización. En la teoría estética de Kant, el que los juicios de gusto alcancen el ámbito de lo público se logra bajo la necesidad de la comunicación, y esta habilidad de la razón extética tiene que ver con la idea de alejar el conocimiento que otorga la vía judicativa del gusto del escepticismo. Superar el escepticismo obedece a un tipo de temple del conocimiento y el cual alude fundamentalmente a la capacidad comunicativa. Pues de admitirse únicamente el punto de vista subjetivo del gusto, no habría cabida a la relación comunicativa con lo otros y se negaría un aspecto importante: el llegar a un acuerdo sobre el objeto que es motivo del enjuiciamiento. En última instancia, no habría un lenguaje de lo común y que afecta a sentidos, siendo condición de posibilidad para la sociabilidad. Con un fundamento subjetivo y equívoco de los juicios estéticos, se caería en un relativismo predicativo. De esta forma, conocimiento y juicio, son dos elementos que entran a mediar para aproximarse a la conmensurabilidad entre las diferentes apreciaciones subjetivas que despierta el gusto (Kant, 2006, pp. 65-66). La relación entre juicio estético y comunicación la reitera Kant en su obra *Antropología en sentido pragmático*: “El gusto [...] tiende a la comunicación de su sentimiento de placer o desplacer a los demás y encierra una receptividad para sentir, afectado uno mismo con placer por esta comunicación, una complacencia en compañía de los demás (socialmente)” (Kant, 2004, p. 172).

Diferencia: se ha solido plantear que el giro más radical de la filosofía contemporánea obedece a los cambios generados por la filosofía analítica y su orientación hacia los

temas relativos al lenguaje. También, se ha pensado que los cambios han nacido del giro fenomenológico de la filosofía continental y sus aportes decisivos en la recuperación de los conceptos de ‘vivencia’ (*erlebings*) y ‘mundo de la vida’ (*lebenswelt*). Sin embargo, con la propuesta que formula el francés Guille Deleuze, el giro más radical que pone en práctica la filosofía contemporánea se relaciona con la evocación al problema del ser desde la diferencia, tal y como en su momento fue planteado por Martín Heidegger bajo el concepto de *dasein*. En este sentido, como lo sostiene Badiou (1997) en *El clamor del ser*. Deleuze, el giro más atrevido que caracteriza a la filosofía para finales del siglo XX es la relacionada con el regreso a la ontología. Sin embargo, ¿en dónde radica la novedad de Deleuze? En primer lugar, su planteamiento toma distancia de la distinción que no logra salvar la filosofía de Heidegger ni la de Husserl. Además, es la que se da entre el sujeto y el objeto de conocimiento.

En efecto, de herencia fenomenológica, se ha planteado que las diferencias entre la actitud natural y la actitud filosófica de algún modo repiten la distinción característica de la filosofía moderna que desde los tiempos de Immanuel Kant predeterminaba entre lo *fenoménico* y lo *nouménico*, es decir, que la representación del mundo estaba sujeta a la distinción entre la ciencia y la construcción matemática de la realidad, frente al lugar de la subjetividad y la libertad humana (ética, religión y metafísica). A su vez, la epistemología contemporánea, particularmente en la declarada por el positivismo, el idealismo y filosofía social repite esta mista distinción entre objetividad e idealidad y de algún modo mina las posibilidades de una concepción de la unificación en el estudio del ser.

Esta misma distinción es endosada por la filosofía de Heidegger en la diferencia entre lo auténtico y lo inauténtico en la apropiación de los modos de vida. Deleuze supera todas estas distinciones que se agrupan en su crítica a la filosofía moderna como filosofía de la representación. Para Badiou (1997), el aporte decisivo del francés alude a su intención de superar la pareja disimétrica del sujeto reflexivo y el objeto, por la “(...) unicidad del develamiento-velamiento” (p. 40). Deleuze será el filósofo encargado de sacar todas las consecuencias de pensar el ser desde lo uno. En otras palabras, la máxima consideración ontológica es la que asume el ser como lo unívoco. Varios filósofos coinciden con el planteamiento deleuziano entre los que cabe mencionar a Duns Scoto, para quien el ser tiene una ‘sola voz’. Incluso al estoicismo y su identificación del uno-todo concuerdan en esta misma idea: Spinoza, quien considera que la unicidad de la sustancia no da lugar a la equivocidad ontológica; Nietzsche, donde se encuentra la idea de que la unidad es una repetición del eterno retorno de lo mismo; incluso Bergson, para quien la diferenciación orgánica es fruto de una actualización de la evolución creadora (Badiou, 1997, p. 42).

Es posible vislumbrar dos tesis cuando Deleuze propone definir el ser como unidad. En primer lugar, la unidad no se piensa en términos cuantitativos, como el numeral 1, sino como una extensión amplia que reconoce lo diverso a modo de la unidad diferenciadora. Es decir, lo uno, como ocurre en el concepto de sustancia en Spinoza, abarca la infinitud de los atributos. Tal y como lo interpreta Badiou (1997): “Dicho de otro modo: el Ser se dice en un solo y mismo sentido de todas las formas. O también: los atributos inmanentes del Ser, que expresan su infinita potencia en tanto Uno” (p. 43). Los entes, son formas *indivudantes*, existencias diferenciadoras o formas expresivas del uno. Todo lo distinto se dice en relación con lo mismo, que es lo unívoco. Este último planteamiento trae parejo algunos interrogantes: ¿acaso la propuesta de Deleuze no regresa a una suerte de platonismo donde lo unívoco se impone a lo equívoco?, ¿qué ocurre finalmente con el valor diverso de la diferencia, si en relación con lo uno, todos los entes terminan expresándose de una misma manera?, ¿si todos los entes terminan relacionándose de la misma manera con lo uno, de algún modo no se está repitiendo el modelo metafísico y teológico del Dios cristiano?

Ennoblecimiento: el ennoblecimiento es un concepto clave en la función social que asigna Schiller al arte y la cultura. Y guarda cierta relación con la noción kantiana de la empatía. El ennoblecimiento es para Schiller el elemento distintivo de una política que toma como punto de partida el arte. Su función, al igual que la empatía, busca sensibilizar al alma tosca y fría. Pretende devolver al hombre el sentimiento de humanidad y libertad como elemento superador de una sociedad erigida sobre la base de la rusticidad del mecanicismo, y para la cual, las personas son simples medios que sostienen el andamiaje ideológico del Estado: “Toda reforma política debe tomar como punto de partida el ennoblecimiento del carácter humano, pero ¿cómo puede ennoblirse un carácter que se halla bajo la influencia de una constitución política degenerada? Para ello habría que buscar un instrumento que el Estado no nos proporciona, y abrir nuevas fuentes que conserven sus aguas puras y límpidas, a pesar de toda corrupción política. Y con ello hemos llegado al punto al que se dirige todas mis consideraciones anteriores. Ese instrumento es el arte, esas fuentes brotan de sus modelos inmortales.” (Schiller, 1990, p.171).

Fenomenología: la fenomenología es un movimiento filosófico que inició a principio del siglo XX en Alemania. Se trata de una nueva conciencia filosófica que propende por el regreso al mundo de la vida, una renovada valoración del mundo de la subjetividad y una crítica frontal contra el positivismo y sus mutaciones en el escepticismo, el naturalismo y la instrumentalización de las ciencias del espíritu. Es una filosofía creada por Edmund Husserl y que tendrá influencia en figuras destacadas de la filosofía contemporánea como Martín Heidegger, Max Scheler, Edith Stein, Maurice Merleau-Ponty, Jean Paul Sartre, entre otros. Su divisa conocida afirma que la filosofía debe alejarse de las

abstracciones para regresar al conocimiento de las cosas mismas (Bubner, 1984). Así lo expresa el pensador en una de sus grandes obras *Las investigaciones lógicas* (Vol. 1):

Aquí es donde se inserta el *análisis fenomenológico*. Los conceptos lógicos como unidades válidas del pensamiento deben tener su origen en la intuición. Deben crecer por abstracción ideatoria sobre la base de ciertas vivencias y aseverarse una y otra vez por la repetida realización de esa abstracción; deben aprehenderse en la identidad consigo mismos. O, dicho de otro modo: no queremos de ninguna manera darnos por satisfechos con «meras palabras», esto es, con una comprensión verbal meramente simbólica (...). Queremos retroceder a las «cosas mismas». (Husserl, 1995, p. 218)

Es imperativo a toda filosofía ir a las cosas mismas. Se trata entonces de entender que la dinámica del logos es una búsqueda perpetua de articular experiencia y juicio, intuiciones y conceptos, creencias, opiniones, con ciencia y saber abstracto. La misión de la filosofía será la de construir todo el tiempo intuiciones eidéticas, percepciones sintéticas de la realidad. En palabras del pensador checo Jan Patočka:

¿Cuál es entonces la tarea de la filosofía? ¿Qué son las cosas mismas, hacia las cuales hay que volver? Es decir, las cosas en ese ámbito especial donde, gracias a la reflexión, se hace posible encontrar la estructura de experiencia de cómo las cosas se descubren. No se puede investigar cómo se descubren las cosas en la contingente facticidad de su aparición, sino en las estructuras fundamentales que permiten de antemano que las cosas se aparezcan como objetos de una cierta clase, para que en actos sintéticos se den estructuras universales, se den verdades, para que el mundo se aparezca en su construcción conforme a leyes. Esto es posible estudiarlo de antemano, Husserl está seguro de ello. Esa es justamente la tarea de la filosofía (Patočka, 2005, p. 32).

De este modo llegamos a dos actitudes de conocimiento que le son propias a la fenomenología. De un lado, podemos asumirla como una actividad de la subjetividad, donde su vida especulativa es materia de estudio en función del esclarecimiento del espíritu humano como un encuentro pleno consigo mismo. De otro lado, podemos también definirla como una ciencia de las vivencias subjetivas e intersubjetivas que se dan en el encuentro con el mundo de la vida cotidiana.

En cuanto a lo primero, la fenomenología de algún modo busca valorar positivamente la idea de que la filosofía es un saber muy superior por su *comprensión eidética* e intuitiva de la realidad. No es acumulación de saberes o de conocimientos, no es tampoco una enciclopedia de saberes, no es ciencia que corrobora todo el tiempo si nuestras

proposiciones son falsas o verdaderas, tampoco busca fundamentar la *episteme* de las ciencias sociales. Si la fenomenología no es empirismo, entonces será una suerte de filosofía del espíritu:

La tarea de la filosofía será de un modo radical la comprensión del “espíritu que se conoce, así como la totalidad de todo lo que es. La tarea de la filosofía-lo que es la fuente de la intuición original, lo que esta intuición considera y también lo que la hace posible- es el espíritu que se comprende a sí mismo” (Patočka, 2005, p. 33).

La fenomenología nos recuerda que la vida humana es una actividad espiritual. Esto puede ser interpretado en un sentido hegeliano y especulativo (Patočka, 2005). Ahora bien, otra forma de significar la actividad fenomenológica se da en su pretensión de convertir la vida cotidiana en un objeto de indagación científica y filosófica. Y esto quiere decir que la fenomenología no pretende hacer de la filosofía ni de la ciencia un saber universal con verdades absolutas. La fenomenología en este sentido es una crítica a la metafísica en el entendido que, desde el mundo de la vida o cotidianidad, el ser humano tiene la capacidad de relativizar las concepciones preestablecidas y dogmáticas que han definido de un modo determinante los conceptos de verdad, conocimiento y realidad. La fenomenología sería un despertar de la conciencia ante los conocimientos que se han hecho obviados y circulan en la cotidianidad como si se tratara de verdades incuestionables.

Holocausto: acontecimiento histórico que se da primordialmente en un espacio en específico (Europa) y durante un tiempo específico (la Segunda Guerra Mundial). El número de víctimas es escalofriante: cien mil enfermos mentales polacos, alemanes y austriacos; más de cinco millones de judíos y dos millones de prisioneros de guerra soviéticos; trescientos mil serbios y un cuarto de millón de judíos:

El Holocausto no es la mera destrucción de la población civil en un acto de guerra. La Segunda Guerra Mundial es fecunda en este tipo de destrucción. El Holocausto es el conjunto de matanzas perpetradas entre el 1 de septiembre de 1939 y el 8 de mayo de 1945 por cualquier Estado europeo contra su propia población. (Vitores, 2015, p. 91)

Hermenéutica: el concepto de hermenéutica puede ser definido inicialmente en su etimología, ya que su raíz la integra la palabra *Hermes*, que hace referencia al dios mensajero en la mitología griega, figura divina que tenía la capacidad de interpretar el lenguaje de los dioses y el de los hombres, siendo su rol el de la mediación y la traducción, ya que a través suyo era posible la comunicación entre entidades mundanas y

trascendentales dominadas por lenguajes distintos. Hermes sería el puente de comunicación que enlazaría estos universos lingüísticos y culturales disímiles.

Hoy en día, se considera que la hermenéutica es un arte o una técnica de la comprensión que orienta al lector o intérprete de la cultura a leer la historia, la literatura, el arte, la teología, el derecho y la filosofía a partir de unas reglas o convenciones creadas para una intelección correcta, ajustada y no arbitraria. Ligada a esta concepción técnica de la hermenéutica existe otra de carácter más subjetivo que afirma que el intérprete está guiado por su espiritualidad, sus deseos y pensamientos, de tal modo que elementos de orden psicológico y cultural pueden orientar una determinada interpretación de un objeto de una cultura, llámese libro, pieza musical, pintura o película. Guarda relación con la fenomenología, ya que la apuesta por la interpretación es, en el fondo, una búsqueda por el sentido o significado de los fenómenos en la correlación de comprensión que se da entre el mundo de la vida y la reducción eidética. En otras palabras, la hermenéutica, al igual que la fenomenología, es un método donde la realidad y la conciencia se corresponden y no se excluyen en los extremos del realismo o el idealismo (Gadamer, 1977).

Humanidades: antes de que la filosofía y las letras se constituyan en un conjunto de saberes que se cultivan con rigurosidad y hagan parte del conjunto de las disciplinas de las ciencias humanas, la percepción de la humanidad es, ante todo, un sentimiento. Se trata del sentimiento universal de simpatía (*Teilnehmungsgefühl*) que es una propiedad específica de la sociabilidad que se consolida a través de la relación del juicio de gusto con la cultura de las facultades del espíritu. La relación del gusto con la cultura nos convierte, desde la vivencia del sentimiento de simpatía, en auténticos seres humanos. Son sinónimo de las humanidades la comunicación, la sociabilidad y la inclinación a la simpatía ante la comunidad de todos los seres vivientes. Así lo plantea Kant en el parágrafo 60 de la *Crítica de la facultad de juzgar*:

La propedéutica a todo arte bello, en la medida en que está dirigida hacia el más alto grado de su perfección, no parece residir en preceptos, sino en la cultura de las fuerzas del ánimo, a través de aquellos conocimientos previos a los que se denomina *humaniora*: presumiblemente, porque *humanidad* designa, por una parte, el universal *sentimiento de simpatía*, y por otra, la facultad de poder comunicar íntima y universalmente; propiedades que, enlazadas, constituyen la sociabilidad apropiada a la humanidad, por la cual se distingue ella de la estrechez animal. (Kant, 2006, p. 307. 259-263)

Intuición estética: la lectura de Gadamer al sentido estético de la intuición y que es la desarrollada en la *Crítica de la facultad de Juzgar*, se mantiene en la línea de la continuidad lúdica entre las intuiciones y los conceptos, pero sin necesidad de apelar al proceso

de enlace que se da en el contexto del conocimiento objetivo. Para este proceso de enlace, de cada objeto que se percibe intuitivamente hay un correspondiente significado conceptual. Con esta relación de intuiciones y conceptos (o proceso de subsunción teórico), se da lugar a las diferencias entre los objetos y a la consecuente clasificación de su significado. En el contexto estético, este proceso de enlace es diferente, pues allí las intuiciones establecen una continuidad de una percepción a otra. Lo anterior indica, que la relación entre la intuición sensible y el concepto del entendimiento se da a la manera de una continuidad descriptiva entre las intuiciones de la imaginación: “Pero intuir (*anschauen*) (...), no es, en verdad, aquel ideal del conocimiento teórico, el *unus intuitus*, en el cual algo accesible –por lo demás solo gradualmente- está (*prasent*) en lo uno. La intuición tampoco corresponde a aquella expresión que acuña Epicuro, a la que se remonta el concepto latino de intuición, aquel *athróa epibolé*. Antes bien, la intuición es algo que, como se dice en alemán, hay que formarse, precisamente por medio del intuir, que siempre entraña un progreso de una cosa a otra.” (Gadamer, 2006, pp. 157-158). Para dar un ejemplo que permita comprender la diferencia en el proceso de enlace que hay entre las intuiciones y los conceptos, tanto en el contexto teórico como en el estético, podemos recurrir al cine. En el lenguaje cinematográfico se entiende que una escena está compuesta por un cierto número de recuadros. Si tuviéramos que hacer un análisis de una determinada escena, tendríamos que realizar una segmentación o división de los recuadros que la conforman. Supongamos que el ejercicio consiste en identificar el nombre o los conceptos de las distintas posiciones de la cámara (o encuadres), que constituyen la escena. Siendo así, el trabajo de segmentación tomaría determinada escena, y luego haría una división de los recuadros definiéndolos a partir de los encuadres que utiliza. De esta forma se identifican los encuadres subjetivos, de primer plano, de contraluz, etc. Este ejercicio analítico de los encuadres que hacen de una escena un todo coherente, sirve de ejemplo para entender el proceso de enlace de las intuiciones y los conceptos en un nivel teórico. Tomando el mismo ejemplo, podemos entender el proceso de enlace que se da entre las intuiciones y los conceptos en un nivel estético. Sin recurrir al trabajo analítico del primer caso, un espectador normal, tendría una percepción continua de las escenas que conforman el relato cinematográfico. Sin necesidad de detenerse en cada escena para identificar el concepto técnico que define la posición de las cámaras, el espectador intuye constantemente los miles de recuadros que conforman las cientos de escenas de un sólo filme. Al final de la película, el espectador tendría un concepto general y sintético de sus impresiones acerca del filme y no repararía en detalles.

Juicio de reflexión: a partir de la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant, se distingue con propiedad que la predicación estética se despliega al modo del juicio de reflexión, la cual, no se refiere a los individuos u objetos de predicación como partes aisladas y disgregadas, como podría ser el caso si persistiera el conocimiento expresado en el

lenguaje del juicio determinante, sino como sujetos que son parte de un todo orgánico donde se reconocen mutuamente como personas libres que trascienden su naturaleza biológica. El conocimiento general hace referencia al nivel de universalidad que tiene la predicación de lo bello sin llegar a describir a los individuos como átomos, sino como personas que hacen parte de un todo integral que se denomina comunidad. En este punto, sobresale de nuevo la diferencia entre la intuición empírica de lo concreto y la intuición estética, en tanto que la primera solo llega a percibir a los individuos como átomos aislados y la segunda, no reconoce en los sujetos su naturaleza empírica, sino su pretensión de universalidad, esto es, de hacer parte de una comunidad que actúa como un todo social vinculante (Cassirer, 1997).

Juicio determinante: a diferencia del juicio de reflexión, que es subjetivo y de sociabilidad, el juicio determinante es objetivo y de reducción conceptual de la realidad. Esto último quiere decir que la ciencia opera bajo la lógica del juicio determinante, es decir, que define lo real según lo determina el concepto, discursivamente y bajo la forma de la racionalidad mecánica.

Meditación: la meditación es la práctica que tienen las personas de recogerse a sí mismos, de estar de acuerdo consigo mismos. De manera contraria a la *alteridad*, que saca al individuo fuera de sí y lo entrega al mundo de las exterioridades y los compromisos prácticos con el afuera. Como lo plantea Ortega y Gasset (1994), la antítesis de la alteridad:

Casi todo el mundo está alterado, y en la alteración el hombre pierde su atributo más esencial: la posibilidad de meditar, de recogerse dentro de sí mismo para ponerse consigo mismo de acuerdo y precisarse qué es lo que cree; lo que de verdad estima y lo que de verdad detesta. La alteración lo obnubila, le ciega, le obliga a actuar mecánicamente en un frenético sonambulismo. (p. 115)

El ser humano tiene la capacidad de renunciar a las demandas externas y volver dentro de sí. Pensar y meditar es el “(...) poder que el hombre tiene de retirarse virtual y provisionalmente del mundo, y meterse dentro de sí, o dicho con un espléndido vocablo, que sólo existe en nuestro idioma: que el hombre puede *ensimismarse*” (Ortega y Gasset, 1994, p. 116).

Perplejidad: el estado de ánimo de la perplejidad sería una experiencia subjetiva muy sugerente para comprender desde el punto de vista estético, la difícil relación entre la imaginación y el entendimiento. El estado de ánimo de la perplejidad da cuenta de la contradicción que implica entender, por un lado, la naturaleza subjetiva de la imaginación, y por el otro, el carácter objetivo del entendimiento, en donde el juicio

tiene también un valor lógico para la región del conocimiento teórico. Kant reconoce que el problema fundamental de la reflexión estética busca resolver esta misma contradicción. A propósito, Gadamer en *Verdad y Método* reconoce que la experiencia de la perplejidad se genera precisamente allí, cuando Kant se da a la tarea de buscar un principio para el juicio estético, pero bajo la condición de no llegar a determinarlo lógicamente: “De hecho la actividad del juicio, consistente en subsumir algo particular bajo la generalidad, en reconocer algo de una regla, no es lógicamente demostrable. Esta es la razón por la que la capacidad del juicio se encuentra siempre en una situación de perplejidad fundamental debido a la falta de un principio que pudiera presidir su aplicación.” (Gadamer, 1977, p. 72).

Romántico: a Goethe se le atribuye la conocida distinción de que, mientras que el mundo clásico es lo sano, lo romántico es lo enfermo (Goldman, 1998). Y en efecto, es posible definir lo romántico como un cierto estado de enfermedad, alimentado por otros estados de ánimo análogos como los de la melancolía, la angustia, los deseos de suicidio, etcétera.

Romanticismo: además de ser un movimiento muy particular de la cultura europea en el siglo XVIII, puede ser caracterizada como una filosofía, que, a contrapelo de la ilustración, propende por un regreso a la razón vital. La razón vital es defendida por uno de sus exponentes más ilustres, el teólogo y filósofo Johan Gottfried Herder (1744-1803), en contraste de los fríos análisis que propone Kant en su *Crítica de la razón pura*. La razón vital que esclarece la intención filosófica del romanticismo se puede definir del siguiente modo:

(...) la razón viva es concreta y se sumerge en el elemento de la existencia, de lo inconsciente, de lo irracional de lo espontáneo, o sea, en la vida oscura, creadora, propulsora y propulsada. En Herder la «vida» adquiere un tono nuevo, un tono entusiasta. El eco se oír desde muy lejos. Goethe, poco después del encuentro con Herder, pondrá en boca de Werther esta exclamación: «Por doquier encuentro vida y nada más que vida...». (Safranski, 2009, p. 22)

Esta misma razón vital insuflará la teoría estética del genio y todo el movimiento alemán que gravitó alrededor del lema *Sturm und Drang* (tormenta e ímpetu). Fue toda una filosofía que hizo culto a la personalidad del artista, apreciándolo como el juguete de un destino superior que lo sacaba fuera de sí y lo elevaba de todo lo mundano y superficial.

La humanidad es, entonces, de una naturaleza arrolladora que irrumpe en la historia para cambiarla, revolucionarla y alterarla frente al curso lineal y normal de los acontecimientos. La revolución francesa marcó muchos de los planteamientos sociales y

metafísicos del romanticismo en Herder, Goethe, los hermanos Schelegel, los hermanos Humboldt, etcétera. El romanticismo una filosofía que concluye en personalismo, historicismo y estética libertaria.

Sensus communis (sentido común) e ilustración: en la tercera crítica kantiana, se define al juicio de gusto como *sensus communis* y en espacial como una forma de liberarse de la superstición. Este es un tipo de universal predicativo que no necesita de concepto. A partir de la comunicabilidad del placer sin intervención de concepto, es reconocido el talante de universalidad de los juicios de gusto. A esto lo llama Kant un pensar amplio y donde el universal estético que se propone con el sentido común es el resultado de un intercambio comunicativo y no de un proceso de subsunción cognitivo individual. Dicho de otro modo, la pretensión de verdad de los juicios estéticos está sujeta al proceso intersubjetivo generado por la comunicación, de modo que el juicio, llamado a convertirse en regla, ha de ser fruto de la consideración lograda en la interrelación comunicativa que es connatural al sentido común o universal estético. En una serie de máximas, que entre otras cosas descubre las relaciones que se plantean entre el sentido común y la práctica de la racionalidad que se propone desde la ilustración, Kant lo describe del siguiente modo en el párrafo 40 de *Crítica de la facultad de juzgar*:

Las siguientes máximas del común entendimiento humano no pertenecen, es cierto, acá, como partes de la crítica del gusto, pero pueden servir a la dilucidación de sus principios. Son éstas: 1) pensar por sí mismos; 2) pensar en el lugar de cada uno de los otros; 3) pensar siempre acorde consigo mismo. La primera es la máxima del modo de pensar desprejuiciado, la segunda lo es del *amplio* y la tercera, del *consecuente*. La primera es la máxima de una razón que nunca es *pasiva*. La propensión a una razón pasiva y, por tanto, a la heteronomía de la razón, llámase *prejuicio*; y el mayor entre todos los perjuicios es el representarse la naturaleza no subordinada a las reglas que el entendimiento le pone por fundamento a través de su propia ley esencial: esto es, la *superstición*. El liberarse de la superstición se llama ilustración; porque aun cuando esta denominación le corresponde a la liberación de los prejuicios en general, la superstición merece preferentemente (*in sensu eminenti*) ser llamada prejuicio, en cuanto que la ceguera a que ella nos lleva, la ceguera que ella incluso exige como obligación, hace notoriamente reconocible la necesidad de ser guiados por otros y, por tanto, el estado de una razón pasiva. En lo que atañe a la segunda máxima del *modo de pensar*, estamos por demás habituados a llamar limitado (corto de alcances, lo contrario de *amplio*) a aquel cuyos talentos no alcanzan para ningún gran uso (sobre todo para el uso intensivo). Pero no es cuestión aquí de la facultad de conocimiento, sino del modo de pensar; a objeto de hacer un uso conforme a fin de aquélla; ése, por pequeña que sea la envergadura y el grado a que alcance el don natural del hombre, indica sin embargo, a un hombre de pensar amplio,

cuando éste puede empinarse por las condiciones subjetivas privadas del juicio, entre las cuales tantos otros están como atrapados, y reflexiona sobre su propio juicio desde un *punto de vista universal* (que sólo puede determinar colocándose en el punto de vista de otros). La tercera máxima, o sea, la del modo consecuente de pensar, es la más difícil de lograr y sólo puede ser alcanzada por la unión de las dos primeras y tras una frecuente observancia de éstas convertidas en destreza. Puede decirse que la primera de estas máximas es la máxima del entendimiento; la segunda, la de la facultad de juzgar, la tercera, de la razón (Kant, 2006, pp. 235-236.)

Símbolo: el símbolo es una de las formas del conocimiento estético. Kant, en su tercera crítica, plantea que el juicio de gusto de lo bello es el símbolo. El conocimiento simbólico proviene de la facultad de la intuición. Así mismo, el modo de representación intuitivo se divide en dos formas de exposición o hipotiposis: lo simbólico y lo esquemático. La forma de representación simbólica, que es la que nos interesa, acompaña a los conceptos por medio de notas sensibles que son producidas por asociaciones de la imaginación y que, en lugar de tener una intención determinante u objetiva, poseen la estructura de la forma de la finalidad sin fin, es decir, que son meramente subjetivas en la medida en que solo están referidas a la reflexión. El símbolo del que nos habla la formulación de lo bello como una actividad cuya finalidad carece de fin, es una representación abierta y no cerrada. Con esto se indica, que mientras la representación conceptual tiende a delimitar el campo de la definición de los objetos otorgándoles significados precisos, como es el caso del concepto geométrico de circunferencia o de rectángulo, la representación simbólica admite múltiples significados, pues es de suyo, no objetivar el sentido de los objetos que conoce. Siguiendo el mismo ejemplo, se diría a partir de la representación simbólica, que la circunferencia es también el modelo para el sol, el rostro de una persona, una moneda, etc. Con lo anterior, se afirma también que la intuición estética se caracteriza por ser una percepción que carece de un fin determinado. Tomando el juicio de gusto como una idea o intuición estética cuya finalidad sobrepasa el fin que implica la determinación conceptual, esto es, como una idea que en su representación simbólica carece de un fin cognitivo inmediato, lo bello se define con relación a la percepción pura que mantiene el sujeto con el objeto. De ahí la formulación kantiana de belleza, significada de la siguiente manera en el parágrafo 17: “Belleza es forma de la *conformidad a fin* de un objeto, en la medida en que ésta sea percibida en éste *sin representación de un fin*” (Kant, 2006, p. 165. 61).

Sacrificio: la multitud y el sacrificio son la representación persecutoria que funda la unidad social y genera la ilusión de un contrato social. Este hecho social revela la violencia originaria que se remonta al fratricidio entre Abel y Caín, que es la misma violencia que se desata entre Eteocles y Polinices por la conquista del pueblo tebano y la misma ruptura que se identifica entre Rómulo y Remo por el dominio del pueblo

romano (Girard, 2016). La gran diferencia que descubre Girard entre el relato sacrificial que se cuenta en la Biblia y el que narran los mitos y las tragedias de las historias griegas y romanas, es que mientras en el primero la violencia es denunciada, en el segundo esta misma no solo es aprobada, sino que es enaltecida como una conquista que se jactan de experimentar los virtuosos, los hombres de casta, es decir, los victimarios (Dubouchet, 2016, pp. 34.-35; Girard 2023).

El contrato social es la designación de un chivo expiatorio que busca poner fin a la mimesis por apropiación, instaurando con ello la mimesis de reconciliación que debe ser prolongada lo más posible para su perpetuación en el rito. Las visiones modernas que sitúan el origen del Estado desde el desconocimiento sobre la fundación de comunidades vinculadas con el rito sacrificial omiten de las pruebas de la etnología, según la cual las sociedades antiguas practicaban la instauración política de un reino sagrado cuyo origen tiene relación con el modelo de un legislador primordial (Dubouchet, 2016, p. 35).

¿En qué consiste este modelo del legislador primordial? Todas las investigaciones relacionadas con la inmolación de líderes políticos en las culturas africanas son estudios asimilados por Girard en *La violencia y lo sagrado*, obra en la que el pensador francés da cuenta de un buen número de pruebas provenientes de la etnografía, las cuales indican que la base axiomática de las sociedades en sus orígenes primitivos conectan con una práctica sacrificial reveladora para la antropología religiosa incluso para la misma antropología (Dubouchet, 2016, pp. 36-37). Para Girard todas las instituciones humanas se han esforzado en reproducir un ‘linchamiento reconciliador’ que, buscando nuevas víctimas, se satisface con una que sería la original (Girard, 2016; 2023). Esta víctima originaria encarna la doble exigencia de un buen sacrificio: es sagrada porque pretende ser la última víctima de la violencia, asegurando con ello el fin de la reproducción de la violencia masiva de todos contra todos y cataliza la reconciliación social.

El principio de la soberanía política y la religiosa se descubre cuando la víctima sacrificial representa al líder político o rey. El monarca es ni más ni menos que el buen conductor del sacrificio, la ‘víctima soberana’. Para Dubouchet (2016) este descubrimiento de la etnología resulta revelador para la teología política, porque convierte a la soberanía en un rito sacrificial ejemplar, es decir, que motiva la sustitución de la violencia intensa por reconciliación unánime. A juicio del intérprete francés:

Lo que confirma el origen del sacrificio de la monarquía son las humillaciones e ignominias a las que el rey está sometido antes de su entronización: hay todo tipo de malos tratos, como azotes, que le hacen tragar alimentos sucios, ser más sintomático para hacerle cometer el incesto que toma un valor ritual. Girard recuerda

que María Antonieta fue acusada de incesto antes de ser llevada a la guillotina²² (Dubouchet, 2016, p. 37).

os modelos de la unanimidad violenta y que tienen a la muerte del monarca como su forma sacrificial más distinguida, mantienen relación con otras formas del sacrificio que se narran en los evangelios, como las relacionados con la muerte por lapidación, que es el caso de la mujer adúltera proscrita por la ley mosaica, o la de Cristo crucificado. En ambos tipos de inmolación sobresale como un hecho probado que la 'legislación primordial' tiene que ver con una ejecución donde la unanimidad de los participantes se ha sumado a una determinación colectiva que pretende el linchamiento de la víctima propiciatoria (Dubouchet, 2016, p. 39).

22 "Ce qui confirme l'origine sacrificielle de la monarchie, ce sont les humiliations et ignominies q'on fait subir au roi Avant son intronisation: il s'agit de toutes sortes de sévices tels que le flageller, lui faire ingurgiter des nourritures immondes, le plus symptomatique étant de lui faire commettre l'incest qui prend une valeur rituelle. Ainsi Girard rapelle que Marie-Antoinette fut accusée d'inceste Avant d'être conduite à la guillotine" (Dubouchet, 2016, p. 37. La traducción es nuestra).

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (1997). *Diccionario de filosofía*. Fondo de Cultura Económica.
- Adorno, T. (1972). Teoría de la seudocultura. En *Filosofía y superstición*. (pp. 141-174). Alianza.
- Aragón, A. (1933). La fuerza del derecho. En R. Gómez, *La guarida de los asesinos*. (pp. 13-50.). Imprenta la cosmopolita.
- Arendt, H. (1983). Comprensión y política. *Revista ECO*, (266), 172-189.
- Arendt, H. (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. (Carmen Corral, trad.). Paidós.
- Aristóteles (2008). *Acerca del alma*. Biblioteca Gredos.
- Badiou, A. (1997). *Deleuze «El clamor del ser»*. Manantial.
- Ballén Rodríguez, J. S. (2007). La dimensión política y moral de los juicios estéticos a la luz de la Crítica del Juicio. *Universitas Philosophica*, 24(49). Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/vniphilosophica/article/view/11230>
- Ballén-Rodríguez, J. (2020). Deseo mimético y liberación en la inteligencia de las víctimas. *Revista Filosofía UIS* 19(2), <https://doi.org/10.18273/revfil.v19n2-2020010>
- Ballén Rodríguez, J. (2012). *El lenguaje fenomenológico de la afectividad en Michel Henry: la reconstrucción de una gramática de la subjetividad "a flor de piel"*. *Acta fenomenológica latinoamericana*, IV, 115-147. https://www.clafen.org/AFL/V4/115-147_SC1-3_Ballen.pdf
- Baudelaire, C. (1962a). Le peintre de la vie moderne. La beau, la mode et le bonheur. En *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. (pp. 453-502). Garnier frere.
- Baudelaire, C. (1962b). Qu'est-ce que le romantisme? En *Salón de 1846*. (pp. 20-22). Editorial Garnier frere.
- Baudelaire, C. (1979). *Poesía completa*. Libros rio nuevo.
- Baudelaire, C. (2000). *El spleen de París* (Margarita Michelena, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Béguin, A. (1994). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro 1/vol. 2. (pp. 90-203). Abada editores.

- Beuchot, M. (1997). *Tratado de hermenéutica analógica*. UNAM.
- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica analogía y símbolo*. Herder.
- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica analogía y símbolo*. Herder.
- Beuchot, M. (2005). *Historia de la filosofía del lenguaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2009). *Historia de la filosofía en la posmodernidad*. Editorial Torres Asociados.
- Birulés, F. (2007). *Una herencia sin testamento Hannah Arendt*. Herder.
- Bolaño, R. (2012). 2666. Anagrama. Barcelona.
- Borges, Jorge, Luis (2007). *Obras completas. Vol. 2. 1952-1972*. Otras inquisiciones. Emecé editores.
- Bowie, A. (2003). *Estética y subjetividad*. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría actual. Visor.
- Bubner, R. (1984). *La filosofía alemana contemporánea*. Cátedra.
- Capella, J. R. (2007). *Entrada en la barbarie*. Trotta.
- Carus, C. G. (1820). *Un peregrino en un valle rocoso* [óleo sobre tela].
- Casement, R. (1995). *El libro rojo del putumayo*. Planeta.
- Cassirer, E. (1996). *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1997). *Kant, vida y doctrina*. Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. y Heidegger, M. (1977). Debate de Davos (Guillermo Hoyos Vásquez, trad.). *Revista ideas y valores*, 26 (48-49), pp. 87-103.
- Castro-Gómez, S. (2010). *La hybris del punto cero. ciencia, raza e ilustración en la nueva granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Constable, J. (1822). *Landscape with clouds* [óleo sobre papel sobre cartón]. Galería Nacional de Victoria
- Delacroix, E. (1830). *La Libertad guiando al pueblo* [óleo sobre tela]. Museo del Louvre de París.
- Deleuze, G. (1963). *La philosophie de Kant. Doctrine des facultés*. Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y Repetición*. Editorial Amorrortu.

- Derrida, J. (2001). *La verdad en pintura*. Paidós.
- Derrida, J. (2002a). *Fuerza de ley. el 'fundamento místico de la autoridad'*. Tecnos.
- Derrida, J. (2002b). *La universidad sin condición*. Trotta.
- Descartes, R. (1988). *Discurso del Método*. Ancora editores.
- Doré, G. (1863). *L'ingénieur hidalgo Don Quichotte de La Manche*. Libreria de L. Hachette et Cie.
- Dubouchet, P. (2016). *La théologie politique de René Girard et la gauche chrétienne*. L'Harmattan.
- Dufrenne, M. (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique. Tome premier. L'objet esthétique*. Presser Universitaires de France.
- Duque, F. (1992). *El sentimiento como fondo de vida y del arte*. En Roberto Rodríguez Aramayo y Gerard Vilar (eds.), *En la cumbre del criticismo, simposio sobre la crítica del juicio de Kant* (pp. 78-106). Anthropos.
- Duque, F. (2006). *Entorno al humanismo*. Heidegger, Gadamer, Sloterdijk. Tecnos
- Eco, U. (1995). *Tratado de semiótica general* (Carlos Manzano, trad.). Lumen.
- Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco* (Helena Lozano Miralles, trad.). Lumen.
- Eichendorff, Von, Joseph (2008). *La vida de un tunante*. Cátedra.
- Espronceda, De J. (2003). *El diablo del mundo*. El Pelayo. Poesías. Cátedra.
- Falcón Álvarez, L. (2009). *Realidad, arte y conocimiento. La deriva estética del pensamiento contemporáneo*. Horsori.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo XXI: México.
- Friedrich Overbeck, J. (1840). *Triunfo de la religión en las artes* [óleo sobre tela].
- Friedrich, C. D. (1808). *Cruz en las montañas* [óleo sobre tela]. Museo Staatliche Dresden
- Friedrich, C. D. (1810-1811). *Mañana en el Riesengebirge* [óleo sobre tela]. Antigua Galería Nacional de Berlín
- Friedrich, C. D. (1818). *El caminante sobre el mar de nubes* [óleo sobre tela]. Kunsthalle de Hamburgo.
- Friedrich, C. D. (1830-1835). *Sunset (brothers)* [óleo sobre tela]. Museo del Hermitage.

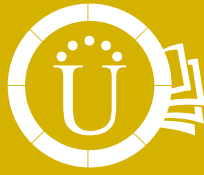
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método. Fundamento de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.
- Gadamer, H. G. (2006). Intuición e intuitividad. Pp. 122-200. *Estética y hermenéutica*. Tecnos.
- García Jordán, P. (2001). *En el corazón de las tinieblas... del putumayo, 1890-1932. Fronteras, caucho, mano de obra indígena y misiones católicas en la nacionalización de la amazonia*. Revista de indias, 591-617.
- Géricault, T. (1819). *La balsa de medusa* [óleo sobre tela]. Museo del Louvre
- GINZO, A. (1986). La filosofía de la educación en Kant. *Revista de Filosofía*, (9), 203-232.
- Girard, R. (2004) *Les appartenances. Politiques de Caïn*. Pp. 19-33. Dialogue avec René Girard. Desclée de Brouwer.
- Girard, R. (2006). *Los orígenes de la cultura. Conversaciones con Pierpaolo Antenello y Joao Cezar de Castro Rocha*. Editorial Trotta.
- Girard, R. (2016). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.
- Girard, R. (2023). *El sacrificio*. Ediciones Encuentro.
- Goethe, J.W.V. (2007) Teoría de la naturaleza. Tecnos
- Goldmann, L. (1998). *Introducción a la filosofía de Kant. Hombre, comunidad y mundo*. Amorrortu editores.
- Gómez, R. (1933). *La guarida de los asesinos*. Imprenta la cosmopolita.
- Goya, F. (1814). *Los fusilamientos del tres de mayo* [óleo sobre tela]. Museo Nacional del Prado.
- Gros, A. J. (1808). *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* [óleo sobre tela]. Sala 700.
- Grós, F. y Dávila, J. (1998). *Michel Foucault, lector de Kant*. Consejo de publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Gutiérrez Girardot, R. (1987) El arte en la sociedad burguesa moderna. En: *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- Halévy, D. (2000). *Vida de Nietzsche*. Emecé editores.
- Han, B. C. (2022). *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Taurus.
- Hegel, G. W. F. (2007). *Lecciones sobre estética*. Akal.

- Henry, M. (2003). *De la phénoménologie. Tome I. Phénoménologie de la vie. Epiméthée*. Presser Universitaires de France.
- Henry, M. (2006) *La barbarie*. (Tomás Domingo Moratalla, trad.). Caparrós editores.
- Henry, M. (2009). *Fenomenología material*. Encuentro.
- Hesse, H. (2018). *El lobo estepario (solo para locos)*. Negret Books.
- Höffe, O. (2008). *El proyecto político de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica.
- Hölderlin, F. (2005). *Poesía completa*. Libros Río Nuevo.
- Honour, H. (1981). *El romanticismo*. Alianza.
- Hoyos, G. (2011). *Los intereses de la vida cotidiana y las ciencias. Kant, Husserl, Habermas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Humboldt, A. (1876). *Cuadros de la naturaleza*. (Bernardo Guiner, trad.). Imprenta y librería de Gaspar.
- Husserl, E. (1949). La filosofía en la crisis de la humanidad europea. En *La filosofía como ciencia estricta* (pp.135-172.). Nova edición.
- Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Crítica.
- Husserl, E. (1995). *Investigaciones lógicas. Vol. 1*. Altaya.
- Ingres, J. A. D. (1827). *La apoteosis de Homero* [óleo sobre tela]. Museo del Louvre
- Isócrates. (2015). *Discursos*. Biblioteca Gredos.
- Jaeger, W. (1997). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Jaeger, W. (1998). *Cristianismo primitivo y paideia griega*. Fondo de Cultura Económica.
- Jarque, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Bozal Valeriano (ed.). Visor.
- Jaspers, K. (1972). *Les grands philosophes. Deuxième partie. Kant*. Union générale d'éditions.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós.
- Kant, I. (1997). *Crítica de la Razón Pura*. Traducción de Pedro Rivas. Editorial Alfaguara.
- Kant, I. (2003). *Pedagogía*. (Lorenzo Luzuriaga y José Luís Pascual, trad.). Akal/básica de bolsillo.

- Kant, I. (2004). *Antropología en sentido pragmático*. (José Gaos, trad.). Alianza.
- Kant, I. (2006). *Crítica de la facultad de juzgar* (Kritik der Urteilkraft). Traducción de Pablo Oyarzun. Monte Ávila editores
- Klee, P. (1920). *Angelus Novus* [Acuarela, tinta china y tiza]. Museo de Israel.
- Lenoir, F. (2019). *El milagro Spinoza*. Ariel.
- Levinas, E. (2004). *Teoría fenomenológica de la intuición*. Sígueme.
- Leyva Martínez, G. (1991). Intersubjetividad y gusto en la crítica del juicio. En D. Sobrerilla (comp.) *Filosofía, política y estética en la Crítica del juicio de Kant Actas del coloquio de lima conmemorativo del bicentenario de la tercera crítica*. (pp. 167-182). Goethe Institut.
- Luypen, W. (1967). *Fenomenología existencial*. Carlos Lohlé.
- Marcuse, H. (1970). Acerca del carácter afirmativo de la cultura. En: *Cultura y sociedad* (pp. 45-78). Sur.
- Márkuz, G. (1974). *Marxismo y antropología*. Grijalbo.
- Marramao, G. (2013). *Contra el poder. Filosofía y escritura*. Fondo de Cultura Económica.
- Martin, J. (1817). *El bardo* [óleo sobre tela]. New Haven, Connecticut, USA.
- Martínez Contreras, J. (1980). *Sartre. La filosofía del hombre*. Siglo XXI.
- Marx, K. (1970). *Manuscritos: economía y filosofía*. Alianza.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *La fenomenología y las ciencias humanas*. Prometeo libros.
- Montaigne, M. (1997). *Ensayos escogidos* (C. Román y Salamero, trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nestle, W. (1975). *Historia del espíritu griego*. Desde Homero hasta Luciano. Ariel.
- Nietzsche, F. (1955). *Schopenhauer, educador*. En *Consideraciones intempestivas 1873-1875. Tomo II* (Eduardo Ovejero y Maury, trad.) (pp. 171-256). Aguilar.
- Nietzsche, F. (2000). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Biblioteca EDAF.
- Novalis (1987). *Granos de polen. Himnos de la noche. Enrique de Ofterdingen*. Secretaria de Educación Pública. Novalis, F., Schiller, F., Schelegel, F. y A. W., von Kleist, H. y Hölderlin, F. (2007). *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (Javier Arnaldo, trad.). Tecnos.

- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*. Acantilado.
- Ortega y Gasset, J. (1994). *En torno a Galileo. El hombre y la gente*. Porrúa.
- Ortega y Gasset, J. (2004). Meditaciones del Quijote. En *Obras completas. Tomo I (1902-1915)*. (pp. 747-792) Taurus.
- Ortega y Gasset, J. (2007). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Espasa Calpe.
- Orwell, G. (2010). *1984*. Austral.
- Ospina, W. (2023). *Pondré mi oído en la piedra hasta que hable*. Penguin Random House.
- Patočka, J. (2005). *Introducción a la fenomenología*. Herder.
- Pineda Camacho, R. (2000). *Holocausto en el Amazonas. Una historia social de la casa Arana*. Espasa.
- Pineda Camacho, R. (2002). El comercio infame. el parlamento británico y la casa cauchera peruana (casa Arana). *Boletín de historia y antigüedades. Órgano de academia colombiana de historia*, LXXXIX (817), 279-399.
- Quesada, J. M. (1993). Schopenhauer como educador: bicentenarios y posmodernidad. *Revista Anthropos*, (6), 137-144.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Herder.
- Rilke, R. M. (1999). *Versos de un joven poeta*. Grijalbo Mondadori.
- Rivera Benavides, N. (1975). Los crímenes de la casa Arana. *Revista de cultura nariñense*, IX (84).
- Rorty, R. (2001). La belleza racional, lo sublime no discursivo y la comunidad de filósofos y filósofas. En *Logos. Anales del seminario de metafísica* (pp. 45-60). Universidad Complutense.
- Rousseau, J. J. (1966). *Discurso sobre las ciencias y las artes*. (Luis Hernández Alfonso, trad.). Aguilar.
- Safranski, Rüdiger. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets.
- Sánchez Vásquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI.
- Sartre, J. P. (1967) *¿Qué es la literatura?* (Aurora Bernárdez, trad.). Losada.

- Schiller, F. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos.
- Silva, J. A. (1984). Gotas amargas. En *El mal del siglo*. (pp. 125-139). Círculo de lectores.
- Simmel, G. (2002a). Las ruinas. En *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. (pp. 181-193). Península.
- Simmel, G. (2002b). Sobre filosofía de la cultura. En *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. (pp. 317-422.) Península.
- Sloterdijk, P. (2010). *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Pretextos.
- Storr, A. (2004). *La agresividad humana*. Alianza.
- Trías, Eugenio (1985). *Los límites del mundo*. Ariel.
- Turner, W. (1796). *Fishermen at Sea* [óleo sobre tela]. Tate Gallery.
- Turner, W. (1842). *Snow Storm: Steam-Boat off a Harbour's Mouth* [óleo sobre tela].
- Vitores Fernández, R. (2015). *Tanatopolítica. Opúsculo sobre los dispositivos humanos posmodernos*. Páginas de Espuma.
- Wordsworth, W. y Coleridge, S. T. (2001). *Baladas líricas*. Cátedra.



Sello Editorial

Universidad Nacional
Abierta y a Distancia

**UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA
Y A DISTANCIA (UNAD)**

Sede Nacional José Celestino Mutis
Calle 14 Sur 14-23
PBX: 344 37 00 - 344 41 20
Bogotá, D.C., Colombia

www.unad.edu.co