
ALOGOS

REVISTA DE FILOSOFÍA

Año 45

México, julio-diciembre 2016
enero-junio 2017

ISSN 1665-8620

129-130

2016-2017



ALOGOS

REVISTA DE FILOSOFÍA

Año 45

México, julio-diciembre 2016
enero-junio 2017

ISSN 1665-8620

129-130

2016-2017



LOGOS

REVISTA DE FILOSOFÍA

Publicada semestralmente por Editorial Parmenia, órgano de extensión
de la Universidad La Salle Ciudad de México

CONSEJO EDITORIAL NACIONAL

Mtro. Manuel Javier Amaro Barriga, Dr. Mauricio Beuchot, Mtro. José Antonio
Dacal Alonso, Dr. Ramón Kuri Camacho, Dr. José Manuel Villalpando Nava.

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Dr. Jesús Avelino de la Pienda, España; Dr. W. R. Daros, Argentina; Dr. Raúl
Fornet-Betancourt, Alemania; Dr. Alfredo Gómez-Müller, Francia; Dra. Celina
Lertora Mendoza, Argentina; Dr. H. C. F. Mansilla, Bolivia; Lic. Ciro E. Schmidt
Andrade, Chile.

LOGOS REVISTA DE FILOSOFÍA es una publicación semestral de la Universidad
La Salle, A.C., cuya misión es la divulgación de estudios filosóficos inéditos so-
bre temas de interés: ensayos, ponencias, informes y reseñas de libros.

Recepción de artículos y correspondencia: logos.humanidades@ulsa.mx
52 78 95 00 exts.: 2253 y 2261

© Universidad La Salle, A.C.

Benjamín Franklin 47, Col. Condesa,
06140, Cuauhtémoc, Cd. de México.



Editorial Parmenia, bajo el sello de De La Salle ediciones

Carlos B. Zetina 30, Col. Condesa,

ISSN 1665-8620, del 2 de abril de 2004.

Registro del nombre en el Instituto Nacional del Derecho de Autor Dirección de Re-
servas de Derechos. Certificados de Licitud de Título y Contenido nos. 6525 y 4944,
respectivamente, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas
ilustradas de la SEGOB, el 21 de abril de 1992.

Editora responsable: Viridiana Platas Benítez,
por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Formación: Marina Mejía Vázquez

Apoyo gráfico: Berenice Ángeles Zúñiga

Impreso en Grupo H Impresores, febrero de 2017

Universidad La Salle, A.C.

Dr. Enrique A. González Álvarez, *fsc*
Rector

Mtro. Jorge Manuel Iturbe Bermejo
Vicerrector Académico

Lic. Pedro Álvarez Arenas
Vicerrector de Bienestar y Formación

Editorial Parmenia

Mtro. Manuel Javier Amaro Barriga

Dirección editorial

Mtra. Irma Rodríguez Vega

Producción y distribución

irv@ulsa.mx

Donovan Adrián Hernández Castellanos Crítica de la razón pedagógica	5
Vanessa Pahola Llano Cometa Martín Giraldo Conflicto de género y conflicto escénico en la infancia	33
Cristhoper Felipe Zampayo Vázquez El estado de derecho como consecuencia del orden civil: los derechos naturales en Hobbes y la doctrina del derecho de Kant	53
Juan Andrés López Piña La Gestión del Espacio Urbano en la Ciudad de México de 1870 a 1910	77
Óscar González Escobar Schopenhauer, el espejismo de los actos libres	93
Diego Vázquez Díaz Lectura de los tiempos anacrónicos: historiografía de la imagen y facultad mimética	123
Mario Edmundo Chávez Tortolero El principio de semejanza en Hume. Hacia una fundamentación de los derechos humanos	151
Humberto Rosas Vargas Mímesis y derechos humanos. El juez como productor de la historia	165

Raúl Jair García Torres	
La imitación musical en Jean-Jacques Rousseau	179
Diego Arturo Moctezuma Solís	
El fin último del arte: la perspectiva de Hippolyte Taine	203
Silvestre Manuel Hernández	
Reseña del libro: <i>Los vaivenes de la política neoliberal</i>	239

Crítica de la razón pedagógica

Donovan Adrián Hernández Castellanos

Universidad Iberoamericana

A Nadia, con devoción

Al Seminario de Problemas Educativos
Contemporáneos de UVM, con toda mi gratitud

Introducción

El título de este ensayo no deja de ser pretensioso.

Su necesidad reclama, como no habrá dejado de notarlo el lector, una tradición kantiana: se diría que recoge una herencia. Hubo un tiempo, alrededor del siglo XVIII europeo, en que la crítica se practicaba legítimamente como un examen de las condiciones de posibilidad del conocimiento, la moral y el juicio de gusto. ¿Qué nos habilita hoy, en tiempos de la informatización de los saberes, a practicar una indagación sobre la posibilidad del hecho educativo? Menos un afán de dar cuenta de eventuales condiciones trascendentales de la racionalidad pedagógica, que la necesidad de escarbar en el *apriori histórico* de la notable mutación civilizatoria que atestiguamos actualmente.

Intentaré describir brevemente el *esquematismo del acto educativo* global, no tanto para dar cuenta de los límites de su racionalidad específica como para, en términos de Michel Foucault, ejercer la *crítica* como una *desujecación* de los dispositivos de la gubernamentalidad neoliberal.¹

¹ Para el concepto de crítica como *desujecación* en Foucault, ver “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” en *Sobre la Ilustración*, España, Tecnos, 2003, pp. 3-52.

Este ensayo practica, así, aquella *virtud* que el teórico francés definiera también como la *inservidumbre voluntaria*. Este trabajo, que denominaré tentativamente como una “analítica del acto educativo” del presente, se divide en 5 secciones que, cada una a su modo, apuntalan una tesis sincrónica y general: el esquematismo educativo sólo puede entenderse desde una teoría crítica de la matriz colonial del poder en Occidente, la cuál origina una desigualdad sistémica en la división internacional del trabajo que, de forma acentuada, produce *saberes sometidos* y, desafortunadamente, muy a menudo *epistemicidios*: se trata de la destrucción de formas de saber y tejidos sociales como parte del desarrollo del capitalismo financiero. Así que, hablando del método de análisis empleado en este ensayo, podríamos decir que se trata de una *ontología del presente*. Michel Foucault supuso que el arduo ejercicio de reflexionar, si bien transversalmente, sobre nuestra actualidad requiere de hacer una *genealogía* de las prácticas discursivas que constituyen lo que el teórico francés denominó un *régimen de veridicción*; a saber, el conjunto de reglas, normas y efectos de poder que establecen el juego de verdad para cada sociedad. Así, uno de los regímenes discursivos más importantes de la actualidad es, precisamente, el régimen educativo. El objetivo del presente ensayo es contribuir a la reflexión crítica de este régimen contemporáneo de la discursividad global.

La primera sección aporta los elementos teóricos generales de esta labor filosófica al describir el esquema global del discurso educativo, así como su aplicación a la particularidad mexicana. Este análisis nos mostrará que en México opera una terciarización de la educación, que permite y desea su gestión como empresa incluso en los sistemas de educación pública. La segunda sección continúa el argumento anterior y sostiene que las nuevas modalidades de la privatización educativa tienen como efecto la *clientelización del ciudadano* y la reconversión de la educación en *servicios*, esfera de consumo

ajena a los *derechos* del ciudadano. En la tercera parte se analiza el estatuto de la educación frente a la hegemonía de la información contemporánea, cuyo modelo transforma la acción educativa aceleradamente pues su identidad depende, en grado sumo, de la tecnología. Se hace una exposición desde la teoría crítica del concepto de *empresa* como forma de *subjetivación* contemporánea. La cuarta sección, sin duda el corazón filosófico de mi planteamiento, defiende dos tesis críticas del esquema global pedagógico: 1) que el modelo de competencias es, *de facto*, un triunfo de las humanidades; y 2) que el problema de este modelo es sistémico a la filosofía que la instaura, a saber, el concepto de una racionalidad autocentrada o sistema de la realidad (Hegel) donde la alteridad queda excluida.

Así, el modelo de la acción comunicativa, tan celebrado, sostiene normativamente quién puede ser interlocutor y quién no desde criterios de racionalidad de matriz colonial. Por ello, la quinta parte del ensayo se pregunta por la posibilidad de descolonizar la racionalidad pedagógica y hacer emerger sistemas de enseñanza desde el Sur global.

El ensayo en su conjunto se propone como una indagación crítica —sin duda muy incipiente aún— que contribuya a adelantar pasos en la problematización de nuestro ser; pues, parafraseando a Stuart Hall, no nos interesa tanto saber quiénes somos, sino en qué podemos convertirnos.

1. Esquematismos globales/ índices locales: la terciarización de la educación

A mi juicio, las recientes transformaciones que ocupan al ámbito educativo e informan a las políticas *reformistas* de los Estados contemporáneos deben entenderse en tanto que ejercicios de un *esquematismo global*: si para Kant el Sujeto es el “yo que acompaña toda apercepción”, análogamente podríamos decir que las *reformas educativas* son la praxis que determina

los modos de aparición del fenómeno educativo. Se trata de la constitución de un código intercultural compartido -aunque desigual-, cuyos elementos formales están integrados por los diversos planes, informes y cumbres internacionales que realizan el nuevo diseño de la currícula, los programas de estudio y, sobre todo, los modelos educativos consignados en documentos como el Plan Bologna, el proyecto Tuning para la UNESCO y la intensa actividad de organismos financieros como la OCDE, el FMI y el BM. En efecto, hay todo un proceso global de transformaciones en los sistemas educativos modernos que sólo de manera incidental puede comprenderse como un avance constante hacia la *homologación* formal y sustancial de las instituciones de enseñanza.

En este sentido, la supuesta *estandarización* de la educación por vía de la evaluación no es más que un epifenómeno de transformaciones infraestructurales mucho más profundas y de largo aliento, las cuales modifican también la forma en que se conducen los Estados como parte de las nuevas tecnologías de la *gobernanza* global.

Si la educación se transforma junto con las condiciones de la gobernanza mundial, entonces ¿cuál es el factor que sobre-determina el proceso caracterizado por la *compulsión reformista* de los diversos niveles locales y regionales de las sociedades de mercado? A mi modo de ver, asistimos a la consolidación de una nueva división internacional del trabajo surgida alrededor de los años ochenta del siglo pasado, la cual redistribuye las actividades productivas de acuerdo a las necesidades de la acumulación del capital, de la valorización del valor.

El horizonte educativo, en este sentido, está simultáneamente diseñado por un *esquematismo global* cuya aplicación específica para cada Estado particular obedece a *índices locales* delimitados por un modelo de terciarización de la producción.

Entre los fenómenos constitutivos de este proceso debería contarse la paulatina y constante *terciarización de la educación*.

Se trata de un proceso análogo al surgimiento del modelo elaborado por los economistas para explicar la división del trabajo en las grandes empresas contemporáneas; éstas, para maximizar rendimientos y posibilitar la acumulación expandida del capital, han debido sectorizar las actividades de la industria pesada mediante nuevas formas de subempleo, de subcontratación (*outsourcing*) realizadas por empresas intermediarias entre el “capital humano” y los sectores primarios de la producción.

A menudo los grandes consorcios del primer mundo subcontratan la fuerza de trabajo en países subdesarrollados valiéndose de los servicios intermediarios de estas empresas terciarias, precarizando así las condiciones laborales mediante legislaciones regresivas. En lo concerniente a la educación, este proceso se ha logrado mediante la *privatización del cabildeo* que adopta todas las apariencias de un proceso democrático participativo: el Estado toma como interlocutor a una agrupación de la sociedad civil (fundamentalmente conformada por la cúpula empresarial) que establece criterios y agenda pública a partir de un diagnóstico aparentemente incluyente de los rezagos educativos del país.

Lo que *prima facie* es un ejercicio de diálogo democrático y una apertura de las políticas de Estado, es en realidad un monopolio de la negociación que gestiona las reformas educativas para toda la sociedad a partir de los arreglos con un subgrupo de capitales coaligados; a esto le llamo la *privatización del cabildeo*. Simultáneamente este proceso realiza la privatización de la educación por medio de la negociación indirecta –lo que implica la exclusión del resto de los actores educativos de la negociación y deliberación política-. Hay un nuevo modelo, pues, de *privatización educativa*; no es la compra directa de escuelas por empresas privadas sino la conducción de las políticas educativas del Estado por un actor empresarial, externo y

terciario que sirve de intermediario entre la formación escolar y la sociedad.² Propongo denominar a esta práctica con el nombre de *terciarización de la educación*.

De ser así, puede decirse que el diseño del *esquematis-mo educativo* global tiene lugar en Europa y Estados Unidos mientras que la aplicación concreta, apenas adaptada a las idiosincrasias singulares de cada nación, se logra mediante la negociación privatizada y monopolizada de los *índices locales* a través de la terciarización de la política educativa. No importa si esta política es pública, es decir, realizada por el Estado; su motivación y diseños son siempre de carácter privado y empresarial. Esta es la razón por la cual incluso todos los subsistemas de educación públicos, como universidades e institutos de Educación Media Superior en el país, tienen una transformación gerencialista en el sentido y aún en las finalidades de su acción educativa.³ Pero también es la explicación de su carácter subordinado y desapegado de la realidad

² Conuerdo, en este sentido, con la opinión y los análisis de Hugo Aboites, quien aborda esta problemática en un debate que sostuvimos en *Rompeviento TV* en 2015. A su juicio, el nuevo modelo de privatización no se logra mediante la compra directa de las escuelas, universidades o centros educativos en general sino que se produce mediante la administración privada de la educación pública. Puede seguirse ese debate en el siguiente link: <http://rompeviento.tv/RompevientoTv/?p=1348> [Consultado el 9 de diciembre de 2015].

³ Yolanda Argudín muestra, mejor que nadie, la expresión ideológica de este modelo privado de educación pública del siguiente modo: “El desarrollo científico y de las nuevas tecnologías; los cambios producidos en los procesos económicos y financieros y la aparición de nuevos problemas sociales y culturales a nivel mundial, obligaron a repensar el proceso educativo. De aquí surgen las *competencias educativas* las cuales se basan tanto en la economía como en la administración e intentan aproximar la educación a estas disciplinas, en un intento por crear mejores destrezas para que los individuos participen de la actividad productiva.” Argudín, Yolanda, *Educación basada en competencias. Nociones y antecedentes*, Trillas, México, 2005. Cursivas en el texto. Lo ideológico aquí es que se parte de las transformaciones causadas por la tecnología para derivar la necesidad del giro educativo a una subordinación a la administración y la economía de libre mercado, ¿no pudieron haber otras alternativas? Evidentemente no se trata de un destino como lo presenta el neoliberalismo, sino de una elección *política* de la dirección que se imprime a la globalización.

nacional. El corolario de este argumento es que asistimos al fin de la época en donde existía un *binomio* constituido por la Educación y el Estado (característico de las épocas del nacionalismo y la centralización del aparato estatal, al menos en América Latina) y avanzamos tendencialmente hacia un *monismo* conformado por la Libre Empresa, en tanto que *principio organizador del mundo de la vida* (*Lebenswelt*).⁴

2. Redes, sinapsis y liderazgo: la clientelización del ciudadano

Todavía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX los desacuerdos acerca de la filosofía y la política educativa que tuvieron lugar entre Gabino Barreda y Justo Sierra podían efectuarse sobre una base común: que la educación construía nación y el Estado debía impartirla de forma pública, gratuita y laica. Enseñar la nación era un factor de producción de la nación misma, como supieron los partícipes de las guerras de Reforma y la modernización dictatorial del porfirismo.⁵ Estas premisas materiales de la educación se enfrentan al reto de la naturaleza esencialmente errática del cambio contemporáneo. Se diría que las empresas de hoy son efecto de una

⁴ Evidentemente se trata del concepto elaborado desde la fenomenología trascendental por Edmund Husserl, ver Husserl, Edmund, *El artículo de la Encyclopaedia Britannica*, UNAM, México, 1990; pero esta noción también ha sido enriquecida por Bolívar Echeverría en sus estudios sobre los distintos *ethos* de la Modernidad, pues incluye las dimensiones del trabajo, los valores de uso y disfrute como momentos sociales en el proceso de producción y reproducción de las condiciones de vida. Para ver su acercamiento ya clásico la referencia obligada es *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2ª edición, 2011.

⁵ Ver Martín Quirarte, *Gabino Barreda, Justo Sierra, el Ateneo de la Juventud*, UNAM, México, 2ª edición, 1995; Para una historia de la educación en México, la representación cartográfica de la nación en las Guerras de Reforma y sus efectos a largo plazo conviene ver de Beatriz Zepeda, *Enseñar la nación. La educación y la institucionalización de la idea de la nación en el México de la Reforma (1855-1876)*, Fondo de Cultura Económica/ CONACULTA, México, 2012.

entropía negativa: mantienen un nivel óptimo de desorganización que las hace funcionales, desconfían de la experiencia acumulada y están ávidas de innovación. El mercado contemporáneo valora más el saber-cómo que el saber a secas, aprecia más el saber ser y saber vivir de la capacidad casi gatuna de los ejecutivos para procesar la información como estilo de vida.

Muy probablemente los sistemas educativos premodernos se sobreponían al cambio porque dependían estrictamente de la unidad de su cosmovisión, de la identidad entre ser y pensar. En la etapa sólida de la modernidad los compromisos que suponen establecerse en un trabajo de por vida requerían un tipo de subjetividad que ya ha dejado de existir; actualmente las generaciones más jóvenes rechazan la idea de compromiso en todos los ámbitos existenciales y prefieren abocarse al trabajo por proyectos, siempre precario e inestable pero fuertemente dependiente de las capacidades y habilidades desarrollados por el sujeto emprendedor.⁶ El mercado laboral requiere *diferencia* más que *semejanza*: proyectos inéditos, resistencia para desarrollarlos solo, automonitoreo.

En el siglo XXI, momento de la producción desterritorializada y post-industrial, hay entonces tres sucesos que son correlativos: el surgimiento de un nuevo modelo de inteligencia definido como *red hipercomunicacional*, la reducción del sujeto a *interconectividad sináptica* y la hegemonía de las *retóricas del liderazgo* que permean todas las dinámicas sociales. El internet, las neurociencias y las industrias culturales de la era informática convierten a la educación en *servicios* –reconversión ajena a la matriz estatal de su definición como *derechos*– e introducen la figura del *cliente* donde antes había ciudadanos.

Así pues, la empresa como *forma de subjetivación* explica el impacto que la retórica del liderazgo ha tenido en la

⁶ Tomo estos argumentos de las reflexiones de Zygmunt Bauman, *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Paidós, Barcelona, 2007.

configuración de los aprendizajes contemporáneos. Frente a la individualidad hipertrofiada toda la idea de los “aprendizajes colaborativos” es válida siempre y cuando sirva para apuntalar a la subjetividad emprendedora del innovador. El efecto de la *terciarización de la educación* es la *clientelización del ciudadano*.

El capitalismo, además de ser un fenómeno económico y social, es, según argumentó con agudeza Jean François Lyotard el siglo pasado, la sombra del *principio de razón* proyectado sobre las relaciones humanas. No sólo produce prescripciones constatables (comunicar, controlar acontecimientos, acumular valor) sino que, en su fase actual, constituye una “gran mónada”; actualmente los medios de conocimiento se convierten en medios de producción y el capital aparece como el único dispositivo capaz de realizar la complejidad alcanzada en el campo de los lenguajes cognitivos. Las neurociencias diseñan, casi con exclusividad, el *esquematismo educativo global*, mientras que las humanidades han quedado a la zaga, relegadas a la sombra, culpables sin duda de su insoportable minoría de edad. El discurso “cognitivo” ha “conquistado la hegemonía sobre los otros géneros”, además el hecho de que “en el lenguaje corriente el aspecto pragmático e interrelacional pase al primer plano, mientras que ‘lo poético’ parece merecer cada vez menos atención”⁷ ha impactado incluso en la propia organización de lo social. Es así que, de forma consensual, las ciencias cognitivas son constitutivas de la hegemonía global.

El estatuto de la tecnología actual determina el sentido de la educación. A juicio de Lyotard la cibernética debe ser pensada como una *tele-grafía*, escritura a la distancia que “aleja los contextos próximos con los que están tejidas las culturas

⁷ Jean-François Lyotard, *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 2006, p. 76.

arraigadas.”⁸ La tecnología como *inscripción* constituye una forma de producción cognitiva independiente: “Las máquinas contemporáneas pueden llevar a cabo operaciones que se denominaban mentales: captación de datos en términos de información y su almacenamiento (memorización), regulación de los accesos a la información (lo que se llamaba ‘evocación’), cálculo de los efectos posibles según los programas, con la consideración de las variables y las alternativas (estrategia).”⁹ De ahí que todo dato pasa a ser útil, explotable y operativo toda vez que se traduce como información. La tecnología contemporánea, esa escritura a distancia, libera las funciones cognitivas de su anclaje inmediato en el ser humano; es por ello que la época contemporánea es definida por algunos como post-humana. Esto modifica las relaciones institucionales y también compromete al pensamiento a desarrollar una nueva ontología de la información.

Los modos de inscripción –por tanto, de memorización– eran elaborados en la modernidad industrial como problemas de la instrucción, como aprendizaje de hábitos. La escuela, señala Lyotard, enseñaba a escribir a los futuros ciudadanos; al mismo tiempo, la ciudadanía requería de un anclaje territorial centrado en el Estado-nación.

Hoy, en plena globalización, vale preguntarse ¿cuál es la institución encargada de enseñar la nueva telegrafía de la tecnología informática? Cuando la información, por sí misma, desplaza las fronteras geográficas para volverse simultánea y visual ¿es posible seguir afirmando de manera acrítica que el ideal perseguido por la institución educativa es y sigue siendo la vieja figura del ciudadano? Como escribe Lyotard, con evidente premura: “¿Hay siquiera una institución posible para la telegrafización de los seres humanos? ¿La idea de institución

⁸ Jean-François Lyotard, *Ibidem*, p. 58.

⁹ *Ídem*.

no está acaso vinculada al Estado y a la lectoescritura? ¿Es decir, al ideal de un cuerpo político? En todo caso, es demasiado notorio que los Estados no son las instancias de control del proceso general de la nueva apertura telegráfica.”¹⁰ Este juicio es fundamental, pues los Estados, en principio, no son más que un elemento de regulación en el proceso de la circulación de la información; de ahí que el pensador francés sostuviera la necesidad de analizar al capitalismo no sólo como modo de producción, sino como una ontología o producción de los modos de presentación del ente.

Hay algo más que se desprende del argumento de Lyotard; pues si la lectoescritura era constitutiva del Estado-nación y, por ende, de la ciudadanía, entonces debemos asumir que hablar de “ciudadanías digitales” no es más que un contrasentido, un oxímoron, una aporía. La tecnología comunicacional como telegrafía e inscripción a la distancia no sólo desarraiga las culturas (a menudo condenando a la muerte a varias de ellas) sino que elimina las condiciones de inscripción local de la ciudadanía. En la era de la informática no hay ciudadanos ni autóctonos, todos somos cibermigrantes.

3. Aprender, desarrollar y evaluar: el emprendedor como trabajador auto-explotado

Dada esta sociología crítica de la educación, podemos describir la racionalidad del nuevo *esquematismo educativo global* a partir de 3 elementos que, creo, le son completamente imprescindibles:

1. Se trata de un sistema de racionalidad relativamente integrado, centrado en los *aprendizajes* y no en la *enseñanza*; de donde se infiere que valora el desarrollo de habilidades más que la memorización de contenidos.
2. Se constituye, a su vez, como un proceso inacabado e

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

inacabable de educación continua; proceso que ha hecho surgir, por necesidades del modo de producción capitalista, nuevos saberes como la *andragogía*, para la formalización de aprendizajes informales como regla de expansión de mercados y adaptabilidad de formas de emprendimiento.

3. Finalmente, este proceso ha generado un suceso que cada vez tiene mayor relevancia: la notable des-escolarización de las técnicas de evaluación de desempeños, que se han convertido en una nueva forma de cultura hegemónica y una conducción de las formas de subjetivación contemporáneas.

De forma consecuente, la nueva racionalidad educativa es tendencialmente integradora y se articula como un sistema cerrado y autorreferencial. Dicho sistema ha extendido la educación a otros sujetos (no sólo jóvenes sino adultos), y se ha vuelto *constructivista* en lo relativo a didácticas y estrategias de aprendizaje —o eso argumenta-.

Por otra parte, la flexibilidad que solicita de docentes y docentes es estructuralmente análoga a la flexibilidad que solicitan las empresas que subcontratan a sus “capitales humanos”, de los que se exige máximo rendimiento y mínimo de derechos. De igual modo, la evaluación comprendida como una tecnología se ha independizado de los ambientes educativos para, siguiendo una lógica independiente, constituirse como una relación de sí consigo mismo: al ascetismo intramundano del capitalismo y su ética protestante le sigue un capitalismo de la autoevaluación: ¿hasta dónde llegan mis rendimientos?, ¿cuál es el signo que me indica que soy un elegido de la empresa para subir peldaños del escalafón? El trabajo por proyectos conduce directamente a la *sociedad del cansancio*, pues destruye las estructuras básicas de seguridad social y hace de las manidas

“comisiones” por los servicios ofrecidos el sucedáneo idóneo de la acumulación austera protestante.¹¹

Al liberar al trabajador para ser un *empresario de sí mismo*, el capitalismo de la evaluación hace posible la violencia neuronal del *Burn-out* que se ejerce directamente sobre el sujeto reducido a función de sinapsis: dado que la seguridad social se privatiza aceleradamente, el acceso a los servicios dependerá tendencialmente del nivel de los ingresos del individuo; eso genera la hiperactividad de la sociedad de la información contemporánea que ha sustituido el sujetamiento del salario por el sujetamiento de los honorarios, librando al individuo a la competitividad salvaje del libre mercado. La consecuencia es que el individuo vive para trabajar y debe generar recursos para la subsistencia constante, lo que genera altos niveles de angustia y ansiedad y, finalmente, el síndrome de la fatiga crónica (*burn-out*) por el exceso de funciones cognitivas que demanda el trabajo contemporáneo.

Es en ese sentido que Stephen Ball sostiene que la ética de la evaluación y la lucha por puntajes del docente contemporáneo lo convierte, a la vez, en algo más y algo menos que un humano: algo más, pues su desempeño se refleja en los índices de crecimiento de las escuelas-empresas; algo menos, pues sus habilidades son evaluadas con independencia de su cualificación académica.¹²

Al evaluar competencias y habilidades creemos formar parte de una democratización de la educación que prepara a los estudiantes para el *saber-hacer* (*know-how*), cuando quizá lo único que hacemos es subhumanizar la inteligencia y descalificar a los sujetos de manera sistemática.

¹¹ Cf. Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Herder, España, 2012.

¹² Stephen Ball forma parte de la corriente crítica anglosajona de sociología de la educación, el lector puede hacerse una idea muy adecuada de su crítica a la educación contemporánea en el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=yXi7Foad7O0> [Consultado el 11 de diciembre de 2015].

Como sostiene el filósofo coreano Byung-Chul Han, en la posmodernidad la dialéctica del Amo y el Esclavo no ha desaparecido por la igualdad de las oportunidades ante el mercado; por el contrario, se ha internalizado: el emprendedor, el empresario de sí mismo, vive de la autoexplotación del propio trabajo para la generación de una renta sustitutiva del salario. El Amo y el Esclavo entran en contradicción al interior del sí mismo contemporáneo. Ya no hay un jefe negativo al que se opone el obrero industrial, ahora uno mismo es su jefe y su trabajador; hay una nueva forma de autoexplotación generalizada por la precariedad del trabajo contemporáneo.¹³ El modelo de competencias y autoevaluación es constitutivo de esta interiorización de la dialéctica hegeliana.

4. ¿Escalera o cinta transportadora?

Dos tesis críticas sobre la educación

Propongo dos tesis para tratar de entender el sistema de racionalidad constitutivo del nuevo modelo y una imagen para capturar críticamente sus implicancias:

Tesis 1: *El enfoque educativo por competencias es un logro total de las humanidades.*

Efectivamente es así, porque dicho enfoque se alimenta de los debates más avanzados del pensamiento filosófico y aún de las ciencias sociales del siglo XX. No sólo vemos ahí los aportes desarrollados por Jacques Rancière, quien en su libro sobre *El maestro ignorante* nos presenta la figura de Jaucotot, profesor de provincias francesas del siglo XVIII, que predicaba el método de la igualdad de las inteligencias, señalando que el profesor

¹³ Ver Byun-Chul Han, *¿Por qué hoy no es posible la revolución?* Disponible en la WWW: http://elpais.com/elpais/2014/09/22/opinion/1411396771_691913.html [Consultado el 10 de diciembre de 2015].

no debe enseñar sino construir las condiciones para que el estudiante aprenda por sí mismo los menesteres de su formación;¹⁴ también aparece el concepto de *competencia* que para el cartesianismo genético de Noam Chomsky indica la capacidad innata del hablante para aprender el código de la lengua, dada la estructura de la gramática generativa: de este modo, nadie *enseña* propiamente al infante a hablar sino que él *aprende* a partir del desarrollo de sus estructuras mentales.

Vemos también de qué modo los aportes de la Ética del Discurso alemana son integrados en el proceso dialógico de construcción de conocimientos: así, las *comunidades de indagación*, teorizadas por Karl Otto Apel, adquieren el carácter central dentro de la organización del aula y las currículas, del mismo modo que la teoría de la *acción comunicativa* de Jürgen Habermas se vuelve vigente para el *aprendizaje significativo*.

Del mismo modo, para no citar más que algunos ejemplos, la preocupación de Michel Foucault por la ética del cuidado de sí deja su huella en la búsqueda de competencias que permitan que el alumno “cuide de sí y de su entorno” dentro de un orden de moralidad crítica y autocrítica.

Esta información, que puede ser encontrada en cualquier manual al uso, nominalmente muestra una apertura fundamental hacia la cultura de las humanidades; el problema es que en su aplicación sólo perfila un tipo de subjetividad sometido las tecnologías de la gobernanza contemporánea y la ideología de la libre empresa. Su carácter capitalista incluye hasta el gesto más radical.

Es por ello que sostengo que esta victoria de las humanidades, expresada en los documentos integradores del *esquematismo educativo global*, es una victoria pírrica: una más como esa y estaremos perdidos. ¿En dónde podemos captar la

¹⁴ Jacques Rancière, *El maestro ignorante*, Editorial Laertes, Barcelona, 2003.

problemática intrínseca a los modelos educativos, contruidos a imagen y semejanza del capitalismo financiero? Esto nos lleva a mi segunda tesis.

Tesis 2: *El problema constitutivo del enfoque por competencias es el sistema de racionalidad autorreferencial y excluyente de otros modelos culturales, diversos y divergentes, que existen periféricamente al sistema-mundo.*

La crítica que, consecuentemente, planteo aquí está inspirada en el pensamiento de Lévinas, quien sugiere que el pensamiento filosófico, en tanto que sistema de lo real, constituye una Totalidad con una racionalidad autorreferencial. No obstante, esta Totalidad, que consiste en el reconocimiento del Mismo en todos sus actos de conocimiento, deja fuera de sí el elemento de la Exterioridad del Otro; el cual se manifiesta no como *fenómeno* sino como *epifanía*: así, para Lévinas no puede haber fenomenología del rostro del Otro, pues no hay una relación de conocimiento que objetive, sino una relación ética en la cual el Otro se me presenta como lo irreductible al sistema de la realidad.

La relación ética es entonces la *filosofía primera*, pues es Meta-física en un sentido eminente. Del Otro proviene la trascendencia que no se subsume a la Totalidad.¹⁵ Es así que el modelo de competencias forma parte del sistema de racionalidad occidental, en tanto que subsume lo real a sistema autocentrado, solipsista. Este es el factor crítico de la racionalidad constitutiva del enfoque de competencias; de este factor se sigue la manera excluyente mediante la cual margina los saberes de comunidades multiculturales, la interculturalidad creciente en las zonas fronterizas del mundo y la diferencia colonial que nos permite hacer una crítica, desde la periferia, del modelo cognitivo de la geopolítica dominada por el

¹⁵ Ver Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito*, Editorial La Balsa de la Medusa, España, 2015; y *Totalidad e infinito*, Editorial Sígueme, Salamanca, 2002.

Norte global.¹⁶ Incluso cuando pretende construir dialógicamente los aprendizajes en comunidades de indagación, el modelo de racionalidad de las competencias constituye un Yo imperial frente a un Tú subalternizado y forma parte del continuo proceso de epistemicidio de los saberes no occidentales.

Desde esta perspectiva decolonial, con una historia intelectual relevante de los exilios del Cono Sur y Centroamérica, podemos sostener que el *esquematismo educativo global* pretende integrar en la Totalidad la diferencia radical de todos los saberes otros que Occidente; en ello trabajan afanosamente todos los procesos que hemos analizado en este breve ensayo.

Sin embargo, hay en el modelo de competencias una salida hacia la comprensión social de la construcción de conocimientos que, en la medida en que no se constituya como Totalidad, puede abrir la puerta para que los saberes periféricos puedan tomar la palabra. Para ello, es imperativo que se reconozcan no sólo las diferencias culturales, sino la profunda desigualdad que hay en la geopolítica del conocimiento global y que se impulsen transformaciones políticas que fortalezcan los procesos de autonomía regionales de las comunidades indígenas en América Latina y, principalmente, los cambios en un sentido radical y democrático. Esto es así porque el modelo de racionalidad filosófico y económico continúa siendo diseñado por el capital financiero. Por esta razón,

¹⁶ Ver Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014; Walter Dignolo, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona, 2007; para un acercamiento desde la teoría decolonial a la educación y el pensamiento fronterizo en comunidades afrodescendientes en el Ecuador, ver Lucy Santacruz y Catherine Walsh, "Cruzando la raya: dinámicas socioeducativas e integración fronteriza. El caso del Ecuador con Colombia y Perú" en Catherine Walsh, et., al., *La integración y el desarrollo social fronterizo*, Convenio Andrés Bello, Colombia, 2006, pp. 14-67. Desde una perspectiva palestina intercultural es sumamente relevante Munir Fasheh, *Sanar de la superstición moderna*, Tejiendo Voces por la Casa Común, México, 2015.

quizá vivamos menos la época del choque de civilizaciones que el agotamiento del modelo hegemónico de la estandarización de la modernidad, así como la necesidad de avanzar hacia modernidades alternativas o transmodernidades.¹⁷ En todo caso, debemos continuar debatiendo sobre la política educativa desde una perspectiva decolonial de los saberes y las prácticas.

Para cerrar este apartado, hay una imagen que, me parece, puede sintetizar los aspectos constitutivos de la razón pedagógica contemporánea: en la modernidad sólida la representación de la educación solía imaginársela como una escalera en la que el individuo escalaba peldaños hasta llegar a la cima (universidades y posgrados), este modelo era creciente e indicaba la posibilidad de la movilidad social mediante la acumulación de conocimientos y logros; en cambio, la mejor imagen para captar la educación en la época líquida y global quizá sea aquella de las cintas transportadoras, esas cintas de goma que podemos ver en todos los aeropuertos, esos no-lugares según la denominación de Marc Augé.

Pues bien, esas bandas móviles, tan características de los no-lugares globales, son horizontales en lugar de ser verticales, pues en ellas el individuo no asciende por estratos socioepistémicos sino que se desplaza ligeramente por un espacio altamente segmentado pero, al menos idealmente, sin límites ni fronteras.

En esas bandas el ejecutivo puede consultar su *smartphone*, realizar pagos online, abrir sus redes sociales, conectarse simultáneamente con el mundo de manera integral. Así ocurre con la educación contemporánea: es un proceso abierto y

¹⁷ Para la noción de modernidades alternativas, además de la obra ya citada de Bolívar Echeverría es fundamental ver *Modernidad y blanquitud*, Era, México, 2010; para la noción de *transmodernidad* como una superación del eurocentrismo ver Enrique Dussel, 1492. *El encubrimiento del otro*, Editorial UMSA, La Paz, 1994.

sin finalidad prescrita, fomenta el manejo descentralizado de informaciones simultáneas y transforma radicalmente el papel de la escuela en la sociedad global. El analfabetismo del siglo XXI no es la falta de habilidades de lectoescritura, es la falta de capacidad para procesar información. La nueva Totalidad, empero, sigue siendo un sistema-mundo/colonial.

5. Descolonizar los saberes: ¿es posible la pedagogía crítica?

Pero, ¿esta es toda la verdad del modelo de competencias? Veamos.

La crítica de la razón educativa que se ha practicado en México ha errado por estar centrada únicamente en la lógica mercantilista de la educación y en las tecnologías de evaluación.¹⁸ Por mi parte, considero que, además de analizar esos aspectos, era preciso dar cuenta del nuevo modelo de enseñanza por competencias en su calidad de *lógica global* articulada al proceso de complejización dentro de las sociedades de la información.

De esta propuesta, que sólo he perfilado en sus líneas generales, es posible concluir que la debilidad de los cuestionamientos nacionales en materia de política educativa radica en el hecho de que no hemos construido modelos de interlocución globales. Los cambios internacionales que presenciamos ameritan una geopolítica radical del conocimiento que, desde una perspectiva latinoamericana, nos permita posicionarnos críticamente en el debate global. La carencia de esta perspectiva sólo ha actuado en demerito de nuestro entendimiento local. Por otra parte, un problema fundamental es que el debate público

¹⁸ Para un avance fundamental en esta crítica del modelo de competencias, véase José Alfredo Torres, *Educación por competencias, ¿lo idóneo?*, Editorial Torres Asociados, México, 2010.

se ha decantado en dos posiciones irreversibles: o se asume el modelo de competencias acríticamente o se lo rechaza en bloque. Del mismo modo, las críticas sólo se han enfocado en una concepción muy reductiva de la política y se han dirigido a las implicaciones laborales de las reformas educativas en lugar de captarlas como un todo, es decir, en tanto que Totalidad de un sistema-mundo/colonial.

Sin duda, el *esquematismo educativo global* todavía obedece a la lógica posindustrial de la estadounidense de la modernidad identificada certeramente por la filosofía de los *ethos* modernos de Bolívar Echeverría;¹⁹ con todo, este modelo ha entrado en una crisis contemporánea y necesitamos otras teorías para poder abordarlo desde una perspectiva anticapitalista.

Pese a sus severas deficiencias y, principalmente, al modo en que el modelo de competencias es correlativo con la primacía de las empresas en el orden productivo global, considero posible y necesario distinguir entre el contexto generativo del constructivismo (que parte incluso de experiencias contestatarias en Inglaterra, Francia y Estados Unidos) de su matriz empresarial dentro de la ideología contemporánea.

La centralidad de los aprendizajes puede ser útil y aprovechable dentro de contextos interculturales, donde las gramáticas nacionales y estadocéntricas son insuficientes para abarcar las necesidades de las poblaciones. Los saberes sobre lo educativo hoy han descubierto dos cosas que son fundamentales: 1) que el modelo de la enseñanza establecía una relación de sujeto-objeto, donde el sujeto activo era el docente mientras que el objeto pasivo era el dicente, y la educación se ha visto obligada a pasar a un modelo sujeto-sujeto relacional, donde tanto docente como dicente son sujetos constructores de aprendizajes significativos; y 2) que la educación no debería estar centrada en la evaluación solamente, hacerlo nos conmina a convertir los

¹⁹ Ver Bolívar Echeverría, *op.*, *cit.*

medios en fines en sí mismos y, de ese modo, a volver la razón comunicativa en razón instrumental, pues no puede haber diálogo ni consensos libres donde hay subordinación cognitiva y modelamiento empresarial.

El hecho de que la información se haya convertido en un valor de cambio en la economía contemporánea es el motivo por el cual el conocimiento socialmente producido es apropiado privadamente en una relación capitalista que genera epistemicidios contra los saberes populares, colectivos y comunitarios. Esto nos obliga a reflexionar sobre el impacto político de la educación en sí misma, así como sobre la geopolítica del conocimiento y la subalternización de poblaciones en todo el orbe. Las relaciones políticas y cognitivas bajo la globalización son desiguales, inequitativas y abiertamente injustas. Es por ello que desplazar el peso del debate de la evaluación hacia el modelo como Totalidad nos permite, a su vez, obtener dos conclusiones:

1. A mi juicio, el verdadero malestar en la sociedad de la información no es con la evaluación sino con la didáctica: la evaluación es sólo el *síntoma* sobre el que los dolores se agudizan mientras que la causa, para parafrasear al psicoanálisis, permanece inconsciente. Si analizamos en el fondo, la transición del modelo de enseñanza al modelo del aprendizaje es doloroso porque también modifica el papel de la autoridad del maestro y ocasiona una herida narcisista: ya no soy yo, el profesor, quien tiene que enseñar; soy, más bien, un mediador que debe generar las condiciones para que el aprendizaje sea un descubrimiento construido por el alumno. Pero de otro modo también ocurre un *desplazamiento*: si el nuevo modelo es tan nuevo, entonces la manera en que podía convertir algo cualitativo (aprendizajes) en algo cuantitativo (calificación) también ha desplazado sus coordenadas. Si la

didáctica ha cambiado radicalmente, entonces la cultura de la evaluación también cambia irremediablemente. Me parece que la razón de los problemas de la evaluación no están en la evaluación misma sino en la dolencia de *didáctica*, que sigue siendo una asignatura pendiente.

2. Por último: si el constructivismo no está en disputa, debemos cargar nuestras baterías hacia recuperarlo con un sentido social. Los aprendizajes se construyen, sí, pero no de forma adánica ni individualista sino de manera *social*, predominantemente social. Es posible llevar el constructivismo desde la ontología neoliberal del individuo como núcleo sináptico de emprendimientos, hacia una ontología social que muestre la codependencia del individuo con su entorno natural y social. De este modo, la idea de las *competencias* educativas es sumamente positiva, pues no obliga al chico a ser un repetidor de ideas extrañas sino un constructor solidario con su entorno que valore la propiedad común del saber y la diversidad de sus formas.

Parafraseando a Bolívar Echeverría, podríamos decir que hay cuatro actividades que son realmente conformadoras: la política, el arte, el trabajo y la educación. Son conformadoras porque organizan, producen y distribuyen los valores de uso de una sociedad, su disfrute y subsistencia; conforman, a su vez, el mundo vital (*Lebenswelt*) en el que la intersubjetividad se sostiene y la sociedad es posible.

No obstante, en su estado actual el modelo de competencias no sólo no contribuye a perfilar una globalización solidaria sino que se le opone, es su antítesis. Hoy se educa únicamente para ser un empresario de sí mismo, narcisista y autocentrado; es el Mismo de la Totalidad. Necesitamos romper ese sistema, es por ello que la educación tendrá que ser antisistémica o no será. Por otra parte, como han demostrado diversos pensadores desde los años ochenta, no hay Modernidad que no sea

Colonial; de tal modo que modernidad y colonialidad van de la mano y conforman un sistema-mundo.

La Modernidad/Colonialidad sigue actuando sobre las políticas y prácticas educativas contemporáneas en la medida en que el *esquematismo educativo global* sigue siendo diseñado por el Norte global y capitalista. Frente al predominio arrollador de la modernidad hegemónica es preciso esgrimir y hacer valer el peso crítico de las epistemologías del Sur global; ésta postura teórica y política muestra la matriz colonial del saber/poder contemporáneo, pero muestra también la manera en que es posible reconstruir los saberes descartados por la modernidad dominante al tildarlos de “tradicionales”, “atrasados”, “bárbaros”, “subdesarrollados”, etc.

La sociología de las ausencias ha dado paso a una sociología de las emergencias, en donde los sujetos anteriormente subalternizados se posicionan desde sus saberes y prácticas singulares y muestran otras maneras de construir mundo en la globalización.²⁰ Es por ello que sostengo que una pedagogía crítica, sobre la que se ha trabajado de manera desvinculada a menudo, sólo puede ser una pedagogía que descolonice los saberes, la educación y las prácticas educativas. Esta pedagogía no tiene que reinventarse, basta con comenzar a articularla por medio de todos los esfuerzos que ya existen; pues la modernidad dominante coexiste con modernidades posibles que comienzan a ser realizadas desde el Sur global. El presente

²⁰ El célebre sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos habla de *sociología de las ausencias* al trabajo de las ciencias sociales que busca mostrar de qué modo, a través de qué procedimientos, los sujetos subalternizados han sido excluidos de las historias oficiales del conocimiento y la cultura; con la sociología de las emergencias se refiere al trabajo que consiste en que, una vez que han sido visibilizados saberes y sujetos excluidos, muestra de qué modo sus acciones, prácticas y conocimientos inciden y transforman su situación anteriormente marginada. Para ahondar en estas fundamentales nociones, así como en el concepto crítico de las epistemologías del sur, remito al lector a la obra de Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur*, CLACSO/ Siglo XXI, Buenos Aires, 2013.

ensayo es solamente una tentativa que se dirige en esa dirección. Esta tarea es urgente, pues, como escribe Boaventura de Sousa Santos, “no habrá justicia social global sin justicia cognitiva global.”²¹

Conclusiones provisionales

El malestar aumenta con esta civilización,
la forclusión con la información
Jean François Lyotard

Resumamos: integración tendencial, proceso inacabable, desescolarización de las técnicas evaluadoras; este nuevo sistema se articula simultáneamente como un conjunto de saberes transversales e interdisciplinarios, sobredeterminado por las ciencias cognitivas, a la vez que constituye un proceso expansivo de subordinación educativa a la lógica de producción del capitalismo financiero, con su acento en las disposiciones de una gubernamentalidad centrada en el *principio empresa*. Sus mecanismos, lo he señalado, son la privatización del cabildeo y su efecto es la clientelización del ciudadano.

Estos son los rasgos del régimen discursivo de la educación global. Sin duda, son rasgos evidentes para cualquiera y, por sí mismos, se encuentran lejos de agotar la problematicidad de este acontecimiento singular que denominamos globalización. No obstante, he intentado aportar elementos de análisis crítico que puedan impulsar los debates en México hacia la ontología social de los saberes y marcos decoloniales de reflexión ética y política.

Me parece que, en este breve ejercicio propedéutico para una *ontología del presente*, lo fundamental fue cambiar la

²¹ Boaventura de Sousa Santos, *op., cit.*, p. 12.

perspectiva y, con ella, la escala de análisis del problema educativo. Se identificó el problema de la *evaluación* como un fenómeno de superficie dentro de la sintaxis normativa del giro hacia las competencias en educación y, del mismo modo, se trató de tomar el problema educativo desde una teoría de la Totalidad del Sistema-mundo moderno/colonial. Asimismo, se identificó que el problema de la razón pedagógica contemporánea debe buscarse en el modelo de racionalidad normativa que la soporta, el cual está diseñado de acuerdo a los criterios, intereses y necesidades de desarrollo del Norte global.

La estrategia defendida, entonces, no fue la de desechar los aportes del enfoque de competencias, sino desplazarlo hacia un terreno social donde puede ser sumamente fértil, teórica y prácticamente. La acción educativa, estoy seguro, se puede enriquecer si, en lugar de fijar criterios de diálogo Norte-Sur (impuestos obviamente por el Norte global), pasamos a la interlocución compleja de saberes, organizaciones populares y acciones en situaciones interculturales como las que vivimos en América Latina. Sin embargo, también estoy seguro de que debemos seguir cuestionando la *idea* de América Latina y dejar de mirar con ojos idealizantes toda práctica supuestamente marginal en el terreno cultural y educativo. Las reservas críticas nunca deben dejarse agotar.

A mi juicio, debe ser en las Universidades donde este y otros problemas deben dirimirse, pues siguen siendo espacios que, pese a todo, constituyen bastiones del pensamiento crítico en nuestras sociedades. Es preciso, por ello, defender el sentido público de la educación (sin importar que se imparta en instituciones privadas), con el objetivo de invertir la gramática generativa de los debates actuales; la cual es, por cierto, hegemónica, excluyente y casi xenófoba. La necesidad de avanzar en la Teoría Crítica del presente, desde las miras aportadas por el proyecto descolonizador de las *epistemologías del sur*, es la actitud ética que impulsa y sostiene este ensayo. Quedará en el

lector decidir si estas ideas, que no conforman un programa de acción política con toda seguridad, pueden dar pie a una reapertura del inagotable debate acerca del sentido de lo educativo y de la reflexión filosófica sobre él y nuestro tiempo. Esto es urgente en estos tiempos en donde la información *fórcluye* el sentido de lo humano aceleradamente.

Bibliografía

- Aboites, Hugo, *et. al.*, *Jaque al Rey*. Disponible en la WWW: <http://rompeviento.tv/RompevientoTv/?p=1348> [Consultado el 9 de diciembre de 2015].
- Argudín, Yolanda, *Educación basada en competencias. Nociones y antecedentes*, Trillas, México, 2005.
- Ball, Stephen, *La entrevista educativa*, disponible en la www: <https://www.youtube.com/watch?v=yXi7Foad7O0> [Consultado el 11 de diciembre de 2015]
- Bauman, Zygmunt, *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Era, México, 2ª edición, 2011.
- _____, *Modernidad y blanquitud*, Era, México, 2010.
- Dussel, Enrique, *Filosofía de la liberación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- _____, 1492. *El encubrimiento del otro*, Editorial UMSA, La Paz, 1994.
- Fasheh, Munir, *Sanar de la superstición moderna*, Tejiendo Voces por la Casa Común, México, 2015.
- Foucault, Michel, “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)” en *Sobre la Ilustración*, España, Tecnos, 2003, pp. 3-52.

- Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, Herder, España, 2012.
- _____, *¿Por qué hoy no es posible la revolución?* Disponible en la WWW: http://elpais.com/elpais/2014/09/22/opinion/1411396771_691913.html [Consultado el 10 de diciembre de 2015].
- Husserl, Edmund, *El artículo de la Encyclopaedia Britannica*, UNAM, México, 1990.
- Lévinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, Editorial La Balsa de la Medusa, España, 2015.
- _____, *Totalidad e infinito*, Editorial Sígueme, Salamanca, 2002.
- Liotard, Jean-François, *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 2006.
- Mignolo, Walter, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- Quirarte, Martín, *Gabino Barreda, Justo Sierra, el Ateneo de la Juventud*, UNAM, México, 2ª edición, 1995.
- Rancière, Jacques, *El maestro ignorante*, Editorial Laertes, Barcelona, 2003.
- Santacruz, Lucy y Catherine Walsh, “Cruzando la raya: dinámicas socioeducativas e integración fronteriza. El caso del Ecuador con Colombia y Perú” en Catherine Walsh, *et. al.*, *La integración y el desarrollo social fronterizo*, Convenio Andrés Bello, Colombia, 2006, pp. 14-67.
- de Sousa Santos, Boaventura, *Una epistemología del Sur*, CLACSO/ Siglo XXI, Buenos Aires, 2013.
- Torres, José Alfredo, *Educación por competencias, ¿lo idóneo?*, Editorial Torres Asociados, México, 2010.
- Zepeda, Beatriz, *Enseñar la nación. La educación y la institucionalización de la idea de la nación en el México de la Reforma (1855-1876)*, Fondo de Cultura Económica/ CONACULTA, México, 2012.

Conflicto de género y conflicto escénico en la infancia *

Vanessa Pahola Llano Cometa
Martín Giraldo

Resumen

En este artículo se presenta una aproximación a la naturaleza del conflicto escénico en oposición al conflicto como fenómeno social, para posteriormente especificar la manera en que éste se manifiesta en los niños y niñas. El propósito es mostrar cómo la herramienta de la improvisación dramática logra contrarresta los valores negativos y potenciar los positivos en los niños que la practican. Por último, se hará una explicación del conflicto en el teatro y una pequeña explicación de cómo este se puede articular en la Pedagogía. Como resultado de esta intervención pedagógica se obtienen importantes cambios en el modelo de conducta de niños y niñas del grado de tercero de la institución donde se realizaron las prácticas. Con el taller se logró adquirir herramientas que permiten transformar el conflicto sin llegar al resultado de agresiones físicas o verbales, sino de lo contrario reconociendo la comunicación o diálogo asertivo o la escucha activa como posibles herramientas para solucionar, de forma artística y positiva, el conflicto social y de género.

Palabras claves: Dramatización, conflicto, género, improvisación, Pedagogía.

* Este artículo surgió como parte del trabajo de tesis de pregrado, bajo la dirección de Felipe Pérez, y con el apoyo incondicional del entonces maestro en Filosofía Martín Giraldo, mi amigo, colega de tablas y contertulio. Por tal motivo, en coautoría con el mismo se decide trabajarlo para este volumen.

Introducción

Colombia es un país caracterizado por el conflicto armado. El conflicto es algo que se encuentra desde los altos mandos de frentes guerrilleros hasta la más íntima y amorosa relación de dos o más personas. El conflicto es parte de la vida cotidiana, es algo que sucede y da acción a la vida, enriquece y en ocasiones entorpece. Lo que se pretende no es erradicar el conflicto, sino por el contrario, enfrentarlo de una manera asertiva, profundizando en las contrapartes, como una manera de obtener herramientas que permitan un asertivo acuerdo. En el teatro el conflicto hace parte del arte, pues este permite expresar emociones y sentimientos desde las vivencias de todo ser humano quienes a menudo se enfrentan y se encuentran con ideas diferentes. La importancia del teatro y de la dramatización, en los espacios educativos, es la posibilidad que le permite al educando acceder de una forma auténtica, dinámica y lúdica a los conocimientos, a las técnicas y lenguajes de una comunidad o sociedad, por medio de la imitación.

El arte teatral brinda estas herramientas de un modo vivencial y práctico en donde es el sujeto, en este caso, niños y niñas escolares, quienes siendo guiados por el pedagogo teatral exploran y adquieren herramientas para enfrentar el conflicto. La virtud particular de la dramatización es la transformación que ha ejercido en la construcción del propio “yo” en virtud de la colectividad. Se estima que por medio del arte teatral se puede disminuir en el aula de clase los conflictos de género y otro tipo de acosos escolares.

El principal problema es que hay una cultura del conflicto a guerra, a muerte, no hay cabida a valores tan vitales para una mejor educación como son el respeto y la tolerancia, es por ello que nuestro objetivo es mostrar como el teatro, a través una pedagogía de la improvisación en niños y niñas de una institución educativa en la ciudad de Cali Colombia, obtienen

herramientas tales como el dialogo, la escucha y la mediación las cuales son vitales para un asertivo enfrentamiento con el conflicto.

Este trabajo muestra la importancia del teatro como práctica educativa en los contextos marginales de Cali y en particular en una institución donde se realiza la práctica para mostrar cómo el teatro ayuda a los procesos formativos y da soluciones a los conflictos de género. La metodología de este trabajo es el método de estudio de casos y el análisis bibliográfico, además se hizo uso de entrevistas, dramatizados y juego de roles. Para esto se relacionarán los antecedentes, los conceptos, las prácticas y la dramatización de escenas realizadas por los mismos estudiantes.

1. Contexto cultural y social de Cali

La escuela es el espacio político por excelencia, en ella están inmersos los más diversos saberes, las artes, los deportes y, naturalmente, los valores y principios de la sociedad. No obstante, a pesar del esfuerzo que se hace para construir el respeto a la diferencia; persisten rasgos violentos en los discursos de profesores, en palabras de padres de familia, en incluso en los juegos de los propios niños. Para Vicenc Fisas, Doctor en Estudios sobre Paz por la Universidad de Bradford (Reino Unido), galardonado con el Premio Nacional Derechos Humanos en 1988, y quien ha trabajado temas de paz, desarme, alternativas de seguridad, conflictos y cultura de paz, el conflicto es la situación en la que un actor, persona, comunidad, Estado, se encuentra en oposición consciente con otro actor del mismo o de diferente rango. Se está en conflicto a partir del momento en que se persiguen elementos incompatibles, lo que conduce a una oposición, enfrentamiento o lucha.

El conflicto es una forma competitiva de conducta entre personas o grupos, que ocurre cuando dos o más personas con intereses contrapuestos, entran en confrontación, oposición, y

emprenden acciones antagonistas, con el objetivo de neutralizar, dañar o eliminar a la parte rival. El conflicto es común en el contexto familiar en los sectores oprimidos de Cali, particularmente el llamado “Distrito de Aguablanca”, donde las familias carecen de espacios para la concentración artística, lúdica y reflexiva.

El distrito cuenta con una población negra, indígena, zamba, entre otras, venidas de diferentes espacios geográficos del país; emigrantes que llegaron hacia los años 70 y 80 del siglo pasado a raíz de diferentes situaciones: políticas, económicas, desastres naturales, de violencia o de narcotráfico. Se establecieron en viviendas hechas de esterilla, pedazos de cartón y pisos en tierra, rellenos sobre los humedales del río Cauca, sin espacios públicos para la vida común y de convivencia tales como parques, centros deportivos o instituciones educativas. Lo cual, como si fuera poco, trajo diferentes problemas sociales, culturales e identitarios, además de los conflictos de violencia.

Cali es la ciudad capital del departamento del Valle, situada al occidente Colombiano y por su población ocupa el tercer lugar en el país; su clima es caluroso y se sitúa a orillas del río Cauca, que se caracteriza por una actividad económica pujante la cual surgió en el pasado, primero con las minas de carbón que hicieron posible que el tren atravesara una selva tropical hasta hallar las aguas salobres del mar, para transportar el producto que dio gran parte de la riqueza a la Colombia agrícola de principios de siglo XX: el café. Cali era entonces un pueblo en medio de los territorios esclavistas del Gran Cauca, cuya actividad comercial y su cercanía con el mar, la convirtieron poco a poco en una ciudad, que hallándose en el interior, presenta características de puerto. Lo anterior trajo como consecuencia una idiosincrasia e identidad caleña, producto en gran parte de una mezcla de culturas de diferentes partes del país, que emigraron en busca de un mejor estilo de vida, a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado.

En segundo lugar, una las características de la ciudad, que no

es la única, es el gusto por la salsa “un fenómeno social y musical-vocal e instrumental, literario, dancístico, de pantomima, de renovación del lenguaje y de las costumbres urbanas, por medio de un goce pagano autóctono de barrio.” (Villaña. 2011, p. 124) La salsa es el ritmo popular que hizo su llegada a la ciudad de forma inversa como inicialmente salió el café; este género musical llegó de Nueva York y se introdujo en las casetas, en los clubes y en las casas de toda la ciudad. Es un ritmo de origen folclórico, que se baila pegadito, con cadencia y de forma sensual. Mágicamente ese movimiento de las discotecas y viejotecas se ha mezclado con el ritmo y el vivir de Sultana del Valle, haciendo de los bailaderos un espacio cultural y democrático.

La “rumba” en Cali hace posible lo imposible, mezcla culturas y pone a bailar personas, incluso de diferentes estratos sociales, al son de Eddie Palmieri o de Hector Lavoe. La “rumba” es el espacio simbólico donde el pueblo mismo se une en lo profano de la noche, para salir a “bailar”. La rumba como lo afirma Teruel (2011, p. 86) parafraseando a Dussel, es una especie de “núcleo ético-mítico... un sistema de valores que posee un grupo inconsciente o conscientemente aceptado y no críticamente establecido.”

Desconocer la cultura popular caleña,¹ la idiosincrasia de cientos de personas que trabajan toda la semana para tener un momento de escape el sábado en la noche, es desconocer la historia misma de la ciudad. En esta ciudad, bajo los farallones soleados de las tardes vallecaucanas, se vive una cultura única y pluricultural, el sonido de la salsa, el aroma del azúcar y el encanto de la gente, permite evidenciar un universo mágico, lleno de encanto y color. Hacer este tipo de “liberación cultural popular” (Teruel, 2011, p. 90)

¹ La cultura popular tal como es entendida por Dussel (2006) es la resistencia que tiene el oprimido: “La cultura popular, lejos de ser una cultura menor, es el centro más incontaminado e irradiativo de resistencia del oprimido contra el opresor.” P. 219

Esta ciudad permite la investigación del “arte dramático como posibilidad pedagógica del estudiante” debido a que no sólo es rica en ritmo, sino que cuenta con diversos programas Pedagógicos en educación dramática y artística. Sólo para mencionar algunas de estas escuelas, ya famosas por sus montajes, son: la Universidad del Valle, Bellas Artes y el Instituto Popular de Cultura (IPC). La sociedad caleña, también marcada de forma negativa por la cultura y la estética de la mafia, presenta otros horizontes culturales, a veces imperceptibles por las leyes de consumo o por los discursos monopolizadores, que es necesario investigar.

Por estas razones, replantear el significado del Arte Dramático en la formación en una sociedad tan pasional, tan profundamente pluriétnica y tan exquisitamente rítmica, es ya de por sí un reto. Es indiscutible que hay que delimitar el trabajo al espacio de la escuela, donde se generan conceptos filosóficos, estéticos y morales. Además de trabajar, desde Colombia, una forma de mirar la pedagogía con el ritmo interno de los estudiantes.

Por otra parte, durante los últimos años el concepto tradicional de familia ha ido modificándose; hay niños o niñas que hacen familia con sus abuelos, con un hermano mayor o con un solo padre. Hay distintos tipos de familia: la familia nuclear o elemental, que se compone de esposo, esposa e hijos; la familia extensa que se compone de más de una unidad nuclear, siempre y cuando coexistan bajo un mismo techo, se prolonga más allá de dos generaciones e incluye a padres, niños, abuelos, tíos, tías, sobrinos, primos y demás.

La familia monoparental, que es la que se constituye por uno de los padres y sus hijos, ya sea por separación de los padres o fallecimiento de alguno de estos. Este tipo de familia monoparental por la separación de padres es la más común entre niños y niñas de muchas instituciones del país; la familia de madre soltera, donde la madre como cabeza de familia

asume sola la crianza de sus hijos, pues el hombre se distancia y no reconoce su paternidad por diversos motivos; entre los cuales puede estar la sociedad patriarcal, donde los varones tiene mayor poder.

2. El conflicto de género

Uno de los tantos problemas que afectan la educación en las escuelas caleñas, es el conflicto de género. El género es una categoría introducida por las feministas anglosajonas para referenciar las construcciones sociales masculinas y femeninas. (Castellanos, Lamas, Montecino, Santos, & viveros, 1995). El género es tomado para analizar lo masculino y lo femenino en contextos de relaciones sociales o simbólicas. Por lo general el conflicto de género es un comportamiento influenciado por el tipo de familia en que se desarrollan los niños y niñas, según algunos relatos de estudiantes, de lo cual se deduce que ellos viven en familias disfuncionales. Familias en la que los conflictos, por parte de los miembros, se producen continua y regularmente, niños y niñas crecen en tales familias con el entendimiento de que estos conflicto son “normales” y aceptados socialmente.

A pesar que en el Plan decenal de Educación, desarrollado en Colombia entre los años 1999 y 2005, se propuso trabajar el tema de la inclusión y la disminución de la violencia hacia la mujer, aún persiste tal discriminación como se puede ver en Lilia, Saldarriaga, Martha y Arbeláez (2012). En algunos hogares el hombre es el único que puede trabajar, mandar, dar órdenes, mientras la mujer debe ser el ama de casa, sometida a la voluntad del hombre, la cual no trabaja y se dedica exclusivamente al cuidado de los hijos. Otros niños, como se pudo analizar en las encuestas, carecen de padre, y la madre es quien se encarga de todo, convirtiéndose en cabeza de familia, y encargada de la orientación en su hogar.

Estos son algunos factores presentes en la mayoría de las familias de niños y niñas de la institución educativa donde se llevó a cabo la práctica² en la cual existen las familias disfuncionales las cuales influyen en el comportamiento de estos, pues sus estructuras mentales, físicas y emocionales están en formación, y son vulnerables a los acontecimientos que suceden en su entorno, dando pie a un comportamiento que conlleva a un conflicto de género presente en esta institución y en la mayoría de las instituciones públicas. Algunos maltratos que recibe los niños en el escenario colombiano son: separación de los padres, pérdida de un miembro de la familia por actos violentos, irresponsabilidad del padre al eludir la crianza económica de los hijos, maltrato físico y permanente del hombre hacia la mujer delante de los hijos.

La ONU, cuando se preparaba la IV Conferencia a realizar en Pekín en 1995, definió el género como una herramienta de análisis de la realidad de las mujeres como se puede ver en “la forma en que todas las sociedades del mundo determinan las funciones, actitudes, valores y relaciones que conciernen al hombre y a la mujer. Mientras el sexo hace referencia a los aspectos biológicos que se derivan de las diferencias sexuales, el género es una definición de las mujeres y de los hombres, construido socialmente y con claras repercusiones políticas. El sexo de una persona es determinado por la naturaleza, pero su género lo elabora la sociedad.” (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales I, p. 12)

De esta forma, las sociedades desarrollan formas diferentes de sentirse y actuar tanto de hombre como de mujeres; así, lo femenino y lo masculino son características socioculturales y

² El nombre de la Institución Educativa donde se realizó la práctica, al igual que los nombres de los colaboradores y estudiantes serán omitidos, por asuntos legales. Basta mencionar que la zona, en la cual está el colegio, es un lugar marginal de la ciudad de Cali a orillas del río Cauca a la altura de Juanchito. A futuro se nombrará como Institución Educativa de Práctica. IEP.

no naturales. Castellanos (2006, p. 27) señala que género es “El conjunto de saberes, discursos, prácticas sociales y relaciones de poder que les da contenido específico a las concepciones que usamos en relación con el cuerpo sexuado, con la sexualidad y con las diferencias físicas, socioeconómicas, culturales y políticas entre los sexos en una época y en un contexto determinados. Cada cultura tiene sus propias ideas sobre el género, sobre lo que es propio de hombres y mujeres. El género no cambia sólo con la cultura sino a través del tiempo e incluso puede variar en una misma cultura en una situación de crisis. La dificultad en la interacción de género, es que muchos niños asumen posturas inapropiadas hacia las niñas, ocasionando en ellas desconcierto e intimidación.

Por otra parte, existe la tendencia de tomar conflicto y violencia como términos equivalentes, pero el conflicto es algo que hace parte de la cotidianidad, se experimenta en el hogar, el trabajo, la universidad, la relación de pareja, y está inmerso en el marco de las relaciones sociales.

Sin embargo, el conflicto en el teatro se ve como una situación que combina elementos positivos y negativos, pues es algo que siempre va a estar implícito, y sirve como una oportunidad para el cambio y motor del mismo en un ambiente escolar; por ello el objetivo no es eliminar el conflicto, sino aprender a regularlo o transformarlo de manera que se maximicen sus efectos constructivos y no destructivos. Los niños conocerán nuevas posibilidades de participar, asumir y resolverlo de manera creativa, lúdica y pacíficamente.

3. El conflicto escénico

Lo fundamental de toda obra dramática es la acción, y la naturaleza y desarrollo de esta depende del conflicto; el cual es la oposición entre fuerzas que luchan por vencerse unas a otras, uno o más personajes desean obtener algo (protagonista) y uno o más personajes se oponen a sus deseos (antagonista). Se

supone el triunfo de una de las dos fuerzas y la derrota de la otra. Esta oposición obliga al protagonista y al antagonista a buscar estrategias de combate para conseguir sus propósitos, y esas estrategias no son relatadas previamente, de manera que los actores generan un efecto de verdad en el espacio escénico que es percibido por el público, sencillamente porque el conflicto se está desarrollando realmente ante sus ojos. La lucha de poder entre los personajes da lugar a un enfrentamiento que se resuelve la mayor parte de las veces en ganar o perder, en la vida o en la muerte; esta lucha no tiene que ver con la trama, ni siquiera con el guion, pues es una herramienta interna del actor, una propuesta de tensión dramática que evita el falseamiento dramático. Es una forma de estar en escena que utiliza el estado de conciencia del combate para llenar de energía, y por tanto, de tensión dramática a la escena. Este combate es real y no simulado en escena; el actor es un guerrero que trabaja obedeciendo a un plan superior ideado por el guion.

El estadounidense William Layton, que vivió entre 1912 y 1994, y quien fue escritor, actor profesor y director teatral es clave para entender esta concepción de conflicto en el teatro haciendo descansar en el conflicto la esencia misma del arte dramático: “Sin conflicto no hay teatro”.

Al tratar el conflicto, éste puede observarse desde diversos puntos de vista:

- Del hombre con el destino: en la obra *Edipo Rey* (430 a.C aproximadamente) de Sófocles, desde un inicio Edipo a través de los oráculos conoce su destino, matar a su padre y casarse con su madre. En esta obra Edipo entra en conflicto con su destino y lucha constantemente para contradecirlo o cambiarlo, pero finalmente, el oráculo se cumple, por más que él haya tratado de transgredir las leyes divinas.
- Del instinto con el ambiente: en la obra *Hamlet* (1600-1602) de William Shakespeare, Hamlet entra en conflicto con varios aspectos, en el amor con el desdén forzado, de

Ofelia; la amistad con la traición de Rosencrantz y Guildenstern; la familia, el asesinato de su padre a manos de Claudio, con la más que probable complicidad de su madre e incluso la sociedad. Se puede ver un personaje con grandes conflictos en distintos aspectos de su vida.

- Del entendimiento con el ambiente: en *Madre Coraje* (1941) de Bertolt Brecht, la madre entra en un conflicto ético al empujar o no a sus hijos varones a una guerra de la que ella vive.
- Del libre albedrío con el ambiente: en la obra *Casa de Muñecas* (1879) de Henrik Ibsen, los personajes permanecen en conflicto con ellos mismos y con las incoherencias de un sistema social caprichoso; Nora, la protagonista de la obra, está en conflicto con la justicia social, y por su condición de mujer, no puede pedir un préstamo sin el consentimiento o de su padre o de su marido. Es un delito. Ella al verse en la imperiosa necesidad de dinero para pagar un viaje de un año a Italia con su marido para que éste curase de una enfermedad, realiza este delito y lo guarda en secreto. En la obra, llega una amiga, y Nora le rebela el secreto y éste se descubre. Su marido, Helmer, al saberlo decide quitarla de la educación de sus hijos, pero no el divorcio por la apariencia exterior.

El conflicto también tiene unas razones profundas. Algunos conflictos se basan en una teoría marxista o sociológica, revelando contradicciones entre grupos, clases, o ideologías que en un momento histórico entran en pugna. El conflicto no depende, pues, solo de la voluntad del dramaturgo, sino de la realidad social descrita.

En *La Doncella de Orleans* (1801) de Federic Schiller, por ejemplo, el conflicto es evidente por la guerra que se desarrollaba entre Francia e Inglaterra, bajo el mandato del Rey Carlos VII. Francia se encontraba luchando contra Inglaterra, bajo el mandato de Enrique VI. Aquí se identifica como

inmediatamente el conflicto estaba impuesto históricamente, después se le agregan hechos dramáticos, como las disputas personales entre estos dos bandos, los ingleses deseaban bajar del trono al rey Carlos VII, bajo las ordenes de su propia madre la reina Isabel quién estaba aliada con los ingleses, ella odiaba a su hijo, estas circunstancias dadas en el drama es lo que hace que el conflicto sea de más peso y mucho más interesante la acción teatral.

Al iniciar con los participantes el taller *Amigos en la improvisación*, se plantearan los momentos donde, por medio de la improvisación, se representen historias, con acercamiento al conflicto teatral, cuyo fin es que niños y niñas se reconozcan cómo dos sujetos, teniendo distintos deseos, ideas, y modos de proceder, pueden generar un conflicto que tendrá un desarrollo y un final mediante varias propuestas creadas por ellos y ellas, invitando a una reflexión sobre los conflictos que viven en su entorno, y cuál sería el modo acertado de asumirlo.

4. Hacia una pedagogía teatral

La Pedagogía, por su parte, es la ciencia que tiene como objeto de estudio a la educación; su etimología está relacionada con el arte o ciencia de enseñar. Esta palabra viene del griego antiguo *paidagogós*, que significa el esclavo que traía y llevaba niños a la escuela, *paído*: niños y *gogos*: conducir; más adelante en el siglo XVIII, el termino niño comienza a expandirse al significado del humano, es decir, todas las etapas de la vida humana. Y el conducir pasa a significar: “apoyo”, “personal”, “vivencial”.

La Pedagogía estudia a la educación como fenómeno complejo, lo que indica que existen conocimientos provenientes de otras ciencias y disciplinas que le pueden ayudar a comprender lo que es la educación; por ejemplo la historia, la sociología, la psicología y la política.

La historia de la Pedagogía cuenta que en 1965 se desconocía

lo que quedaba de los diferentes conocimientos adquiridos en las escuelas de primero y segundo grado después de 5, 10 o 20 años entre representantes de los diferentes medios de la población. Los primeros aportes sobre Pedagogía fue de gente que no eran educadores de oficio; ejemplo: Vomenius, creó y dirigió escuelas pero su formación era teología y filosofía; Froebel, el creador de los jardines de infancia, defensor de una educación sensorial, era químico y filósofo. Herbart era psicólogo y filósofo, Maria Montessori, Decroly y Claparède eran médicos y los dos últimos también psicólogos.

La inquietud de Jean Piaget en su libro *Psicología y Pedagogía* es: ¿por qué la Pedagogía es en tan escasa medida obra de los pedagogos? Piaget proponía que la inmensa cohorte de educadores debería hacer de la Pedagogía una disciplina científica y viva de la misma manera que todas las disciplinas aplicadas participan a la vez del arte y la ciencia. La Pedagogía es una ciencia dada la complejidad de los factores en juego, lo que sucedía era que los maestros de escuela no la consideraban así; un ingeniero representa, como el médico, una ciencia y una técnica, un profesor de universidad representa la ciencia que enseña y que se esfuerza en hacer progresar, en cambio el maestro de escuela, es considerado el simple transmisor de un saber al alcance de todo el mundo.

La Pedagogía en general debe dar estímulos y no imponer barreras. En la propuesta de esta monografía la improvisación se lleva a cabo con una Pedagogía activa y participativa que sitúe a los estudiantes como actores principales de sus procesos, con capacidad reflexiva y actitud permanente de crecimiento y cambio.

Por esto los juegos de improvisación serán siempre distintos y abiertos. El imprevisto, la repercusión y el cuestionamiento constante, llevara a los niños y niñas a imaginar, buscar y encontrar nuevas soluciones de una forma activa; el facilitador no debe presentarse como el poseedor de la verdad absoluta, pues, es solo alguien que propone unos contenidos apropiados, y que también está aprendiendo de sus estudiantes.

En el trabajo de campo se observó que el niño o niña se reconoce según la concepción en relación con el cuerpo sexual, la sexualidad, y las diferencias físicas. Los niños y niñas de esta práctica teatral mostraron dificultad en la interacción de género, asumiendo posturas inapropiadas los niños hacia las niñas, ocasionando en estas desconcierto e intimidación, debido a sus contextos socioeconómicos y culturales, sin embargo es allí donde la improvisación teatral permite que estos niños y niñas entre 8 y 10 años, se adapten progresivamente al medio físico y social, se reconozcan y reconozcan el otro, se muestren propensos a aprender por medio del juego teatral, pues son edades que permiten que el niño aun siga conociendo y curioseando, permitiendo a través de este, procesos de aprendizaje, crecimiento de los individuos y cambios de conductas, dado que de acuerdo con Jean Piaget en este rango de edad se da una recepción amplia del conocimiento

A continuación se dará una explicación de la pedagogía de Jean Piaget, sus postulados y los cuatro estadios dentro de los cuales se hará énfasis en las edades hacia las que va dirigida este trabajo. La Pedagogía de Piaget permite que el sujeto construya no solo sus conocimientos sino sus mismas estructuras intelectuales, ya que estas no son producto de factores internos, maduración o herencia, sino de la propia actividad del sujeto, confirmando que es la cultura la que determina al ser humano como tal.

Por medio de esta propuesta pedagógica, se aplica una didáctica activa del proceso de aprendizaje, porque construye y reconstruye al niño, organizando acorde a los instrumentos intelectuales que posee y sus conocimientos previos o anteriores.

El proceso de enseñanza debe ser integrado a un sistema de pensamiento; porque de lo contrario, el niño se transformará en un mecánico-reproductor porque no ha desarrollado la comprensión lógica de los mismos. El papel de la escuela, es el de estimular el desarrollo de aptitudes intelectuales del niño

que le permitan el descubrimiento de los conocimientos. Se debe tener en cuenta el ritmo evolutivo del niño para organizar situaciones de aprendizaje que provoquen y favorezcan el desarrollo intelectual, afectivo y social del estudiante, que posibilite el descubrimiento personal del conocimiento evitando la transmisión estereotipada de este.

En Piaget la psicología del niño no puede limitarse a recurrir a factores de maduración biológica, ya que los factores que han de considerarse dependen tanto del ejercicio o de la experiencia adquirida como de la vida social y cultural en general. El sujeto y la realidad son inseparables, hay un intercambio adaptativo en el proceso de conocimiento de los objetos; a nivel psicológico, las personas no nacen provistas de nociones y categorías innatas, sino que estas se van elaborando durante el transcurso del desarrollo. Piaget divide en 4 etapas o estadios este desarrollo:

- Sensoriomotora (0 a 2 años)
- Preoperacional (2 a 7 años)
- Operatividad concreta (7 a 11 años)
- Operaciones formales (12 años – toda la vida adulta)

El estadio de las “operaciones concretas” (7 a 11 años) hace referencia a la resolución de problemas cotidianos como realizar diversas operaciones mentales, arreglar objetos en clasificaciones jerárquicas, comprender las relaciones de inclusión de clase, de serialización (agrupar los objetos por tamaño y orden alfabético), entre otras. Las operaciones concretas le permite al niño, por ejemplo, distinguir entre un perro pequeño y uno grande y aun así saber que siguen siendo perros; o que los diversos tipos de monedas y los billetes forman parte del concepto más amplio de dinero. Los niños solo pueden aplicar esta nueva comprensión a los objetos concretos, aquellos que han experimentado con sus sentidos, es decir, los objetos imaginados o los que no han visto, oído, o tocado, continúan siendo algo místico y

alejado de la realidad. El pensamiento abstracto tiene todavía que desarrollarse, comprenden los principios de simetría y reciprocidad (por entre sí), el principio de conservación, es decir, que es posible pasar un líquido de un envase alto a uno aplanado sin alterar la cantidad total del líquido.

Alrededor de los 7 y 8 años, el niño desarrolla la capacidad de conservar los materiales. Por ejemplo: tomando una bola de arcilla y manipulándola para hacer varias bolillas, el niño ya es consciente de que reuniendo todas las bolillas la cantidad de arcilla será prácticamente la bola original. A la capacidad recién mencionada se le llama reversibilidad.

Una relación de comparación “más grande que”, es parte de una estructura de conjunto que se llamará seriación: consiste en ordenar los elementos siguiendo la misma relación. Algunos ejemplos de estructuras de conjuntos podrían ser:

- I. Seriación: a partir de los 7 años el niño es capaz de elaborar un sistema para comparar los elementos entre sí basta que haya encontrado el más pequeño que pone sobre la mesa en seguida busca el más pequeño de los que queda y así sucesivamente.
- II. Clasificación: se adquiere alrededor de los 7 u 8 años, si se toma como criterio de clasificación a la inclusión de una subclase en una clase, es decir, comprender el hecho de que la parte es más pequeña que el todo.

De este modo el niño es capaz de realizar: conservación, reversibilidad y seriación. Es importante resaltar que esta es una edad donde el niño está en importantes cambios de conciencia de formas, volúmenes, y su cerebro es perfecto para estimularlo con ideas y juegos, pues están abiertos y alertas. En la experiencia que se tuvo en la Institución Educativa “Eva Riascos Plata” con el taller *Descubriéndonos*, se pudo verificar que a niños y niñas les gustaba jugar siempre nuevos juegos; hallazgo valioso que permitió reflexionar situaciones y modificar actitudes,

pero se debe evitar dar explicaciones extensas que generen apatía, cansancio, y conflictos, es decir, dar explicaciones mediante instrucciones y reglas exactas, además tratar de mostrar un ejemplo en la medida de lo posible. Piaget divide el desarrollo moral de estas edades en dos grandes etapas secuenciales:

En consecuencia, el docente es orientador, guía y facilitador del aprendizaje; por ello es un técnico del proceso del aprender a aprender del alumno, creando una interacción constructiva entre el estudiante y objeto del conocimiento. Hacerle ver al niño o niña que su comprensión no solo depende de libros o maestros, sino que también depende de ellos en la medida en que observen, experimenten y combinen los razonamientos. Los adolescentes logran, por medio de este instrumento, la autoconfianza, el cambio actitudinal y, como si fuera poco, afianzan los conocimientos de las áreas.

De lo anterior se puede concluir que por medio de talleres teatrales para niños se generaron estados de creatividad, que permitió adquirir una conciencia (mente) de ver las cosas de manera nueva y poco común; esta conciencia permitió conocer mundos imaginarios, nuevas percepciones y sensaciones, concibiendo soluciones novedosas a problemas de competición, deseos, ideas y modos distintos y dificultosos ejecutados por niños y niñas en situaciones que se presentan día a día en el aula de clase. La improvisación le permite al estudiante ponerse en lugar de otros, sensibilizando a niños y niñas hacia una integración y unidad de grupo, generando de este modo, disminución de poder, intimidación, maltrato físico y verbal de ellos hacia ellas, cohibición al sugerirles que se mezclen en grupos de niños y niñas; pues el ponerse en lugar de otros crea el deseo de escucha, empatía, concentración y reflexión de los modos de proceder, elementos claves para contrarrestar el conflicto de género.

Conclusiones

Se pudo constatar que la improvisación teatral generará estrategias o alternativas de cambio que contribuyen a mejorar la convivencia escolar. Usar la herramienta de la improvisación en las clases, de manera apropiada, permite ser asertivo al dar una respuesta adecuada u oportuna a un problema o situación conflictiva como lo es el conflicto de género. Los juegos de roles generan confianza, compañerismo y toma de decisiones en los grupos, así mismo producen elementos claves al momento de contrarrestar el conflicto de género. Además posibilita una mejor relación hacia los pares, y un ambiente de compañerismo.

Se puede concluir que la práctica teatral permite solucionar los conflictos de género, entre otros, porque permiten la transformación del propio estudiante por medio del juego, la lúdica y la imitación. En el teatro se usa las fuerzas en pugna entre un protagonista y un antagonista, lo cual produce el conflicto escénico que es el corazón de la actuación, pues sin conflicto no hay escena. El conflicto escénico presupone una verdad escénica, donde las fuerzas en pugna se enfrentan y en donde una termina venciendo ante los ojos del espectador.

La pedagogía teatral, como espacio artístico y como medio de transformación social permite fundar bases para una vida con calidad, sin embargo, es necesario seguir indagando a futuro, teniendo en cuenta que debe estar aliada a un proceso psicológico, social y cultural, pues el niño o niña tiene su temperamento o forma de ser debido a diversos factores que lo influyen, mencionados inicialmente en este artículo, entre ellos el contexto familiar, el barrio, y lo económico, de los cuales marcan las diferentes tendencias en la forma de relacionarse con sus pares.

Por lo tanto, una posible línea de investigación que puede ser estudiada a futuro es el uso del teatro educativo (TE) en los

espacios de mayor conflicto en los colegios de Cali y de Colombia. Es por esta razón que talleres como “*Amigos en el conflicto*” implementa técnicas de análisis, de dramatización y de cambio en los estudiantes. Hacer del conflicto la oportunidad del cambio en el propio “yo” permite crear la cultura de la paz que tanto requiere Colombia y otros países latinoamericanos.

Bibliografía

- Aristóteles. (1974) *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Belandria, J. (2007.) *Arte y Ciencia. Aproximaciones*. Colección Ensayos, Publicaciones Vicerrectorado Académico, ULA.
- Boal, A., y Merlino, M. (2008). *Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido. Artes escénicas*. Vol. 4, doi: 84-8428-134-5.
- Castellanos, G. (2006) *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Castellanos, G., y otros (1995). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino. Tercer Mundo, Facultad de Ciencias Humanas*. <http://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>
- Dussel, E. (2006.) *Filosofía de la cultura y la liberación*. Ensayos, UACM, México.
- Layton, W. (1990). *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. *Guía para la incorporación de la perspectiva de género*, [en línea], Madrid, C/ Condesa de Venadito, 34, 28027. Disponible en Internet: [http://www.valencia.es/mujer/mujer.nsf/0/B31992ACD929BBDFC12575690041B6B5/\\$FILE/Gu%C3%ADa%20para%20la%20incorporaci%C3%B3n%20de%20la%20perspectiva%20de%20g%C3%A9nero.pdf?OpenElement&=lang=1](http://www.valencia.es/mujer/mujer.nsf/0/B31992ACD929BBDFC12575690041B6B5/$FILE/Gu%C3%ADa%20para%20la%20incorporaci%C3%B3n%20de%20la%20perspectiva%20de%20g%C3%A9nero.pdf?OpenElement&=lang=1).

- Piaget, J. (1972) *Psicología y Pedagogía*. Ediciones Ariel. Barcelona, España.
- Saldarriaga, D. (2012) *Concepciones de género en docentes de secundaria de la Institución Educativa "Cristo Rey" de Dosquebradas*. Tesis Magistral, Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad Ciencias de la Educación Maestría.
- Teruel, F. (2011). *El concepto de cultura en el pensamiento filosófico de Enrique Dussel*. Revista Filosófica: Paralaje N°6. 82–96. www.paralaje.cl/numero-6.
- Villafañe, J. y otro. (2011) *El sonido categorial de la salsa urbana*. Revista Científica Guillermo de Ockham. Vol. 9, No. 1. pp. 123-131.

El estado de derecho como consecuencia del orden civil: los derechos naturales en Hobbes y la doctrina del derecho de Kant

Cristhoper Felipe Zampayo Vázquez

Instituto de Educación Media Superior

Resumen

El objetivo de este artículo es primeramente explicar cómo se llega a consolidar el «estado de derecho», sabiendo de antemano que éste es consecuencia del orden civil, y además, conocer cuáles son las funciones que le competen a dicho estado, en el ámbito del derecho público y privado, según la obra *El Leviatán* de Thomas Hobbes y *La metafísica de las costumbres* de Immanuel Kant. Y en segundo, es determinar cuáles son los tipos de normas que el Estado regula, pues de poco sirven las normas por sí solas si no hay quien obligue a su acatamiento; es aquí cuando se entiende al Derecho como una de las funciones del Estado.

Abstract

The aim of this article is first to explain how they arrived at reinforcing the 'Rechtstaat', knowing that this is a consequence of civil order, and also know what are the functions that are incumbent to that state, in the field of public and private law, as the work of Thomas Hobbes's *Leviathan* and *Groundwork of the metaphysics of Morals* by Immanuel Kant. And secondly, it is to determine which types of rules that regulate the state because of little use rules alone without someone to force his compliance; this is where the law is understood as one of the functions of the state.

1. Introducción

El «Estado de derecho», o como Kant lo denomina «el estado jurídico», se determina en razón de dos factores fundamentales, a saber, primeramente la posición del individuo frente al poder, y en segundo, a la organización de los poderes públicos del Estado.

Nuestro punto de partida será analizar el estado natural del hombre como primer paso de la teoría del Estado (de la creación del orden civil) de Thomas Hobbes. En la cual veremos que el Estado y su necesidad de existencia de sí mismo, surgen de la condición hipotética del «estado natural del hombre» y de la «conducta individual y la relación entre individuos» que ese orden social mismo implica. Después se analizaran o sintetizaran las ideas de Kant en relación al derecho y la libertad de los individuos, pues éstos son elementos necesarios del orden civil.

Por último, se describen las características de las normas jurídicas que el Estado, en una de sus funciones tiene como fin el velar por el cumplimiento de las mismas dentro del orden civil establecido.

2. El estado natural del hombre en Hobbes

El estado de naturaleza o condición natural del hombre, se deduce de la condición de los seres humanos vistos como seres de «pasiones» y «necesidades». Pretende revelar y aclarar aquellas inclinaciones naturales de los hombres que debemos conocer para formar el orden civil. Es decir, sirve básicamente para determinar los fines, razones, o los propósitos por los cuales los hombres forman sus sociedades políticas. Una vez conocidos estos fines, el problema es saber cómo se relacionan los hombres entre sí. La solución que ofrece Hobbes parte de un modelo constituido sobre la base de dos elementos fundamentales:

1) La sociedad de naturaleza (individuos que no siguen la razón) y 2) La sociedad civil (vida de acuerdo con la razón).

Claramente se trata de un modelo dicotómico donde el hombre vive en el estado de naturaleza o en la sociedad civil, sin poder vivir en ambos al mismo tiempo. Entre las dos formas de sociedad hay una contraposición: la sociedad natural es el estado no-político y el estado político no es la sociedad natural, sino la sociedad civil. En otras palabras, el estado civil surge como antítesis al estado natural, y éste se plantea como un Estado soberano que funciona como mediación para relacionarnos, y que además, es indispensable para la existencia del orden civil.

Hobbes nos dice que el Estado es un orden inventado por los hombres, un producto artificial igual que la sociedad. Argumenta su teoría del Estado soberano partiendo de: (a) el estado de naturaleza humana, (b) de la conducta individual y (c) de la relación entre individuos (que el mismo estado natural implica). Veamos con mayor detalle cada uno de los puntos señalados anteriormente:

- a) A primera instancia, Hobbes introduce la concepción del estado de naturaleza del hombre, como una condición hipotética en que no hay poder común para contener los impulsos de los individuos por falta de toda ley, es decir, es una situación de:

Guerra de todos contra todos, [en donde] se da una consecuencia: que nada puede ser injusto. Las nociones de derecho e ilegalidad, justicia e injusticia están fuera de lugar. Donde no hay poder común, la ley no existe: donde no hay ley, no hay justicia. En la guerra, la fuerza y el fraude son las dos virtudes cardinales [...], no existe propiedad ni dominio, ni distinción entre tuyo y mío; solo pertenece a cada uno lo que puede tomar, y sólo en tanto puede conservarlo.¹

De acuerdo a lo anterior, el estado de naturaleza es el estado de guerra de todos contra todos, ya que no hay manifiesto de

¹ Hobbes, *Leviatan*. Cap. XIII, p. 104.

poder común que atemorice a todos los individuos, y estos viven bajo condiciones independientes de su voluntad. Así mismo, el estado natural conlleva a la «igualdad por naturaleza» (en el sentido de que todos somos frágiles y vulnerables), haciendo que los hombres sean capaces de procurarse uno a otro el máximo mal (muerte). Y por otro lado, la «escasez de bienes», puede producir que más de un hombre desee poseer la misma cosa (como los hombres son iguales, hace surgir en cada uno de ellos la esperanza de conseguir su propio fin). Por consecuencia de lo anterior, nace un estado permanente de desconfianza recíproca, lo que conduce a cada uno a prepararse para la violencia.

Sin embargo, la misma naturaleza de seres llenos de «pasiones» y «necesidades» hacen que el hombre desee salir de la condición de estado de naturaleza en que se encuentra, pero al mismo tiempo, también tiene en dicho estado algunos derechos naturales que desea conservar particularmente, como la libertad que cada hombre tiene de usar su propio poder, como lo hará él mismo, para conservar su propia naturaleza, esto es, su propia vida, y en consecuencia, hacer cualquier cosa que su propia razón le sugiera para mayor provecho de sí mismo. Por consiguiente, hay una tensión entre conservar la libertad de que se disfruta en el estado de naturaleza y el temor a la violencia y la guerra que ese estado tan lógicamente produce. Esto lleva a que:

Las pasiones que inclinan a los hombres a la paz son el temor a la muerte, el deseo de las cosas que son necesarias para una vida confortable, y la esperanza de obtenerlas por medio del trabajo. La razón sugiere adecuadas normas de paz, a las cuales pueden llegar los hombres por mutuo consenso. Estas normas se llaman leyes de naturaleza.²

Las leyes de naturaleza respaldan una cesión individual de poder a un soberano estipulada por medio de lo que los

² *Idem*, Cap. XIII, p. 105.

hombres llaman contrato. Donde los hombres, por su propio interés, deben reconocer sus plenas obligaciones para con el soberano. Este soberano (ya sea un individuo o cuerpo de hombres) al que se le hace una recíproca transferencia de derecho por parte de los individuos (reduciéndose asimismo a súbditos) quedándose completamente impotentes ante él, pero Hobbes contrarresta este argumento con dos puntos, primero:

Cuando alguien trasfiere su derecho, o renuncia a él, lo hace en consideración a cierto derecho que recíprocamente le ha sido trasferido, o por algún otro bien de que ello espera. Trátase, en efecto, de un acto voluntario, y el objeto de los actos voluntarios de cualquier hombre es algún bien para sí mismo [...] El motivo y fin por el cual se establece esta renuncia y transferencia de derecho no es otro sino la seguridad de una persona humana, en su vida, y en los modos de conservar ésta en forma que no sea gravosa.³

Es decir, la subyugación es mejor que la guerra civil que desemboca en la muerte, por lo tanto, es mejor renunciar a la libertad transfiriendo los derechos a un soberano que, a su vez, nos garantice nuestro derecho de paz. Y segundo: no iría en interés del soberano hacer esto a sus súbditos, porque la fuerza del soberano reside en sus propios súbditos.

Considerando lo antes dicho, pienso que para Hobbes la coerción y la represión, son gradualmente remplazadas como medios principales para contener las pasiones, por un Estado y una sociedad que canalizan las pasiones en lugar de limitarse a reprimirlas, es decir, sometiendo las pasiones de los hombres y permitiendo que sus intereses mismos de sobrevivencia superen esas pasiones, se le da cabida a la creación del Estado como un poder soberano perpetuo que actúa para el «bien común», contra el cual cada uno de los individuos (súbditos) sería impotente. Es lo anterior, una de las tesis centrales de *Leviatán*.

³ *Idem*. Cap. XIV. p. 109.

- b) En lo concerniente a la conducta individual en el estado natural, como ya lo mencione, es de “continuo temor y peligro de muerte violenta (en cada individuo); donde la vida del hombre es solitaria, pobre, tosca, embrutecida y breve”.⁴ Y donde cada quien realizara las acciones orientadas a conservar su propia vida.
- c) Por otra parte, para regular las relaciones entre los individuos, Hobbes dice que el contrato (ya sea como pacto o convenio, o bien ambas partes), viene a contrarrestar las tres grandes causas naturales de discordia entre los hombres, las que en el fondo hacen que el estado de naturaleza sea en realidad, como ya lo analizamos, un estado de guerra, y que son: 1) La competencia, 2) La desconfianza y 3) La gloria.

La competencia (punto 1) entre todos los hombres, al desear las mismas cosas conlleva a lo que Hobbes ve como una «enemistad natural», la cual es intensificada por la deficiencia o desconfianza (punto 2) que los hombres sin gobierno sienten unos hacia otros, cuando imaginan cómo a cada quien le gustaría privar a todos los demás de los bienes que tengan (incluso la vida), de modo que cada cual se vea pensando en subyugar a todos los demás hasta que no quede ningún poder capaz de amenazar su seguridad. Es decir, “como inclinación general de la humanidad entera, un perpetuo e incesante afán de poder tras poder, que cesa solamente con la muerte”.⁵ Y con respecto a la gloria (punto 3), los individuos tienen inclinaciones voluntarias no solamente a procurar sino también a asegurar una vida feliz de vanagloria, la que se basa en las buenas opiniones que un hombre oye o que tiene de sí mismo o de su poder. Ante tales sucesos, el sentido del contrato social consiste sustituir al estado de naturaleza por un estado artificial, hecho a base de

⁴ *Idem.* Cap. XIII. p. 103

⁵ *Idem.* Cap. XI, pp. 79-80

la decisión consensual de los hombres, para garantizar el bien común de los ciudadanos.

3. De los derechos naturales

Hay quienes afirman que el estado natural de los hombres presupone la existencia de derechos naturales de los mismos. Estas son las llamadas teorías del Derecho Natural -también llamada iusnaturalismo- las cuales debemos entender como:

Un conjunto de normas supremas, evidentes e intrínsecamente válidas; cognoscibles por la razón del ser humano y congruentes con su naturaleza, que declaran, regulan y limitan la libre actividad humana en cuanto es necesario para la consecución armónica de los fines individuales y colectivos de la vida social.⁶

Aunque Hobbes emplea el término de 'iusnaturalismo', de alguna forma se separa de la concepción ortodoxa al mostrar un cierto escepticismo entorno a éstas. Hobbes percibe al derecho natural como plena la libertad, es decir como:

La ausencia de impedimentos externos, impedimentos que con frecuencia reducen parte del poder que un hombre tiene de hacer lo que quiere [...]; así como usar su propio poder que le reste, para la conservación de su propia vida; y por consiguiente de hacer todo lo que su propio juicio y razón considere como los medios más aptos para lograr ese fin.⁷

El derecho natural del hombre conlleva a la creación de una serie de leyes de naturaleza establecidas por la razón, en virtud de la cual se prohíbe a un hombre hacer lo que puede destruir su vida o privarle de los medios de conservarla. Estas leyes de naturaleza tiene la función de introducir a los individuos aspectos valorativos consensuales y preceptos o normas generales

⁶ Agustín Fernández del Valle, *Tratado de filosofía*. Cap. 17. pp. 213-214.

⁷ Hobbes, op. cit, p. 106.

estipuladas en códigos, que los preparan para vivir en una sociedad regida por el orden, donde no se privilegia al sujeto sino a la reproducción social. Es decir, las leyes de naturaleza imponen la paz como medio de conservación de las multitudes humanas, y que sólo concierne a la doctrina de la sociedad civil.

Con respecto a los problemas que presenta la teoría de Hobbes, nos encontramos con que presupone que los hombres siempre amantes de la paz, darían a un soberano el control de sus pasiones, con el interés de dominarse a sí mismo. Cederían su poder individual para que ninguno de ellos pudiese disminuir el de ningún otro por la fuerza. Sin embargo, no siempre existe esa disposición a ceder el poder. Ya que si por nuestra propia naturaleza buscamos el bien propio, no hay bien más perfecto que aspiran a la soberanía, y entonces la soberanía pasa a ser el objeto de disputa de todos los individuos, reafirmado así el estado de guerra del cual se quería escapar.

En lo concerniente al Estado soberano, partamos del supuesto de que por medio del consenso se ha llegado a la implantación del mismo (ya sea un hombre o cuerpo de hombres), entonces puede uno preguntarse si: ¿el Estado soberano será razonable, justo e imparcial?, ¿o si al menos representará los mejores intereses de los individuos que le cedieron su libertad? La respuesta personal que doy es que en la realidad no es así. De ahí que la visión que Hobbes tuvo del Estado soberano como encargado de representar la colectividad social por encima de intereses y clases particulares, asegurando que la competencia entre individuos y grupos siga siendo ordenada, en tanto que los intereses colectivos del todo social se preservan en las acciones del Estado mismo, sea falso, ya que en realidad el Estado soberano se ha visto como un medio esencial de la dominación de clase en la sociedad.

En fin, según Hobbes, el estado de naturaleza humana (con todo lo que implica de entrada, tanto en conducta como

relaciones de los individuos) nos lleva a desembocar a la multitud unida en una persona bajo la denominación de Estado que Hobbes llama Leviatán, y al que él alude como:

Un dios mortal, al cual debemos, bajo el Dios inmortal, nuestra paz y nuestra defensa. Porque en virtud de esta autoridad que se le confiere por cada hombre particular en el Estado, posee y utiliza tanto poder y fortaleza, que por el terror que inspira es capaz de conformar las voluntades de todos ellos para la paz, es su propio país, y para la mutua ayuda contra sus enemigos, en el extranjero. Y en ello consiste la esencia del Estado.⁸

Por otra parte, la materia del derecho natural comprende tanto el «derecho privado» como el «derecho público». Mientras que Hobbes parte de un análisis psicologista de la naturaleza humana para fundamentar el derecho natural. Ahora veremos que por su parte, Kant es un formalista que deduce el derecho de una idea trascendental del hombre. Pero antes de hacerlo, creo conveniente aclarar que ambos autores coinciden en poner en claro un principio de unificación, el cual no es un contenido, sino una cierta manera de abordar el estudio del derecho (y en general de la ética y de la filosofía práctica), en una palabra: el método. O sea, el método racional que debe permitir reducir el derecho natural y lo moral (además de la política) a ciencia demostrativa.

4. Del estado natural del hombre según Kant

Kant distingue un uso teórico y un uso práctico de la razón. Por lo cual ve al derecho como algo inserto en los dos anteriores tipos de uso. En *La metafísica de las costumbres* abordará al derecho desde ambas perspectivas: como un concepto puro y como un concepto enfocado a la praxis.

⁸ *Idem*, Cap. XVII, p. 141.

Kant, como Hobbes, sostiene que el estado de naturaleza es un estado de guerra, y que lo pacífico de cada momento sólo es un episodio empírico en el subyacente estado de guerra. Ahora, si se quiere que exista el orden civil, debe ser este explícitamente instituido. Pero se diferencia de Hobbes, al declarar que la organización del Estado no debe poseer un poderoso soberano, sino que sólo debe ser una alianza o federación, revocable a voluntad y que necesita renovación periódica. Entonces, al compartir similar punto de partida, Kant al igual que Hobbes, ve al hombre como un ser de «necesidades» y «pasiones», o en términos de Kant, un ser lleno de «deseo» y «sentimientos». Con respecto a ello nos dice:

La faculta de desear es la facultad de ser [...] Se llama sentimiento a la capacidad de experimentar placer o desagrado en virtud de una representación, porque ambos contienen lo meramente subjetivo en relación con nuestra representación y ninguna referencia a un objeto para su posible conocimiento; porque las sensaciones mismas, excepto la cualidad que se les añade en virtud de la constitución del no expresan absolutamente nada del objeto, sino únicamente una referencia al sujeto.⁹

Pero Kant se distancia de Hobbes, al señalar que la conveniencia del estado natural de los hombres no es instintiva, sino según Kant, es racional ya que los impulsos afectan pero no determinan la voluntad humana:

El que sólo es determinable por la inclinación (impulso sensible, *stimulus*) sería arbitro animal (*arbitrium brutum*). El arbitro humano, por el contrario, es de tal modo que es afectado ciertamente por los impulsos, pero no determinado; y, por tanto, no es puro por sí (sin un habito racional adquirido), pero puede ser determinado a las acciones por una voluntad pura.¹⁰

⁹ Immanuel Kant, *La metafísica de las costumbres*, Parágrafo. 211 y 212, p. 14

¹⁰ *Idem*. parágrafo. 213, p. 17

Tenemos, entonces, por un lado, un «Placer práctico» el cual responde a los «deseos o apetitos» del hombre. Lo que Kant denomina como «inclinación o interés» de los hombres. Por otro lado, tenemos el «Placer contemplativo» el cual corresponde al «gusto» de los hombres. Ahora bien, la facultad de desear se llama facultad de hacer u omitir su albedrío, si a esta se le aúna la razón del sujeto, se produce la llamada voluntad. Por consiguiente, la voluntad es la facultad de desear, considerada, no tanto en relación con la acción, sino en relación con el fundamento de determinación del arbitrio a la acción: es la razón práctica misma.

El hombre sale del estado de naturaleza e institucionaliza el orden civil por conveniencia no instintiva de que tal transito le traerá consigo una serie de beneficio. Para Kant no hay derechos previos al orden civil, pues todo derecho es resultado de las interacciones sociales. Así, el fundamento del derecho es la relación simétrica de los individuos que conforman el orden civil, y su fundamento es la recta razón (imperativo categórico). Es en la anterior situación donde el Estado desempeña el papel fundamental de garantizar los contratos entre los particulares de acuerdo a leyes establecidas. Ahora bien, para Kant hay fundamentalmente dos tipos de leyes, las jurídicas y las morales. Nos dice:

Si afectan sólo a acciones meramente externas y a su conformidad con la ley, se llaman jurídicas; pero si exigen también que ellas mismas (leyes) deban ser los fundamentos de determinación de las acciones, entonces son éticas, y se dice, por tanto: que la coincidencia con las primeras es la legalidad, la coincidencia con las segundas, la moralidad de la acción.¹¹

Pero Kant advierte que toda ley nos impone un deber, y que todos los deberes pertenecen a la ética, pero no por eso su

¹¹ *Idem*, parágrafo 214. p. 17

legislación. Es decir, Kant mete una distinción entre la ley interna y externa. La primera se fundamenta en el “yo” de cada persona a través del “imperativo categórico”. En cambio las leyes externas se obedecen por:

1. La conciencia de “yo” (móvil interno) que me obliga a obedecer el imperativo categórico.
2. El estado que me obliga a cumplir los contrato entre particulares.

Pero para Kant cumplir las normas jurídicas no es necesariamente un deber de virtud, sino un deber jurídico, a cuya falta de cumplimiento podemos ser coaccionados. Pero, sin embargo, se pueden cumplir con una norma sin temerse coacción alguna, lo cual desemboca en una acción virtuosa (una prueba de virtud). Por lo que cumplir las promesas a un contrato externo es cumplir una legislación. Ahora bien, dentro de este «deber» interviene la libertad pero no vista como algo concreto. Sino más bien, vista como un concepto puro de la razón, que precisamente por ser así, es previa para la filosofía teórica del derecho; o en términos de Kant, es trascendental. La acción con la ley del deber-ser se relacionan mediante la legalidad; la máxima de la acción con la ley se relaciona por la moralidad de la máxima. Pero la máxima es el principio subjetivo para obrar, que el sujeto mismo toma como regla.

4. La doctrina del derecho de Kant

La doctrina del derecho es el conjunto de leyes para las que es posible una legislación exterior. Habíamos señalado que el «Estado de derecho» se determina en razón de dos factores, primeramente la posición del individuo frente al poder, y en segundo, a la organización de los poderes públicos del Estado. El «Estado de derecho» es consecuencia del «orden civil», y es en él donde se articulan los tipos de derechos y obligaciones contraídas entre particulares mediante el contrato.

El derecho juega un papel importante, en tanto que se refiere a la obligación del cumplimiento de una relación externa y ciertamente práctica de una persona con otra. Pero no significa, y de esto se ha de estar totalmente seguro, la relación del arbitro con el deseo del otro, sino con el arbitro del otro, es decir, el derecho no sustenta el orden civil a través de la regularización de los deseos del hombres, sino más bien, su objeto es regular la convivencia de los hombres mismo. Es pues la acción del hombre lo que entra en juego, y a lo que Kant dice: “la acción de uno de ambos individuos puede conciliarse con la libertad del otro según una ley universal. Por tanto, el derecho es el conjunto de condiciones bajo las cuales el arbitro de uno puede conciliarse con el arbitro del otro según una ley universal de la libertad”.¹² Y más adelante señala que la acción dentro del «Estado de derecho» es conforme a derecho, al permitir a la libertad del arbitro de cada uno (el yo pienso) coexistir con la libertad de todos según una ley universal.

Para Kant una trasgresión no intencionada que, sin embargo, puede imputarse, se llama simple culpa. Una intencionada se llama delito. Lo que es correcto según leyes externas se llama justo, y lo contrario, injusto. Pero por qué funciona el derecho, por qué los particulares obedecen este deber ser externo. Kant dice: “Todo derecho en sentido estricto está ligado a la facultad de coaccionar”. Pero más adelante señala que se puede pensar en sentido amplio un derecho, en el que es imposible determinar mediante ley alguna la capacidad de coaccionar; estos son el derecho a la equidad y el derecho de necesidad. Del primero Kant dice:

[La equidad] es un derecho sin coacción. [...] La equidad no es en modo alguno una razón para apelar sólo al deber ético de otros (a su benevolencia y bondad), sino que el que exige algo sobre esta

¹² *Idem.* parágrafo 230, P. 39.

base se apoya en su derecho, sólo que le faltan las condiciones que el juez necesita para poder determinar según ellas cuánto o de qué modo es posible satisfacer su reclamación.¹³

Y del segundo:

El derecho de necesidad es una coacción sin derecho. [...] Este presunto derecho consiste en la facultad de quitar la vida a otro, que no me ha hecho mal alguno, cuando mi propia vida es un peligro. [...] no puede haber, en efecto, ninguna ley penal que imponga la muerte a quien en un naufragio, corriendo con otro el mismo riesgo de muerte, le arroje de la tabla en la que se ha puesto a salvo, para salvarse a sí mismo.¹⁴

Son los dos anteriores casos donde tenemos una resolución donde no hay un juez competente. Sin embargo, en los demás casos de derecho no presentamos tal ambigüedad, los cuales según Kant son generalmente de dos tipos:

- a) Como preceptos sistemáticos: derecho natural, que sólo se basa en principios a priori; y derecho positivo, que procede de la voluntad de un legislador.
- b) Como facultades de obligar a otros, es decir, como un fundamento legal con respecto a los últimos, cuya división suprema es la clasificación en derecho innato y adquirido; el primero de los cuales es el que corresponde a cada uno por naturaleza, con independencia de todo acto jurídico; el segundo es aquel para el que se requiere un acto de este tipo.

Para Kant, somos iguales en tanto que somos vulnerables y razonamos. La libertad es el único derecho innato. Así, la igualdad innata la entiende Kant como un conjunto de cualidades:

¹³ *Idem*, parágrafo 234, p 45

¹⁴ *Idem*, parágrafo 236, p. 46

La independencia que consiste en no ser obligado por otros sino a aquello a lo que también recíprocamente podemos obligarles; por consiguiente, la cualidad del hombre de ser su propio señor; de igual modo, la de ser un hombre íntegro, porque no ha cometido injusticia alguna con anterioridad a todo acto jurídico; por último, la facultad de hacer a otros lo que en sí no les perjudica en lo suyo, si ellos no quieren tomarlo así.¹⁵

El propósito para tal división, es de carácter práctico. Pues cuando surja una disputa en torno a un derecho adquirido y se pregunte a quien corresponde la obligación de probar, tal división servirá para resolver tal conflicto.

De acuerdo a lo expuesto hasta este momento, tenemos que todos los deberes son deberes jurídicos o deberes de virtud. Los primeros son por lo general expuestos en una legislación exterior. En cambio, los últimos no pueden tener ningún tipo de legislación pues se dirigen únicamente a un fin, que es a la vez un deber. La base de la obligación, del deber-ser, no puede fundarse en nada empírico, pues: aunque deba referirse al hombre, como ser racional, no puede fundarse ni en la naturaleza humana ni en las circunstancias humanas, sino que ha de ser a priori según Kant. Es decir, para Kant el hombre es un ser dual que esta conformado por cuerpo y alma; como ser corpóreo depende de la naturaleza, y por tanto, tiene deseos e inclinaciones que precisamente porque dependen de la naturaleza no coinciden con las demandas de la moral. La base de la obligación del deber-ser es la «libertad trascendental» que consiste en que el acto moral debe quedar separado de la motivación de felicidad o placer, debe de ser obligatorio a priori, es decir, no puede depender de la naturaleza particular de los objetos que deseamos o de los actos que proyectamos, sino que debe ser puramente formal. De manera que nuestro acto al ser determinado por una ley puramente formal nos obliga, así, el hombre es libre en un sentido

¹⁵ *Idem*, parágrafo 238, p. 49

radical, autodeterminarte no como ser natural, sino como pura voluntad moral.

Ahora bien, el derecho no debe ser fundado *a posteriori* (identificar el bien con la felicidad, y considerar bueno el objeto hacia el que tiende la naturaleza humana considerada empíricamente, aceptando la determinación de la voluntad por objetos ofrecidos al deseo). Ni tampoco de proponer distintos bienes (entre los que no hay posibilidad de ponerse de acuerdo) porque esto pone de manifiesto su falta de universalidad. Ya que al estar basadas en la experiencia carecen de la necesidad y universalidad necesaria de la que deben gozar las leyes morales. Tampoco deben proponer un carácter puramente hipotético-condicional, decir por ejemplo: si quieres alcanzar la felicidad (algo distinto para cada sistema) has de comportarte de acuerdo con esta norma. Puesto que al estar sometida la norma a una condición sólo tiene valor si se acepta dicha condición, lo que, además de significar que se actúa por un interés, implica que la validez de la norma para conseguir el fin que se propone sólo puede ser comprobada experimentalmente, por lo que tampoco puede tener carácter universal y necesario. Y por último, el hombre no sólo debe recibir la ley moral desde fuera de la razón, porque de ser así no estaría actuando libremente, ya que perdería la capacidad de autodeterminación de su conducta (la autonomía de la voluntad). Pues según Kant: ¿Qué valor puede tener una ley que no es universal y necesaria, cuyo cumplimiento está sometido a la consecución de un objetivo, un interés, y que propone al hombre renunciar a la libertad, a la autonomía de su voluntad? De esta forma, las leyes solamente deben garantizar el funcionamiento correcto del «Estado de derecho», centrándose en las relaciones entre particulares (contratos), en los derechos y obligaciones de los mismos, y en la relación o papel del Estado en dicho proceso del derecho público y privado.

El derecho que estipula una legislación o un conjunto de leyes, aunque trate casos prácticos, tales leyes no puede fundarse

en nada empírico. Porque la ley ha de ser universal, ha de valer para todos los hombres en todas circunstancias, y ha de ser necesaria, ha de hacer cumplirse por sí misma. Ha de ser, por lo tanto, de carácter formal; no puede establecer ningún bien o fin de la conducta, ni puede decirnos cómo tenemos que actuar: ha de contener sólo la forma de la moralidad. Lo anterior me recuerda a la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* donde Kant nos dice: “Ni en el mundo, ni, en general tampoco fuera del mundo, es posible pensar nada que pueda considerarse como bueno sin restricción, a no ser tan sólo una buena voluntad”.¹⁶ ¿Qué entiende Kant por una buena voluntad?

Una voluntad que obra por deber, y no por interés, inclinación o deseo. ¿Y qué es obrar por deber?: obrar por reverencia o respeto a la ley moral que la voluntad se da a sí misma. Kant distingue aquí entre obrar “por deber” y obrar “conforme al deber”: puede ocurrir que actúe por algún interés particular y esa actuación coincida con la ley moral; en ese caso estoy actuando “conforme al deber”. Obro “por deber”, sin embargo, cuando mi actuación no persigue ningún interés particular, ni es el resultado de una inclinación o un deseo, sino que está motivada solamente por reverencia o respeto a la ley moral, independientemente de que mi actuación pueda tener consecuencias positivas o negativas para mi persona. La ley moral se basa en la noción de deber; y en la medida en que la ley moral pretende regular nuestra conducta ha de contener alguna orden o algún mandato. Pero como la ley moral es universal y necesaria la orden o mandato que contengan ha de ser categórico, es decir, no puede estar sometido a ninguna condición (no puede ser hipotético). A la fórmula en la que se expresa ese mandato u orden de la ley moral la llamará Kant imperativo categórico. Ahora bien, como la ley moral no puede contener nada empírico, el

¹⁶ Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Porrúa, p. 21.

imperativo categórico en que se expresa tampoco podrá tener ningún contenido empírico, sino sólo la forma pura de la moralidad. En la “Fundamentación” Kant nos ofrece tres definiciones distintas del imperativo categórico:

1. “Obra como si la máxima de acción hubiera de convertirse por tu voluntad en ley universal de la naturaleza”.
2. “Obra sólo según una máxima tal que puedas querer al mismo tiempo que se torne en ley universal”.
3. “Obra de tal manera que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin y nunca como un medio”.

Y en *La metafísica de las costumbres* recordando el imperativo nos enuncia:

1. “Obra según una máxima que pueda valer a la vez como ley universal”

Ninguna de las anteriores formulaciones contiene nada empírico, sino sólo la forma de la moralidad. No nos dice cómo tenemos que comportarnos concretamente, ni nos da ninguna norma, ni nos propone ningún fin interesado. Al mismo tiempo, contiene una exigencia de universalidad y necesidad, pero garantizando la autodeterminación de la voluntad, su autonomía, su libertad. La voluntad, en efecto, no queda determinada por ningún elemento empírico, por lo que es libre, y el imperativo por el que se regula no contiene ninguna norma concreta de conducta, por lo que la voluntad tendrá que darse a sí misma la norma de conducta, por lo que es autónoma.

Por otra parte, el derecho privado dentro del orden civil garantiza la posesión de bienes entre particulares. Se articula bajo la condición subjetiva de la posibilidad del uso general. Tener algo exterior como suyo ante los demás, es sólo posible porque el

concepto de posesión adquiere diferentes significados. Kant define el derecho de posesión de la manera siguiente: “lo mío exterior es aquello fuera de mí, cuyo uso discrecional no puede impedírseme sin lesionarme”¹⁷ y esta es posible por vía meramente jurídica sintética a priori. De hecho, dice Kant que tener algo exterior como suyo es sólo posible en un estado jurídico, bajo un poder legislativo público, es decir en el estado civil. Y advierte que en el estado de naturaleza puede haber de forma provisional un mío y tuyo exterior real, pero este no es de manera alguna garantizado, pues a falta de un Estado y un cuerpo de legislaturas, lo mío bien puede pasar hacer tuyo por arrebato, y lo único que garantiza la posesión sería la fuerza entre particulares.

Ahora bien, se habla de un contrato social en el que el derecho público garantiza mi libertad y seguridad. Son, entonces, los principios del derecho público: (a) la libertad, (b) la igualdad de todos los ciudadanos sometidos a una ley producto del consenso y (c) la garantía de un orden establecido.

Kant dice que la organización del Estado no debe poseer un poderoso soberano, sino que sólo debe ser una alianza, revocable a voluntad y que necesita renovación periódica. De esta forma la garantía del orden establecido es mediante la división de poder: legislativo, ejecutivo y judicial. Nos dice:

Puesto que el suelo es la condición suprema, la única bajo la que es posible tener cosas exteriores como tuyas, todo derecho semejante tendrá que derivarse del soberano como señor del país, o mejor como propietario supremo. El pueblo, como conjunto de súbditos, también le pertenece (es su pueblo), pero no como propietario, sino como jefe supremo.¹⁸

Entonces, siguiendo la idea de Kant, hay que crear representantes que no tengan un poder absoluto. Pues si el poder legislativo crea las leyes, esas leyes se aplican a todo individuo

¹⁷ Kant, *La metafísica de las costumbres*, p. 260

¹⁸ *Idem*, parágrafo 324, p. 156

incluyéndose ellos mismos. Así, también, los representantes deben ser elegidos consensualmente por medio de la participación ciudadana, y esta, no sólo debe ser en el momento del voto, sino que la participación ciudadana debe ser cotidiana para que cualquiera ley emanada del Estado pueda ser cuestionada por todos los ciudadanos. Pues si algún individuo no puede expresarse libremente, no puede ser ciudadano, y por consiguiente, no hay estado jurídico alguno, es decir, un orden legítimo y válido.

Por último, las características que las normas jurídicas en un Estado de Derecho poseen son: ser bilaterales, externas, heterónomas y coercibles. Son bilaterales porque no sólo imponen obligaciones, sino que también otorgan derechos o facultades. Son externas en cuanto tienen como finalidad regular la conducta externa de los individuos en la sociedad (sus actos u omisiones que pudieran afectar). Son heterónomas, puesto que se trata de normas impuestas por una voluntad ajena a la de un destinatario, quien las debe cumplir, no pudiendo elegir las que le convienen o afecte o con las que no está de acuerdo. Y son coercibles dado que su cumplimiento implica la posibilidad del uso de la fuerza por parte del Estado, que es el que garantiza su obediencia.

5. Conclusiones

Kant, como Hobbes, sostiene que el estado de naturaleza es un estado de guerra, y que lo pacífico de cada momento sólo es un episodio empírico en el subyacente estado de guerra. Ahora, si se quiere que exista el orden civil, debe ser este explícitamente instituido. Pero Kant se diferencia de Hobbes al declarar que la organización del Estado no debe poseer un poderoso soberano, sino que sólo debe ser una alianza o federación, revocable a voluntad y que necesita renovación periódica.

Otra diferencia importante entre ambos autores, es que mientras que para Hobbes las distinciones morales no se fundamentan en la razón. Y la razón no mueve o produce las acciones. Para Kant, la razón sí tiene que ver con la fundamentación de las leyes y del orden civil, pues la exigencia básica de la ética es construirme cómo sujeto por medio de la relación con los objetos.

Para Hobbes el Estado en el «orden civil» no hace en esencia otra cosa que negar el «Estado de naturaleza», y los dominios personales directos a él inherentes, ya que construye un mandato y una representación, obrando en nombre y con el poder de todos. Y además se edifica como un Estado en el que la paz resulta posible únicamente por la amenaza continua de la guerra.

Hobbes nos dice que para conseguir el bien supremo de la paz, hay que salir del estado de naturaleza y constituir la sociedad civil. Para ello, la condición preliminar para conseguir dicha paz es el acuerdo entre todos para salir del estado de naturaleza e instituir un Estado tal que a cada uno le consienta seguir los dictámenes de la razón; pero lo que lleva a uno a salir de dicho estado es una conveniencia instintiva. Es decir, el estado natural va a implicar que un gran número de hombres, uno por uno o en grupo, vivan en el temor recíproco y permanente de una muerte violenta, a falta de un poder común; un estado intolerable, del que el hombre ha de salir pronto o tarde si quiere salvar lo más precioso que tiene, la vida.

Por lo tanto, el estado natural es un estado de máxima anarquía, donde la preocupación principal de los hombres es su propia sobrevivencia; lo que los obliga a inventar un orden con tal de conservar sus vidas y vivir en paz. Este orden, dice Hobbes, es un producto artificial de nombre Estado (al que también llamará *Leviatán*). Es decir, el *Leviatán* (Estado) y la necesidad del mismo, las encontramos en el estado natural del hombre.

Observamos claramente que Hobbes trataba el estado de naturaleza como el estado en el que el hombre poseía las

mínimas cualidades que le diferenciaban de los animales, es decir, donde la naturaleza del hombre es básicamente agresiva y egoísta; determinando así que el hombre es malo por naturaleza. Además considera que el hombre en estado natural está lleno de deseos de poder tras poder que solamente cesan con la muerte, y que a su vez hacen que los individuos desemboquen en una serie incesante de conflictos. Por lo cual, el hombre del estado natural vive en una aberrante guerra de todos contra todos. Arguyendo que de este estado de guerra potencial nacen los sentimientos de competencia, desconfianza y de vanagloria en caso de una victoria precaria. De lo anterior se deriva que el estado natural del hombre es un estado de anarquía, temor y muerte, en donde los humanos se han dado cuenta de que la paz aporta suficientes ventajas como para ceder sus libertades a un soberano por medio de un contrato social. Ya que la preocupación principal de los hombres es su propia conservación, por que el temor y el miedo a la muerte violenta, es la más poderosa de las pasiones, la cual hace que los hombres con tal de conservar sus vidas se vean obligados a inventar un orden; un producto artificial de nombre Estado (al que Hobbes llamará *Leviatán*).

Por su parte, Kant piensa que el tránsito del estado de naturaleza al orden civil es en base a una conveniencia vía racional. La razón es la que nos mueve a instituir el contrato social, en donde el Estado tendrá la función de mediación, para la relación, conservación y vida en paz de los individuos mediante la instauración del derecho. El Estado, dice Kant, es indispensable para la existencia de la sociedad, esto a través de un análisis a nivel normativo, pues es el Estado el encargado de velar por el cumplimiento de las normas externas (o jurídicas). Por su parte, las normas internas se regulan, según Kant, por una autonomía modal, que considera que la vida moral es equivalente a la libertad, en el sentido radical de autodeterminación por la voluntad moral. Dicho de otra forma, el hombre no se debe dejar

llevar por sus gustos e inclinaciones naturales, sino que debe actuar sobre la base de su propia voluntad moral (es decir, guiarse por el deber-ser del imperativo categórico). Así, el sujeto debe actuar no sólo justamente, sino también correctamente en el sentido de respetar la propia ley moral que se da por la voluntad racional según Kant.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*, México, México, 1987.
- Basave Fernández del Valle, Agustín. *Tratado de filosofía como propedéutica de salvación*, Limusa, México, 1995.
- Crelieu Conicet, Andrés. *Defensa del universalismo kantiano en el contexto del pensamiento ético contemporáneo*; en Logos: revista de filosofía, ULSA, México, 2006 (Logos, 1002).
- Chevallier, Jean. *Los grandes textos políticos, desde Maquiavelo a nuestros días*, tr. del francés de Antonio Rodríguez, Aguilar, España, 1981.
- García Maynez, Eduardo. *Introducción al estudio del derecho*, 5ª ed., Porrúa, México, 1980.
- , *Filosofía del derecho*, Porrúa, México, 2005.
- Hobbes, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, tr. del inglés de Manuel Sánchez Sarto, 2ª ed., F.C.E., México, 1984.
- Kant, Immanuel. *La metafísica de las costumbres*, Gredos, Barcelona, 1974.
- , *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, tr. del alemán de Francisco Larroyo, 2ª ed. Porrúa, México, 1998 (Sepan cuantos, 212)

La Gestión del Espacio Urbano en la Ciudad de México de 1870 a 1910

Juan Andrés López Piña

Universidad La Salle
Ciudad de México

Resumen

El texto que sigue a continuación versa fundamentalmente, sobre la “gestión del espacio urbano” en la Ciudad de México. Dicha gestión realiza su emergencia en el periodo de 1870 a 1910. Lo cual nos permite comprender el porqué de las transformaciones urbanas de la ciudad, durante el gobierno porfirista; dando cuenta de las formas mediante las cuales se legitiman determinados discursos políticos, haciendo uso del espacio urbano. Esta investigación se nutre de documentos, crónicas y obras de arte, que bajo la lupa filosófica conceptualizan la relación entre arquitectura y política, en el plan urbano actual. Cuyo origen data del periodo comprendido aquí.

Abstract

The essay is mainly about the “space management” in Mexico City through the period from 1870 to 1910. Here I can see how the social structures change by the force of a discourse, who wants to legitimate using the space for his own and private interests. This kind of critic analysis allows me to look and appreciate the mexican architecture of the late nineteen century, and also to understand the moment that produce a kind of city who establishes that only with his habitants, the history of

his development can be told, using for the investigation: documents, chronicles and the textual narrative that emerges from the urbane analysis.

Introducción

La Ciudad de México posee una singular distribución espacial; la habitabilidad en este sentido juega un papel importante dentro del espectro urbano y arquitectónico, ya que es el pilar que sostuvo la primera gran “refuncionalización de espacios.”¹ Durante el periodo denominado “primer momento arquitectónico-urbanístico porfirista”,² espejo en el que se reflejó la realidad política, social y económica del país durante el gobierno de Díaz, muestra como evidente el impacto del “valor del trabajo abstracto”³ dentro de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX, estableciendo así los criterios para un análisis genealógico. Así, no solo la burguesía mexicana ha condicionado la transformación de la urbe, sino también la clase política

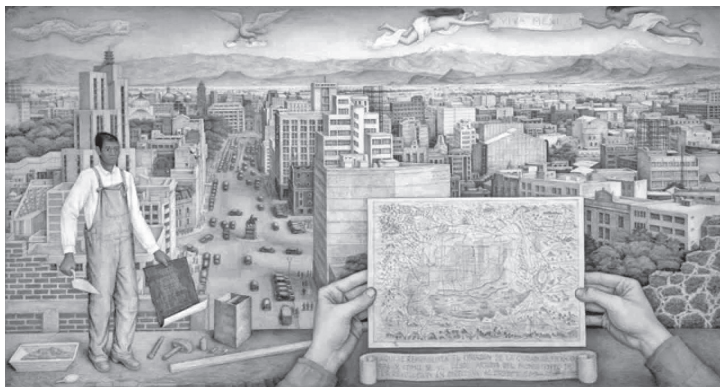
¹ Véase Refuncionalización de espacios habitables en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos, Carlos Chafón Olmos (coord. gral.). Vol. III El México Independiente, t. II: Ramón Vargas Salguero (coord.). *Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, Ciudad de México, UNAM y FCE, 1998, pp. 138-140. Allí se explica que la llamada “refuncionalización” no es otra cosa que la primera distribución de espacios a la que es sometida la ciudad, en el porfirismo.

² Cf. *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos*, Carlos Chafón Olmos (coord. gral.). Vol. III *El México Independiente*, t. II: Ramón Vargas Salguero (coord.). *Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, Ciudad de México, UNAM y FCE, 1998, pp. 138-140.

³ Véase David Harvey, *Espacios de Esperanza*, España, Ed. Akal, 2009, p. 131. Allí Harvey estudia y expone claramente como el “valor del trabajo abstracto” tiene un impacto espacio-temporal, en el “intercambio de mercancías”. Lo cual condiciona la distribución urbana, al tiempo que emplea al trabajador para poder incorporarse a las exigencias de las sociedades capitalistas. Es evidente que la habitabilidad tiene un nexo con el “valor del trabajo abstracto” durante el porfirismo, puesto que ambos obedecen a una primera gestión espacial, la cual comienza a reconfigurar la ciudad con la ayuda implícita de un plan económico-político determinado. (N. del A.)

ha interpretado un papel determinante en esta puesta en escena, modificando a la ciudad en función de un discurso cuya legitimación depende intrínsecamente de la manipulación del espacio urbano. Por lo tanto, la gestión deliberada del mismo, solamente puede ser rastreada dentro de su propio origen y tomando un periodo temporal específico (1870-1910), que explicaría en gran medida la situación actual de la distribución espacial que demanda una nueva narrativa.

Épica Histórica



Juan O'Gorman, *Paisaje de la ciudad de México*, 1949.

Para hablar sobre la Ciudad de México es necesario discutir con la historia, plantearle preguntas que exijan una respuesta. Pienso en la obra pictórica de O' Gorman: *Una vista de la Ciudad de México*⁴ y descubro que es solo a través de sus interlocutores, que la ciudad verdaderamente dialoga y se revuelve en toda su amplitud. En *El arte "artístico" y el arte útil*, O'

⁴ Obra en Témpera sobre aglomerado (66 x 122 cm) de 1949, ejemplifica perfectamente la fusión entre la arquitectura orgánica y el elemento artístico, relación que ya se veía plasmada en el trabajo de O' Gorman. Véase la Imagen 1.1.

Gorman plantea que “cada época tiene su propia forma de vivir, de existir, su propia técnica, su propia filosofía.”⁵ En otras palabras, todo momento histórico está sujeto a un análisis formal que nos va guiando, para poder dar razón de la emergencia de las condiciones que constituyen determinados objetos de estudio. Sin embargo son también las voces, las crónicas periodísticas y los propios avatares políticos, factores todos que han propiciado dicha construcción.

La validez de la afirmación anterior también implica que tenemos que desenmascarar las circunstancias sociales e históricas mediante las cuales se erigió la Ciudad de México como metrópoli a finales de la década de 1910. Esto de ninguna manera es nuevo, ya que desde el tiempo del cronista Diego de Durán (1537-1588) se dibujaba un análisis en la planeación urbana, que en *Historia de las Indias*⁶ nos muestra a la ciudad como un centro religioso y político. De ahí que tome esta segunda línea histórica, donde la política reconfigura también a la ciudad, para comprender la aparición de la gestión del espacio urbano y su impacto en la estructura social.

El panorama histórico que comprende dicha aparición está perfectamente descrito, en la objetividad de las crónicas de finales del siglo XIX y XX, como es el caso de los textos de José C. Valadés⁷ y su descripción de lo que él llama “la ciudad porfiriana.” Sucede algo similar en los relatos arquitectónicos y en el desarrollo urbano, los cuales prefijan aquella metáfora sobre las diversas voces con las que dialoga la ciudad.

⁵ Juan O’ Gorman, *El arte “artístico” y el arte útil. Homenaje Nacional Centenario de su Natalicio 2006*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2005, p. 6.

⁶ Diego de Durán (1537-1588). De origen español, fue fraile dominicano y autor de obras, las cuales estaban basadas en textos de náhuatl auténticos. La “Historia de las Indias” se publicó de 1867 a 1880.

⁷ José C. Valadés (1901-1976) fue cofundador de la Federación de Jóvenes Comunistas y Secretario General de la Confederación General de Trabajadores, lo mismo que candidato para la Presidencia en 1952. Fue historiador y Profesor Universitario. Su máxima obra fue: “El porfirismo historia de un régimen”.

Lo anterior claramente necesita de un análisis filosófico, para interpretar no ya una cosmovisión, sino toda una disertación sobre la gestión del espacio, formulación que comprenda gran parte de la planeación urbana actual, cuyo origen se encuentra irremediabilmente en la distribución que se realizó en la urbe, principalmente durante el mandato de Porfirio Díaz, situación que obedece en gran medida a la redefinición que sufrieron previamente los temas históricos por parte de la pintura mexicana, al final de la Guerra de Reforma y durante la Segunda Intervención Francesa, sin olvidar el gobierno de Juárez de 1867 a 1871 y de Lerdo de Tejada (1872-1876), de donde surgirá El Plan de Tuxtepec que a la larga llevará a Díaz a la presidencia.

Un claro ejemplo de esta redefinición de temas históricos, sin duda es la pintura de Xicoténcatl que se encuentra en el Senado de Tlaxcala, cuyo autor es Rodrigo Gutiérrez,⁸ la cual, presagiaba una redefinición de la ciudad, pero no ya para legitimar un discurso patriótico en defensa de la nación, sino para legitimar un discurso político.

A partir de aquí nos enfocaremos en desarrollar cuáles fueron las condiciones que propiciaron la legitimación del discurso político porfirista, mediante la gestión del espacio urbano y bajo qué conceptos las podemos analizar, pues ya fuera mediante la construcción de obras públicas o por la necesidad de establecer una capital en vísperas del Centenario de la Independencia, que la ciudad comenzó a modificarse, tal y como afirma Gerardo G. Sánchez Ruiz en su libro *Precursores del Urbanismo en México*,⁹ cuando relata la necesidad de las clases sociales altas por consolidar en el plano urbano, una metrópoli

⁸ Véase Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria, México*, Ed. Taurus, 2006, p. 182. Allí afirma el autor que las obras pictóricas de la época previa al Porfiriato, se caracterizaron por sufrir un cambio importante y comenta cómo se modificó la interpretación del pasado prehispánico por parte del arte mexicano, el cual pretendía conformar un símbolo para legitimar la defensa de la nación. (N. del A.)

⁹ Cf. Gerardo G. Sánchez Ruiz, *Los Precursores del Urbanismo en México*, México, Ed. Trillas, 2014.

que pudiera competir contra las grandes urbes europeas, justo en el momento en que se acercaba el festejo de los cien años de la gesta heroica de 1810.

Analizaremos hasta qué punto se cumplió la gestión del espacio urbano, que por un lado modificaba la ciudad y por otro pretendía ocultar los graves problemas en materia de salud y alimentación, como refiere Sánchez Ruiz en su obra antes mencionada, cuando apunta que dichos elementos imperaban en la realidad social de la ciudad y “objetivamente señalaban estándares en la calidad de vida.”¹⁰ Es decir, se imponía un discurso que pretendía ocultar a toda una población que según los cálculos de Emile Riedel¹¹ ascendía a 144 472 desempleados, los cuales no pertenecían a los 73 904 que ya eran considerados como empleados y sirvientes, sin olvidar a los 67 729 artesanos, de una población citadina de aproximadamente 329 535 habitantes,¹² todos miembros de un sector asolado por diversas dificultades de alojamiento, las cuales propiciaban problemas higiénicos que, junto con la pésima distribución de los llamados conductos desagüadores, se encontraban entre las principales causas de las epidemias de la época, de acuerdo al *Código Sanitario de los Estados Unidos Mexicanos*,¹³ que redactaron entre Eduardo Licéaga, Miguel Ángel de Quevedo y Roberto Gayol en 1891.

No hay duda que con la elaboración de este documento aparece por primera vez, la necesidad de reestructurar a la ciudad

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ Emile Riedel, fue un escritor inglés al cual se le debe esta categorización, viajó a México para escribir un libro que antecediera a los libros que hoy conocemos como turísticos, su obra: *Practical Guide of the City and Valley of Mexico* servía entre muchas cosas, para ayudar a los extranjeros que venían a vivir a México.

¹² Emile Riedel, “Comentarios sobre la población”, en Hira de Gortari Rabiela, Regina Hernández Franyuti, Ana Lau Javien, Verónica Zarate Toscano (comps.), *La Ciudad de México, Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*, México, SEP-Comisión Nacional de Textos Gratuitos, 1995, p. 96.

¹³ Cfr. Gerardo G. Sánchez Ruiz, *Los Precursores del Urbanismo en México*, México, Ed. Trillas, 2014.

con base en un discurso político, que se plasme críticamente en la gestión del espacio urbano.

Por otra parte, en la crónica de Aurelio de los Reyes¹⁴ sobre las primeras exhibiciones cinematográficas en México en julio de 1896, es fundamental la captación del movimiento a la que es sometida la ciudad. La búsqueda por las imágenes que se desprenden de la proyección, se transforma en una necesidad que puede transcribirse al plano urbano, cuando se intenta en la realidad proyectar una ciudad, que a todas luces tenga el “espíritu” de las grandes urbes.

Clausurando los problemas que ya el Código Sanitario contemplaba se pueden apreciar los dos ejes de transformación urbana, ya que hay una necesidad por legitimar un discurso en el desarrollo urbano, que subyace a la versión contemporánea de la “ciudad porfiriana” que se suele tener, sobre todo en pleno siglo XXI.

La construcción de obras públicas en los años de Porfirio Díaz solamente obedeció a una planeación que consolidaba el supuesto auge alcanzado por la economía del régimen, argumento de corte popular que sin duda es difícil sostener, en el momento en que miramos cómo funcionaba la gestión del espacio urbano entre el control y la legitimación, que de ninguna manera lograban librar la desigualdad que imperaba en la ciudad.

Enrique Ayala en su libro: *La idea de habitar. La ciudad de México y sus casas*,¹⁵ afirma que si bien la modernidad había

¹⁴ Aurelio de los Reyes (1942), es un Doctor en Historia del Arte e Investigador y Académico. Aquí hago referencia a un texto suyo que lleva por título: “El Cine”, en donde justamente se da cuenta del “movimiento” y las “actualidades de la época”, mismas que demandaban la introducción de novedades artísticas a la escena mexicana, de finales del siglo XIX. (Cfr. Aurelio de los Reyes, “El cine”, en Hira de Gortari Rabiela, Regina Hernández Franyuti, Ana Lau Javien, Verónica Zarate Toscano (comps.), *La Ciudad de México, Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*, México, SEP, Comisión Nacional de Textos Gratuitos, 1995, p. 95.

¹⁵ Véase Enrique Ayala, *La idea de habitar. La ciudad de México y sus casas, 1750-1900*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2009.

llegado a la ciudad ésta era evidentemente “desequilibrada” y es que algunas viviendas y barrios de hecho habían empeorado, pues se mantenían en una situación de franca miseria respecto a otras zonas de la ciudad. De ahí que la modificación urbana, en conjunto con los estatutos, funcione a un tiempo como “instrumento de exclusión” de las clases populares, que de ninguna manera ocupaban un lugar preponderante, dentro del movimiento citadino.

Hacia una genealogía del espacio

Foucault afirma que “la genealogía restablece los diversos sistemas de sometimiento: no la potencia anticipadora de un sentido, sino el juego azaroso de las dominaciones.”¹⁶ Dicho de otra manera, podemos comprender la emergencia de la gestión del espacio urbano, en la medida en que establecemos cómo se dio ese juego de imposiciones, donde se muestran toda la serie de factores que condicionan la emergencia de la gestión espacial en virtud del desarrollo urbano, brindándonos conjuntamente el análisis textual de la arquitectura mexicana de finales de siglo XIX.

En otras palabras, estamos llamando al espacio para que se explique en determinado momento histórico, pues su gestión impacta en la sociedad y en la proyección que nos permite pensar a la Ciudad de México a partir de un momento determinado, en donde todo comienza a suceder. González Gortázar se refiere a esto cuando dice que “el tiempo es un factor compositivo; a la ciudad la crea la comunidad, y no hay sitio en el que el azar sea más determinante para el resultado final.”¹⁷

Sin embargo, para atrapar el azar necesitamos ver la imposición del discurso que utiliza a la gestión como vehículo

¹⁶ Michel Foucault, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*, España, PRE-TEXTOS, 2008, p. 35.

¹⁷ Fernando González Gortázar, *Arquitectura pensamiento y creación*, México, FCE-UNAM, 2014, p. 189.

predilecto de legitimación. Es ahí donde el espacio deja de ser azaroso y se vuelve la condición que nos brinda toda una nueva narrativa histórica de la Ciudad de México.

En *Arquitectura del Siglo XIX en México*, Katzman afirma que “en 1899 Porfirio Díaz aprueba la proposición de Limantour de que entre Cuauhtémoc y Chapultepec se divida transversalmente en tres el Paseo de Reforma, con jardines a los lados...”,¹⁸ ya que así se asemejaría al bosque de Boulogne que se encuentra en París, según el oficial mayor de la entonces Secretaría de Hacienda del régimen porfirista. No hay por lo tanto una planeación, sino simplemente una gestión del espacio deliberada e impositiva, que aún hoy sigue estableciendo determinados parámetros, sin embargo este proceso no es lineal, sino todo lo contrario y por lo mismo, dichas acciones políticas escapan a los dictados de un modelo de “Leviatán”, siendo ésta producto de la estructura dispersa de las sociedades capitalistas del S. XIX y XX, como ya lo habíamos sostenido previamente.

Es entonces que la misma burguesía y las élites políticas, modifican intempestivamente a la ciudad; las élites se sitúan en el gobierno, se revisten de un discurso legítimo y comienzan a modificar a la Ciudad de México de finales del siglo XIX. Dicha gestión del espacio urbano, puede ser entendida gracias a un aparato teórico de corte genealógico, en donde se muestra la función que le fue asignada por parte de la burguesía y cómo pasó a ser una práctica que legitimó un discurso político hegemónico como el porfirista, que en el caso específico de la Ciudad de México, se revistió bajo la manta de “progreso” y a veces también, bajo el auspicio de las políticas de salud pública, que buscaban controlar a la población, por un lado para reducir el incremento de enfermedades, pero por otro bajo la idea de que la ciudad debía insertarse en un estilo de vida funcional.

¹⁸ Israel Katzman, *Arquitectura Mexicana del Siglo XIX en México*, México, Ed. Trillas, 2002, p. 34.

Esta novedosa emergencia, en donde ya no buscamos la supuesta “esencia” del poder sino que analizamos el ejercicio de los que detentan en este caso, la gestión del espacio urbano, cambia las reglas de juego: es por eso que Foucault suscribe dicha emergencia al modo que usa para legitimarse la nueva sociedad burguesa, a partir de los procesos que comienzan con las luchas de corte jurídico y político que ponen en tela de juicio, las discusiones sobre la soberanía y la relación sujeto-estado en el siglo XVI, XVII y XVIII. Justamente es a partir de este punto que él aclara la importancia que tiene para la burguesía el control de:

...el aparato de vigilancia; la medicalización de la sexualidad, de la locura, de la delincuencia: constituido por la burguesía, todo esto, vale decir, la micromecánica del poder.¹⁹

Sin embargo aquí la acepción de: “poder” pasará a segundo plano, pues el concepto llegado a este punto no está lo suficientemente claro, eventualidad que se torna en un impedimento para poder abordar los procesos mediante los cuales, la gestión del espacio urbano realiza su aparición en el campo arquitectónico y en el desarrollo de la Ciudad de México a finales del siglo XIX.

Esta problemática ya la habría visto Foucault, en las clases que dicta en el *Collège de France* a principios de 1978, cuando afirma justamente en la clase del 11 de enero, que el poder no es sustancial, sino existe en los mecanismos que lo perpetúan, que de alguna u otra manera nos demuestran que en lo relativo al concepto, no hay “relaciones autogenéticas, no son auto-subsistentes, no se fundan en sí mismas...”,²⁰ ya que, si así fuera efectivamente, no existirían toda la serie de relaciones que se dan a partir de dichos mecanismos, las cuales subsisten por la imposición y el ejercicio de las mismas, como por ejemplo las

¹⁹ Michel Foucault, *Defender la sociedad*, Argentina, FCE, 2014. Pág. 41.

²⁰ Michel Foucault, *Seguridad, Territorio y Población*, Argentina, FCE, 2006. Pág. 16.

relaciones familiares, etc. Casos que sin duda incluye Foucault con el motivo de afianzar su postura.

Ahora bien, si no es el concepto de “poder” el que se utilizará aquí, se puede decir ya en este momento, que el concepto que interesa aquí para el análisis de la gestión del espacio urbano es el de “biopoder”, el cual previamente se había dibujado cuando se habló del Código Sanitario de 1891. Sin embargo antes de continuar, es preciso puntualizar qué entiende Foucault por “biopoder”:

...el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia de política, una estrategia general de poder.²¹

Y qué mejor lugar para plantear dicha estrategia de control político que las ciudades, en donde existe la necesidad fundamental por encontrar una gestión del individuo dentro del territorio que ocupa. Es por eso justamente que Foucault voltea a ver el funcionamiento de las metrópolis afirmando que, a partir del análisis de un texto del Siglo XVII escrito por Alexandre Le Maître, podemos sostener que hay un propósito por “conectar la eficacia política de la soberanía a una distribución espacial...”,²² distribución que sin duda busca materializarse aquí en la Ciudad de México, durante el periodo porfirista, el cual cumple con una de las tesis del autor de *Vigilar y Castigar*, la cual afirma que:

Un buen soberano, se trate de un colectivo o de un individuo, es alguien que está bien situado dentro de un territorio, y un territorio bien controlado en el plano de su obediencia al soberano es un territorio con una buena disposición espacial.²³

²¹ *Ibid.*, p. 15.

²² Michel Foucault, *Seguridad, Territorio y Población*, Argentina, FCE, 2006, p. 32.

²³ *loc. cit.*

Dicho de otra manera, el control territorial solo se da en términos reales y objetivos cuando el soberano tiene plena disposición espacial, lo que nosotros aquí llamamos *gestión del espacio urbano*. Lo que resulta sorprendente es que durante el Porfiriato, la mala distribución espacial motiva que el soberano, que en este caso es Porfirio Díaz, se vea ponderado a seguir modificando a la ciudad. Un claro ejemplo de esto, sucede cuando el Doctor Domingo Orvañanos realiza un trabajo titulado *Noticia sobre la geografía médica del Valle de México*²⁴ en 1896, en donde afirmaba que existían diversas enfermedades como el tifus y el paludismo, las cuales eran propiciadas por la mala higiene y la pésima distribución del espacio de las habitaciones.

Lo que nos interesa ver aquí es que pese a las modificaciones urbanas persisten los problemas sociales y se asoma por parte de algunos grupos de intelectuales una preocupación por descifrar cuál sería la mejor manera en que se podría establecer la ciudad, justamente para controlar la propagación de estas epidemias, preocupaciones que sin duda imperaban en la época, funcionando al mismo tiempo como una plataforma mediante la cual se situarían las próximas modificaciones urbanas del régimen porfirista, que demuestra como efectivamente la gestión del espacio urbano condicionó el trazado y la arquitectura de la Ciudad de México.

Conclusiones

Ahora bien, vayamos concretamente a las modificaciones del espacio ciudadano. Valadés denuncia la transformación de la ciudad durante el Gobierno del Gral. Díaz retratando cómo la

²⁴ Cfr. Gerardo G. Sánchez Ruiz, *Los Precursores del Urbanismo en México, México*, Ed. Trillas, 2014. Véase el Cap. 3 (supra op. cit., p. 86-106), donde se encuentra una narración breve de los datos que resultaron del texto del Doctor Domingo Orvañanos, sin embargo lo estipulado en el Código Sanitario, excede el primer estudio del doctor en las conclusiones.

gestión del espacio urbano sustituye la mera manipulación de espacios por un dispositivo que busca legitimar el discurso político de la época; ésto es evidente cuando leemos la narrativa que emana de la distribución espacial:

...el gobierno del Distrito expropia y compra casas y terrenos para los alineamientos; y abre o amplía las calles de Zarco, de Guerrero, del Ciprés, de la Palma, de Colón, de la Exposición (Ponciano Arriaga), de la Rinconada de San Diego. Trata de dar concierto a los nuevos barrios de San Rafael, Vallejo. San Lázaro e Hidalgo; pero los trazos de estas colonias no van de acuerdo con el plano general de la Ciudad y quebrantando la unidad forman laberintos.²⁵

Con lo anterior, la gestión del espacio urbano demuestra un impacto dentro de la reconfiguración de la ciudad que funciona como el campo predilecto de la legitimación, la cual, buscaba la lógica política y económica del régimen porfirista. No hay duda que, tal y como afirman Marx y Engels en *La ideología Alemana*:

Con la ciudad aparece, al mismo tiempo, la necesidad de la administración, de la policía, de los impuestos, etc., en una palabra, del régimen colectivo y, por tanto, de la política en general.²⁶

Dicho de otra manera, es la Ciudad de México como objeto de estudio la que nos muestra toda la serie de relaciones políticas que condicionan determinadas obras arquitectónicas, como es el caso del Palacio de Bellas Artes. Y justamente es aquí donde se localiza la tribuna que congrega a la composición de la sociedad, para un estudio objetivo.

Esta imagen nos ha permitido rastrear la historia y el origen de la práctica política (gestión del espacio urbano) que aún hoy

²⁵ José C. Valadés “La ciudad Porfiriana” en Hira de Gortari Rabiela, Regina Hernández Franyuti, Ana Lau Javien, Verónica Zarate Toscano (comps.), *La Ciudad de México, Antología de lecturas*. Siglos XVI-XX, México, SEP-Comisión Nacional de Textos Gratuitos, 1995, pp.100-103.

²⁶ Karl Marx/ Friedrich Engels *La ideología alemana*, España, Ed. Akal, 2014, p. 43.

funciona como elemento predilecto para condicionar y establecer parámetros de corte político dentro del espectro urbano. Pues bien afirma Jameson en *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, cuando establece que la arquitectura es también propiedad de una crítica, tanto literaria como textual que:

The most vivid pictorial representation of the process is surely to be found in the so-called historicism of the post-modern architects and above all in their relationship to the classical language, whose various elements-architrave, column, arch, order, lintel, dormer, and dome-begin with the slow force of cosmological processes to flee each other in space.²⁷

La prioridad de un análisis crítico de relatos arquitectónicos nos permite apuntar el nexo que existe entre arquitectura y urbanismo, en tanto ambos usan el espacio como reverberación, y de igual manera, mostrarnos el origen de la gestión del espacio urbano, que termina por influir en la planeación urbana actual, pues “el espacio es el mayor enigma de la arquitectura y el urbanismo.”²⁸ Un enigma que gracias al análisis genealógico, hemos clarificado.

Olimpiodoro de Tebas, historiador y poeta del siglo V, se consideraba a sí mismo como un poeta que hablaba sobre hechos históricos, de ahí que tomemos como modelo la épica histórica: hay que rescatar y narrar toda esa historia no contada de la ciudad, que al final es también poesía, es decir una creación (ποίησις) del hombre a lo largo del tiempo.

²⁷ Una traducción provisional mía del texto, dice: “La más vívida representación pictórica del proceso ciertamente se puede encontrar en lo que ha sido dado en llamar historicismo de la arquitectura posmoderna y sobre todo en su relación con el lenguaje clásico, cuyos elementos varios- arquitecra, columna, arco, orden, dintel, desván y domo- empiezan con la suave fuerza del proceso cosmológico para escabullirse cada uno en el espacio”. (Frédéric Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, USA, Duke University Press. p. 100.)

²⁸ Fernando González Gortázar, *Arquitectura pensamiento y creación*, México, FCE-UNAM, 2014, p. 57.

Bibliografía

- Juan O' Gorman, *El arte "artístico" y el arte útil. Homenaje Nacional Centenario de su Natalicio 2006*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2005.
- Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Mexicanos*, Carlos Chafón Olmos (coord. gral.). Vol. III *El México Independiente*, t. II: *Ramón Vargas Salguero* (coord.). *Afirmación del nacionalismo y la modernidad*, Ciudad de México, UNAM y FCE, 1998
- Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria*, México, Ed. Taurus, 2006.
- Gerardo G. Sánchez Ruiz, *Los Precursores del Urbanismo en México*, México, Ed. Trillas, 2014.
- La Ciudad de México, Antología de lecturas. Siglos XVI-XX*, México, SEP, Comisión Nacional de Textos Gratuitos, 1995.
- Fernando González Gortázar, *Arquitectura pensamiento y creación*, México, FCE UNAM, 2014.
- Enrique Ayala, *La idea de habitar. La ciudad de México y sus casas, 1750-1900*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2009.
- David Harvey, *Espacios de Esperanza*, España, Ed. Akal, 2012.
- Frédéric Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, USA, Duke University Press, 1991.
- Israel Katzman, *Arquitectura Mexicana del Siglo XIX en México*, México, Ed. Trillas, 2002.
- Michel Foucault, *Defender la sociedad*, Argentina, FCE, 2014.
- _____, *Seguridad, Territorio y Población*, Argentina, FCE, 2006.
- _____, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*, España, Pre-Textos, 2008
- Karl Marx/ Friedrich Engels *La ideología alemana*, España, Ed. Akal, 2014.

Schopenhauer, el espejismo de los actos libres

Óscar González Escobar

Universidad La Salle
Ciudad de México

Resumen

Para Schopenhauer, las acciones individuales se presentan con la misma necesidad con la que la piedra, al ser soltada, irremediabilmente cae. No existe propiamente libertad en las acciones humanas. El siguiente artículo, a partir del análisis de los conceptos de libertad, autoconciencia, conciencia, carácter, y de su relación con el problema de la voluntad libre, sustenta la tesis de la necesidad en los actos humanos y de su consecuente ausencia de libertad.

Abstract

Schopenhauer claimed that individual actions take place exactly with the same need of a stone when it is released, to irremediably fall down. Thus, it does not exist real freedom in human actions. This paper, based on an analysis of freedom, consciousness, self –consciousness and character concepts as well as their relation with free will, states the thesis of an inner necessity under every human act and consequently, its lack of freedom.

Introducción

“¿Hay lugar para nuestro libre albedrío, o ata también la cadena del Destino a los movimientos mismos del espíritu humano?”¹ En

¹ Boecio, *La consolación de la filosofía*, Porrúa, México, 1991, II, 1.

un diálogo imposible, por la discordancia espacio-temporal, Schopenhauer contestaría tajantemente a Boecio: no, no hay lugar para nuestro libre albedrío. No existe propiamente un *liberum arbitrium indifferentiae*, pues esta expresión, nos remite a una libertad que no está condicionada, que actúa por sí misma y desde sí misma. Esto es, una libertad cuyas acciones se presentan sin causa alguna, sin ningún motivo. Con habilidad parabólica, continuando con el *u-tópico* diálogo, ilustraría el filósofo alemán: del mismo modo que es imposible que una bola de villar se mueva sin que reciba un golpe, así también es imposible que un hombre se levante de la silla sin un motivo que le empuje o lleve.² Se trata del sempiterno problema filosófico de la libertad frente al determinismo. Schopenhauer, sustentando sus argumentos en la metafísica de la voluntad, tomará partido por el segundo y no aceptará la libertad en el actuar humano. El hombre vive en la ilusión de comprender sus acciones como productos originales y exclusivos del intelecto. Se ha instalado en la ilusión de que ha sido el intelecto y nada ni nadie más quien ha decidido cada uno de sus actos. Pero quien ha decidido realmente es la voluntad sirviéndose del intelecto, y ello, con *razón suficiente*. En las siguientes páginas, teniendo como referencia principal *Sobre libertad de la voluntad* (1837)³, analizaremos los términos que Schopenhauer considera necesarios para negar este libre arbitrio. Dichos términos son: *libertad*, *autoconciencia*, *conciencia*, y *carácter*. Los cuatro términos, desde su adecuada comprensión, darán cumplimiento a nuestro objetivo al demostrar que las acciones humanas están determinadas por la voluntad y, que esa voluntad, es la que rige en realidad el curso del mundo y del hombre. La *autoconciencia*, por ejemplo, nos remitirá al sentimiento de ser dueños de nuestro

² Schopenhauer, A., *Sobre la libertad de la voluntad*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 50.

³ Este escrito obtuvo el primer lugar en un certamen convocado por la Real Sociedad Noruega de las Ciencias, en Drontheim, el 26 de enero de 1839.

querer. Y aunque esto no pase de ser un mero sentimiento, una ilusión, la autoconciencia nos confirmará como agentes de una determinada voluntad; no como los dueños de esa voluntad, pero sí como los portadores de ella. La *conciencia*, por su parte, nos demostrará cómo todas las cosas, todos los objetos sin excepción, están sometidos a la ley de causalidad y esto de manera necesaria. Así, nos revelará que todos los actos de todos los seres, incluidos por supuesto los seres humanos, responden a una causa, a una motivación que tiene su origen en la voluntad primigenia. Cabe aquí recalcar la importancia que no sólo en la cuestión de la libertad, sino en la obra total de Schopenhauer tiene la *voluntad*. Es ésta el ser subyacente a todos los fenómenos.⁴ Se trata de la esencia primordial y general de todos los fenómenos. Esencia que, como cosa en sí, no se encuentra, como todos los fenómenos, sometida al principio de razón. Tenemos entonces que la voluntad nunca es causa: su relación con el fenómeno no tiene en absoluto nada que ver con el principio de razón sino que, lo que en sí mismo es voluntad, existe por otra parte como representación, es decir, es fenómeno y como tal obedece a las leyes que constituyen la forma del fenómeno.⁵ No se trata de dos voluntades, sino de dos maneras de ser de la misma voluntad; una, como cosa en sí, no sometida al principio de razón y otra, como fenómeno que se presenta a la conciencia igual que el resto de los fenómenos sometidos al principio de razón. En virtud de la validez absoluta de la ley de causalidad, el hacer u operar de todos los seres de este mundo está rigurosamente *necesitado*.⁶ Y volvemos a la distinción: son los fenómenos los que se presentan con necesidad, pero la voluntad, como esencia de todos los fenómenos, es el fundamento de esa

⁴ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, Vol. II, FCE, México, 2003, p. 363.

⁵ Cfr. Safranski, R., *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Fábula Tusquets, México, 2008, p. 285.

⁶ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad...*p. 363.

necesidad. Y por último, el análisis del *carácter* nos permitirá corroborar que siempre respondemos a las distintas motivaciones de la voluntad de manera determinada. Todo lo que hace y piensa la persona depende de la voluntad y de su carácter.⁷ En el pensamiento de Schopenhauer no hay un carácter que se va formando y por lo tanto transformando. El carácter es siempre el mismo y nos ha sido dado por la naturaleza. De tal forma que sólo respondemos a las motivaciones de acuerdo a lo que somos, no a lo que pensamos o deseamos ser. En *Sobre la libertad de la voluntad*, Schopenhauer utiliza el método que considera más apropiado para la filosofía: el *intuitivo-racional*;⁸ sin embargo, por la naturaleza del presente artículo, nosotros nos apegaremos al método de *indagación*.⁹

1. Libertad

Si se entiende la libertad como ausencia, privación de lo que es torba, de lo que se presenta como obstáculo, habrá que afirmar entonces que estamos frente a un concepto negativo. Positivamente hablaríamos de la libertad como de la manifestación de una fuerza. Lutero por ejemplo menciona, con la belleza propia de su lenguaje teológico, que la libertad no es fruto de la acción sino del abandono. No se trata de un poder de hacer sino de un poder de soltar, de dejar, de tener la capacidad de despojarse de lo que amarra. Schopenhauer, va a mencionar tres tipos de libertad o tres formas generales de concebirla.

⁷ Rosset, Clément., *Escritos sobre Schopenhauer*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 110.

⁸ Cfr. Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipómena*, vol.II, Trotta, Madrid, 2009, pp.33-49.

⁹ Richard McKeon habla de la *indagación* y menciona que consiste en una pluralidad de métodos cuya finalidad es avanzar el conocimiento. Así, la actual investigación en los apartados: *Libertad*, *Libertad física*, *Libertad intelectual*, *Autoconciencia* y todos los referentes al *Carácter*, se sirve del método por *definición*. En el apartado sobre la *Conciencia de las demás cosas*, el método empleado es el *deductivo*. Por último en el apartado sobre la *Libertad como Liberum arbitrium indifferenterae* y *Carácter ingénito*, el método utilizado es el *dialéctico*.

1.1 La libertad física

Schopenhauer la define como la ausencia de obstáculos materiales de toda clase. Hace referencia a las acciones humanas cuando éstas no están condicionadas por ataduras, impedimentos, óbices; es decir, por ningún objeto físico. Este sentido, primero en la lista, es también el primero en una escala, el que está en la base, el más primitivo, el más ordinario y, por lo tanto, el que goza de mayor popularidad. Así, el concepto de libertad queda relacionado con el de *poder*. Poder de verse liberado de impedimentos físicos al momento de actuar. Significa la falta de oposición y puede aplicarse a criaturas irracionales e inanimadas, no menos que a las racionales.¹⁰ Es la libertad que en el lenguaje ordinario se le atribuye a los animales: marinos, terrestres y aéreos; siempre y cuando, por supuesto, no se encuentren domesticados o dentro de un corral, ruedo, jaula o cualquier otro tipo de mazmorra.

1.2 La libertad intelectual

Según la definición aristotélica, se entiende como: “lo voluntario e involuntario según el pensamiento”.¹¹ En este punto considero que Schopenhauer, sin ser explícito, va minando el terreno para sus propios intereses filosóficos pues: ¿en qué sentido lo involuntario puede ser efecto del pensamiento?, ¿no denota ya la definición de Aristóteles que la voluntad está decidiendo con anterioridad al razonamiento? No hay que perder de vista que para el filósofo alemán el intelecto no tiene poder alguno sobre el querer mismo (voluntad). Creer que el conocimiento determina real y radicalmente a la voluntad es como

¹⁰ Hobbes, T., *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, FCE, México, 1980, II, 20.

¹¹ Cfr. Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 47.

creer que la linterna que uno porta en la noche es el primer motor de sus pasos.¹² Retomando el concepto a definir, el intelecto es el medio que presenta a la voluntad los motivos para que ésta decida y consecuentemente actúe. El hombre se considera intelectualmente libre cuando actúa con base en los motivos que el intelecto le ha presentado a la voluntad. Muchos pensadores, de todos los tiempos, han instalado aquí la libertad del hombre, como es el caso de Marx, quien menciona que la actividad *consciente* es el carácter de la especie humana¹³ o del mismo Kant que cuando se refiere a la libertad en sentido práctico, dice que es aquella que puede ser determinada a través de motivos sólo representables por la razón.¹⁴ La libertad es una potencia de actuar o dejar de hacerlo, de acuerdo con los designios de la mente. El resultado de nuestro juicio es lo que en última instancia determina al hombre, el cuál no sería realmente libre si su voluntad estuviera determinada por una cosa distinta a su propio deseo que está guiado por su propio juicio.¹⁵ En los casos de discapacidad intelectual o trastornos mentales esta libertad queda anulada, por ejemplo, en la demencia, el delirio, la psicopatía, la esquizofrenia, la paranoia, etc. Si el medio de los motivos (facultad cognoscitiva) no funciona regularmente y, por el contrario, se encuentra en un estado de perturbación persistente o transitoria, no se puede hablar de una libertad intelectual. La libertad intelectual queda también anulada cuando las circunstancias externas falsean en un caso determinado la comprensión del motivo.¹⁶ La libertad intelectual puede estar debilitada o disminuida de manera parcial en estados desbordados de emoción o cuando se está bajo la influencia de psicotrópicos.

¹² Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, vol. II, FCE, México, 2003, p. 218.

¹³ Fromm, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, FCE, México, 1962.

¹⁴ Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1997, II, 21.

¹⁵ Locke, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, FCE, México, 1999.

¹⁶ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 160.

1.3 La libertad como *liberum arbitrium indifferentiae*

Es la libertad que propiamente nos interesa abordar en este trabajo. La libertad como *liberum arbitrium indifferentiae*, también podemos llamarla *libertad incausada* o libertad que es *causa de sí misma*. Si en la libertad anterior se consideraba al intelecto como el factor determinante de los actos, en la libertad moral no se considera en realidad algo distinto, sigue siendo el intelecto quien tiene la última palabra en relación al acto que está por realizarse o que se ha realizado; sin embargo, un nuevo factor entra en juego, la voluntad. Y es aquí donde verdaderamente la cuestión se vuelve compleja.

El concepto de libertad que hasta ahora se pensó en relación con el poder, se pone ahora en relación con el querer y con ello el problema de si la voluntad es libre. Según el concepto empírico de libertad, se dice: *Yo soy libre cuando puedo hacer lo que quiero*, y mediante ese *lo que quiero* se ha resuelto ya lo de la libertad. Pero ahora que preguntamos por la libertad del querer mismo, la cuestión tendría que rezar así: ¿Puedes querer lo que quieres? Y en caso de que contestáramos afirmativamente la pregunta, surgiría una segunda: ¿puedes también *querer lo que tú quieres querer*? Y de este modo iríamos desplazándola hasta el infinito, al suponer un querer que depende siempre de otro anterior o más recóndito, y empeñarnos vanamente en alcanzar por esta vía un querer último que pensaríamos y aceptaríamos como dependiendo de nada. El concepto primordial de la libertad, el empírico, derivado del hacer, se resiste a ser enlazado directamente con la voluntad. Pues poder hacer lo que se quiera no es lo mismo que poder querer lo que se quiere. Para poder aplicar el concepto de libertad a la voluntad, habría que modificarlo concibiéndolo más abstractamente. Esto se consiguió, afirma Schopenhauer, haciendo que con el concepto de libertad se pensara en la ausencia de toda necesidad. De este modo recibe el concepto el carácter negativo que le reconocíamos al principio.

Nos preguntamos, por tanto: ¿qué es necesidad? *Es necesario lo que es consecuencia de una razón suficiente dada*. Sólo en la medida en que concebimos algo como consecuencia de una razón dada, lo conocemos como necesario y, recíprocamente, en cuanto conocemos algo como consecuencia de una razón suficiente, comprendemos que es necesario porque todas las razones se imponen. En tanto lo libre lleva como característica la ausencia de toda necesidad, tendrá que ser lo que no depende en absoluto de ninguna causa, definiéndose, por tanto, como lo absolutamente casual. *Lo libre es lo que en ningún aspecto es necesario, lo que quiere decir que no depende de razón alguna*. Aplicado esto a la voluntad humana, una voluntad individual no estaría determinada en sus actos por causas o razones suficientes en general. Una voluntad libre sería aquella que, no siendo determinada por una razón, no sería determinada por nada. Ya en este punto podemos decir que al no ser posible afirmar que nuestras elecciones sean independientes de cualquier motivación,¹⁷ tampoco es posible afirmar la libertad de los actos individuales pues de un *querer* determinado es imposible derivar acciones indeterminadas.

2. Autoconciencia

La autoconciencia queda definida en *Sobre la libertad de la voluntad* como la *conciencia de uno mismo*, en oposición a la *conciencia de las demás cosas* o, lo que es equivalente: facultad cognoscitiva. Schopenhauer afirma que esta conciencia del yo la adquiere el hombre inmediatamente, siempre como un algo *que quiere*. El yo percibido directamente por la conciencia que no se dirige hacia afuera es algo volente.¹⁸ Esto significa que se es autoconsciente en la medida en que se *quiere*. Un querer

¹⁷ Russell, B., *Ensayos filosóficos*, Altaya, Barcelona, 1993, p. 49.

¹⁸ Safranski, R., *Schopenhauer y...* p. 416.

no como mediación que desemboca en la autoconciencia; sino una autoconciencia que es *querer*. La autoconciencia, el yo, se identifica entonces con la voluntad, pues el yo es lo mismo que *querer*. La sede de la voluntad es el hombre entero,¹⁹ él es voluntad, y su autoconciencia, su yo, de manera inmediata le remite a ello. Y no se trata sólo de un querer como acto decidido de la voluntad que se convertirá, más temprano que tarde en acción, también se deben contar entre las manifestaciones de la voluntad los afectos y pasiones. Movimientos que, independientemente de la poca o mucha intensidad con que se presenten, pertenecen a la voluntad. La esencia de todas éstas afecciones consiste en que se presentan inmediatamente en la autoconciencia como algo a compás de la voluntad o contrario a ella.²⁰ En este sentido, el cuerpo juega el papel de órgano de la voluntad que actúa hacia afuera y es también el cuerpo el trono de todas las sensaciones agradables o desagradables.

Veamos ahora qué papel juega la autoconciencia en la libertad. ¿Qué datos nos proporciona la autoconciencia con respecto a la libertad? La autoconciencia es la que nos dice *puedo hacer lo que quiero*. Y fuera de esto, no puede decirnos nada más. Su testimonio está siempre en referencia al poder hacer conforme a la voluntad. Entonces, la autoconciencia únicamente nos remite al concepto empírico de la libertad expuesto más arriba: *puedo hacer lo que quiero*. Pero, ¿por qué la autoconciencia es incapaz de decirnos algo más sobre esta libertad del *querer*? Porque ella únicamente está referida a sí misma y por eso es incapaz de captar los motivos que son el material bajo el cual la voluntad *quiere* o *no quiere*. La autoconciencia es el yo que quiere, ¿qué es aquello que quiere?, deliberarlo es trabajo de la conciencia, la cual sí es capaz de captar los diversos

¹⁹ Schopenhauer, A., *Senilia, Reflexiones de un anciano*, Herder, Barcelona, 2010, p. 147.

²⁰ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad*..., p.55.

motivos. Estos motivos son siempre externos, pertenecen al mundo, por tanto, sólo pueden ser aprehendidos por la conciencia de las demás cosas.²¹ Utilizando la etimología griega, podríamos afirmar que la autoconciencia es *idiotes*, es decir, es incapaz de captar más allá de lo propio.²² Lo característico de la autoconciencia es, pues, sólo el acto de voluntad, junto con su señorío absoluto sobre los miembros del cuerpo, que es a lo que alude en realidad el *hacer lo que quiero*. El ejercicio de ese señorío, esto es, la acción, es lo que, aun para la misma autoconciencia, hace de ese acto un acto de voluntad.²³ Schopenhauer menciona que el sentimiento de *puedo hacer lo que quiero*, esa monstruosa ficción, esa locura²⁴ que habita en la autoconciencia, nos acompaña de continuo. Es de destacar que más de un filósofo ha hablado de la libertad como de un sentimiento, lo cual corrobora lo dicho por el filósofo alemán. La siguiente cita es precisamente de la obra de san Agustín *Del libre albedrío*:

Siente que el alma se mueve por sí misma aquel que *siente* en sí la voluntad.²⁵

Si algunos pensadores han hablado en estos términos, ¡qué esperar del hombre ordinario!, del filosóficamente virgen.²⁶ Basado en el dato de su autoconciencia, afirmará que en un caso particular le fueron posibles actos de voluntad contrarios. En realidad está confundiendo su deseo con su querer. Es posible desear en abundancia, pero sólo se puede querer algo, un objeto singular. ¿Qué fue aquello que se quiso? Sólo la acción,

²¹ El cerebro no es la sede de la voluntad, sino sólo el árbitro, es decir, el lugar de la deliberación, el taller de las decisiones, la palestra de los motivos. (Véase Schopenhauer, A., *Senilia...* p. 147.)

²² Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE, México, 2004.

²³ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p 61.

²⁴ Spierling, Volker., *Arthur Schopenhauer*, Herder, España, 2010, p. 156.

²⁵ Abbagnano, N., *Diccionario de Filosofía*, FCE, México, 2004, p. 658.

²⁶ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 61.

es decir, la resolución concretada en acto es lo que le revela a la autoconciencia que fue lo único que quiso. Es decir, la autoconciencia sabe únicamente después de experimentada la acción y no *a priori*. Como ya se había dicho, la autoconciencia solo alberga el *querer*, pero es la conciencia de las demás cosas la que sabe de los motivos que van a determinar a ese *querer* y lo van a traducir en acción.

Siendo la autoconciencia, una conciencia inmediata de los procesos de la propia voluntad, no puede ir más allá de tales procesos vivenciados desde dentro. La voluntad que se vivencia en la autoconciencia es algo originario y tiene que serlo, pues la conciencia de cosas exteriores que pudieran estimularla, motivándola o determinándola, está ausente en un primer momento.²⁷

La autoconciencia, como vemos, no aporta nada a la cuestión sobre la libertad de la voluntad, sobre el *querer libre*, el *querer* no condicionado por los motivos. Lo que sí aporta, para consuelo de los antiguos, modernos y contemporáneos predicadores de la libertad, es la ilusión de que la voluntad del hombre sí es libre y en este sentido sus actos también lo son. Aquí se encuentra la razón del permanente debate entre la libertad y el determinismo: la autoconciencia es *volición* y sustentados en ese *querer* nos concebimos como seres libres cuando, en realidad, no está en nuestro arbitrio *querer* lo que queremos.

3. Conciencia

Conciencia es, en sí, *conciencia de las demás cosas*. Es una facultad orientada hacia afuera, hacia las otras voluntades que no son la mía, hacia los seres movidos por la voluntad. Por una parte, esta facultad cognoscitiva se ejerce de acuerdo a las condiciones de nuestro intelecto, las formas *a priori*. Y por otra,

²⁷ Safranski, R., *Schopenhauer y...*, p. 417.

de acuerdo a los hechos que nos ofrece la experiencia. El entendimiento pues, armado de todos los sentidos externos y de la capacidad de abstracción, comprenderá de manera objetiva el problema de la ausencia de libertad en las acciones individuales.

3.1 Ley de causalidad y libertad

Al hablar del entendimiento, es preciso ahora destacar la forma más general y fundamental del mismo: la *ley de causalidad*.²⁸ Gracias a esta ley se capta el mundo real exterior y se capta como una serie de efectos y sus causas, sin necesidad de deducción, aprendizaje o experiencia. Como todas las formas *a priori*, no se deriva de manera empírica pero tampoco es una pura idea de la razón. Gracias a ésta condición del entendimiento las cosas se nos dan como objetos en el espacio. Nuestro conocimiento de la ley de causalidad es pues un conocimiento *a priori*, la conocemos como algo necesario para que sea posible cualquier experiencia en general. Todos los objetos reales del mundo, inorgánicos y orgánicos, se hallan sujetos a esta ley de manera inexorable. La ley de causalidad hace referencia a cambios y nos dice que cuando se produce un cambio, independientemente del tamaño e intensidad de este, necesariamente algo ha tenido que cambiar antes, y para que esto último cambiara, todavía ha tenido que existir un cambio previo y así *in infinitum*. Los cambios que se presentan en los objetos del mundo exterior, están sometidos a la ley de causalidad, y se presentan siempre como necesarios; pues una vez presentado el cambio antecedente, la consecuencia le sigue de manera necesaria.²⁹

²⁸ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad*...p. 72.

²⁹ A diferencia de otros filósofos, como Wolff, Schopenhauer no diferencia el binomio causa-efecto de antecedente-consecuente, aunque utilizará con mayor frecuencia el primero.

Relacionando ahora la ley de causalidad con los objetos reales, encontramos una diferencia básica en dichos objetos. Algunos de ellos son inanimados y otra parte animados. En terminología clásica nos encontramos con que todos los objetos reales del mundo son *inorgánicos* u *orgánicos*. Entre los orgánicos, cuyo denominador común es la vida, nos encontramos con una escala enorme de grados de perfección. Y en la cumbre de dicho escalafón, nos encontramos con el hombre, animal racional.³⁰ Para los seres inorgánicos, la ley de causalidad que les gobierna se presenta simplemente como *causa* en el sentido más restringido. Para los orgánicos no animales se presenta como *excitante* y para los animales como *motivo*.³¹ En el fondo se trata de términos unívocos: *causa*, *excitante* y *motivo*, la distinción obedece únicamente a lo que cada uno de ellos afectan.

a) La causa, propia del mundo inorgánico, se refiere a aquella que gobierna todos los cambios mecánicos, físicos y químicos de los objetos de la experiencia. Schopenhauer menciona la Segunda y Tercera ley de Newton como notas características de este tipo de causa. La Segunda Ley afirma: “El cambio de movimiento es proporcional a la fuerza motriz impresa...”³² es decir, que siempre el grado del efecto se corresponde exactamente con el grado de la causa, de tal forma que podríamos saber, medir y calcular por el grado de la causa el grado del efecto y viceversa. La tercera Ley dice: “Con toda acción ocurre siempre una reacción igual y contraria...”³³ esto significa que el estado precedente, experimenta el mismo cambio que el estado que le sigue. Los cuerpos inorgánicos están determinados de

³⁰ En Schopenhauer sería más atinado referirnos al “animal volitivo-racional” pues, como cualquier otro ser en la naturaleza, el hombre es primaria y preeminentemente voluntad.

³¹ Schopenhauer emplea a menudo la antigua y expresiva palabra *Bewweggrund* (motivación).

³² Tippens, P., *Física, Conceptos y aplicaciones*, McGraw Hill, México, 2001, p. 150

³³ Tippens, P., *Física*...p. 74.

manera exclusiva por éste tipo de causas. En las causas que son los motores de los seres inorgánicos encontramos que la relación causa-efecto es percibida de manera inmediata. La causa es proporcional al efecto que produce, dicha relación causa-efecto es observable, cuantificable y palpable. La causa y su efecto están en vinculación inmediata. Por ejemplo, siempre que una fuerza produce movimiento observamos trabajo: al estirar un resorte, el resorte ejerce una fuerza igual y en sentido opuesto. En general, casi en todos los fenómenos que estudia la Física observamos dicha relación causa-efecto de manera inmediata. En algunos casos, cuando la causa sensible tiene poca fuerza de adhesión, es decir, cuando en este objeto la separación entre átomos y moléculas es mucho mayor que en los sólidos y líquidos, parece que la causa se va dissociando del efecto, o que la causa tiene una presencia menos contundente que el efecto. Parece que el efecto es más fuerte que la causa. Pero esto no significa en ningún momento que haya dejado de existir tal causa, simplemente para nuestros sentidos se ha hecho menos perceptible. Como ejemplo podemos mencionar el flujo y la presión de gases que fungen como causas de diversos efectos. O el efecto dilatador que tiene el calor en los cuerpos.

b) *La causa excitante*, hace referencia a causas que determinan los cambios de los organismos. Dichas causas no guardan proporción entre la acción y la reacción. Entre la intensidad de la causa y la del efecto no existe simetría. Por lo anterior, medir y predeterminar el grado del efecto por el grado de la causa se torna ya imposible. Puede existir un excitante en grado mayúsculo que provoque efectos también mayores o, por el contrario, provocar un efecto menor y viceversa. No es inmediato por ejemplo el proceso mediante el cual las células vegetales transforman sustancias inorgánicas en orgánicas gracias a la transformación de la energía solar en energía química, dando lugar a la fotosíntesis. Tampoco es inmediato el efecto del *tropismo*, que consiste en que una planta se dirige en la misma dirección

o en dirección opuesta a un estímulo, por ejemplo, el de los rayos solares. Schopenhauer menciona un ejemplo que ilustra la distancia que puede haber entre la causa y su efecto en el mundo vegetativo, sin que esto mengue en nada la necesidad con que dicho efecto debe producirse:

Y la semilla, que preservada de toda humedad no mostró variación alguna a través de los siglos, tan pronto como se le coloca en suelo propicio y se le somete a la influencia del aire, de la luz, del calor, de la humedad, germina, crece y se convierte en una planta. La causa es más complicada; el efecto, más heterogéneo; pero la necesidad con que se produce no es un ápice menos rigurosa que en cualquier otro caso.³⁴

Cambios efectuados por la luz, el calor, el frío, el agua, el alimento, sustancias químicas, etc. El desarrollo y los cambios meramente orgánicos proceden todos ellos de *excitantes*. La vida total de las plantas transcurre por mediación exclusiva de los excitantes. Su asimilación, su crecimiento, la tendencia a la luz de su parte superior y hacia el suelo de sus raíces, su fecundación, fructificación y más, son cambios ante el *excitante*.³⁵

c) *Las causas motivadas* son características en los animales. Esta causalidad, mueve a través del conocimiento; y por conocimiento habrá que entender desde el simple e inmediato “darse cuenta” hasta la racionalidad. Los seres cuyas causas son *motivos*, no son movidos meramente por las excitaciones recibidas sino por las representaciones. Por supuesto, tratándose de una ingente graduación de seres, ésta facultad de representación irá de lo más básico a lo más propiamente humano. Sabido es que los animales comparten funciones vegetativas con las plantas – es decir, responden también a *excitantes*– así como los animales no racionales comparten las facultades sensitivas con los humanos; sin embargo, los movimientos todos que el animal ejecuta

³⁴ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 85.

³⁵ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 77.

como animal y que dependen de sus funciones esenciales son consecuencia de algo conocido, de un objeto que es un *motivo* o representación. Aún en los más ínfimos seres de la gradación se presenta un motivo capaz de provocar un movimiento.

Los motivos requieren solamente ser percibidos, no importa la ocasión, la lejanía o la proximidad, la duración o la claridad con que la percepción se presenta. Y ¿en qué se diferencia la motivación en la conciencia humana y en el resto de los animales? Teniendo como base siempre el mundo intuitivamente conocido, el hombre, a diferencia del animal, *abstrae* de este mundo representaciones no intuitivas, es decir, conceptos.³⁶ Conceptos que expresará en palabras. Los animales, al poseer únicamente representaciones sensibles –visiones directas e inmediatas de la realidad- sólo son capaces de responder a lo que el presente les da. El hecho de que actualmente se hable de *memoria* en ciertos animales, no derriba lo afirmado por Schopenhauer, pues esa facultad de percepciones pasadas en algunos animales, no implica la ausencia de estímulos objetiva y temporalmente presentes que han activado dicha memoria. El hombre, en cambio, más allá de las representaciones sensibles es capaz de razón y reflexión, lo que le permite ubicarse en el pasado, el futuro y aun en lo físicamente ausente. Casi siempre lo que determina las acciones humanas es lo intelectual: recuerdos, evocaciones, preceptos religiosos, normas civiles, paradigmas, creencias, ideologías, imaginaciones. Cuando se maneja por las puras impresiones del presente, es muy probable que sus

³⁶ Para Schopenhauer el conocimiento *intuitivo* es un conocimiento orientado hacia adentro, una razón que conoce inmediatamente; lo califica como “iluminación interior”, “conciencia superior”, “estado interno”, “fuente real e inagotable de toda comprensión”. Se trata además de un conocimiento incommunicable. Sin embargo, como la filosofía tiene que ser un conocimiento comunicable, el intelecto, a partir de los *conceptos* (representaciones no intuitivas), trata de revelar lo captado en la intuición. Y por supuesto, a partir de conceptos, da nombre también a todos los fenómenos. (Véase Schopenhauer, A., *Parerga y Paralipomena*, Vol. II...p. 39-41).

actos sean juzgados como irracionales. Son por lo general *motivos* compuestos por meras ideas los que mueven al hombre. Cabe mencionar que Schopenhauer no está cayendo en el extremo de los “intelectualistas” que consideran que lo que mueve al hombre es única y puramente sus ideas. La representación sensible también es un *motivo* que se transformará la mayor parte de las veces en *motivo* inteligible. Pero sobre todo, Schopenhauer es lo más distante a un filósofo intelectualista porque considera que la esencia del hombre es la voluntad, no la razón. La voluntad es el ser humano propiamente, el intelecto es una mera función de sus órganos.³⁷

La voluntad nunca obedece al intelecto, sino que éste es el simple consejero ministerial de esa soberana. El intelecto presenta de todo a la voluntad, tras de lo cual ésta escoge conforme a su esencia, aunque determinándose con necesidad, porque ésta esencia es inmutable.³⁸

Así pues, la idea, expresión inteligible de la voluntad, presenta los *motivos* y, como tal, la necesidad sigue estando allí, no queda de ningún modo eliminada. Por otra parte, no es posible hablar de dichos *motivos* como exclusivamente intramentales, son siempre *motivos* externos, pues han sido captados por la conciencia de las demás cosas, cosas que forman parte del mundo. Por lo tanto, el motivo abstracto es una causa como cualquier otra, y, como ellas, algo siempre real, material, ya que descansa, en último término, en una impresión exterior recibida alguna vez y en algún lugar.³⁹ Parece que las causas han desaparecido y en cierto sentido lo han hecho. Han dejado de ser causas que afectan directa y físicamente. Han dejado de ser causas materiales que actúan sensiblemente sobre el organismo para transformarse ahora en causas inmateriales, es decir, en

³⁷ Spierling, Volker., *Arthur Schopenhauer*, Herder, España, 2010, p. 157.

³⁸ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad...*, vol. II, p. 218.

³⁹ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 83.

puras representaciones. Claro, la representación no deja de ser sensible, lo que ha cambiado es el contacto inmediato de la causa sobre el organismo, lo que es propio de la vida vegetativa. En la vida animal más básica, es decir entre los zoofitos, los radiolarios, los pólipos y más, el *motivo* está todavía muy vinculado con el *excitante*. Schopenhauer habla de un “débil crepúsculo de conciencia” que les permite diferenciar su alimento o su presa o, si es necesario, moverse de un lugar a otro por supervivencia. Al hablar de animales superiores podemos percibir que la acción está más separada del *motivo* que la ha provocado. Si en los animales más ínfimos de la escala encontrábamos poca diferencia entre el *motivo* y el *excitante* y, por lo tanto, efectos más inmediatos, en los animales superiores encontramos un alejamiento de la acción con el *motivo*, los efectos son más mediatos; como si el motivo se fuera escondiendo a medida que ascendemos en la serie zoológica.

El perro vacila entre la llamada del amo y la presencia de la perra, y será el motivo más fuerte el que determine su movimiento que, cuando se resuelve, lo hace tan necesariamente como una acción mecánica.⁴⁰

Del anterior ejemplo es importante destacar dos cosas; la primera ya la habíamos mencionado y es el hecho de que el *motivo*, aunque no está en contacto sensible-inmediato con el animal, sí está presente. En los *motivos* la temporalidad es siempre una y la misma: el presente. El hecho de que no haya inmediatez entre el motivo y el efecto que produce es muy distinto al hecho de que el motivo deje de ser sensible. El *motivo* sigue siendo sensible aunque no toque directamente al objeto que producirá la acción. El otro aspecto que hay que señalar en la afirmación es que se habla del *motivo* más fuerte. Nos encontramos entonces con una elección entre dos motivos distintos

⁴⁰ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 87.

pero ante una sola resolución. Y esa resolución, esa acción de ir con la perra o con el amo, tiene lugar tan necesariamente como en los ejemplos de la Física mecánica. Vamos perdiendo de vista lo tangible de las causas, en este caso de los *motivos*, lo que no debemos perder de vista es que siguen siendo *motivos* que indefectiblemente provocan una acción, un movimiento. Nadie en sus cabales se atrevería a hablar de un libre arbitrio indiferente en los animales.

Cuando hablamos del *homo sapiens sapiens*, vemos que los *motivos* se han hecho imperceptibles a los sentidos, se han desincorporado, y dichos *motivos* se transforman ahora en meras ideas, recuerdos, imaginación, fantasías, normas morales y más entes intelectuales. El origen de éstos entes intelectuales, que constituyen ahora los motivos, tienen un origen en el pasado próximo o remoto pero ese origen es siempre verdadero y objetivo. Lo anterior queda patentado en las observaciones cotidianas; desconocemos los motivos que impulsan la acción de los hombres, pero no ignoramos, en ningún momento, que esas acciones tienen una razón, un motivo que las ha actualizado. El hombre actúa del mismo modo que cae la piedra o reacciona la planta, responde ante los motivos con necesidad forzosa.⁴¹ Viendo a los otros, esto nos queda claro: sus actos siempre responden a una causa, a un *motivo*. Pero cuando trasladamos la observación al propio cuerpo, cuando somos nosotros los que actuamos, ésta certeza se va diluyendo u olvidando; es un hecho que no nos ponemos a reflexionar durante cada segundo de nuestra existencia acerca de lo que estamos haciendo y lo que estamos por hacer y acerca del *motivo* exacto que da lugar a tal acción. Sin embargo, aun sin una comprensión filosófica, cualquiera que reflexionara sobre lo anterior, podría concluir también sin ningún problema, que todos nuestros actos tienen alguna causa, seamos o no conscientes de las causas que están provocándonos a actuar.

⁴¹ Safranski, R., *Schopenhauer y...*, p. 418.

3.2 Necesidad de las acciones humanas por los motivos

El verdadero escollo para la mayoría de la gente, para aquellos que Schopenhauer llamaba “productos manufacturados de fábrica”,⁴² está en darse cuenta y consecuentemente aceptar la necesidad de las acciones. El hecho de que los *motivos* sean ahora meramente abstractos, el hecho de que puedan ser varios, de que hayan tenido un origen en el pasado, de que algunos de ellos se presenten como motivos contrarios y el hecho de que se nos presenten como nuestros motivos, crea en la autoconciencia la ilusión de que los actos se producen sin una implacable necesidad. Schopenhauer hace una analogía brillante entre esa falsa conciencia del hombre que cree que puede elegir entre varios *motivos* y las variadas formas en que podemos encontrar el agua.

Es como si el agua dijera: “¡Puedo formar olas inmensas; puedo deslizarme con rapidez; o precipitarme espumosa; saltar libre; puedo hervir y evaporarme; pero, en fin, prefiero quedarme tranquila y clara en este arroyo espejeante!”. Del mismo modo a como el agua puede hacer cada una de esas cosas únicamente cuando concurren las causas determinantes de cada una de ellas, así el hombre referido no puede hacer nada de lo propuesto sino con la misma condición. Le es imposible mientras no se presenten las causas; pero tendrá que hacerlo en cuanto se halle colocado en las circunstancias correspondientes tal como le ocurre al agua.⁴³

El individuo al responder entre varios a uno solo de los motivos siente que está gobernando sobre su voluntad, piensa efectivamente: *puedo hacer lo que quiero*; pero esto no pasa de ser una mera suposición, puesto que si prefiere otra acción, estará eliminando ese querer al que hacía referencia y, la acción

⁴² En su juventud, Schopenhauer solía referirse así de la gente ordinaria, los que no sobresalían ni intelectual ni moralmente.

⁴³ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad*..., p. 91.

finalmente ejecutada, será lo único que en realidad quería. Los motivos más poderosos son los que determinan nuestro querer y esto no es opcional para nadie. Ni las obras ni los hechos de nuestra vida son obra nuestra.⁴⁴ El santo sólo pudo *querer* alejarse al desierto y permanecer en soledad de la misma forma que el asesino sólo pudo *querer* perforar el cráneo de su víctima con un zapapico.

Entonces, ¿por qué el hombre tendría que estar exento a la ley de causalidad? ¿Bajo qué esotérica lógica? ¿En qué momento el hombre se ha liberado del espacio y el tiempo? ¿En qué medida el hombre no es un fenómeno más entre todos los fenómenos? La materia viva, en tanto materia, está sometida a las leyes de la física.⁴⁵ El hombre, fenómeno que se desarrolla en el espacio y el tiempo, como cualquier otro objeto de la experiencia, está sometido a la ley de causalidad. El filósofo de Danzig define la causalidad como: el cambio antecedente que produce el consecuente necesariamente.⁴⁶ Al hablar de la causa como cambio, es evidente que no es de la nada que la causa logra producir un efecto, como si la causa fuese incausada, primigenia. Es necesario suponer una fuerza originaria al hablar de la causalidad. Sin embargo, esta fuerza natural no es explicable, aunque ella es el principio de toda explicación. Schopenhauer no concibe un punto de partida en la serie de cambios, un punto inicial: no es posible pensar en una causa primera como no es posible pensar en un comienzo del tiempo o en un límite del espacio.⁴⁷ Por supuesto, esa fuerza es lo que Schopenhauer denomina voluntad. Lo anterior aplica también cuando hablamos de los *motivos* en las acciones humanas. Motivos que nos presenta el conocimiento, como ya se ha dicho. La causa en el

⁴⁴ Spierling, Volker, *Arthur...*, p. 157.

⁴⁵ Meyer, P., *Genómica, el acertijo de lo humano*, Ensayo Tusquets, México, 2015, p. 123.

⁴⁶ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 95.

⁴⁷ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 73.

hombre que ya no puede ser reducida a causas y que, por lo tanto, no puede ser explicada, es la misma que actúa en los fenómenos de la naturaleza: la voluntad. Y ésta voluntad, no la conocemos sólo de manera racional como en los objetos que se nos presentan, sino que la experimentamos desde dentro. Es la autoconciencia la que de manera inmediata nos la da a conocer. O, mejor, en virtud de la autoconciencia experimentamos esta voluntad. Es importante concluir que la autoconciencia y la conciencia de las demás cosas, cada una a su manera, nos revelan la realidad de esa voluntad que es el fundamento de todas las causas. La ley de causalidad enfatiza la ausencia de libertad en las acciones individuales al mostrar como la voluntad quiere lo que quiere *necesariamente* en respuesta a diversos motivos. Sólo con este supuesto, de que exista semejante voluntad y que, en el caso concreto, posea una naturaleza determinada, actúan las causas que a ella se enderezan, y que ahora llamamos motivos.⁴⁸ Todo pues sucede necesariamente, incluso las acciones que consideramos voluntarias, conforme a la ley de causalidad.⁴⁹

4. Carácter

La voluntad experimentada de manera individual, opera de manera distinta en cada hombre, incluso cuando puedan presentarse los mismos *motivos*. Esta constitución especial determinada en el individuo es lo que denominamos carácter. Más específicamente se trata del carácter empírico, pues lo conocemos por experiencia y no como una forma *a priori* del entendimiento. Es el *carácter* el que condiciona primeramente la clase de acciones que el hombre realizará de acuerdo a un *motivo* o a

⁴⁸ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad*..., p. 96.

⁴⁹ Suances, Marcos., *Arthur Schopenhauer. Religión y metafísica de la voluntad*, Herder, Barcelona, 1989, p. 134.

una serie de *motivos*. En los animales el carácter es distinto en cada especie, en el hombre, es distinto en cada individuo. Schopenhauer enlista cuatro cualidades del carácter en el hombre, a saber: es individual, empírico, constante e ingénito.

4.1 El Carácter es individual

Es indudable que, así como en los organismos vivos existe lo que la filogenia denomina estados del carácter; es decir, rasgos similares y cualidades compartidas entre distintos seres, también en el hombre existe un carácter de la especie. Es por eso que compartimos un modo de ser esencial, es decir, unas cualidades principales. Sin embargo, la realidad cotidiana nos dice que los hombres reaccionan de maneras distintas ante motivos iguales; ello obedece a que ése carácter de la especie se encuentra en cada individuo de manera más o menos patente. En algunos individuos en mayor grado, en otros en menor. En un individuo, estas cualidades están combinadas de manera distinta que en otro y en los otros. En un individuo parecen estar restringidas ciertas cualidades que en otro son constantemente expuestas. Esto da lugar a una diferencia intelectual y moral que puede ser mínima o que puede ser colosal de un individuo a otro. Es esto lo que constituye el carácter individual. Así pues, el carácter individual es el carácter de la especie que, por variar en su graduación de una persona a otra, es distinto también de uno a otro individuo. Me parece oportuno mencionar aquí a Clark Hull, psicólogo estadounidense del siglo pasado, que consideraba que todo lo que existe en el hombre existe en una cierta cantidad. Dicha tesis reafirmaría que el carácter de la especie, presente en cada individuo, no se encuentra en cada individuo en la misma medida.⁵⁰

⁵⁰ Wolman, Benjamin, *Teorías y sistemas contemporáneos en psicología*, Planeta, México 1999.

No debemos tomar a ninguno otro como modelo de nuestra conducta; porque la situación, circunstancias y relaciones nunca son las mismas, y porque la diversidad del carácter da al comportamiento un diferente matiz.⁵¹

4.2 El carácter es empírico

Sólo a partir de la experiencia conocemos el carácter propio y el de los demás. El carácter es empírico, porque no es conocido *a priori*, sólo a través de la experiencia.⁵² Cómo es cada uno, cómo se desenvuelve uno ante determinados escenarios y situaciones, se le va revelando a la conciencia sólo a partir de lo experimentado, de lo vivido. La experiencia, como una obstinada pedagoga nos muestra una y otra vez de qué somos capaces y de qué no, por más que nuestros deseos vayan en distintas direcciones. Por eso uno se siente desilusionado de sí mismo y de los demás cuando descubre, a la vista de ciertas acciones, que no posee el grado de justicia, amor o virtud que suponía.⁵³ Sólo podemos alcanzar una parte infinitamente pequeña de todo lo deseable.⁵⁴ La diversidad de motivos que el conocimiento pone a nuestra mesa nos dan la ilusión de que podemos tomar A, B, C..., porque simplemente lo deseamos, cuando en realidad sólo pudimos tomar B y eso nos lo mostró la experiencia. El olmo no da peras ni cualquier otro fruto, así como un individuo determinado sólo puede elegir B aunque se le presente el alfabeto completo como motivo de su elección. Aquello que el hombre es, lo que siempre ha sido, se le revela sucesivamente a lo largo de su vida.⁵⁵

⁵¹ Schopenhauer, A., *Parerga y paralipómena*, vol. I, Trotta, Madrid, 2006, p. 478.

⁵² Suances Marcos, Manuel., *Arthur Schopenhauer. Religión y metafísica de la voluntad*, Herder, Barcelona, 1989, p. 127.

⁵³ Suances Marcos, Manuel., *Arthur Schopenhauer. Religión...*, p. 127.

⁵⁴ Schopenhauer, A., *Parerga y...*, p. 454.

⁵⁵ Spierling, Volker., *Arthur...*, p. 158.

4.3 El carácter es constante

Séneca afirmaba que nadie puede llevar mucho tiempo una máscara fingida: lo fingido vuelve pronto a su naturaleza. “El hombre no cambia nunca” sentencia Schopenhauer. Pues el destino puede cambiar, pero la propia índole nunca.⁵⁶ El carácter del hombre se mantiene sin cambios reales durante toda su vida. En esto se apoya el que un hombre que ha actuado mal en un momento, por ejemplo, que haya robado, se le considere toda su vida ladrón; en él queda la mancha de una acción reprochable.⁵⁷ Los cambios aparentes, -pues éstos son en las acciones, no en el carácter-, tienen lugar como consecuencia del conocimiento. El carácter persigue siempre los mismos fines, pero el conocimiento le permite situarse ante motivos que durante la niñez o la adolescencia permanecían ocultos a la conciencia. El carácter es invariable, los motivos actúan necesariamente, pero tienen que atravesar el conocimiento que, como tal, constituye el medio de los motivos.

4.4 El carácter es ingénito

Antes de desarrollar el punto, alguien podría por principio objetar: ¿no es posible que el carácter sea empírico y a la vez ingénito! La respuesta es la siguiente; definimos al carácter individual como empírico no porque se vaya formando con la experiencia, sino solamente porque por medio de la experiencia lo conocemos. Así que no existe contradicción entre afirmar lo empírico del carácter y su cualidad de ingénito.

El carácter individual, afirma Schopenhauer, es obra de la Naturaleza y cita, para ilustrar el capítulo de *Herencia de cualidades*, a Catulo: “Cada quien sigue las semillas de su

⁵⁶ Schopenhauer, A., *Parerga y...*, p. 342.

⁵⁷ Suances Marcos, Manuel., *Arthur Schopenhauer. Religión...*, p. 128.

naturaleza”,⁵⁸ a Horacio: “Los fuertes son engendrados por los fuertes y buenos” y a Shakespeare: “Los cobardes engendran cobardes y las cosas despreciables generan desprecio”.⁵⁹ Por tanto, el carácter no depende de las circunstancias, de los deseos, de la formación axiológica o religiosa. Tanto las virtudes como los vicios humanos forman parte del carácter congénito del hombre. El carácter antecede moralmente al hombre.⁶⁰ Los defensores de la voluntad libre y de las consecuentes acciones libres no aceptan que tanto virtudes como vicios son congénitos y que nos han sido dados por la Naturaleza. Sin embargo, su explicación de que virtudes y vicios provienen de una elección racional, queda dismantelada ante la realidad cotidiana de hechos abyectos. También tienen lugar cotidianamente acciones nobles pero, lo que se quiere destacar, es que si las virtudes dependieran del uso de la razón, el mundo ya habría mejorado por lo menos un ápice y veríamos que caminamos en la ruta de una evolución ética y no sólo biológica o tecnológica. Alguien, aprisionado por la idea de que el hombre debe ser como quisiéramos todos que fuera, dirá: “bueno, es que precisamente el hombre ha hecho uso de su libertad desde que es hombre”. Alguien más, con una visión clara que le permite reconocer lo que el hombre ha sido, es y seguirá siendo, no tendrá mejor respuesta que la de aceptar un carácter ingénito y constante en el hombre. Cada hombre ha sido, lo que ha podido ser. La aspereza de la siguiente cita, aunque parece extraída de la más pura doctrina eugenésica, refleja la convicción que sobre el particular guardaba Schopenhauer:

Si se pudiera castrar a todos los canallas y enclaustrar a todos los tontos, proporcionar todo un harén a la gente de carácter noble y procurar varones de una pieza a las muchachas ingeniosas

⁵⁸ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad...*, p. 500.

⁵⁹ Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad...*, p. 502.

⁶⁰ Spierling, Volker., *Arthur...*, p. 157.

e inteligentes, pronto resurgiría una generación que dejaría muy atrás a la del siglo de Pericles.⁶¹

Con el supuesto de un libre arbitrio indeterminado, no es posible que la razón de la diversidad de las maneras de obrar, de diversos hombres, resida en lo *subjetivo*, pero mucho menos en lo *objetivo*, pues entonces serían los objetos los que determinarían el obrar y la supuesta libertad quedaría anulada.⁶² Incluso es absurdo pensar en la posibilidad de lo anterior. Pues ¿frente a cuáles objetos el hombre es más o menos libre? Ya que, de acuerdo a dicha creencia, de los objetos pende la libertad. Y algo semejante ocurre cuando se quiere justificar la diversidad de caracteres como consecuencia de la “experiencia de vida” de cada individuo. Es decir, que el carácter se va forjando a lo largo de los años a partir de las circunstancias, las enseñanzas, la formación, la religión, etc. Los defensores de este punto estiman que el carácter es algo no hecho sino hasta determinada edad. Aquí cabrían varias preguntas como contrarréplica: ¿a qué edad está formado plenamente el carácter? ¿Quién puede determinar que en cada individuo la edad precisa en que se origina su carácter es una y no otra? Si el carácter es algo que se va constituyendo a lo largo de los años: ¿hay hombres que mueren sin un carácter? No es posible entonces hablar de variedades de carácter como productos de la historia personal de los individuos. Más justo para el entendimiento -aunque menos conveniente para los custodios de la libertad en las acciones humanas-, será hablar de un carácter ingénito. Ya desde el nacimiento del hombre toda su vida está indefectiblemente determinada hasta el menor detalle.⁶³ El carácter pues, es el lugar permanente e invariable de la voluntad. La voluntad trabaja

⁶¹ Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Vol. II, FCE, México, 2003, p. 510-511.

⁶² Schopenhauer, Arthur, *Sobre la libertad de la voluntad*, Filosofía, Alianza Editorial, México, 2010, p. 105.

⁶³ Spierling, Volker., *Arthur...*, p. 159.

desde el carácter y, de acuerdo a lo que el carácter es, responde a los motivos que se le van presentando. Éste carácter constituye un factor tan necesario para cada acción como el motivo. Carácter y motivos entonces dan lugar necesariamente a las acciones humanas.

Conclusiones

Nuestro objetivo general de demostrar que las acciones humanas están determinadas por la voluntad y, que esa voluntad, es la que rige en realidad el curso del mundo y del hombre ha sido suficientemente logrado. A partir de la indagación hemos confirmado que el hombre vive en la ilusión de comprender sus acciones como productos originales y exclusivos del intelecto. Se ha instalado en esa ilusión. Pero quien ha decidido realmente es la voluntad sirviéndose del intelecto, y ello, con *razón suficiente*. Cada uno de los términos puestos en juego nos han revelado, a su manera, la imposibilidad de acciones individuales *in-causadas*. Cualquiera que sea el concepto que de la *libertad* de la voluntad se posea en el terreno metafísico, las manifestaciones de la misma, las acciones humanas, se encuentran, lo mismo que cualquier suceso, determinado por leyes naturales universales. No existe propiamente libertad en las acciones humanas. Así como la voluntad obra en las inconscientes y ciegas fuerzas primitivas de la naturaleza, así también se plasma luego en seres vivos e inteligentes dirigiendo en lo más íntimo tanto los procesos orgánicos como los actos humanos.⁶⁴ Si consideramos el ser del hombre objetivamente, esto es, desde fuera, cobraremos el conocimiento apodíctico de que se halla sometido, al igual que la acción de todo ser natural, a la ley de causalidad en todo su rigor. Entonces, así como en la naturaleza inorgánica existe una base o fundamento desde donde es posible que la

⁶⁴ Suances Marcos, Manuel., *Arthur...*, p. 124.

causa actúe produciendo un efecto, así también en el hombre. Por lo tanto, todo ser, de cualquier clase que sea, reaccionará con arreglo a su propia naturaleza con ocasión de las *causas* actúantes.⁶⁵ Lo que el hombre llama libertad de acción sólo difiere de los reinos vegetal, mineral y animal por la capacidad que tiene de darse cuenta de sus propias motivaciones, así como por la relativa complejidad de esas motivaciones. Nada pues escapa al carácter coactivo de la voluntad, que es la coacción misma, dado que es el origen, el *substratum* que anima toda fuerza desde el interior, tanto mecánica como biológica. El conocimiento seguro, demostrado *a priori* y *a posteriori*, demuestra la rigurosa necesidad con que las acciones se siguen tras un *carácter* y unos *motivos* dados.⁶⁶ La acción da cumplida entrada a los dos, apoyándose por igual, en todo lo posible, sobre ambos, de modo que el motivo eficaz acierta con ese carácter y ese carácter es determinable mediante aquel motivo. Nada en el mundo fenoménico al cual pertenece el hombre puede escapar de la cadena causal. Los acontecimientos están predeterminados en el sentido de que son ellos consecuencia de las causas precedentes. Así pues, ha quedado demostrado que es imposible hablar de actos individuales regidos por el libre arbitrio. En el mundo del fenómeno, domina la necesidad.⁶⁷ Luego, las acciones humanas están determinadas por la voluntad. El hecho de que nuestro autor no aceptara la libertad en las acciones individuales no significa que no aceptara la existencia de la libertad. Sin embargo, eso sería el tema de un posterior artículo que complementa al actual.

⁶⁵ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 108.

⁶⁶ Schopenhauer, A., *Sobre la libertad...*, p. 150.

⁶⁷ Spierling, Volker., Arthur..., p. 158.

Bibliografía

- Boecio, *La consolación de la filosofía*, Porrúa, México, 1991.
- Fromm, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, FCE, México, 1962.
- Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE, México, 2004.
- Hobbes, Thomas, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, FCE, México, 1980.
- Kant, Immanuel, *Antropología en sentido pragmático*, Edición bilingüe alemán-español, FCE, UNAM, UAM, México, 2014.
- _____, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1997.
- Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, FCE, México, 1999.
- Meyer, Pablo, *Genómica, el acertijo de lo humano*, Ensayo Tusquets, México, 2015.
- Rosset, Clément, *Escritos sobre Schopenhauer*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- Russell, Bertrand, *Ensayos filosóficos*, Altaya, Barcelona, 1993.
- Safranski, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Fábula Tusquets, México, 2008.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, II, FCE, México, 2003.
- _____, *Parerga y paralipómena*, vol. I, Trotta, Madrid, 2006.
- _____, *Parerga y paralipómena*, vol. II, Trotta, Madrid, 2006.
- _____, *Senilia, Reflexiones de un anciano*, Herder, Barcelona, 2010.
- _____, *Sobre la libertad de la voluntad*, Filosofía, Alianza Editorial, México, 2010.
- Spierling, Volker, *Arthur Schopenhauer*, Herder, Barcelona, 2010.
- Suances Marcos, Manuel, *Arthur Schopenhauer. Religión y metafísica de la voluntad*, Herder, Barcelona, 1989.

Lectura de los tiempos anacrónicos: historiografía de la imagen y facultad mimética

Diego Vázquez Díaz

Resumen

El presente ensayo es una síntesis de la investigación realizada en torno a la propuesta por una historiografía de la imagen implicada por Walter Benjamin y puesta en examen por Georges Didi-Huberman, historiador del arte y teórico de la imagen, y por el filósofo Giorgio Agamben. La empresa busca exponer el planteamiento básico de la postura benjaminiana para entender cómo ésta implica a la historia como un relato no cronológico, sino anacrónico. De este modo, se dará sostén a lo que motiva a este trabajo: la propuesta de una posibilidad de lectura de los tiempos anacrónicos. Esto, en última instancia, hallará sostén en un concepto clave del pensamiento de Walter Benjamin: la facultad mimética.

Palabras clave: anacronismo, imagen dialéctica, índice histórico, facultad mimética, signatura

Walter Benjamin y la imagen dialéctica

Walter Benjamin presenta en su obra, las *Tesis sobre la historia*, las propuestas de crítica a las guías de entendimiento, estudio y adecuación práctica acerca de la historia como fenómeno, proceso y disciplina, desde el claro dominio del discurso marxista. Pero esta obra, sobra decir, no sólo impacta en el discurso de la

filosofía de la historia, de la historiografía y del ámbito político, sino que puede llevarse a sus consecuencias últimas desde el amplísimo y diverso panorama de las diferentes problemáticas en y por la filosofía.

Del mismo modo, el autor, en su *corpus*, nos presenta una amplia gama de reflexiones en distintos campos y áreas de estudio que reflejan su momento histórico, pensamientos y necesidades. Innegable es su herencia histórica y material que rememora al pensamiento hegeliano en su dimensión fenomenológica, y al discurso marxista en su análisis de la historia, sociología, economía y política; pero también es innegable la apertura que hace a las diferentes vías de interpretación y crítica de la realidad, apertura que hace viable el análisis ahora puesto en marcha.

Benjamin invita a la recuperación y reestructuración de la historiografía. Exhorta a pensar que a la historia hay que *cepillarla a contrapelo*; su propuesta de deconstrucción de la historia universal parte de esa actitud que, propiamente, pone en el materialismo. La liberación del esquema de progresión en el tiempo vacío es la empresa que impulsa a la fuerza destructiva del materialismo histórico; destrucción que, impuesta bajo la necesidad de derrumbe de los edificios históricos, plantea tres puntos focales de superación del historicismo:

El primer golpe debe dirigirse contra la idea de la historia universal. [...] La segunda posición fortificada del historicismo hay que encontrarla en la idea de que la historia es algo que se deja narrar. [...] El tercer bastión del historicismo es el más fuerte y el más difícil de atacar. Se presenta como la “empatía del vencedor”. [...] El materialista histórico guarda distancia ante ello. Tiene que cepillar la historia a contrapelo, sirviéndose para ello de hasta el último de los recursos.¹

Tomando las cosas a contrapelo es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas, dice Georges Didi-

Huberman². Haciendo el movimiento contrario al espontáneo y más económico gesto es que se rompe la medianamente uniforme superficie y se puede entrever lo que yace abajo.

En Benjamin se encontrará una propuesta de la historicidad cuyo objeto de estudio no será el hecho o la temporalidad idealista, como lo habían sido para el historicismo; en cambio, el objeto de estudio de ella serán las imágenes mismas. No sólo el «pelo» ha de ser cepillado contrariamente, sino que ha de descubrirse que lo que hay debajo de él no es de la misma naturaleza.

Dice Didi-Huberman que Benjamin puso la imagen en el centro neurálgico de la “vida histórica”. La historia será constituida desde la imagen, la historiografía será, entonces, la lectura de ellas, y sólo se planteará la historicidad desde aquella. Con esto, Benjamin propone pensar opuestamente a la recomendación³ por olvidar el curso ulterior de la historia si se quiere revivir una época cualquiera.⁴ Benjamin dirá en su segunda tesis que este ‘es un procedimiento de empatía’ cuyo problema es, genealógicamente, que “su origen está en la apatía del corazón, la acedia, que no se atreve a adueñarse de la imagen histórica auténtica, que relumbra fugazmente”.⁵

I. La imagen dialéctica: movimiento en suspenso

‘La imagen dialéctica es un relámpago que va por sobre todo el horizonte del pasado.’ La postura eminentemente benjaminiana que hace de la imagen dialéctica no sólo perceptible en el relámpago, sino que es la fugacidad misma, parece conducir irremediabilmente a pensar en la suspensión del momento. La historia tendría que ver con interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente. Al dar ella una idea de lo constitutivamente citable de su objeto, éste, en su versión más elevada, debe ofrecerse como un instante de la humanidad. El tiempo debe estar en él en estado de deteni-

miento; la imagen, como momento de suspensión del inacabado movimiento de la cultura, se cristaliza en el relámpago que se mantiene latente esperando a su fulguración. Dirá:

Articular históricamente algo pasado significa reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico sólo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante, como una imagen dialéctica, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad.⁶

En la reformulación del pensamiento histórico, Benjamin propone ya no sólo a la imagen como punto focal, neurálgico, de la historia, sino que hace de ella el contraste conjugado del pasado –o pasados- que resultan en una constelación consistente de realidad. El instante será aquello que la empresa busca articular y sólo es entendido como imagen dialéctica. Concluirá parcialmente Benjamin que, además, la imagen, en tanto que dialéctica, ha de definirse como el recuerdo obligado de la humanidad redimida.

Esta imagen dialéctica, instante mismo, no puede encontrarse sino como histórica y sólo en su facultad de suspensión, de tiempo en detención. Se ha de ver en ella la propiedad del congelamiento, de la cristalización inmaterial del momento en un producto que, impávido, mantiene su condición estática, mas no estéril.

Se rescata de Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, pensar la imagen dialéctica en el mismo sentido. La imagen dialéctica es el relámpago que reitera al pasado: “como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido.”⁷ De este modo es que se salva lo que ha sido en el orden de lo intemporal pues, de otra manera, se perdería sin posible salvación.

La quinta tesis sobre la historia enuncia que la imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. “La verdad no se nos escapará”, frase que proviene de Gottfried Keller, indica el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe del materialismo histórico. “Porque –según Benjamin- la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”.⁸

Esta tesis quinta representa un corte epistémico y ontológico del orden temporal. Benjamin comenzará afirmando que la verdadera imagen del pasado *pasa de largo velozmente*, pasa en un *instante*. El pasado no juega en un orden de presencia actual⁹ pues, como tal, se configura en lo que ha sido. En cambio, el presente se atiende como instante en el que se hace consciente el estadio del que lo percibe en un momento temporal, pero éste pasa a negarse en su identidad convirtiéndose en algo superado. La imagen del pasado se reitera eternamente mostrándose en su verdad sólo en movimiento veloz; aquel que percibe su modo de ser en el momento no puede dar cuenta del pasado en sí con sólo las herramientas de análisis presencial inmediato. Esto supone que la imagen *verdadera* del pasado, la imagen dialéctica, relegada en la línea temporal a lo anterior, no puede atenderse en su inmediatez. Solamente tiene potencial de ser atrapado aquel pasado como la imagen que refulge al hacerse potencia de reconocibilidad, y que no vuelve más.

El recuerdo desempeña aquí el papel de la enunciación indecible de lo que ha sido; la recuperación del momento y hecho pasados por una actividad rememorativa abre la posibilidad de asirse del pasado tras reconocerlo como tal. Benjamin asume que esto que ha sido sólo refulge, pero no regresa. El pasado se expresa, entonces, en un momento perecedero e inmediato que, por ende, es irreproducible. Si bien el autor hace de lo pa-

sado una posibilidad de ser atrapado, no implica que éste sea aprehendido; el pasado se entiende en su decurso no interrumpido, de cuya verdad puede o no asirse el que lo atiende.

Benjamin recupera la sentencia de Gottfried Keller, “La verdad no se nos escapará”, para apelar al punto en el cual el materialismo histórico acierta en el campo de la historia del historicismo. La verdad no se ha de escapar; la verdad del pasado ha de ser asumida y apropiada por el sujeto histórico. No se le escapará al sujeto si [y sólo si] impacta a la historia por medio del materialismo histórico. Para el materialista, la verdad del pasado no es más que el presente, pues es éste lo que resulta de su momento primitivo, y es sólo a partir de él que se abre el pasado a la potencialidad de ser atrapado y reconocido en su paso por el instante. Únicamente el materialismo puede dar orden, consistencia y cohesión al relato de la historia.

La conclusión de esta tesis consiente en pensar que la imagen verdadera del pasado ha de ser reconocida aludiendo al presente para evitar su desaparición. Así, el presente sólo ha de atenderse como el resultado de lo que ha sido. La necesidad de lo que *es* actualmente se reduce a la reiteración del pasado que da pie y es fuente *para y del* momento de estadio consciente. El pasado ha sido y no se encuentra como elemento presencial en la realidad anulándose y llevándose a sí mismo a su disolución, a su disipación. El pasado ha de ser reconocido en el presente; y el presente, como fin último y concatenación de causalidades ocurridas en el conjunto de momentos ahora extintos, ha de asumirse como aquello alumbrado por el pasado.

Ya desde Hegel sabíamos que lo que ha sido *no es* y que lo que se nos aparece como «el ahora», es algo que ya ha sido, negando su posesión de la verdad del ser. El día, como «ahora», mantiene su verdad a pesar de que, eventualmente, ya no sea día, pues el registro de los momentos son sostén de la noche como «ahora». Así, la suma de estos particulares continuos genera el universal que define el ahora, y que re-

nuncia a la distinción del pasado con el presente. El presente es resultado necesario de la suma de los *ahoras*, así como *ser ahí* sólo es en tanto que hay un ahí, resuelto en el mismo ser. En sentido negativo, Benjamin apunta que ya en Hegel se encontraba escondido el tiempo, pero sólo como tiempo mental, pues todavía no conoce el diferencial de tiempo en el que únicamente es real y efectiva la imagen dialéctica. En este sentido, afirma que el tiempo real no ingresa en la imagen dialéctica a tamaño natural –y menos psicológicamente–, sino en su figura más pequeña. El momento temporal en la imagen dialéctica sólo se puede indagar por completo mediante la confrontación con otro concepto. Este concepto es el «ahora de la cognoscibilidad».¹⁰

La herencia del pasado que es suministrada al presente (y al futuro) impera y es de primera importancia para el análisis materialista de la historia, pues la mirada profética sólo se inflama ante las cimas del pasado.¹¹ Las condiciones actuales en las que se desenvuelve el sujeto histórico y el conjunto social son el resultado de un decurso causal que plantea lo que ha sido en lo que es actualmente. Sin embargo, no se puede pensar, desde Benjamin, que estos tiempos se enlacen en un discurso progresista, pues no se piensa en una superación de los tiempos y órdenes, sino en una relación dialéctica divergente respecto de la negación hegeliana.

Habría que hablar en [la ideología del progreso] de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo pasado (su tiempo) pueda recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se entiende. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea. Lo cual significa que ella detona el material explosivo que yace en lo que ha sido.¹²

Bajo este paradigma de comprensión, Benjamin afirma lo que él considera una concepción de la historia que supera a la ideología del progreso en todos sus puntos. Hará una lectura de la historia como concatenación de tiempos pasados que, sin embargo, se mantienen en lo actual por una superación de sí mismos, actualizándose en la realidad. La expresión de esta participación como actualidad será la imagen misma. La penetración dialéctica será lo que dinamite a la línea de la temporalidad, lo que haga, consecuentemente, surgir el rayo de la imagen dialéctica.

La producción y los recursos, así como el modo de ejercer a aquella, y el manejo de éstos, serán lo que habrán de propiciar y determinar (de algún modo) la situación y funcionamiento del sujeto en un aparente orden establecido. La historia funciona del mismo modo, pues en la línea de la dimensión temporal el continuo histórico hace del pasado *base* y fundamento estructural de las condiciones en las que el presente se encuentra inscrito y de lo que ocurre en el momento actual, es decir, fáctico.

El presente no es más que la suma y síntesis de los acontecimientos que marcaron sus propios límites y caudales. En el presente vemos el compendio de lo pasado que es productor de aquel y del futuro. Sólo en su entendimiento se puede asumir al instante en el cual la verdad del pasado se nos presenta. El pasado se ha de dar al presente y ha de darle lo que lo circunscribe en su lugar y momento; el pasado le da al presente, pero éste no sólo recibe, sino que necesita del primero para construirse; es el pasado quien provee los elementos al sujeto como arquitecto de la historia, para entender el origen y motivo de sus condiciones y, así, poder transformar su realidad. La verdad del pasado no es un rayo heraclíteo que, sin control ni advertencia, se hace presente como una iluminación; la verdad del pasado es, en cambio, asequible en todo momento pues todo la contiene y en ella todo se ve alumbrado. El pasado es el fantasma de lo que está y no está al mismo tiempo, de lo presente inaccesible y del indecible discurso presente en la realidad. Así, entendiendo las

condiciones del presente y realizando un análisis sobre lo que, de hecho, ocurre en el presente, es que se puede abrir la puerta de acceso a la verdad del pasado.

Benjamin dice que allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura del movimiento del pensar. Hay que buscarlo, por así decirlo, brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia.¹³

Las polarizaciones entre los opuestos es el dominio en el que también se halla a la imagen dialéctica. La imagen, el objeto de la historia, se encuentra como medio entre los opuestos dialécticos. En la imagen misma está escondido el tiempo.¹⁴ Termina Benjamin la inacabada empresa sin más explicación aparente:

El planteamiento de I: ¿Qué es el objeto histórico?

La respuesta de III: la imagen dialéctica

La excepcional volatilidad del auténtico objeto histórico (llama), confrontada con la fijación del filólogo. Donde el texto mismo es el objeto histórico absoluto –como en la teología-, él capta en el carácter de la «revelación» el momento de la máxima volatilidad.

[...]

La disolución de la apariencia histórica debe tener lugar mediante el mismo movimiento de avance con el que se construye la imagen dialéctica

Figuras de la apariencia histórica I

II Fantasmagoría

III Progreso¹⁵

II. La visión histórica: despertar y recordar

El giro copernicano en la visión histórica se traza al tomar por punto fijo «lo que ha sido», y ver el presente esforzándose-

se tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta.¹⁶

«La conciencia despierta», según Benjamin, es la conciencia que atiende a la historia, aquella que recuerda y se interrumpe por la discontinuidad histórica. Pareciera querer forzar a la idea de la dialéctica en el proceso onírico, pues es en el despertar en donde se expresa de mejor modo el recuerdo: “hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar”.¹⁷ El despertar del sueño, el estadio de la conciencia despierta, es lo que anula la idea onírica y fantástica de la visión histórica del historicismo. El pasado no es lo que ha sido y a lo cual se conduce la conciencia; en cambio, es la conciencia la que, en su facultad rememorativa, hace al pasado en el presente. La conciencia refuta todo devenir progresivo y evidencia al desarrollo como un vuelco dialéctico en el momento en que despierta de los sueños. Dice Benjamin que “el nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado”.¹⁸ No sólo es ya afín la idea de despertar con la de recordar, sino que el despertar es el giro dialéctico mismo de la rememoración.

De acuerdo con Didi-Huberman, Benjamin puso el *saber*, y, más exactamente, el saber histórico, en *movimiento*. Movimiento sostenido en el fondo por una esperanza en los comienzos: esperanza de que la historia (como disciplina) podía conocer su “revolución copernicana” en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no era más un punto fijo*, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo.

Benjamin se encaminaba a –casi– sugerir un inconsciente del tiempo desde el cual se explicaría el modo operante de la historia en una relación de latencias y supervivencias, de sínto-

mas e imágenes. Por su parte, Benjamin propone al historiador como algo cercano a un intérprete de sueños; el trabajo buscaba crear el punto de enlace en el que la conciencia despierta recuerda lo que, en el mundo de los sueños, el del pasado, se inscribía como alteridad del estadio de la vigilia. El presente es *reminiscente*.

III. La historiografía materialista: tiempo de lo anacrónico

Benjamin afirma que “el momento destructivo o crítico de la historiografía materialista cobra validez cuando se hace estallar la continuidad histórica, operación en la que antes que nada se constituye el objeto histórico”¹⁹. Esto es posible sólo atendiendo la facultad anacronizante de la imagen dialéctica. El pensar en una no continuidad histórica es implicar el orden de lo que no es continuo, es decir, de los tiempos anacrónicos. Aceptar la continuidad, como lo hace el historicismo de la época, lleva, según el planteamiento benjaminiano, a la imposibilidad de conocer al objeto de su estudio pues ni siquiera puede delimitarlo. La continuidad, la evolución y el progreso anulan la capacidad de poder extraer al objeto de análisis en su particularidad; pensando la continuidad histórica se renuncia a aprehender al objeto y, en cambio, se contempla al objeto mismo.

La postura claramente indica que la historiografía materialista cobra fuerza en tanto que puede extraer a su objeto de estudio –la imagen–, pues no hay continuidad sino intervalos ajenos a un transcurso continuado. Así, la historiografía materialista no sólo no se da a la ligera la selección de su objeto, ni lo entresaca del transcurso, sino que ‘los hace saltar de él’.²⁰ Extirpando de raíz el desarrollo histórico y exponiendo el devenir como una constelación en el ser por medio del desgajamiento dialéctico es como la imagen salta, como impone la discontinuidad.²¹

La masa de objetos, con los que el historiador materialista trabaja, no puede más que ser de imágenes que se disparan del continuo histórico supuesto e inexistente. Así, hay que comprender el momento destructivo de la historiografía materialista como reacción a una constelación de peligros que amenazan tanto a lo transmitido por la tradición como al receptor de la misma. A esta constelación de peligros le hace frente la historiografía materialista; ahí está su actualidad, ahí tiene que probar su presencia de espíritu. Una exposición semejante de la historia tiene como meta, en palabras de Engels, «escapar del ámbito del pensamiento».²²

En este sentido, la propuesta va en detrimento de la historia tradicional y del historiador tradicional mismo. Sabemos ya que, para Benjamin, “no hay una “línea de progreso” sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo que él llama su “historia anterior” y su “historia ulterior””.²³ No hay continuidad que pueda seguir el historiador; en cambio, se ha de atener a la discontinuidad y a los anacronismos del tiempo. Desde su dominio de discurso particular, Benjamin verá que para el materialista histórico “la discontinuidad es la idea regulativa de la tradición de las clases dominantes y la continuidad es la idea regulativa de los oprimidos”.²⁴ El orden de la dominación se mantiene mientras el orden de los dominados parece en un proceso vital.²⁵ Hacer saltar el presente fuera del continuum de tiempo histórico es la tarea del historiador.²⁶ Negando la continuidad, se hace historia; es más, no hay posibilidad de pensar en una historia realizable, para Benjamin, de pensar una exposición continua del tiempo.

El materialismo histórico, dice, no persigue una exposición homogénea o continua de la historia. Por otra parte, en la medida en que las diversas épocas del pasado quedan afectadas en un grado completamente distinto por el presente del historiador (a menudo el pasado más reciente le pasa completamente

desapercibido al presente, éste «no le hace justicia»), es irrealizable una exposición continua de la historia.²⁷

Su mundo es un *mundo de estricta discontinuidad*; lo anacrónico se hace patente en el modo en que “lo siempre-otra vez-nuevo no es lo antiguo que permanece, ni lo que ha sido, que otra vez vuelve, sino lo uno y lo mismo entrecruzado por innumerables intermitencias”.²⁸ Supervivencia misma. La intermitencia sintomática expresada en la imagen dialéctica que es en el relámpago fulgurante, termina haciendo que el instante dé cada vez con una nueva constelación, y, por tanto, sea potencia de lectura.

Los hechos, pues, pasan a ser en Benjamin cosas dialécticas. No hay aislamiento ni inercia; en cambio, hay movimiento desde la imagen y hasta el proceso rememorativo. No hay una masa inerte de hechos de los cuales asirse; más bien el pasado se construye desde la memoria. Ya no es primordial el hecho pasado en sí, sino el movimiento por el cual el historiador construye los hechos; todo presente se ha de reconocer aludido en la imagen verdadera del pasado.

No sólo desde la evidencia de los grandes relatos y en las fuentes ‘primarias’ de información se puede entender a la cultura, siendo estos elementos particularmente útiles para articular a la historia en su dominio de acontecer. Benjamin postulará también algo parecido al Dios de los detalles; el historiador trabajará con los desechos “como el intento de retener la imagen de la Historia en las más insignificantes fijaciones de la existencia, en sus desperdicios, por así decirlo”.²⁹ El trabajo de la memoria opera antes que nada en el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y de las crisis. Frente a eso, el historiador debe renunciar a otras jerarquías –hechos objetivos contra hechos subjetivos- y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas.³⁰

La atención al detalle es la fuente de entendimiento de la latencia. En los objetos del archivo, en la evidencia material, es en donde se encuentran los rastros de la supervivencia. Es ahí en donde sobrevive el tiempo pasado, y en lo impuro funda la anacronicidad. El cronista benjaminiano, aquel que da con el acontecer, ha de hallar las relaciones tanto en los pequeños como en los grandes acontecimientos respondiendo con ello “a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia”.³¹

No hay una sucesión de acontecimientos; en cambio, se establecen relaciones de aconteceres que reivindican a todo lo dado en la historia, a todo lo que fue y es en ella. La supervivencia de ello se mantiene en el suspenso de la imagen siendo ahí en donde el historiador ha de abrir el panorama de estudio y hacerse de los desperdicios de la historia, de los desechos del tiempo.

IV. El índice histórico: dialéctica en suspenso

Pero este alumbramiento de la historia no sólo nos habla del modo en que se ha de entender a la realidad temporal en un plano antropológico y de importancia política, económica y social. El discurso evidencia el carácter relampagueante, instantáneo y efímero de la imagen; la historia *tiene* una relación primera con la imagen. Importante es recordar que la imagen como suspensión del movimiento se había entendido ya como la cristalización y condensación de un tiempo pasado en el instante.

No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras, imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la alianza de lo que ha sido con el ahora es dialéctica, de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imá-

genes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no-arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.³²

Esta imagen, que se pone ahora como dialéctica en suspenso, regresa, necesariamente, a pensar en las tensiones en oposición. La dialéctica en suspenso ocurre ante la saturación de tensiones en una constelación –la constelación en la que nace el relámpago- dando origen a la imagen dialéctica. Se encuentra en ese punto de máxima tensión de las oposiciones. Pero ¿cuáles son estas fuerzas en oposición? No podría pensarse sino en la idea del tiempo pasado y su persistencia en el ahora; la fuerza vital que hacía de la imagen superviviente regresar, se pone en afinidad aquí como la fuerza de oposición de lo que ha sido y del momento actual que, en su oposición, se construyen y relacionan en necesidad, reflexivamente.

La historia se disgrega en imágenes y no en historias. La historia termina siendo un compendio de imágenes proclives a ser ordenadas, leídas. El pasado, que se hace actual en imagen, destruye al modelo de continuidad mediante la instauración de brechas múltiples que son guías de conocimiento. Desmontada la historia, sólo queda al historiador hacer el montaje de los hilos dispersos. Al respecto, según Didi-Huberman la imagen desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarmen minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Sin embargo, esa suspensión trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable *tic-tac* del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Tal es el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural.

Este desmontaje de la historia, de la maquinaria de ella, no puede darse sino con los desechos de los cuales se ha de ocupar el historiador, pues “éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis”.³³

Pero ¿cómo entender, entonces, un orden de lo no ordenado? La lectura de las imágenes dialécticas ha de darse en una síntesis del compendio de ellas que hace que no se olvide el tiempo pasado y que lo mantiene en su persistencia como actual. Hay un orden de lo no cronológico; hay un orden del anacronismo.

Dice Benjamin en la tesis segunda sobre la historia que “[como para la felicidad], lo mismo sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención.”³⁴ Este índice oculto signa al pasado en el discurso histórico, lo enlaza con lo actual haciéndolo actual a él mismo.

En *Los pasajes parisinos* atiende al tema apuntando que lo que distingue a las imágenes de las esencias de la fenomenología es su índice histórico. Estas imágenes se han de deslindar por completo de las categorías de las ciencias del espíritu, tales como el hábito, el estilo, etc., pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este alcanzar legibilidad constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar.³⁵

Este análisis de la historia en su dimensión no temporal, sino dialéctica, nos remite a lo pensado desde la filosofía hegeliana y el discurso de la construcción material del ahora, mismo ahora que mantiene un estatuto que se relaciona con el pasado

en un sentido de semejanza. Esta imagen *es* la relación dialéctica suspendida y el índice *es* el representante de la signatura en el campo de la historia. El índice es aquello que regresa al objeto al presente, lo enlaza y remite al ahora. Por ello, puede entenderse que los momentos históricos no se dan de manera neutra pues van acompañados de manera necesaria por un índice que hace de él una imagen y es condicionante de su legibilidad.

Se decía que la imagen sería el centro de pensamiento acerca de la vida histórica ¿cómo justificar esta vida? Benjamin ve en el método histórico un método filológico cuyo motivo es el *libro de la vida*. El pasado es quien da las imágenes a los textos como las de una *placa fotosensible* que sólo el futuro tendrá virtud para revelar dejando ver la imagen en sus más ínfimos detalles descifrándose en fulgor.³⁶

Este libro de la vida es el compendio de las imágenes dialécticas ordenado en el decurso de la temporalidad. La imagen dialéctica que ya se presentaba como suspensión del movimiento y producto de las máximas tensiones en oposición se prueba en un catálogo de imágenes de las cuales el historiador ha de asirse para dar lectura a la vida contenida en libro.

Según Benjamin, para el historiador materialista toda época de la que se ocupa es sólo la antehistoria de aquella en la que está. Y, precisamente por eso, para él no hay apariencia de repetición en la historia, porque precisamente los momentos del curso de la historia que más le conciernen pasan a ser, en virtud de su índice «antehistórico», momentos del presente mismo, cambiando en cada caso su carácter propio según su determinación catastrófica o triunfante.³⁷

El materialista toma como guía al índice antehistórico.³⁸ Esto es, atiende a lo que está antes de la historia actual en la que se inscribe, recuperándolo como tiempo pasado que también son momentos del presente, de la actualidad. Así, el historiador, que no sólo ha visto la imagen verdadera del pasado, sino que ha identificado su índice histórico, alumbró al pasado como

antesala del presente y sólo como tal. El estudio de la imagen de cierto periodo asumido, o de una época particular, debe evidenciarse como el estudio de la antehistoria de lo presente por parte de la consciencia despierta que es el historiador materialista.

Este índice parecería querer mostrar una estructura orgánica que haga ordinales a las imágenes dialécticas. Pero no lo hace. Si bien la empresa del historiador es asirse de la imagen verdadera del pasado en el momento del relámpago, no nos da Benjamin explicación última sobre cómo ha de hacerse aquello. El índice no es un listado que evidencie la composición y organización sistémica-ordenada de los instantes; en cambio, es un indicador que acompaña a la imagen y que lo sitúa en la red rizomática de los acontecimientos.

Apostar por un modo de leer el índice histórico es la empresa última de la presente investigación.

II. Giorgio Agamben y la filosofía de las signaturas

i. La signatura: articulación lingüística

Giorgio Agamben introduce en su obra, *Signatura Rerum*, un análisis de las signaturas que pretende alumbrar e instaurar el edificio de la filosofía de aquellas.³⁹ En inicio presentará a las signaturas diciendo que:

...la signatura no expresa simplemente una relación semiótica entre un signans y un signatum; más bien es aquello que, insistiendo en esta relación pero sin coincidir con ella, la desplaza y disloca en otro ámbito, y la inserta en una nueva red de relaciones pragmáticas y hermenéuticas.⁴⁰

La signatura es, en un primer momento, diferente del signo, el cual se hace inteligible solamente en ella. La signatura se propone como el punto de articulación entre la cosa y el conocimiento de la misma, pues ésta sólo produce conocimiento en el momento en el cual aquella se revela. Por su relación con la

significación, la signature depende siempre de las condiciones semióticas.

Agamben, en su recorrido histórico acerca de los acercamientos a la signature, atiende al pensamiento de Michel Foucault, en el cual la signature sólo puede darse en la condición de la semejanza pues solamente en lo que, de algún modo, presenta algo similar, puede darse la marca y signación. Dice Foucault en *Las palabras y las cosas*:

Las semejanzas exigen una signature, ya que ninguna de ellas podría ser notada si no estuviera marcada de manera legible. Pero ¿cuáles son estos signos? ¿En qué se reconoce, entre todos los aspectos del mundo y tantas figuras que se entrecruzan, que hay un carácter en el que conviene detenerse, porque indica una semejanza secreta y esencial? ¿Qué forma constituye el signo en su singular valor de signo? —La semejanza. Significa algo en la medida en que tiene semejanza con lo que indica (es decir, una similitud).⁴¹

No obstante, no señala una homología, agrega Foucault, pues su ser claro y distinto de signature se borraría en el rostro cuyo signo es; es otra semejanza, una similitud vecina y de otro tipo que sirve para reconocer la primera, pero que es revelada, a su vez, por una tercera. Toda semejanza recibe una signature; pero ésta no es sino una forma medianera de la misma semejanza. La signature y lo que designa son exactamente de la misma naturaleza; sólo obedecen a una ley de distribución diferente, el corte es el mismo.⁴²

La signature es una esencial y primaria semejanza que responde a una ausencia presente de similitud y es en ella que se da la articulación entre hermenéutica y semiología. Para Foucault, la hermenéutica representará el “conjunto de conocimientos y técnicas que permiten que los signos hablen y nos descubran sus sentidos”; por otro lado, la semiología se entenderá como “el conjunto de conocimientos y técnicas que permiten saber dónde están los signos, definir lo que los hace ser signos, co-

nocer sus ligas y las leyes de su encadenamiento”.⁴³ El punto de relación entre ellos será el resultado de la búsqueda de las leyes de los signos que descubren las cosas semejantes; el punto de intercambio entre ellas se halla distanciado por una *ranura* –un intervalo- entre las similitudes que construyen grafismos y las que forman discursos. Si bien Foucault parece asumir que la signatura es el pasaje de una a otra, no parece resolver el problema de la propuesta de la signatura.

Agamben continúa su recuento apuntando el fallo de la filosofía de Émile Benveniste en la cual la fractura se da en un nivel anterior, esto es, en el quiebre entre lo semiótico y lo semántico. Dirá aquel que no hay paso justificado del signo a la frase separándose por un hiato improbable pero evidente. En este sentido, defiende Agamben que “los signos no hablan si las signaturas no los hacen hablar”.⁴⁴ De este modo, asumirá que la filosofía de la signatura no sólo ha de mantenerse en el discurso de lo semiótico, sino que, en este primer momento, también ha de hacerse *de y en* la significación lingüística.

A la par de Benveniste, Foucault atiende el problema del paso de la proposición a la frase en su *Arqueología del saber* intentado describir la inconsistencia del paso inmediato de signo al objeto, así como cuál y cómo es la función que comete el enlace entre ambos. La función enunciativa es lo que responde con aparente eficacia a la problemática. Dirá Foucault que el enunciado no existe, pues, ni del mismo modo que la lengua (aunque esté compuesto de signos que no son definibles, en su individualidad, más que en el interior de un sistema lingüístico natural o artificial), ni del mismo modo que unos objetos cualesquiera dados a la percepción (aunque esté siempre dotado de cierta materialidad y se pueda siempre situarlo según unas coordenadas espaciotemporales).⁴⁵

Así, el enunciado y su función no son de la misma naturaleza del objeto ni del signo que lo remite, sino que crea esta correspondencia en sí, respondiendo a la existencia misma de

las proposiciones y las frases al fungir como el parámetro de funcionalidad de la lengua y haciéndose un paradigma de corrección o incorrección. Pero Foucault anuncia la imposibilidad de dar respuesta a su problemática creando la categoría de independencia del enunciado, por lo que afianza su teoría en las condiciones en las que se hace la proposición y se produce la frase; el enunciado es una función y se traduce en el conjunto de reglas de la lengua apelando a las prácticas discursivas. Esta función enunciativa regresa al postulado básico que problematizaba el paso de la semiología a la hermenéutica. El enunciado –como producto de la función enunciativa– no crea significaciones, sino que signan y, de este modo, efectúan al nivel de existencia en el lenguaje.

Al respecto, Agamben indica que la teoría de las signaturas (de los enunciados) interviene, entonces, para rectificar la idea abstracta y falaz de que existen signos por así decido puros y no signadas, de que el *signans* significa el *signatum* de modo neutral, unívoco y de una vez por todas. El signo significa porque lleva una signatura, pero ésta predetermina necesariamente su interpretación y distribuye su uso y su eficacia según reglas, prácticas y preceptos que hay que reconocer. La arqueología es, en este sentido, la ciencia de las signaturas.⁴⁶

De este modo podemos entender que la propuesta acerca de las signaturas responde a una *necesidad* de entendimiento del paso trascendental de la proposición (presunto contenido que, aparentemente se refleja en su expresión) a la frase (materialidad en la que supuestamente se expresa *algo*). Pero este discurso parece sólo apuntar a la solución del elemento formal que representa el problema lingüístico, semiológico y hermenéutico, sin crear un enlace de verificación práctica que rebase el límite de la mera existencia de los signos.

Agamben no puede eliminar la evidencia que, en la práctica, refleja el pensar en las signaturas, esto es, en la filosofía de la imagen. Walter Benjamin, haciendo especial énfasis en la

mímesis y el discurso de la historia, parece ser el fundamento para poder hablar de las signaturas en la experiencia.

ii. La facultad mimética: lectura de la semejanza

Explícitamente, Agamben asume en Benjamin la presencia de una *verdadera filosofía de la signatura*.⁴⁷ El aparente punto de unión remite al uso que el allegado a la escuela de Frankfurt hace del elemento mimético. Benjamin encontrará en este elemento una *semejanza inmaterial* que parece remitir, en su cualidad ontológica, a la signatura. Pero no sólo hay una correspondencia entre el elemento mimético y la signatura respecto a su ser y sus cualidades sino en el modo en el cual son asequibles, esto es, en la manera en que el sujeto⁴⁸ es capaz de percibir las semejanzas y en la capacidad que tiene de reconocer las signaturas.

La capacidad de percibir las semejanzas que provee el elemento mimético lleva también al intento, por parte del sujeto, de reconstruir su génesis. Dice Benjamin, en el dominio de discurso de la lingüística y de la semiología, que la escritura y la lengua se convierten en “un archivo de semejanzas no sensibles, de correspondencias inmateriales”.⁴⁹ Esta semejanza inmaterial lleva a la articulación entre lo que es dicho y lo entendido, así como entre el escrito y la proposición. La facultad mimética permite asir las semejanzas que, según Benjamin, hallan fundamento y sostén en el elemento semiótico. Afirma que todo lo que es mimético en el lenguaje puede revelarse sólo -como la llama- en una especie de sostén. Este sostén es el elemento semiótico. Así el nexos significativo de las palabras y de las proposiciones es el portador en el cual únicamente, en un rayo, se enciende la semejanza. Porque su producción por parte del hombre -como la percepción que tiene de ella- está confiada en muchos casos, y sobre todo en los más importantes, a un rayo, pues pasa en un instante.⁵⁰

Así, la mimesis sólo se puede entender en el momento en que el sujeto se introduce en el discurso. No hay mimesis sino en la fundación lingüística que enlaza para el individuo el contenido de la palabra y el signo; ésta se revela sólo en el portador del nexo entre la proposición y la palabra, y sólo en él se puede entender (y captar) la semejanza. Hay una necesaria correspondencia, entonces, entre la facultad mimética del sujeto, la semiología y el discurso.

iii. La imagen dialéctica: tiempo e historia

Habiendo superado el primer momento que presenta el problema entre hermenéutica y semiología, Foucault hace un salto al pensar a las firmas en el dominio de la lingüística y la filosofía de ella. Ahora, podemos hallar en Benjamin el paso al tercer momento en el que la firma halla su ámbito propio, esto es, en la historia.

Ya Benjamin ha creado el punto de inflexión que permite el paso de los símbolos al discurso, apelando a la semejanza inmaterial. La semejanza inmaterial, que ha propuesto como mimesis, permite la conexión entre la proposición y la frase, entre el contenido y la palabra. Pero esta dominación de la postura acerca del lenguaje no parece impactar en el discurso de la práctica, como se apuntó anteriormente.

¿Cómo justificar una teoría de las firmas históricas? La tesis quinta sobre la historia, antes tratada, recuerda la postura con la que finaliza su reflexión sobre la mimesis. La semejanza sólo se afianza al tener sostén en la semiología. La semejanza que sólo se atisba en el momento del rayo, resurge en la figura de la historia; el sujeto que produce las semejanzas y que las percibe se da a ese instante. El fenómeno del rayo rebasa ahora el dominio del lenguaje.

Ya decía Benjamin concluyendo su ensayo sobre la mimesis que “no es improbable que la rapidez en el escribir y en el leer

refuerce la fusión de lo semiótico y de lo mimético en el ámbito de la lengua”. Así mismo, esta fusión que desemboca en el campo lingüístico también conduce al ámbito de la historiografía; la lectura del momento histórico se funde con la misma escritura de aquel, pues el *ahora* no es más que la síntesis de las imágenes que se suman en el presente. Apunta Benjamin que el estallar que ocurre al cargar de tiempo a la verdad “no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad”.⁵¹ Esta verdad no es una verdad atemporal ni una función temporal del proceso de conocimiento, sino que se encuentra en relación constante con un núcleo temporal que no se queda en el afuera; en cambio, se enlaza tanto con lo conocido como con el conocedor. Así, no hay idea de la eternidad, sino que es más bien el *volante de un vestido*. La imagen verdadera del pasado es el análogo de la semejanza en su dimensión fenoménica. Así, se da el paso a atender a la signatura como la semejanza inmaterial, como el índice histórico. La signatura es el punto de inflexión que se crea en la ruptura de lo semiótico y lo hermenéutico, de la frase y la proposición y, más allá de eso, de la imagen del ahora de la cognoscibilidad.

Regresemos. La signatura no se da sin el sujeto; el individuo es el que percibe y produce la semejanza así como el enunciado. El sujeto es el que lee el momento histórico y forma parte de él. Dirá Agamben, concluyendo parcialmente su análisis sobre el pensamiento benjaminiano, que el historiador no elige de modo casual o arbitrario sus documentos de la masa indeterminada e inerte del archivo: él sigue el hilo sutil e inaparente de las signaturas, que exigen aquí y ahora su lectura. Y de la capacidad de leer estas signaturas, que son por naturaleza efímeras, dependen justamente, según Benjamin, al rango del investigador.

Benjamin recuerda a la fenomenología hegeliana atendiendo al momento histórico como la suma mereológica que resulta en la imagen. Esta pluralidad de imágenes se contienen en un índi-

ce que conecta a los particulares momentos con su propensión a ser leídos en el presente que ha sido determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas; sincronía que se resume en la imagen, en la signatura.

La teoría de las signaturas parece dar solución al problema de la justificación epistémica acerca del lenguaje y su forma de hacerlo cognoscible. Parece responder eficazmente a la necesidad de dar explicación al paso injustificado de la proposición a la frase, llevándolo a un límite que supera, por ejemplo, la función enunciativa pues, apelando al dominio de los signos, intenta abarcar un campo en el que se contiene más que la interrogante acerca del lenguaje.

La propuesta de Walter Benjamin, por otro lado, pretende alumbrar un entendimiento de la historia y de la historiografía que violente los edificios de la institución de los vencedores. Hay una primacía del hombre y de la reivindicación de su dignidad.

La postura de Walter Benjamin presenta contribuciones y ejemplos teóricos que refuerzan la consolidación de una verdadera filosofía de las signaturas que trasciende el discurso de la magia, y que pretende formarse como un esquema sistemático y orgánico sobre los elementos que definen a la semiología.

Es en Benjamin que hallamos un caso explicable por medio de las signaturas. La historia forma parte del discurso de la imagen, y es en la historia donde el sujeto ejerce su capacidad de percibir la semejanza, de percibir la imagen verdadera del pasado, de percibir la signatura.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Signatura Rerum. Sobre el método*, Trad. por Flavia Costa et al., ed. Anagrama, 2010.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. por Bolívar Echeverría, edición electrónica.

- *Libro de los pasajes*, trad. por Luis Fernando Castañeda et al., ed. Akal, 2005.
- *Sobre la facultad mimética en Ensayos Escogidos*, trad. por H. A. Morena, ed. Sur, 1967.
- Benjamin, Walter y Gershom Scholem, *Correspondencia*, trad. por Francisco Lupiani, ed. Trotta, 1987.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general*, trad. por J. Almela, ed. Siglo XXI, 1993.
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente*, trad. por Juan Calatrava, ed. Abada, 2009.
- *Ante la imagen*, trad. por Antonio Oviedo, ed. Adriana Hidalgo, 2011.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, trad. por Elsa Cecilia Frost, ed. Siglo XXI, 1986.
- *La arqueología del saber*, trad. por Aurelio Garzón del Camino, ed. Siglo XXI, 1979.

- 1 Cfr. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. por Bolívar Echeverría, edición electrónica, *Fragmentos sueltos*: MS-BA 447 y 1094
- 2 Cfr. Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, trad. por Antonio Oviedo, ed. Adriana Hidalgo, 2011, p. 137
- 3 Recomendación que él mismo adjudica a Fustel de Coulanges.
- 4 Walter Benjamin, op. cit., *Tesis VII*
- 5 *Ibid. Tesis II*
- 6 *Ibid. Nueva tesis B*
- 7 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. por Luis Fernando Castañeda et al., ed. Akal, 2005, N 9,7 pág. 475
- 8 Walter Benjamin, op. cit., *Tesis sobre..., Tesis V*
- 9 Actual en un sentido ambivalente refiriendo al dominio de discurso de lo que, en el momento, está, y de lo que, de hecho, es (*actually*).
- 10 Walter Benjamin, *Libro de..., Q*, 21 p. 860
- 11 *Ibid.* N 9,7 p. 475
- 12 *Ibid.* K 2, 3 pág. 397

- 13 Cfr. Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, N 10 a, 3, p. 478
- 14 *Ibid.* Q', 21, p. 860
- 15 *Ibid.* Ms, 478, p. 1021-1022
- 16 *Ibid.* K 1, 2, p. 394
- 17 *Ibid.*
- 18 Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, K 1, 3, p. 394
- 19 *Ibid.* N 10 a,1, p. 478
- 20 Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, N 10 a,1, p. 478
- 21 *Ibid.* H', 16, p. 841
- 22 Cfr. *Ibid.* N 10 a, 2, p. 478
- 23 Didi-Huberman, op. cit., *Ante...*, p. 153-154
- 24 Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, J 77, 1, p. 370
- 25 Sin embargo, como se ha de saber, para Benjamin suprimir esta condición es el desafío que, en la práctica, debe cumplir el historiador.
- 26 Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, Ms-BA 481
- 27 Walter Benjamin, op. cit., *Libro de...*, N 7 a, 2, p. 472-473
- 28 *Ibid.* G' 19, p. 839
- 29 Walter Benjamin & Gershom Scholem, *Correspondencia*, trad. por Francisco Lupiani, ed. Trotta, 1987, Carta a Scholem del 9 de agosto de 1935, pág. 167
- 30 Cfr. Didi-Huberman, op. cit., *Ante la...*, p. 156
- 31 Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, *Tesis III*
- 32 Walter Benjamin, op. cit., *El libro...*, n3,2, p. 465
- 33 Cfr. Didi-Huberman, op. cit., *Ante la...*, pág. 173
- 34 Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, *Tesis II*
- 35 Walter Benjamin, op. cit., *El libro...*, n3,2 p. 465
- 36 Walter Benjamin, op. cit., *Tesis de...*, Ms-BA 470
- 37 Cfr. Walter Benjamin, op. cit., *El libro...*, N 9 a, 8, p. 476
- 38 Este índice antehistórico es en cualidad y naturaleza el mismo que el índice anteriormente mencionado. La denominación con prefijo *ante*- parece querer resaltar que el tiempo pasado es condición de entendimiento de lo presente.
- 39 Desde Paracelso y hasta él mismo, pasando por el pensamiento renacentista y moderno.
- 40 Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sobre el método*, Trad. por Flavia Costa et al., ed. Anagrama, 2010, p. 54
- 41 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. por Elsa Cecilia Frost, ed. Siglo XXI, 1986, p. 37
- 42 *Ibid*

- 43 *Ibid.*, p. 38
- 44 Agamben, op. cit., p. 82
- 45 Cfr. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. por Aurelio Garzón del Camino, ed. Siglo XXI, 1979, p. 143-144
- 46 Cfr. Agamben, op. cit., p. 86
- 47 Agamben, op. cit., p. 94
- 48 Agamben asume esta capacidad como únicamente humana. Para el análisis en discusión no se atiende esta especificidad como una condición necesaria, pues parece remitirnos a un discurso ético ajeno a la reflexión actual.
- 49 Walter Benjamin, *Sobre la facultad mimética* en *Ensayos Escogidos*, trad. por H. A. Morena, ed. Sur, 1967, p. 105-107
- 50 Cfr. *Ibid.*
- 51 Benjamin, op. cit., *Sobre la...*, p. 106

El principio de semejanza en Hume. Hacia una fundamentación de los derechos humanos

Mario Edmundo Chávez Tortolero

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, ULSA

Resumen

En el presente artículo se propone una interpretación del pensamiento de Hume para la comprensión de temas y problemas filosóficos que Hume, en su tiempo, no tuvo en consideración, pero que el día de hoy son relevantes. En primer lugar, se analiza el principio de semejanza y se postula la tesis de la unidad de las percepciones a partir de dicho principio. En segundo lugar, mediante un razonamiento analógico se trata de aplicar la doctrina de las percepciones en Hume para la comprensión y fundamentación filosófica de los derechos humanos, en especial en lo tocante al principio de igualdad y simpatía entre seres humanos. Finalmente, se considera una concepción contemporánea de semejanza que nos permite replantear el problema y reafirmar la importancia de la imaginación y la fantasía en la comprensión y fundamentación de los derechos humanos.

Palabras clave: Semejanza, Percepciones, David Hume, Derechos humanos

En trabajos anteriores nos hemos dedicado al estudio de las percepciones y la imaginación en el pensamiento de Hume. Hemos notado que las percepciones comparten ciertas cualidades, pues de otra manera no serían agrupadas bajo el mismo

nombre. En efecto, toda percepción supone cierta fuerza o vivacidad, así como la conciencia y medición de dicha fuerza o vivacidad con respecto a otras percepciones. Sin embargo, también hemos notado que las opiniones, las creencias y las acciones humanas dependen, a fin de cuentas, de un poder o facultad de avivar ideas y convertirlas en impresiones que pone en entredicho la medición de la fuerza o vivacidad antes mencionada, y que denominamos ‘imaginación’ o ‘fantasía’. Hume utiliza ambos términos de manera indistinta, no obstante, hemos propuesto una distinción según la cual es posible que la imaginación opere con libertad pero según principios, es decir, de manera normal, racional y positiva, pero también que opere arbitrariamente, de manera delirante, irracional y negativa, en tanto que mera fantasía.

En lo que sigue vamos a desarrollar esta interpretación con el fin de profundizar en la comprensión del pensamiento de Hume, así como de proponer reflexiones y aplicaciones de dicho pensamiento para la comprensión de temas y problemas filosóficos que Hume, en su tiempo, no tuvo en consideración, pero que el día de hoy son relevantes. En esta ocasión, pues, abordaremos el principio de semejanza y la unidad de las percepciones que inferimos a partir del mismo. En segundo lugar, trataremos de aplicar la doctrina de Hume con respecto a estas cuestiones para la comprensión y fundamentación filosófica de los derechos humanos.

1. El principio de semejanza

El principio de semejanza establece que si dos o más ideas son semejantes, la mente humana puede unirlas o asociarlas mediante la imaginación. En estricto sentido, todas las ideas son semejantes entre sí, al menos en tanto que son ideas, y cualquier otra relación (contigüidad, causalidad, identidad, contradicción, etc.) supone cierta semejanza entre las ideas asociadas.

David Hume sostiene que la semejanza es la cualidad más común entre los objetos de la mente humana, y, por lo tanto, también es la más vaga en lo que respecta al conocimiento (1.1.5.3). La mera relación de semejanza entre dos o más ideas no nos permite identificar las diferencias específicas de cada una. La mente no suele referirse a objetos concretos cuando opera bajo este principio, antes bien, establece el plexo de percepciones a partir del cual es posible hacer cualquier otra relación o determinación.

Puede decirse que la semejanza es una cualidad objetiva. Las ideas se asemejan independientemente de que ésta o aquella mente efectivamente las conecte. Lo anterior no quiere decir que Hume se comprometa con la existencia de objetos completamente independientes de la mente. En todo caso se trata de percepciones. Sin embargo, los objetos pueden ser asociados por la sola consideración de sus respectivas ideas, como si de una fuerza de atracción se tratase: como si las percepciones establecieran relaciones por sí mismas, dado el peso o la fuerza de su propio semblante. Es por ello que la relación de semejanza entre dos o más ideas no cambia sin que las ideas implicadas cambien también. Existen otras relaciones, como la contigüidad y la causalidad, que dependen de las circunstancias más que de las ideas implicadas, es decir, relaciones que pueden ser exactamente iguales aunque se trate de ideas completamente distintas (1.3.1.1).

Por ejemplo, la relación de parentesco entre madre e hijo es exactamente la misma aunque las ideas de los objetos asociados puedan ser muy distintas, pero el grado de semejanza de un hijo con respecto a su madre depende por completo del semblante del hijo y del semblante de la madre en cuestión.

Si bien es cierto que el grado de semejanza entre dos objetos puede aumentar o disminuir según los cambios que le sucedan en el tiempo, (i.e. un hijo que difiere de su madre en la medida en la que crece), mientras que una relación de causalidad, como

puede ser la de parentesco, se mantiene a pesar de dichos cambios, en estricto sentido, la relación de semejanza es atemporal. En efecto, la idea de un objeto A que mantiene un alto grado de semejanza con respecto a la idea de un objeto B en el tiempo x (i.e. un hijo que a los tres años es muy parecido a su madre), no es la misma percepción que la idea del mismo objeto A en el tiempo y , es decir, en cuanto ha aumentado o disminuido el grado de semejanza con respecto a la idea del objeto B (i. e. el hijo que al cumplir quince años ya no se parece a su madre).

El principio de semejanza permite unir o asociar ideas sin apelar a otras ideas, como pueden ser las ideas de espacios y tiempos implicados en los fenómenos de la experiencia, o bien, aquellas ideas que se agregan en los razonamientos demostrativos (definiciones, axiomas, términos medios, premisas, etc.). La semejanza no se refiere, pues, ni a hechos empíricos ni a razonamientos demostrativos. Más bien, como dice Hume, es evidente “a primera vista”, cae en el dominio de la intuición y no requiere demostración (1.3.1.2). De manera que no se necesita ni memoria ni entendimiento para establecer dicha relación: solo imaginación en tanto que facultad de representación que puede operar con independencia de la memoria y de la razón, uniendo o asociando ideas en tanto que percepciones y haciendo referencia a objetos sólo en tanto que pueden hacerse presentes en la mente humana.

2. La unidad de las percepciones y la meta-percepción

El principio de semejanza nos permite justificar la tesis de que cierta unidad de las percepciones es concebible en el pensamiento de Hume. Dado que todas las percepciones son semejantes entre sí, y la imaginación es capaz de unir o asociar las percepciones que encuentra semejantes, existe la posibilidad de que la mente humana, mediante la imaginación, represente todas las percepciones en una misma idea. Dicha unidad de

percepciones no resolvería el problema de la identidad personal pero facilitaría su comprensión y permitiría la aplicación del principio de semejanza a cuestiones morales, como intentaremos más adelante.

Al inicio del *Tratado de la naturaleza humana* David Hume ejemplifica la noción de “idea” con un recurso meta-literario o meta-discursivo: “por ideas entiendo las imágenes debilitadas de aquellas [impresiones previas]; tales como son, por ejemplo, todas las percepciones suscitadas por el presente discurso” (T 1.1.1.1). Entre dichas ideas se encontraría, sin duda, la primera de todas las percepciones suscitadas por su propio discurso: “[Todas] las percepciones de la mente humana se dividen [por sí mismas] en dos clases distintas, las cuales denominaré impresiones e ideas” (T 1.1.1.1).

Además de dividir el objeto en clases (ideas e impresiones), tipos (simples y complejas) y especies de percepción (de sensación y de reflexión), Hume se dedicará al estudio de su existencia y relaciones, con especial énfasis en la causalidad; siendo éste el objetivo principal de la *Ciencia de la naturaleza humana* (T 1.1.1.7). Pero no hay que olvidar que las tres primeras palabras del *Tratado*: “All the perceptions” suscitan la idea de todas las percepciones, o bien, la percepción de todas las percepciones de la mente humana.

Podría objetarse que la tesis de la percepción de todas las percepciones es absurda. No siendo esta “meta-percepción” más que una percepción entre otras, en efecto, tendría que estar contenida en el conjunto de todas las percepciones que supuestamente son contenidas en ella, de manera que sería anterior y posterior a sí misma: objeto percibido y sujeto percipiente. Lo cual parece absurdo. Sin embargo, la percepción de todas las percepciones podría representar únicamente aquello que es común a todas las percepciones, es decir, aquello por lo cual son semejantes y pueden ser unidas mediante la imaginación. Y lo que es común a todas las percepciones bien puede encontrarse

en todas y cada una de las percepciones que son percibidas por la “meta-percepción” sin que esta última tenga que encontrarse entre ellas, a saber: la posibilidad de hacerse presente en el pensamiento con una fuerza o vivacidad determinada con respecto a las demás percepciones.

3. Derechos humanos y razonamiento analógico

A continuación trataremos de abordar el problema de la fundamentación filosófica de los derechos humanos a la luz del pensamiento de Hume, en especial con respecto a la tesis de la unidad de las percepciones y la meta-percepción que hemos propuesto a partir del principio de semejanza. Para tales efectos recurriremos a un razonamiento analógico.

Durante las últimas décadas se ha discutido sobre la posibilidad y efectividad de una fundamentación filosófica de los derechos humanos. Los problemas inherentes a la positivación de los mismos ponen en entredicho la pertinencia de seguir investigando al respecto.¹ De ahí la importancia de plantear una investigación que tenga por objeto tanto la fundamentación como la positivación de los derechos humanos. A partir de las aportaciones de Mauricio Beuchot y su hermenéutica analógica² en lo que respecta al estudio de los derechos humanos es pertinente indagar sobre la existencia de un fundamento analógico: un criterio que permita evaluar el espectro de interpretaciones posibles, en este caso de principios como son la igualdad, la dignidad y la libertad. Aquí nos enfocamos en el principio de la igualdad.

¹ cf. Norberto Bobbio, *Tiempo de derechos*.

² La hermenéutica analógica se sitúa entre el historicismo contingentista que cae en el equivocismo (cualquier sentido y aplicación de dichas palabras es igualmente correcto), y el ahistoricismo categórico que cae en el univocismo (sólo hay un sentido correcto y una manera adecuada de aplicarlo), proponiendo una vía media en donde existe relativa identidad o unidad sin menoscabo de la diferencia o variedad que predomina en realidad.

El fundamento de que hablamos no es más que la naturaleza humana interpretada entre la identidad y la diferencia, entre la unidad y la variedad, es decir, como “algo que, aun siendo abstracto, se realiza y se encarna en lo concreto”;³ una estructura dinámica compuesta de tres elementos principales, a saber: la razón (tendencia unívoca), la voluntad (tendencia equívoca) y la imaginación (tendencia analógica). Así es que la imaginación se presenta como la clave de la fundamentación de los derechos humanos que estamos buscando, ya que se encarga de mantener el equilibrio esperado entre el univocismo y el equivocismo de la naturaleza humana.

Con decir que la imaginación es aquella facultad que nos permite representar otros seres humanos, “ponernos en sus zapatos”, sentir empatía por las emociones y las acciones de nuestros semejantes, ya podemos apreciar su importancia en lo tocante a la comprensión y el respeto de los derechos humanos. ¿Pero estaríamos dispuestos a apostar por la imaginación en una empresa tan importante? ¿A caso no es la imaginación una facultad demasiado libre y caprichosa como para fungir de piedra de toque en la fundamentación y aplicación de los derechos humanos?⁴

En un primer momento podríamos apelar a la distinción que hemos propuesto. Habría que promover el uso adecuado o racional de la imaginación y evitar los abusos de la fantasía. Pero el uso racional de la imaginación no permite establecer

³ Beuchot, *Derechos humanos. Historia y Filosofía*, p. 46.

⁴ En los albores de la modernidad ya se decía lo que Cervantes reprodujo en el Prólogo del *Quijote*: “Debajo del manto al rey mato”. De manera que las imaginaciones de sus lectores, por más incorrectas o impropias que resulten, son inaccesibles para el autor y para cualquier otra persona. En aquella época, tal como Frank Kermode, la palabra imaginación estaba “asociada jurídicamente con maquinar traiciones en contra de la vida del rey o la reina, o simplemente con pensar en hacerlo; incluso podía referir a la intención de dañarlo o dañarla, aunque eso no sucediera en realidad, y era considerada un delito capital” (Frank Kermode, *The Age of Shakespeare*, p 53).

el fundamento que buscamos, justamente por su racionalidad. En la interpretación que venimos desarrollando, en efecto, la igualdad entre seres humanos, como la semejanza entre percepciones, cae en el dominio de la intuición y no requiere demostración. Es por ello que proponemos lo siguiente.

Sustituyamos el término “mente humana” por “humanidad” y el término “ideas” por “seres humanos”, de manera que los seres humanos sean concebidos como aquellos elementos que, al unirse o asociarse según principios, conforman a la humanidad. En tal caso, la semejanza sería la relación fundamental entre los seres humanos que conforman a la humanidad. Permitiría la unión o asociación de dos o más seres humanos sin importar las circunstancias de tiempo, espacio, sexo, raza, condición social, cultura, formación, etc. Además, se trataría de una relación intuitiva y no demostrativa, cuya observancia radicaría en el ejercicio de un poder o facultad semejante a la imaginación, que puede operar con independencia de la memoria (verdades de hecho: circunstancias históricas, políticas, sociales, etc.) y el entendimiento (verdades de razón: discursos, argumentos, pruebas, etc.).

En los términos de Hume, la simpatía es el mecanismo por el cual las ideas de los otros se convierten en impresiones para uno mismo (T 2.1.11.3), de tal manera que pueda pensar y sentir algo muy similar a lo que los demás piensan y sienten. La “simpatía” es justamente ese poder o facultad que permite apreciar la semejanza entre seres humanos distintos, así como la imaginación permite apreciar la semejanza entre percepciones distintas. A pesar de que el fundamento de la igualdad entre los seres humanos sea irracional o a-racional, tal como es la semejanza de todas las percepciones de la mente humana, además de necesario para la concreción de cualquier experiencia o razonamiento al respecto, sin embargo, sabemos que la efectividad de la simpatía no depende de la voluntad o el capricho de ésta o aquella persona sino del poder de la naturaleza humana.

Pero vale la pena preguntar lo siguiente: ¿la imaginación es exactamente lo mismo que la simpatía? ¿Acaso no hemos pasado de un plano epistemológico u ontológico a un plano ético o moral? ¿Qué diferencia podemos notar entre la afirmación de que todas las percepciones son iguales en la medida en que son semejantes y la afirmación de que todos los seres humanos somos iguales en la medida en que somos semejantes? A partir de la segunda afirmación podrían sacarse conclusiones de tinte moral con cierta facilidad (i. e. Todos los seres humanos deben ser tratados de la misma manera) que difícilmente esperaríamos de la primera afirmación (i. e. Todas las percepciones deben ser tratadas de la misma manera). Hemos pasado de afirmar el ser de los humanos a prescribir el deber ser de los mismos. ¿No ha sido el mismo Hume quien ha descubierto la denominada ley de Hume o falacia naturalista?

4. La ley de Hume

La ley de Hume establece, en palabras de Saldaña, “que de un conjunto de premisas no morales, o no valorativas, no se puede seguir una conclusión moral o valorativa... no es posible aceptar que en la conclusión se encuentren razones para la acción si al menos en alguna de las premisas no se encuentran éstas”.⁵

Si el ser es concebido como la experiencia o el conjunto de hechos recordados que pueden dar por resultado creencias, conocimientos y acciones, en efecto, todas las afirmaciones sobre el ser de las cosas remiten a lo que suele suceder: a lo que es más o menos probable que suceda según el hábito o costumbre de esperar cierta uniformidad en el curso o desarrollo de los hechos, entre el pasado, el presente y el futuro de la naturaleza. Es por ello que tales afirmaciones se vuelven problemáticas en

⁵ Saldaña, *Derecho natural. Tradición, falacia naturalista y derechos humanos*, p. 96

cuanto pasan por certezas sobre el deber ser de lo que afirman. Esto último implica juicios de valor. El salto de una mera probabilidad o posibilidad ontológica a una necesidad o exigencia moral requiere justificación.

Si el verdadero ser, i. e. de las percepciones y de la naturaleza humana, fuese conocido con absoluta certeza, es decir, no por creencias o conjeturas fundadas en la experiencia sino por conocimientos universales y necesarios, entonces la emisión de juicios deontológicos o exigencias morales al respecto sería irrelevante: ¿qué sentido tendría la determinación de cómo debe comportarse el ser humano si estamos completamente seguros de que siempre se comportará de x forma? La falacia naturalista surge, pues, en el contexto de una crítica del conocimiento humano sobre sí mismo en donde su propia racionalidad o capacidad de establecer certezas absolutas se encuentra limitada y determinada por las pasiones, las sensaciones y los sentimientos.

En el tercer libro del Tratado de la naturaleza humana David Hume expone la tesis principal de su filosofía moral, a saber, que las distinciones morales no se derivan de la razón ni pueden ser observadas como hechos empíricos. Al término de dicha sección encontramos una recomendación para el lector que, en palabras del autor, puede “subvertir todos los sistemas vulgares de la moralidad”:⁶ que sea precavido al momento de leer a quienes suelen pasar –de manera injustificada– de afirmar el ser y el no ser de Dios y de los asuntos humanos a sostener el deber ser y el no deber ser de los mismos. Es a partir de este pasaje que se ha establecido la denominada “ley de Hume”.

Fred Parker se remite a un párrafo anterior: “Nada puede ser más real o interesarnos más que nuestros propios sentimientos de placer y dolor; y si éstos favorecen la virtud, y desfavorecen el vicio, nada más puede exigirse para la regulación de nuestra

⁶ T 3.1.1.27.

conducta y nuestro comportamiento”.⁷ Si consideramos la ley de Hume a la luz de lo anterior, en efecto, la recomendación “subversiva” de Hume puede ser tomada con cierta ironía. Más que predicar escepticismo, según Fred Parker, sólo trata de simular la ignorancia del “más inofensivamente conservador de todos los pensadores”.⁸ Lo anterior adquiere aún más sentido si consideramos la frase célebre de Hume que se encuentra unas cuantas secciones antes de los pasajes ya citados.

En la tercera parte del segundo libro del Tratado, Hume trata de resolver el problema de la relación entre la mente o las percepciones que la constituyen, y el cuerpo o las acciones que realizan los seres humanos. Después de concluir que la razón nunca puede producir acción alguna, ni tener influencia en las pasiones, mientras que estas últimas constituyen a las motivaciones, voliciones y acciones humanas, David Hume sostiene que “La razón es, y solamente debe ser la esclava de las pasiones, y nunca puede pretender algo más que servirles y obedecerlas”.⁹ Si bien es cierto que el paso del ser de la razón al deber ser de la misma no es, en este caso, imperceptible, ya que inmediatamente después afirma que dicha opinión puede parecer extraordinaria y necesita ser justificada, sin embargo, podemos decir que la denominada ley de Hume no fue respetada ni siquiera por el mismo Hume.

A partir de lo anterior podríamos negar la pertinencia de observar la ley de Hume. Pero hay algo que nos impide reafirmar con plena seguridad que la semejanza ontológica entre seres humanos es razón suficiente del derecho a un trato

⁷ “Nothing can be more real, or concern us more, than our own sentiments of pleasure and uneasiness; and if these be favourable to virtue, and unfavourable to vice, no more can be requisite to the regulation of our conduct and behavior” (T 3.1.1.26). La traducción es mía.

⁸ “...when it comes to practical morality Hume drily observes that he is the most harmlessly conservative of thinkers” (Parker, *Scepticism and Literature*, p. 146). La traducción es mía.

⁹ T 2.3.3.4

igualitario entre los mismos; que la simpatía es el fundamento de observancia del derecho a un trato igualitario; y que los derechos humanos, por cuanto se articulan en torno al principio de igualdad, constituyen representaciones adecuadas de la naturaleza humana. La apelación a las pasiones, los sentimientos y las intuiciones como fundamento de los derechos humanos puede ser adecuada y convincente en la teoría, pero en la práctica no parece suficiente ni satisfactoria.

Conclusión

Ya que no hemos podido aplicar el principio “ontológico” de semejanza extraído del pensamiento de Hume a la fundamentación del principio “moral” de la igualdad extraído de los derechos humanos de manera plenamente satisfactoria, vamos a recurrir al sentido teórico de semejanza que propone Quine.

En su texto sobre las clases naturales, Quine afirma que la semejanza es la cualidad que nos permite asociar a los miembros de una clase natural, como es el conjunto de los seres humanos. Desde su perspectiva, “la evolución de la irracionalidad a la ciencia, que caracteriza al ser humano, puede ser explicada como la absorción de la noción innata de semejanza en la teoría: la noción de semejanza inicia en su fase innata, se desarrolla a lo largo de los años a la luz de la experiencia acumulada, pasa de la fase intuitiva a la semejanza teórica, y finalmente desaparece por completo”.

Así es que para Quine “existe un sentido innato e irracional de semejanza”,¹⁰ como el que observamos en el pensamiento Hume, pero también existe un sentido teórico de semejanza, que Quine resume de la siguiente manera: “las cosas son semejantes en la medida en la que son partes intercambiables en la

¹⁰ W. V. Quine, “Natural Kinds”, en *Essays in Honor of Carl G. Hempel*, p. 48

máquina del cosmos”.¹¹

Si los seres humanos somos semejantes en la medida en la que somos intercambiables, podemos entender el hecho de que los derechos humanos valgan para todos, sin distinción de ninguna clase, en el sentido de que garantizan la humanidad de cada individuo en cualquier circunstancia, de manera que si se intercambia a un ser humano de un género por un ser humano de otro, ambos se sigan considerando seres humanos en la misma proporción; si se intercambia a un ser humano de una raza por un ser humano de otra, ambos se sigan considerando seres humanos en la misma proporción; si se intercambia a un ser humano de una clase social por un ser humano de otra, ambos se sigan considerando seres humanos en la misma proporción, etc.

No es prudente tratar de demostrar una afirmación como la siguiente: en este mundo, si intercambiamos a cualquier ser humano, que vive en determinadas circunstancias, por cualquier otro, que vive en circunstancias diferentes, ambos seguirán considerándose seres humanos en la misma proporción. En este caso, pues, topamos con otra dificultad, en donde apelar a la falacia naturalista o ley de Hume parece aún más prudente que en el caso anterior: pues del hecho de que los seres humanos seamos intercambiables no se sigue que debamos de ser intercambiados.

Aún queda abierta, sin embargo, la posibilidad de realizar ejercicios de imaginación y simpatía al indagar, por ejemplo: ¿cómo sería mi vida en x situación?, ¿cómo me sentiría si estuviera en sus zapatos?, ¿si me encontrara en la circunstancia más adversa que pueda existir en este mundo, aún me seguiría considerando como un ser humano en la misma proporción en la que me considero un ser humano en la circunstancia en la que vivo?

¹¹ W. V. Quine, op. cit., p. 53.

Bibliografía

Beuchot, Mauricio, *Filosofía y derechos humanos*, México: Siglo Veintiuno, 1993.

Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*, México: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1997.

Bidart, German, *Teoría general de los derechos humanos*, México: UNAM/IIJ, 1989.

Bobbio, Norberto, *El tiempo de los derechos*, Madrid: Editorial Sistema, 1991.

Bobbio, Norberto, *Igualdad y libertad*, Barcelona: Paidós, 1993.

Hume, David, *The Philosophical Works*, Ed. Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose (4 vols.), Londres: Adam Black and William Tait., 1826.

Garret, Don, *Cognition and Commitment in Hume's Philosophy*, New York: Oxford University Press, 1997.

Kemp Smith, Norman, *The Philosophy of David Hume. A critical study of its origins and central doctrines*, New York: Macmillan, 2005.

Kermode, F., *The Age of Shakespeare*, New York: Modern Library, 2005.

Parker, Fred, *Scepticism and Literature. An Essay on Pope, Hume, Sterne and Johnson*, New York: Oxford University Press, 2003.

Putnam, Hilary, *El desplome de la dicotomía hecho-valor y otros ensayos*, Barcelona: Paidós, 2004.

Quine, W. V., "Natural Kinds" en *Essays in Honor of Carl G. Hempel*, Dordrech: D. Reidel, 1970.

Saldaña, Javier, *Derecho natural. Tradición, falacia naturalista y derechos humanos*, México: UNAM/IIJ, 2012.

Stroud, Barry. *Hume*, Tr. Antonio Zirión, México: UNAM, 2005.

Townsend, Dabney, *Hume's aesthetic theory. Taste and Sentiment*, London: Routledge, 2001.

Mímesis y derechos humanos. El juez como productor de la historia

Humberto Rosas Vargas

Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México

“Todo aquello que genera, genera algo inferior a su propia naturaleza, y todo aquello que es generado se orienta por naturaleza hacia lo que lo ha generado. Hay quienes generan sin orientarse en absoluto hacia lo que han generado, mientras que algunos otros se orientan en ocasiones sí y en ocasiones no; otros, en cambio, están siempre vueltos hacia aquello que han generado y nunca hacía sí mismos”

Porfirio, *Puntos de partida hacia los inteligibles*.¹

Introducción

La *μίμησις* es un medio para conocerse a sí mismo el esteta, el *δικαστής*, el *ῥήτωρ*, el *ποιητής*, el artista, claro: el filósofo. Ella es creación, en su inicio siempre erudita: técnica especializada. La caracterización de *ποιητής* se corresponde, claramente, a la de creador, y en el contexto jurídico, el *δικαστής* moderno es el *ποιητής* por antonomasia, es decir, el productor e intérprete autorizado del derecho. El presente trabajo busca dar respuesta a dos preguntas específicas: ¿En qué medida el *δικαστής* es un *ποιητής*? ¿En qué momento sus actos son *μίμησις*? Si la *μίμησις*, según la caracterización aristotélica, es una descripción que puede ser mejor o peor² se habrá de recordar el tratamiento que

¹ Porfirio, El antro de las ninfas en la Odisea. Puntos de partida hacia los inteligibles; intr., trad. y notas Pablo Maurette, Buenos Aires, Losada, 2007, Aforismo 13, p. 86.

² Ferrater Mora, José, Diccionario de Filosofía. Tomo II, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, p. 442: “Según Aristóteles todas las formas poéticas [...] son «modos de imitación» pero difieren entre sí en tres aspectos: el medio, los objetos y la manera de imitación. Los objetos de imitación son acciones humanas y los agentes de estas acciones deben ser representados o mejor de lo que son en la vida real, o

Boecio ofrece en su *Consolatione Philosophia* al retomar la censura eleática hacia las musas. Acaso Jenófanes B27 ya advertía sobre el carácter engañoso de las tales musas quienes saben, por supuesto, decir mentiras parecidas a verdades.

La *μίμησις* jurídica retoma características de la *μίμησις* literaria, también reviste marcadas diferencias; en principio su deber es decir la verdad. En este sentido la *μίμησις* jurídica es *παρρησία*. La escena de *El Satiricón* de Petronio en la cual Vernacchio —dueño del teatro—, se opone a ceder la propiedad de su mejor actor Gitone es significativa sobre el particular.³ *παρρησία* es recuperar para el lenguaje lo común

peor de lo que son en la vida real, o tal como son en la vida real. La tragedia y la comedia pueden ser definidas en este respecto como formas de poesía que representan a los hombres y sus acciones como respectivamente mejores y peores de lo que son. El «poeta» hace lo mismo que todo «imitador», es decir, representar a los hombres y a sus acciones en alguna de las formas indicadas, pero a diferencia de otros «imitadores» (como el pintor o el músico) usa como medio el lenguaje. Así, la poesía puede ser definida, en general, como «imitación» (representación) de las acciones humanas por medio del lenguaje”

³ Fellini, Federico, *Satiricón*, Italia-Francia, MGM, 1969. Puede recordar el lector que en cierta escena se aprecia una caracterización del viejo teatro romano en toda su crudeza. Los patricios y los soldados regodeándose en el exceso; y una mutilación *ao vivo* para congraciarse la expectación del público. En el público está, sin embargo, el censor oficial que decreta la destrucción del teatro y de toda la compañía de Vernacchio. La unión de César y Eros anunciada por el actor es la unión del poder y la belleza, en efecto: “Hermoso acto. Quién es más afortunado que nosotros? Veremos el nuevo milagro de nuestro divino César [...] César, con su magnífica alma, y Eros, con sus mil encantos, bajaron a la tierra”. En el mismo sentido pueden leerse las palabras de Arthur C. Danton: “El *Satiricón* de Petronio, por ejemplo, incluye un pasaje donde el narrador lamenta la decadencia de su época, en la cual «las bellas artes han muerto, y [el arte de] la pintura [...] no dejó ninguna huella tras de sí»; según el autor, el amor al dinero tiene la culpa. Se puede interpretar del pasaje que el arte de la pintura había sido cultivado por sí mismo, pero en ese tiempo la persecución del «*pecunia*» arruinó el desarrollo de la técnica, por lo que los artistas habían «olvidado cómo» hacer pinturas de valor: «No hay nada sorprendente en la decadencia de la pintura, cuando todos los dioses y los hombres piensan que un lingote de oro es más bello que todo lo que hicieron aquellos griegos locos Apeles y Fidias» ¡Esto fue escrito en el siglo II d.C.” en Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*; trad. Elena Neerman Rodríguez, Barcelona, Paidós, 1999, p. 214.

del lugar y del nombre. A mi juicio: el aforismo griego γνῶθι σεαυτὸν —que la tradición latina conoció como *Gnosce te ipsum*—, describe el acto poético por excelencia. Pero el uno puede conocerse a sí mismo a partir del acto de reconocer a otro y mirarse —en un sentido cómico o trágico—, en él. Queda claro entonces que el conocimiento de sí no se da como *ποίησις* sino como *μίμησις*. Ese el acto fundacional del derecho —y de la filosofía por cierto.

En *Sweet and lowdown*,⁴ se aborda la maestría de dos músicos Manush: entre Django Reinhardt y Emmet Ray existe una mínima diferencia de grado que sólo, tal vez, el erudito o el crítico preciosista pueden percibir. Ni el oído más inocente podría distinguir entre uno y otro en su interpretación de *Limehouse blues* o *Minor Swing*. La misma diferencia de grado puede el lector implicarla en la pintura, por ejemplo, entre Magritte y Klee o, bien, en el registro clásico, entre Zeuxis y Polignoto.⁵

***Μίμησις* y Derechos Humanos**

“Y ya que quienes imitan mimetizan a los que actúan, y estos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter, por el vicio o por la virtud), los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejor que nosotros, o peores o incluso iguales.

Polignoto los pintaba mejores, Pauson y Dionisio, tal como eran. Es evidente que cada una de las mímisis mencionadas tendrá diferencias tales y será otra al imitar otros objetos, como he dicho. También en la danza, en la aulética y en la citarística es posible que se produzcan diferencias tales, así como en la prosa y el verso solo: Homero hace a sus personajes mejo-

⁴ Allen, Woody, *Sweet and lowdown*; trad. *Acordes y desencuentros*; EUA, Sony Pictures Classics, 1999.

⁵ Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999, 1450a, 25-29: “En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres, y en general con muchos poetas sucede lo mismo, como también entre los pintores le ocurrió a Zeuxis frente a Polignoto; éste, en efecto, es buen pinto de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene ningún carácter”.

res, Cleofonte, iguales, y Hegemón el tasio, primer autor de parodias, y Nicocares, autor de la Delíada, peores. Pero exactamente lo mismo ocurre con los ditirambos y los nomos, pues se puede mimetizar como Timoteo y Filóxeno han hecho con los Cíclopes. Diferencia semejante a la que hay entre tragedia y comedia, pues la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores, y la otra, como mejores de lo que son”.

Aristóteles, *Poética*⁶

La producción de la ley es un acto poietico; su interpretación y su ulterior adjudicación son actos miméticos por excelencia. La caracterización de *μιμησις* es la que el propio Aristóteles proporciona en su poética. Sostener la caracterización de la ley como acto mimético no implica un rebuscamiento, antes bien, implica recordar su significación en el mundo arcaico. La imagen griega indica que las *νομοι* son la voz de la *πόλις*. Si se valida este registro etimológico, se colige que la ley expresa las decisiones políticas fundamentales. La ley es una descripción que califica todas las otras descripciones en torno a hechos jurídicos, esto es: el juez no valora hechos sino la descripción de los hechos presentada por cada una de las partes.⁷ Es en este momento procesal justo en el cual toda

⁶ Aristóteles, *op. cit.*, 1448 b.

⁷ Sobre el particular, resulta pertinente la afirmación de Goodman sobre “el ojo inocente”: “[...] el ojo inocente no existe. Cuando se pone a trabajar el ojo ya es antiguo, ya está obsesionado por su propio pasado, por viejas y nuevas insinuaciones que le llegan del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solitario, sino como un miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso. No sólo cómo ve, sino lo que ve, está regulado por la necesidad y el prejuicio. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye. No se trata de reflejar tanto como de recibir y construir. Lo que recibe y construye no lo ve al desnudo, como elementos sin atributos, sino como cosas, como comida, como gente, como enemigos, como estrellas, como armas. Nada se ve desnudo ni desnudamente. Los mitos del ojo inocente y de un absoluto que viene dado son cómplices perversos. Ambos preservan y derivan de la concepción del saber como un procesar las materias primas que se reciben a través de los sentidos, y suponen estas materias primas como algo que se puede descubrir a través de ritos de purificación o de una des-interpretación metódica. Pero la recepción y la interpretación no constituyen operaciones separables, sino que son totalmente

sentencia deviene acto mimético. Claro, el juez valora y determina si la descripción de las partes se ajusta a la descripción legal. Cabe decir que la descripción de las partes puede crear derecho al interpretar una misma ley en sentido disruptivo, es decir, declarando su inconstitucionalidad sustantiva o adjetiva. Pero el acto narrativo jurídico que vincula a todos los discursos existentes en una controversia es el acto mimético del juez cifrado, siempre, en un uso retórico⁸ del lenguaje.

El juez como productor de la historia

“Hasta finales del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que

interdependientes. Conviene recordar el aforismo kantiano: el ojo inocente es ciego y la mente virgen está vacía. Es más, no podemos distinguir en el producto final lo que se ha recibido de lo que se ha construido. No se puede extraer el contenido a base de quitar capas de comentario. En cualquier caso, al artista le suele venir bien esforzarse por conseguir un ojo inocente” en Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*; trad. James Cabanes, Madrid, Paidós, 2010, pp. 22 y 23. Asimismo, en otros textos he resaltado la cita de Nicolás de Cusa “*Visus se ipse non videt*”, la cual prescribe la imposibilidad de la vista para verse a sí misma.

⁸ Como sostiene Roland Barthes, la retórica es la “técnica privilegiada que permite a las clases dirigentes asegurarse de la propiedad de la palabra”. Sobre el particular, véase Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas I*. La antigua retórica, Barcelona, Editorial Buenos Aires, 1982, p. 10. Asimismo, Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*; intr., trad., y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 38: “El pathos de la nobleza y de la distancia, como hemos dicho, el duradero y dominante sentimiento global y radical de una especie superior dominadora en su relación con una especie inferior, con un «abajo» —éste es el origen de la antítesis «bueno» y «malo». (El derecho del señor a dar nombres llega tan lejos que deberíamos permitirnos el concebir también el origen del lenguaje como una exteriorización de poder de los que dominan: dicen «esto es y aquello», imprimen a cada cosa y a cada acontecimiento el sello de un sonido y con esto se lo apropian, por así decirlo.)”. Las cursivas, excepto las de los términos pathos y es, son mías. Este y no otro es el argumento que leo después en Foucault —Sobre todo en Historia de la locura en la época clásica y La verdad y las formas jurídicas para sostener que el λόγος es instrumento del poder antes que del conocimiento. No se trata de negar el conocimiento en el λόγος, antes bien, busco resaltar que él es siempre “una exteriorización de poder de los que dominan”.

guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación —ya fuera fiesta o saber— se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar”.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*.⁹

Si, en efecto, el acto de adjudicación del juez es *μίμησις*, ello implica aceptar que “la poesía es una sabiduría por así decirlo representativa”.¹⁰ En el nivel discursivo las *νομοι* son *μίμησις* de la *φύσις*. Son convención y artificio. Ellas son, sin embargo, una *μίμησις* que describe “lo mejor posible” al constructo social que es el “hombre” a través del trama jurídico que es la “persona”.¹¹ Sobre la idea de esta *naturaleza humana*, en cada período de la así llamada historia el poder político erige un sistema de derechos humanos y garantías individuales. En efecto, estos derechos humanos, ya otorgados, ya reconocidos, integran la parte dogmática de toda constitución moderna. Claro, el orden del mundo es una presunción discursiva y un presupuesto epistémico: “el discurso humano debe proceder *como si* las causas de las esencias fuesen las causas de todas las cosas, como si el mundo fuese un todo bien ordenado y no una serie rapsódica, como si todas las cosas pudiesen ser reducidas a las primeras de ellas, es decir, a las esencias, y a la primera de las esencias, como a su Principio”.¹²

⁹ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2007, p. 26.

¹⁰ Ferrater Mora, José, *Op. Cit.*, p. 441

¹¹ Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*; trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2013, pp. 115 y 116: “Seguimos pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado” Y más adelante: [...] la composición de la trama se enraiza en la pre-comprensión del mundo de la acción. De sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal.”

¹² Aubenque, Pierre, *El problema del ser en Aristóteles. Ensayo sobre la problemática aristotélica*; trad. Vidal Peña, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2008, p. 337

La positivización de los derechos humanos es un acto mimético en el cual se afirma la relación de semejanza entre las *νομοι* y la *φύσις*. La calificación de las *νομοι* como una descripción mejor o peor de la *φύσις* corresponde exclusivamente al juez. En este sentido específico, el juez es productor de la historia, o mejor, de una cierta historia: aquella que integra su narrativa a partir de los relatos particulares de las partes en el proceso. La teoría constitucional moderna, vigente en México desde junio de 2011, sostiene la existencia de una “naturaleza humana”¹³ construida discursivamente a partir de postular ciertos atributos ontológicos específicos —los derechos humanos—, los cuales cobran vigencia a través de un acto declarativo del poder público —*reconocimiento*.

Que la *μύμησις* encuentra su esplendor en las ciencias forenses ya podía concluirse de una lectura cuidadosa de la *Retórica* y la *Poética* aristotélicas. En efecto toda *νομοι* es *μύμησις* de la *φύσις* originaria. La herencia grecolatina del sistema jurídico mexicano no es ajena a la etimología de los vocablos: ello implica, procesalmente, que cada sentencia del juez, cada resolución definitiva que atienda una controversia específica es, también, un acto mimético. Lo relevante aquí es que, casi de inmediato, ese acto mimético se erige en *ποίησις* misma, al producir un nuevo criterio de interpretación y adjudicación de un precepto jurídico concreto. Esta es, por cierto, la mejor forma de caracterizar la diferencia estética entre el acto legislativo y el acto judicial; entre la ley, la doctrina y la jurisprudencia.

En efecto, a partir de una clara distinción entre semejanza y representación,¹⁴ la *μύμησις* jurídica tiene una particularidad la

¹³ La negación explícita de esta naturaleza humana y de los derechos humanos puede el lector advertirla en una película de 1988 llamada *Los hombres detrás del sol*. En efecto, el mando militar, mirando a un prisionero de guerra, les afirma a sus discípulos: “Lo que han sacado del agua es un marutá, madera para quemar o hacer ataúdes, material experimental, un marutá”.

¹⁴ Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*; trad. Pablo Esteban Rodríguez, Buenos aires, Eterna Cadencia Editora, 2012, pp. 13 y14, 28: “¿Hace falta decir: mi Dios, qué tonto y simple es todo esto; este enunciado es perfectamente verdadero,

cual surge de la vigencia, o mejor, del imperio mismo de la ley. La *μίμησις* bien puede existir discursivamente —y como una cierta praxis—, en un mundo sin *λόγος*; el derecho, sin embargo, no podría bajo pena de exhibirse como nuda *ἔθρις*, como exceso político, como acto poietico malogrado. Otro ejemplo de la *μίμησις* se encuentra en el llamado silogismo jurídico. Si se atiende al *Organon*, existen silogismos y silogismos en apariencia: sofismas y entimemas. Para decirlo claramente, por la *μίμησις* se distingue que el sintagma de la lógica es el silogismo, mientras que el sintagma del derecho es el entimema.¹⁵

Así, la *μίμησις* jurídica es, con no poca frecuencia, *ποίησις* misma. Basten dos ejemplos para expresar esta idea. El concepto persona es una homologación discursiva del ser humano a partir de ciertos atributos que lo caracterizan. Justo aquello que Foucault describió como hombre, y del cual postulaba su muerte en *Las palabras y las cosas*. ¿Qué es la persona? Un personaje, una máscara que permite el juego de la representación. Claro, los derechos humanos son imitación de la así llamada naturaleza humana. Son su descripción trágica en el sentido aristotélico de la palabra.¹⁶ Otro ejemplo es la valoración de las pruebas. En efecto, la descripción de los hechos de cada una de las partes implica la existencia de pruebas y de una cierta argumentación la cual presentará sin duda alguna “los acontecimientos en sucesión verosímil o necesaria”.¹⁷

ya que es muy evidente que el dibujo que representa una pipa no es él mismo una pipa? Y, sin embargo, hay una costumbre de lenguaje: ¿qué es este dibujo? Es un cordero, es un cuadrado, es una flor. Vieja costumbre que no carece en absoluto de fundamento: porque toda función de un dibujo tan esquemático, tan escolar como este, es hacerse reconocer, dejar aparecer sin equívoco ni duda lo que representa”. Y más adelante:

¹⁵ Aristóteles, *Op. Cit.*, 1450b, 5-8. “En tercer lugar, el pensamiento, y éste consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso, lo cual, en los discursos, es obra de la política y de la retórica; los antiguos, en efecto, hacían hablar a sus personajes en tono político, y los de ahora en lenguaje retórico”

¹⁶ Aristóteles, *Op. Cit.*, 1448a, 17-19: “Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales”

¹⁷ *Ibidem*, 1451a, 13. Asimismo, *Ibidem*, 1452a, 1-4: “Y, puesto que la imitación tiene

Las decisiones de los jueces

Conviene, pues, que el rapsoda llegue a ser
un intérprete del discurso del poeta.

Platón, *Íón*

Dos son los atributos de las resoluciones judiciales: validez y eficacia. El primero de tales atributos consiste en que toda resolución sea emitida por un funcionario autorizado —juez o autoridad administrativa; el segundo, implica la obediencia efectiva de ese mandamiento. El criterio de validez es siempre una norma jurídica que autoriza; el criterio de eficacia es un acto de autoridad que hace cumplir.

Si se atiende al hecho de que el juez, ese *δικαστής* moderno, es el productor del derecho, cobra relevancia describir sus actos como miméticos y poiéticos. En la antigüedad, el acto del *δικαστής* era *μιμησις* de la *φύσις*. En efecto, cierta caracterización de las *νομοι* las identifica como el logos de la *πόλις*. La tradición latina caracterizaba el carácter práctico de la verdad —*rei veritas*. Llegará el día en que los juristas y los filósofos pronuncien, con su palabra, la justicia, ese, sin duda, es el sentido predominante del aforismo *Ius semper loquitur*. En efecto la homología entre el derecho —*ius*—, y la justicia —*iustitia*—, era el ideal latino que puede leerse en Celso, Ulpiano o Justiniano. Hoy, puede asumirse la producción de la verdad y el sintagma será entonces: *Veritas semper loquitur*. En este registro, la *Iurisprudencia* tiene dos significaciones eminentemente jurídicas: la primera la caracteriza como la facultad de los funcionarios autorizados de los sistemas normativos para “decir el derecho”; la segunda, la identifica como modelo obligado en la resolución de conflictos. En esta segunda acepción, entendida como

por objeto no sólo una acción completa, sino también situaciones que inspiran temor y compasión y estas se producen sobre todo y con más intensidad cuando se presentan contra lo esperado unas a causa de otras”.

precedente, la jurisprudencia es, también *μίμησις* de resoluciones previas, vigentes y obligatorias. La exigencia de obediencia del soberano encuentra en la *μίμησις* su acto fundante. Ya se trate del Rey Enrique I en el Lohengrin de Wagner, del *rex imago aequitatis* de Kantorowicz o de los jueces modernos.¹⁸

Conclusiones

El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética.

Giorgio Agamben, *Notas sobre el gesto*.¹⁹

PRIMERA: La *μίμησις* jurídica es la adjudicación de una norma que, por su idoneidad expresada en precedentes, resuelve una controversia específica. De inmediato, ella deviene en verdadera *ποίησις*. Eso es lo que los juristas de todos los tiempos y todas las tradiciones doctrinarias han expresado con claridad: el acto fundacional del derecho siempre es un acto axiomático-discursivo autopoiético, autoreferencial. A mi juicio, la estructura política de la ley obedece a una caracterización estética. Las *νομοι* son *μίμησις* de la *φύσις*. Este acto originario de la ley se reproduce hasta los días actuales, si se quiere, con una sofisticación estética antes que política. Y así, la *μίμησις* es el fundamento, la base legal, el argumento político que permite articular los derechos humanos como práctica y discurso racional.

¹⁸ Kantorowicz, Ernest H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Akal, 2012, pp. 121 y 122: “En algunos de los capítulos más citados de la primera parte del libro IV del Policraticus, Juan de Salisbury desarrolló su doctrina del *rex imago aequitatis*. La metáfora del rey como «Imagen de Equidad» o «Imagen de Justicia» es muy antigua, y en ningún sentido invalida por sí misma la noción de *rex imago Christi*, ni la invade. Pues, en realidad, *Christus ipse ipsa iustitia*.”

¹⁹ Agamben, Giorgio, “Notas sobre el gesto”, en *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pretextos, 2001, p. 54.

SEGUNDA: La positivización de los derechos humanos exige su caracterización plausible y ella es la siguiente: atributos meta-jurídicos reconocidos por los sistemas normativos con base en los cuales el ser humano actúa como persona en un contexto espacio-temporal específico. Ciertamente, como afirmó en cierta ocasión, Salvador Gallardo: “La defragmentación del sistema de los objetos involucra a los artistas y a los filósofos”.²⁰ A mi juicio, tal defragmentación compete, también, a los juristas.

TERCERA: Sostener que la decisión del juez es un acto mimético implica sostener, también, la inexistencia del ojo inocente y del absoluto dado que le acompaña. Ello permite anunciar un problema más amplio, a saber: la dimensión estética de la política, siempre presente, en tanto *μίμησις* en los actos jurídicos de los jueces. En efecto, “[...] es evidente que las cosas poseen un ser propio consistente. No tienen relación ni dependencia con nosotros ni se dejan arrastrar arriba y abajo por obra de nuestra imaginación, sino que son en sí y con relación a su propio ser conforme a su naturaleza”.²¹ Desde luego, ciertas voces sostienen que los hechos “hablan” a través de los indicios, las evidencias y las pruebas. Los hechos, sin embargo, no dicen nada, precisan de una inteligencia adiestrada, que los interprete. El *λόγος*, la inteligencia, es la verdadera voz de los hechos. En tanto descripción, los tales hechos serán demostrados a través de pruebas y validados por argumentos del *ρήτωρ* moderno y del *δικαστής* contemporáneo, siempre el *δικαστής*, a través de un acto mimético y filonónquico, decretará la veracidad y la validez de una sola de esas descripciones.

CUARTA: La *μίμησις* es un acto de reconocimiento. La persona, concepto jurídico para el ser humano, es una invención, un artificio que cobra sentido en un acto de reconocimiento. Dicho claramente: la significación plena de la persona no proviene de

²⁰ *Conversatorio III: la posibilidad de lo político en el arte contemporáneo*; México, Zona de desgaste, 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=LgYlPK16nNw>.

²¹ Platón, *Diálogos II. Cratilo*; trad., intr. y notas Calonge, J. et al, Madrid, Gredos, 2008, p. 370, 386e.

un acto autopoiético sino de un acto mimético: el reconocimiento del otro en el cual se mira como en un espejo. La persona, por supuesto, no es el espejo sino el reflejo que su ser ontológico y sus semejantes observan. En Música griega decía Jorge Luis Borges: “*Amamos lo que no conocemos, lo ya perdido [...] Las cambiantes formas de la memoria que está hecha de olvido. Los idiomas que apenas desciframos*”.²² Acaso por la *μίμησις* la “persona” recobra la dignidad como “gesto” del hombre.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia, Pretextos, 2001.
- Aristóteles, *Poética*, Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
- Aubenque, Pierre, *El problema del ser en Aristóteles. Ensayo sobre la problemática aristotélica*; trad. Vidal Peña, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2008.
- Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Editorial Buenos Aires, 1982.
- Borges, Jorge Luis, “Música griega” en *Tres Poemas*, México, Letras Libres, 1998.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*; trad. Elena Neerman Rodríguez, Barcelona, Paidós, 1999.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía. Tomo II*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*; trad. Pablo Esteban Rodríguez, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.
- _____, *Las palabras y las cosas. Una arqueología*

²² Borges, Jorge Luis, “Música griega” en *Tres Poemas*, México, Letras Libres, 1998

- de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 2007.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*; trad. James Cabanes, Madrid, Paidós, 2010.
- Kantorowicz, Ernest H., *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*; trad. Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Akal, 2012.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*; intr., trad., y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 2005
- Platón, *Diálogos. Ión*; prol. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 2010.
- _____, *Diálogos II. Cratilo*; trad., intr. y notas Calonge, J. et al, Madrid, Gredos, 2008
- Porfirio, *El antro de las ninfas en la Odisea. Puntos de partida hacia los inteligibles*; intr., trad. y notas Pablo Maurette, Buenos Aires, Losada, 2007.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*; trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2013

Filmografía

- Allen, Woody, *Sweet and lowdown*; trad. *Acordes y desencuentros*; EUA, Sony Pictures Classics, 1999.
- Fellini, Federico, *Satiricón*, Italia-Francia, MGM, 1969.
- Fen Mou, Tun, *Los hombres detrás del sol*, Hong Kong, Sil-Metropol Organization, 1988.
- Páginas electrónicas

<https://www.youtube.com/watch?v=LgYlPK16nNw>

La imitación musical en Jean-Jacques Rousseau

Raúl Jair García Torres

Me refiero a la música. Fuerza es que haya nacido para este arte, puesto que desde mi infancia me ha cautivado, y es el único al que he tenido un amor constante en todas las épocas de mi vida.¹

Jean-Jacques Rousseau

Resumen

El presente trabajo se propone abordar lo que podría ser la teoría de la imitación musical en la filosofía de Jean-Jacques Rousseau. Expongo en primer lugar la fase crítica de Rousseau a la materialidad de la música: notación musical, armonía y enseñanza de la música. Paso luego a su propuesta filosófica-musical en dos momentos: primero la exposición del papel del sentimiento subjetivo y luego la nueva materialidad planteada por Rousseau y la exposición de la noción de “melodía”. La propuesta musical de Jean-Jacques Rousseau consiste en la imitación, por medio de una nueva materialidad, del sentimiento contenido en lo que el ginebrino denomina “corazón”.

Palabras clave: imitación, materialidad, melodía, corazón, sentimiento.

Materialidad musical

Por un lado, Rousseau tiene varias consideraciones a esa materialidad que tuvo un auge impresionante en su siglo y desde al menos dos siglos antes: la armonía y la notación musical. Los

historiadores de la música incluso han observado que la historia de la música moderna podría ser bien la historia de la armonía, lo cual no quiere decir que para los modernos la música solo fuera mera armonía sino que la reflexión teórica de la música se vio impulsada en esa época por la reflexión sobre la armonía. Rousseau, pues, se opone a ese “auge armónico” que la música adquirió. Por tal oposición Rousseau podría considerarse ya con un pie en el siglo XIX.

Y Rousseau vincula su oposición con otro tema en boga desde al menos dos siglos antes: la *querelle* entre modernos y antiguos. Tal disputa moderna debatía su presente al confrontarlo con la antigüedad clásica desde diversos ámbitos: las artes, las ciencias, la forma de vida, la educación, etc. Desde cierta lectura, tal disputa planteaba el atraso antiguo frente al progreso ilustrado. En este punto habría mucho que decir, pero basta con mostrar un mínimo aspecto de la discusión que tiene que ver con mi propósito: el sistema musical griego y el sistema musical moderno.

Rousseau afirma sin cesar tres tesis al respecto: 1) la música de los griegos mantenía un estrecho vínculo con su lengua, de hecho, Rousseau mismo llega a sugerir que su gramática servía de leyes de la música lo cual reducía el nivel de separación entre lenguaje y música por lo que esta última no era, en su estructura y en sus leyes, distinta de la lengua griega. “No hay duda de que las letras del alfabeto de los griegos eran al mismo tiempo los caracteres de su música y las cifras su aritmética.”² 2) La música griega no conoció una música sinfónica elaborada como la moderna, y si los rapsodas que declamaban a Homero podían hacerse acompañar de alguna cítara era únicamente de fondo del discurso sin que fuese lo fundamental en él, ya que el mismo instrumento se regía por las leyes de la música vocal. También por eso es que Homero no supo escribir, más bien, supo cantar al hablar, fue cantado, no leído.³ Así pues, la música vocal antecedió a la instrumental. 3) Los griegos, aventura Rousseau, no conocieron la armonía y si tuvieron alguna fue solo en

modo mayor. El modo menor nunca lo conocieron o siempre lo prohibieron en la práctica, específicamente los intervalos de tercera y sexta menor que, al no tener los griegos un teclado temperado, tales intervalos presentaban relaciones complejas entre los sonidos al grado tal que eran difíciles de entonar con la voz.⁴

En efecto, la armonía moderna faltaba a ese principio musical que los antiguos nunca perdieron de vista, algo que se podría denominar *principio de simplicidad*. Desde la perspectiva de Rousseau, es como si la modernidad (y aún antes con los avances de Guido de Arezzo) hubiese querido tener dos gramáticas al distinguir música y lenguaje, es como si la música hubiese decidido hacerse sinfónica en vez de vocal,⁵ por último, como si la armonía misma se hubiese constituido de leyes complejas que obstaculizaban el progreso y el desarrollo de la música. En pocas palabras, inmerso en la disputa entre antiguos y modernos, Rousseau encuentra que la armonía moderna falta gravemente al *principio de simplicidad* que había marcado a la música antigua. Esto conducirá al ginebrino a la postulación de una imitación musical fundada en dicho principio, lo cual implica que la música tendría que dejar de fundarse en la armonía. Pero, ¿entonces en qué? Pero antes, unas palabras más.

Aquí no se agotan las observaciones que Rousseau hace a la armonía. Otro punto importante al respecto es la derivación de las consonancias y las disonancias, lo cual ya es un tema que atañe a la armonía moderna en su totalidad. Este es otro de los grandes temas que desarrollaría prolíficamente la teoría musical moderna. En realidad, podría pensarse que todas las consonancias y disonancias habían sido ya inventadas para tiempos de Descartes, y que lo que hizo éste, y antes de él Zarlino y después Rameau y Muris, fue debatir sobre la prioridad de algunas consonancias y disonancias en la composición de una obra. Y Rousseau también se introduce en esa discusión. El asunto estriba en qué intervalos emplear, cuáles con preferencia a cuáles otros, en qué momento de la obra usarlos, para qué, etc. Y desde

luego, también en cómo constituir la serie misma de todos los sonidos practicables en la música. Problema nada frívolo, como se ve. Y una de las formas en que los modernos pretendieron resolver todas esas problemáticas fue indagando la derivación de las consonancias y disonancias, buscando el origen de la armonía, entendiendo por ésta, la simultaneidad de dos o más sonidos según relaciones específicas.

Rousseau expone las distintas derivaciones: algunos acuden a la observación de las alícuotas de las cuerdas al vibrar,⁶ otros a las proporciones matemáticas,⁷ otros a los grados⁸ y otros más a las observaciones fisiológicas concernientes al movimiento de la glotis.⁹ Para Rousseau, nada de ello basta, y aunque él mismo proponga su derivación de las consonancias pasando por observaciones físicas, matemáticas y fisiológicas cree que no hay nada en ello que la explique filosóficamente. Y dada la importancia del asunto, Rousseau va más allá y afirma que toda esa teoría sobre la derivación de las consonancias y disonancias no puede dar cuenta de lo que la música es en realidad. Si es necesario derivar las consonancias y las disonancias, ha de hacerse de otro modo, pues lo único que han hecho los teóricos modernos es proceder arbitrariamente.¹⁰

En pocas palabras, Rousseau no está satisfecho con tales explicaciones, no ve en ninguna de ellas la resolución del asunto. “En una palabra, la única física del arte se reduce a bien poco y la armonía no va más allá de ella.”¹¹ Por una parte, para resolver un problema musical, se acude a instancias no-musicales sino físicas, matemáticas o fisiológicas; por otra, se interpreta el problema procediendo de manera arbitraria queriendo hacer encajar las cosas en un orden extraño y ajeno a la naturaleza del asunto. Es decir, Rousseau encuentra que la armonía moderna, en su respuesta al problema crucial de la derivación de las consonancias y disonancias, falta al *principio de naturalidad*. Esto es crucial para la teoría rousseauiniana de la música, ya que la música habrá de constituirse con base en una imitación de

la naturaleza. No obstante, esta naturaleza no está determinada por nada que tenga que ver con el aspecto físico, matemático o fisiológico, que, aunque tienen influencia en la concepción de la música al formar parte de las atenciones que tiene que prestar el compositor, no es lo fundamental. Este problema es interpretado por Rousseau como una convocatoria, como un llamado filosófico a voltear la mirada a otro sitio aparte del reino de la materialidad de la música: “El principio y las reglas sólo son el material del arte, hace falta una metafísica más fina para explicar sus grandes efectos.”¹²

Por otra parte, la música es un arte interpretativo (como la danza y el teatro), y por lo tanto, requiere un medio de difundirse para hacerse interpretar el cual es la notación. Rousseau tiene dos observaciones al respecto: una “epistemológica” y otra práctica. La notación musical tiene una larga historia que se remonta desde el paso de la oralidad a la escritura hasta la notación musical moderna, herencia de Guido de Arezzo, pasando por aquellos bastones, pausas y suspiros que representaban en el papel la música que se habría de tocar. Pero es a la escritura moderna a la que Rousseau plantea tres objeciones “epistemológicas”:¹³ 1) la abundancia de caracteres es prolija (se cuentan al menos siete caracteres para las notas y otros siete para los silencios; de las dos alteraciones básicas, el bemol bien podría omitirse; el pentagrama requiere cinco líneas que bien podrían reducirse a una sola, etc.), 2) el tamaño de las notas es grande algunas veces y pequeño en otras, así como, el pentagrama suele ser grabado en la hoja de manera vertical (al menos en Francia en tiempos de Rousseau) por lo que se tienen inconvenientes al momento de copiar música,¹⁴ y 3) la notación musical moderna privilegia la posición de las notas en cinco líneas, cuatro espacios y líneas adicionales, lo cual significa una representación de la música en tanto altura de notas y no deja ver la verdadera esencia de la música que es la relación de sonidos, es decir, el intervalo.

Es decir, Rousseau plantea su *Proyecto concerniente a los nuevos signos de la música* con el propósito de paliar los defectos de la notación musical moderna. El problema con esta última es que lo único que refleja es la ruptura con la *verdad*. Con esto quiero decir que para Rousseau, la imitación musical está comprometida con la verdad en tanto que, por ser un arte interpretativo, requiere de una notación la cual debería mostrar la cualidad del sonido que importa transmitir al músico para que comprenda la idea fundamental y rectora que el compositor quiere comunicar por medio de su obra. No hay nada de ese sonido musical reflejado por la notación musical moderna. Lo interesante, es que precisamente esas tres objeciones que Rousseau hace a la notación musical moderna son planteadas desde esa ruptura con la *verdad* de la obra musical, con la *verdad* de la música y con la *verdad* del compositor. La teoría de la imitación musical de Rousseau no podía hacerse efectiva si no hacía a un lado esa notación musical y comenzaba desde cero proponiendo una nueva. Pero antes de eso, viene ahora la observación práctica que Rousseau hace a la notación musical.

Rousseau vivió la mayor parte de su vida de educador, oficio que en el siglo XVIII requería de alguien versado, entre otras cosas, de música. Y es allí donde se percata de que la música se hace pesada y complicada en su aprendizaje no por falta de esmero en el alumno sino por un defecto de la misma música: su notación. En efecto, Rousseau se pregunta: “¿Por qué extraña fatalidad el país del mundo en que se escriben los libros más hermosos sobre música [Francia, según Rousseau] es precisamente aquel en que se aprende con mayor dificultad?”¹⁵ Al parecer, el mismo Rousseau nunca pudo tocar a “libro abierto”.¹⁶ Y todo esto tiene que ver con la práctica pre-interpretativa que se relaciona con la notación: el solfeo. En efecto, Rousseau, al pensar en que el músico debe “entender” lo que el compositor quiere expresar mediante la obra que está por tocar, cree que la notación musical debe reflejar en esencia esa verdad y hacerse

patente al escuchar la obra. Pero nada de eso es posible, por ejemplo, si los nombres mismos de las notas no tienen ningún germen de esa verdad. Y si se quiere que el niño solfee “al natural” entonces lo que se está haciendo es simplemente hacerle repetir los nombres de las teclas o la altura de las notas en determinado orden y no la esencia material de la música en cuanto armonía: el intervalo o la relación entre dos sonidos que conllevan la verdad de la música y finalmente la verdad de la obra.

A raíz de ello, Rousseau querrá que su pupilo aprenda antes a oír y luego a leer música, o incluso antes de esto último, que aprenda a tocarla. Podría decirse que primero sea la práctica y después la teoría. En fin, la imitación rousseauiana adquiere una nota más: el *principio de práctica*. La música está hecha para practicarse, por ello es que Rousseau exija que “la música, no basta con repetirla, hay que componerla, y lo uno debe aprenderse junto con lo otro porque, si no, nunca se la conoce bien.”¹⁷ A diferencia de otras artes donde es menos patente está actividad práctica, no del espectador o del melómano sino del intérprete, la música le exigía a Rousseau una imitación que requería una constante atención del músico a la *verdad* que transmitía y que ejecutaba al tocar la obra. Y Rousseau nunca pierde de vista, en su concepción de la música, este ámbito práctico que retomará para proponer su teoría de la imitación musical.

Conclusiones previas

Como he intentado mostrar, Rousseau hace distintas observaciones acerca de la música, parte de una crítica de la misma según la cual retoma diversos principios para plantear después su teoría de la imitación musical: principio de simplicidad, principio de naturalidad, principio de verdad y principio de práctica. Estos cuatro principios son los que dirigirán a Rousseau en la búsqueda de una concepción imitativa de la música que resuelva los problemas apuntados. Mientras tanto, Rousseau percibe

una profunda desconfianza en la materialidad de la música (armonía y notación musical), no puede ya seguir problematizando e intentando explicar el arte de la música de tal manera ya que todas esas objeciones no sugieren otra cosa mas que la solución radica en otra parte: el sujeto.

Sensibilidad musical

Comienzo esta sección anunciando que la entrada del sujeto en este escenario de la teoría de la imitación musical es planteada, en el pensamiento de Rousseau, desde tres vertientes: el compositor, el intérprete y el escucha. Quizá allí resida la diferencia con otras artes en las que no se tienen esas tres instancias subjetivas, sin embargo, Rousseau no lo señala.¹⁸ En cuanto al compositor, Rousseau lo vincula con esa figura que algunos volvieron facultad y que era común tanto a los artistas como a los científicos y eruditos modernos: el genio. Todo hombre hábil y *connoisseur* de un saber específico requiere de cierto talento, de un *je ne sais quois* que le permita crear maravillas en su terreno. Tal chispa de poder *poietico* también la exige Rousseau en el compositor. “[El genio] consiste en ese fuego interior que quema, que atormenta al compositor a pesar suyo, que le inspira incesantemente cantos nuevos y siempre agradables; expresiones vivas, naturales y que van dirigidas al corazón; una armonía pura, conmovedora, majestuosa, que refuerza y disfraza el canto sin constreñirlo.”¹⁹ Y atendiendo directamente al artículo “genio”, el *Diccionario* dice: “Pinta [el genio] todas las imágenes con sonidos; hace que incluso el silencio mismo hable; revela las ideas mediante sentimientos, los sentimientos mediante acentos y las pasiones que expresa, las excita en el fondo de los corazones. [...] lleva en el alma ese sentimiento de vida que nunca le abandona y que comunica a los corazones capacitados para sentirlo.”²⁰ El compositor requiere de “genio” para ser un buen compositor y atender a lo que debe atender

al componer: el sentimiento. Desde luego, para Rousseau son muy pocos los compositores con genio (uno de esos pocos es el italiano Pergolesi). Pero aquí solo basta resaltar la instancia subjetiva del compositor que plantea un nuevo acercamiento a la música y permite explicarla ya por rumbos distintos de los de su mera materialidad.

Además, ese genio del compositor ha de desplegarse de determinado modo. El compositor, aunque no sepa cómo lo hace o porqué, debe poder expresar lo que dice su corazón con cierto orden. Rousseau piensa que el compositor debe transmitir cierto mensaje que el escucha debe captar en su integridad. Este es el fin de la música moderna. “El compositor, para introducir *expresión* en sus obras, debe escoger y comparar todas las relaciones que pueden encontrarse entre los rasgos de su propósito y las producciones de su arte; debe conocer o sentir el efecto de todos los caracteres, con el fin de trasladar puntualmente el que ha escogido al grado conveniente [...]”.²¹ Así pues, como muestran las citas, el compositor con genio atiende a los sentimientos del corazón de los hombres en la creación de su obra por lo que el mensaje sería provendría del corazón de los hombres y regresaría a él pasando por el compositor y por el músico. Pero paso ahora a la segunda instancia subjetiva del arte.

En cuanto al músico, Rousseau suele ser muy crítico y estricto. Rousseau se da cuenta de la importancia del intérprete cuando percibe que en la música no todo puede depender del compositor y que la efectividad real de la música, que es afectar al melómano, compete también a quien está frente a la partitura. Para que se comprenda esto, creo que Rousseau les critica en los siguientes tres puntos: 1) los músicos deben comprender en su totalidad el mensaje que quiere el compositor transmitir, deben entender la idea rectora de la obra y así poder no solo repetir las notas escritas en el papel sino atender a esas palabras italianas que suelen escribirse en la parte superior del pentagrama al inicio de la obra y que determinan el “carácter” de la

misma. 2) los músicos deben conocer la naturaleza del hombre, lo cual implica conocer sus pasiones, sus afectos, para poder dirigir, una vez comprendido, ese mensaje a la instancia a la que debe llegar con una efectividad absoluta.²² En pocas palabras, aunque parece no distinguir Rousseau claramente entre músico y compositor, cuando lo hace, músico debe jugar un papel pasivo con respecto al compositor y activo respecto al escucha.²³

Con respecto al escucha Rousseau exige una predisposición de su corazón para poder “asimilar” el mensaje. Gran parte de esta predisposición en el escucha depende del mismo compositor: si la estructura de su obra tiene un orden apropiado para manejar la sensibilidad del melómano y poder así pasar de afecto en afecto según lo permita el fluir de la estructura de la obra. Pero el escucha tiene una sensibilidad propia que se conmueve por sentimientos dulces y bellos, que se ve afectada por al menos dos grupos principales de sentimientos: unos trágicos (tristeza, melancolía, pesar, agobio, etc) y otros cómicos (alegría, felicidad, gozo, etc.). Estos sentimientos propios del hombre ya se hallan en su corazón del escucha que llega a la sala de conciertos a escuchar buena música, la cual “enciende” los sentimientos de su corazón y le hace llorar y sufrir o reír y disfrutar con ella.

Por otro lado, Rousseau hace diversos experimentos en los que pretende demostrar que el corazón del hombre tiene una natural predisposición a la música, quizá habría que decir, a la buena música.²⁴ Desde el comienzo, los hombres han tenido un corazón del cual surgía un “lenguaje sentimental” a través del cual se comunicaban los hombres.²⁵ Podría decirse, con términos más contemporáneos, que el corazón del hombre estaba condicionado a expresarse musicalmente por una predisposición antropológica (en el sentido del saber de la antropología). Recuérdese que el hombre cantó antes de hablar y no tuvo ni escritura ni gramática hasta bien avanzado su razonamiento.

Así pues, el corazón del hombre presenta en el melómano, por decirlo así, dos predisposiciones para la música: 1) una latente en su corazón que es como “activada” con la música según ésta esté bien estructurada conmoviendo así los sentimientos del hombre, y 2) otra originaria y pura que se remonta a los orígenes del género humano. Predisposición circunstancial y predisposición originaria.

Estas instancias subjetivas son tratadas por Rousseau con sumo detenimiento y de diversas formas intentando indagar qué puede ser la música y cómo debe estar constituida. Nada de la materialidad de los físicos, los matemáticos y los fisiólogos le sugería qué pudiera ser la naturaleza de la música y por ello debía indagar por otra parte. He aquí el giro al sujeto con el que Rousseau tiene que proceder para investigar la naturaleza imitativa de la música.

Todavía se podría, y posiblemente se debería, dividir la *música* natural e *imitativa*. La primera, limitada únicamente a la física de los sonidos y actuando sólo sobre el sentido, no transfiere sus impresiones al corazón y no puede producir sino sensaciones más o menos agradables. [Esto es] toda música que sólo es armoniosa. La segunda, con inflexiones vivas acentuadas y, por decirlo de algún modo, elocuentes, expresa todas las pasiones, pinta todas las imágenes, revela todos los objetos, somete la naturaleza entera a sus sabias imitaciones y lleva así hasta el corazón del hombre sentimientos oportunos para conmoverlo. [...] Por más que se busquen efectos morales en la mera física de los sonidos, en absoluto se encontrarán y se razonará sin entenderse.²⁶

Esas tres instancias subjetivas (compositor, músico y melómano) que intervienen en la música constituyen lo que se podría denominar el “corazón del hombre”. Este “corazón” constituye en Rousseau una suerte de sensibilidad intrínseca a todo hombre que, por ejemplo, en materia de ética lo guía en sus acciones y le hace conmoverse moralmente. De manera muy parecida a como habían tratado el tema Hutcheson y

Smith, Rousseau propone su “corazón” como el lugar metafísico-subjetivo del que se deriva su ética y, en lo que a mi propósito compete, también su estética. El “corazón del hombre”, en estética, juega el papel de sensibilidad privilegiada en el arte. Cito, en su totalidad, el breve pero sustancial artículo “Sensibilidad” del *Diccionario*: “Disposición del alma que inspira en el *compositor* las ideas vivas que necesita, en el *ejecutante* la expresión vivas de esas mismas ideas, y en el *oyente* la impresión viva de las bellezas y defectos de la música que se le hace escuchar.”²⁷ Y el “sentimiento natural de la belleza moral” del “corazón” de Rousseau será descrito con cierta claridad en el siguiente texto: “El amor a la belleza es un sentimiento tan natural al corazón humano como el amor a sí mismo. No nace en él de una determinada distribución de escenas ni el autor lo pone en él, sino que es allí donde se encuentra. Y de ese sentimiento puro que él halaga brotan las dulces lágrimas que hace derramar.”²⁸

Pero la propuesta del “corazón” es opuesta a otra que también plantea Rousseau. Quizá Rousseau mantiene a ambas tanto en política como en ética, y ahora en estética. Esta segunda propuesta tiene que ver con las diferencias que ese “corazón” puede tomar que son de al menos dos tipos: 1) según las circunstancias geográficas del pueblo y 2) según sus costumbres. En efecto, la música está marcada por diversos caracteres que dependen del pueblo en el que se interpreta. Desde el clima y la latitud en el globo, hasta las tradiciones y la historia del pueblo influyen en la forma en que la música se percibe y se la aprecia.

Y el “corazón” debido a estar enmarcado en un contexto nacional tiene sentimientos no solo universales, como hacía creer la primera propuesta, sino que sus bellos sentimientos están motivados por caracteres nacionales. Primero, de alguna manera, Rousseau cree también que el arte debe manifestar la libertad nacional o el respeto a las leyes, de ahí que piense que el arte puede enseñar y ser útil para el pueblo o pernicioso para el mismo.²⁹ Segundo, Rousseau cree que la música, por haber sido

originariamente música vocal, tiene que estar íntimamente relacionada con la lengua. Eso implica, por ejemplo, que no es lo mismo la música vocal francesa y la música vocal italiana. La diferencia entre la lengua italiana y la lengua francesa es que “la una se presta a la música y la otra no”³⁰ lo cual no es poca cosa ya que es el medio musical de la ópera, por ejemplo.

En pocas palabras, Rousseau pasa de la materialidad de la música que critica —la de los físicos, matemáticos y fisiólogos— al sujeto, específicamente a su sensibilidad estética y parece encontrar allí lo que no podía explicar la física. “Este es el punto donde se detiene el físico, al pintor [y al músico] le[s] corresponde hacer el resto y al filósofo explicarlo.”³¹ Se podría decir que el ginebrino no encontraba en los procesos fisiológicos o en las vibraciones de las cuerdas eso que a la música la hace arte imitativo y no solamente arte natural. La música tiene una naturaleza discursiva,³² es decir, conlleva un mensaje, transmite algo, que genera en el melómano una conmoción sentimental (llanto, gozo, tristeza, etc.) de manera no conceptual o racional, y todo ello merced a que el “corazón” permite que el hombre sea afectado de esa manera, le permite simpatizar o detestar ciertos personajes del teatro o la ópera, por ejemplo. Es decir, la música muestra los bellos sentimientos que ya se hallan en el corazón del hombre y que le hacen amar la virtud. Es allí donde Rousseau puede encontrar alguna respuesta. La música imita esos sentimientos del “corazón”. Empero, lo que quiero señalar en esta sección es que Rousseau encuentra que dichos sentimientos son universales y particulares a la vez. Están modificados por las costumbres nacionales pero siguen teniendo el sello de la naturaleza al ser comunes a todos los hombres.³³ Según Rousseau, en la música se imita lo que hay en el “corazón” del hombre”, pero, según Rousseau, tiene un modo especial de hacerlo. Como no puede acudir a una materialidad muerta y fría para componer sus óperas, Rousseau tiene que crearse una nueva que sirva de medio para imitar

el sentimiento. Para completar su propuesta teórica Rousseau plantea una nueva materialidad: la melodía.

La nueva materialidad

Pero antes de abordar propiamente la noción de melodía, para proceder con el orden de la exposición, abordaré la notación musical de Rousseau. Para la teoría musical que propone Rousseau, el ginebrino tiene que comenzar desde los mismos principios del arte de la música, desde lo más elemental pretendiendo paliar los tres defectos de la escritura moderna con una nueva. Así, básicamente, Rousseau propone su notación³⁴ en dos aspectos: 1) para la expresión de los sonidos propone cifras que denoten el grado del sonido que se toca según el lugar que ocupe en el acorde de la tonalidad de la obra (como hay siete grados las cifras van del 1 al 7), colocándolas solo en una línea horizontal para una sola octava, sobre ella para la siguiente octava y bajo la misma para la octava anterior, añadiendo pequeñas rayas horizontales debajo o por arriba de las cifras si se trata de octavas más graves o más altas. Rousseau tiene sus propios signos de alteraciones accidentales, una forma de señalar la tonalidad de la obra y de indicar los cambios de tonalidad, detalles en los que no me voy a detener.

Lo que vale la pena señalar de todo esto, es que Rousseau no renuncia a la armonía en la música, parece imposible hacerlo, menos si se quiere componer música.³⁵ Lo que hace Rousseau mediante su nueva notación musical es, según el ginebrino, representar la parte esencial de la materialidad musical, es decir, las relaciones entre sonidos: el intervalo.³⁶ De esta manera, el músico puede captar mejor la idea rectora de la obra que el compositor quiere transmitir al escucha. Es decir, es importante resaltar en una obra la relación que guardan todos sus sonidos para concebirla como un todo unido por cierta tonalidad.³⁷ Así, la música que se trasmite por medio de esa notación

garantiza ya en su misma materialidad la posibilidad de la fidelidad de imitar el sentimiento del “corazón” del hombre. Con respecto al otro aspecto 2) la duración de los sonidos es representada mediante la división de los compases, que también se marcan mediante líneas verticales, de manera proporcional en mitades y mitades de mitades, etc. Pero este segundo aspecto no interesa al propósito de este texto.

En cuanto a la noción de “melodía”, es ésta la mayor propuesta que tiene el ginebrino y que abarca reflexiones no solo estéticas, sino también de filosofía del lenguaje y hasta políticas. La técnica, las percepciones sensibles y los elementos materiales no constituyen al arte sino la imitación de sentimientos e “imágenes morales”. Los sonidos sí pueden generar placer, pero éste es mera sensación, Rousseau quiere un placer “moral”, un placer imitativo. Esto es importante porque aunque los sonidos sean el material de la música, Rousseau señala que una canción o una ópera no son solamente una mera sucesión de sonidos, o más bien, sí los son pero son también algo más. Su elocuencia y su poder de conmoción proviene de otra parte. De ahí que el artículo “Música” del *Diccionario* se extienda por varias páginas más y no se limite a definirla como mera sucesión o combinación de sonidos, sino que Rousseau procede redefiniendo la música y aborda sus partes, sus tipos, su “historia” y su esencia misma tratando de señalar la trascendencia de su materialidad sonora y teórica.

Así como la pintura no es el arte de combinar colores de un modo halagador a la vista, la música tampoco es el arte de combinar sonidos de un modo agradable al oído. Si no hubiera nada más ambas se contarían entre las ciencias naturales y no entre las bellas artes. ¿Y qué hace de la pintura un arte de imitación? El dibujo. ¿Qué hace de la música otro arte similar? La melodía.³⁸

La melodía es el principio de toda música imitativa que, como más arriba dije, es distinta de la música natural. Y con ello

vale la pena revisar la primera acepción del término “Imitación” del *Diccionario* donde se presenta una teoría del arte en general, o más bien, una teoría de las bellas artes común, quizá, a otros teóricos del arte de los siglos XVII, XVIII y XIX.

La música dramática o teatral contribuye a la *imitación* así como la poesía y la pintura: todas las Bellas Artes [...] se relacionan por este principio común. La música [...] lo pinta todo, incluso los objetos que sólo son visibles: mediante un sortilegio casi inconcebible, parece que coloca el ojo en el oído, y la mayor maravilla de un arte que sólo actúa mediante el movimiento es poder formar con él hasta la imagen del reposo. La noche, el sueño, la soledad y el silencio forman parte de las principales imágenes de la música. [...] la música actúa en nosotros de una forma más profunda, excitando, a través de un sentido, afectos semejantes a los que se pueden estimular mediante otro [...].³⁹

La melodía, es en el arte de la música, el principio de imitación merced del cual tiene el poder de llevar al sonido las afectaciones del “corazón” que éste tiene cuando es afectado por un objeto (una cascada, el viento, el ruido, etc.) para después volver a él; es decir, la melodía en tanto se entiende como imitación de los afectos del “corazón” del hombre pasa por el arte de la música configurada como melodía para regresar al “corazón” y hacerle amar distintos “sentimientos morales” que están ya contenidos en él.⁴⁰

Ahora bien, la melodía implica un expresión “acentuada”, el acento es su esencia. Pero Rousseau no siempre es muy claro en la función del mismo al decir a veces que refleja la universal sensibilidad del hombre y otras veces la particularidad de la lengua (quizá ambas opciones no sean excluyentes entre sí). Por el momento, solo hay que destacar los dos elementos fundamentales del acento en general: el ritmo y la entonación.⁴¹ El ritmo tiene que ver con la duración y medida de los sonidos, la entonación con el grado musical que toma el mismo. Pero en sí mismo, el acento es más que eso, especialmente cuando se

aplican los diferentes tipos de acentos a la música. Y aunque a veces no quede muy claro, y quizá Rousseau no sea capaz de explicar el paso de la “materialidad” de la música a la “moralidad” de la música, recuérdese que la música ha de imitar el sentimiento del “corazón del hombre” y por lo tanto, aunque su materialidad consista en ritmo y entonación y sean necesarios ambos en la melodía, corresponde al genio el poder conjugar los diversos tipos de acentos para que a partir del conocimiento de la lengua (si está por componer una ópera) y, sobre todo, de las pasiones del hombre pueda imitar tal sentimiento del “corazón”.

Por último, hay otro principio metafísico que ordena la materialidad musical: el principio de unidad de la melodía. Su función es “fortalecer la idea del canto”.⁴² Por medio de este principio se garantiza una integridad plena y total en toda la obra, cohesión en todas las partes según la idea o tema principal de la obra, según el sentimiento o mensaje crucial que quiera transmitir. El principio de la unidad de melodía hace de la música canto y permite operar también a la melodía en la materialidad de la música y sobre todo en la práctica.⁴³ Es decir, lo que hace dicho principio es hacer que la melodía sea una, íntegra y completa. “Existe, en la música, una unidad sucesiva que se relaciona con el tema y por la cual todas las partes, bien conjuntadas, componen un único tótom, del que se perciben el conjunto y todas sus relaciones.”⁴⁴ En efecto, “de todas esas partes reunidas [actos de la ópera] emana un único y mismo canto al que llamo unidad de melodía.”⁴⁵

Con base en este principio, Rousseau define uno de los aspectos que debe atender el compositor: la unidad de melodía. El compositor debe garantizar dicho principio buscando determinar bien la tonalidad sea por medio de la armonía o del canto, destacar en el canto el sonido más determinante del tono y en la armonía con el que se resuelve, emplear los acordes según su dureza o suavidad inmanente, buscar un equilibrio

de matices, relacionar y dirigir todas las partes de la obra con una sola idea,⁴⁶ emplear el unísono (instrumento-canto) y el dúo (canto-canto) de manera que el instrumento o canto apoye y secunde al otro canto y no se sobreponga a él ni lo contraríe y servirse de arias y recitativos según un equilibrio íntegro en el que ninguna parte sobre ni falte de la obra y que a la vez todas tengan una función “semántica” específica.⁴⁷ En pocas palabras, el compositor que presta atención al principio de unidad de melodía busca que su obra posea distintas curvas (melódica, armónica, de intensidad, rítmica, de sentimientos, etc.) en su grado óptimo.

En conclusión, la melodía se ordena con base en los primeros principios que exigían las los defectos de las explicaciones de los físicos, matemáticos y fisiólogos⁴⁸ y conjuga una serie de principios que Rousseau le atribuye. La melodía es simple por estar libre de toda complejidad racional, es natural por remontarse al origen mismo del lenguaje y de la sociedad humana, muestra la verdad del sentimiento gracias a una nueva materialidad musical (notación musical, unidad de la melodía y acento) gracias a lo cual es posible componer música con esa certeza imitativa que pide Rousseau. Rousseau nos ha dado la teoría necesaria para componer música rousseauniana siempre y cuando se cumpla con el genio necesario. Este es el elemento último que hace a la música un arte imitativo. “Si la música sólo pinta mediante la melodía y extrae de ella toda su fuerza, resulta que toda música que no canta, por muy armoniosa que pueda ser, no es una música imitativa, y al no conseguir conmover ni pintar con sus bellos acordes, cansa muy pronto al oído y deja siempre el corazón frío.”⁴⁹

Por último, para el músico-compositor rousseauniano, la música es toda una ciencia.

Aunque la naturaleza entera esté dormida, el que la contempla no duerme, y el arte del músico consisten en sustituir la imagen insensible de un objeto por los movimientos que su presencia excita en

el corazón del que la contempla. Él no representará estas imágenes de forma directa sino que excitará en el alma los mismos estímulos que se experimentan al verlas.⁵⁰

He ahí la suma importancia del músico-compositor, su magna labor es toda una ciencia en el sentido moderno de la palabra, en el sentido en que la ciencia es esencialmente filosófica.⁵¹ Y por último, su labor queda regulada por una cuarta subjetividad del proceso creativo de la música: el crítico, es decir, el hombre de gusto.⁵² Rousseau cree que, a pesar de la diversidad de gustos y pareceres, existe una opinión última que abarca la totalidad de las personas ilustradas y conocedoras del arte de la música y que tienen razones para argumentar porqué tal o cual obra es mejor que otra. El crítico sería, pues, aquel que disuade la opinión particular y varias veces errada en el “gusto general”. El “gusto general no expresa el juicio de todos, sino el del conjunto que abarca la opinión común. Propiamente, el gusto no consiste en la sensibilidad estética, es decir, en el “corazón del hombre”, sino es más bien su expresión argumentativa o “racional” del mismo. Rousseau no pide que el músico-compositor rousseauiano sea también crítico, aunque sus mismos escritos musicales parecen reflejar que los redactó no solo desde la perspectiva del músico o del compositor, sino también desde la perspectiva del melómano, del crítico y del filósofo. De hecho, la mayor parte de los principios aquí expuestos son comprensibles en tanto principios metafísicos, y para Rousseau mismo, como se vio, es labor de la metafísica darle un fundamento no material a la música. Y aunque Rousseau mismo condene la metafísica en escritos posteriores como el *Segundo discurso*, sus trabajos sobre música revelan una “profundidad metafísica” sin precedentes, tanto como en reflexiones políticas, sobre el derecho, pedagógicas y lingüísticas.

Se concluye aquí la exposición de la teoría de la imitación musical de Rousseau.

Conclusión

Rousseau concibe a la música como imitación, lo cual implica, en el sentido más laxo, que la música es imitación de sentimientos. Esta imitación no es sencilla y tampoco lo son los sentimientos. Por una parte, la imitación requiere un medio material del imitar, determinada materialidad ordenada por principios metafísicos que permiten que la música imite. Por otra parte, lo que imita la música son sentimientos subjetivos, los cuales son afecciones que padece el sujeto, a la vez universales y particulares. En este texto he optado por mantener ambas notas. Por último, el ensamblaje de todo esto requiere entidades subjetivas específicas: un sujeto humano que posee un corazón con sentimientos bellos, un genio-compositor que es capaz de llevar a cabo la empresa de componer música, un músico capaz de tocarla y un crítico capaz de juzgarla.

Bibliografía

- Rousseau, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, tr. Quintín Calle Carabias, Madrid, Editorial Tecnos, 2009.
- . *Diccionario de música*, tr. José Luis de la Fuente Charfolé, Madrid, Ediciones Akal, 2007.
- . *Emilio o De la educación*, tr. Mauro Armijo, Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- . *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, tr. Adolfo Castañón, México, FCE, 2006.
- . *Escritos sobre música*, trs. Anacleto Ferrer y Manuel Hamerlinck, Valencia, Universitat de València, 2007.

-
- 1 *Confesiones* libro V.
 - 2 *Disertación sobre la música moderna* en *Escritos sobre música* p. 95.
 - 3 Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 6 y *Diccionario de música* arts. “Ritmopea” y “Voz”.
 - 4 Cf. *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 224 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 18.
 - 5 Recuérdese que Haydn compone las primeras sinfonías en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el imperio de la ópera había comenzado ciento cincuenta años antes al imponerse como paradigma musical durante dos siglos. También considérese que aunque la ópera seguiría siendo una forma musical privilegiada para la segunda mitad del s. XVIII y la primera del XIX, Mozart ya compone “óperas sinfónicas”. Esto parece ir en contra de las exigencias de Rousseau.
 - 6 Cf. *Diccionario de música* art. “Cuerda sonora”. Cf también *Ibid.* art. “consonancia”: “Si el retorno más o menos frecuente de la concurrencia de las vibraciones fuera la causa del grato placer o de molestia que me ocasionan los acordes, el efecto estaría proporcionado a esta causa y no encuentro ninguna proporción en ello. Por tanto, en absoluto ese placer ni esa molestia provienen de allí.”
 - 7 Cf. *Ibid.* Lámina L, Figura 1, 2 y 3. Cf. También *Ibid.* art. “Disonancia”: “[...] que no se mortifique [el señor Rameau] en buscar en las inversiones de las proporciones armónica y aritmética los fundamentos de la armonía, ni en tomar las propiedades de los números por las del sonido.
 - 8 Cf. *Ibid.* art. “Disonancia”.
 - 9 Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 1. Cf. También *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 220-221 donde Rousseau mismo, quizá en algún momento anterior a la redacción del *Diccionario*, acude a explicaciones fisiológicas y anatómicas para argumentar en favor de la indistinción entre voz cantante y voz hablante en los primeros tiempos.
 - 10 Cf. *Examen de dos principios expuestos por el Sr. Rameau* en *Escritos sobre música* pp. 237-246 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 14.
 - 11 *Ibid.* p. 245.
 - 12 *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 233.
 - 13 Cf. *Disertación sobre la música moderna* en *Escritos sobre música* p. 100.
 - 14 Cf. *Diccionario de música* art. “Copista”.

- 15 *Emilio o De la educación* libro II, p. 232.
- 16 A primera vista.
- 17 *Emilio o De la educación* libro II, p. 231.
- 18 Aunque sí plantea las diferencia entre música y pintura desde otra perspectiva no subjetiva. Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 16. Por otra parte, la pintura y la literatura no requieren de un intérprete, y si lo hay, pueden darse en la misma persona y a la vez.
- 19 *Diccionario de música* art. “Compositor”.
- 20 *Ibid.* art. “Genio”.
- 21 *Ibid.* art. “Expresión”. Cf. También *Carta sobre la música francesa en Escritos sobre música* p. 202 donde Rousseau quiere que los compositores se eduquen en armonía, en el principio de “unidad de la melodía” y estudiando con detenimiento las obras italianas.
- 22 De faltar a estos dos deberes, el músico termina por ser un “musicastro”. Cf. *Diccionario de música* art. “Musicastro”.
- 23 Estos dos puntos alrededor de los cuales fluye la crítica a los músicos son, efectivamente, difícil de entender. Con respecto a 2) Rousseau se queja constantemente de que a los músicos no les interesa el conocimiento del hombre y que no leen ni se ilustran en la materia. De hecho, aunque su *Diccionario* va dirigido a ellos y pretende tener un objetivo didáctico de ayuda en la práctica de músicos, Rousseau se lamenta que no lean mucho, así como de que los músicos de su época, según el ginebrino, ya no sean filósofos como los antiguos. Y a simple vista, no se percibe esa necesidad de conocer la naturaleza del hombre que Rousseau exige en los músicos, pareciera que Rousseau quiere que el músico sea compositor sin componer música, ya que, en todo caso, se puede comprender esa exigencia en el caso del compositor (al que también se refiere Rousseau al hablar de ella) ya que requiere de cierto “material sentimental” proveniente del corazón del hombre para producir su obra, pero en el caso del músico esa estricta exigencia se plantea a las vez de 1) que obliga al músico a prestar atención al mensaje del compositor. Así, si el compositor ya tiene un buen mensaje que transmitir (y con “buen mensaje” quiero decir que conoce la naturaleza del hombre y sabe cómo expresar un rasgo característico de ella) el músico tendría que recibir ese mensaje y retransmitirlo al escucha. Pero Rousseau no quiere que su función se limite a ello. Cf. *Diccionario de música* arts. “Músico” y “Preludiar”. Cabe destacar también, que para Rousseau como para otros teóricos de la música de los siglos XVII y XVIII la música posee una naturaleza discursiva.

- 24 Cf. *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* pp. 188-190.
- 25 Cf. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* caps. 2 y 3 y *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 222.
- 26 *Diccionario de música* art. "Música".
- 27 *Ibid.* art. "Sensibilidad". Las cursivas son mías.
- 28 *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* p. 29.
- 29 Cf. *Ibid.* pp. 14-25.
- 30 *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 7. Cf. También *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* pp. 184-187.
- 31 *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 232.
- 32 Cf. *Ibid.* p. 226: "Los sonidos agudos o graves representan los acentos análogos en el discurso, las breves y las largas las cantidades análogas en la prosodia, la medida igual y constante el ritmo y los pies de los versos, los suaves y los fuertes la voz remisa o vehemente del orador. [...] Parece que, mientras la palabra es el arte de transmitir las ideas, la melodía es el de transmitir los sentimientos."
- 33 *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* p. 27.
- 34 Cf. *Diccionario de música* art. "Notas" y *Carta sobre la música moderna* en *Escritos sobre música* pp. 109 y ss.
- 35 Rousseau compuso dos óperas, algunas canciones y una tragedia, así como diversos arreglos a otras obras como óperas y comedias.
- 36 Cf. *Diccionario de música* art. "Intervalo" donde se define como "Diferencia de un sonido a otro", se trata de una extensión simple, incompuesta e indivisible de la cual no puede deducirse alguna extensión más corta o pequeña porque es concebido por Rousseau como unidad de relación.
- 37 Además, Rousseau propondrá, en su concepción de la ópera, cierta idea de composicionalidad e integridad basada en la unión de sus actos según un desarrollo verosímil y con sentido. De ahí cierta cercanía con la tragedia aristotélica.
- 38 *Ensayo sobre el origen de las lenguas* cap. 13.
- 39 *Diccionario de música* art. "Imitación".
- 40 Podría especularse que es en el arte, o en la música específicamente para Rousseau, donde el hombre se hace consciente de sus pasiones y sentimientos y adquiere cierto repudio por algunos y cierta aceptación por otros, es decir, el arte es un medio de "hacerse un ser moral". Ésto es, propiamente, lo que hace que los sentimientos en Rousseau, como en otros filósofos del siglo XVIII (Hutcheson, Smith, Hume, el primer Kant, por ejemplo), sean sentimientos morales y que la estética y la ética estuvieran estrechamente vinculadas en su objeto: el sentimiento.

- 41 Cf. *Diccionario de música* arts. “Acento” y “Melodía”, *El origen de la melodía* en *Escritos sobre música* p. 226 y *Ensayo sobre el origen de las lenguas* caps. 4 y 7.
- 42 *Carta sobre la música francesa* en *Escritos sobre música* p. 193.
- 43 Rousseau mismo confiesa que en *El adivino de la aldea* (una de las óperas que compuso) aplicó tal principio y redactó su descubrimiento en la *Carta sobre la música francesa* en la cual declara que solo la música italiana y no la francesa se sirve de tal principio.
- 44 *Diccionario de música* art. “Unidad de melodía”.
- 45 *Ibidem*.
- 46 Cf. *Ibidem*.
- 47 Cf. *Carta sobre la música francesa* en *escritos sobre música* pp. 193 y ss.
- 48 V. *supra* primera sección.
- 49 *Diccionario de música* art. “Melodía”.
- 50 *Diccionario de música* art. “Imitación”.
- 51 Recuérdese que los científicos modernos se concebían a sí mismos como filósofos y que la ciencia misma era una parte o aplicación de la filosofía, según las clasificaciones modernas de todo el saber existente hasta ese momento.
- 52 Cf. *Ibid.* art. “Gusto”.

El fin último del arte: la perspectiva de Hippolyte Taine

Diego Arturo Moctezuma Solís

De todo lo que apenas nuestra vida/ [me] gusta la pintura. ²
Goethe

Resumen

La motivación de mi artículo es defender la postura en la cual las artes visuales tienen un fin último que cumplen satisfactoriamente a través de un medio esencial independiente a cada arte particular: la imitación. El fin último del arte visual consiste en hacer notable un carácter esencial de un determinado conjunto de objetos por vía de la imitación de las relaciones de dependencia mutuas de sus partes y la alteración artística de éstas.

Palabras clave: imitación, medio, fin último, Taine.

Introducción

El presente artículo se divide en cinco secciones. En el apartado 1.1 muestro las aclaraciones conceptuales pertinentes que fueron usadas a lo largo de mi argumentación. En el apartado 2 presento las preguntas que pretendo responder y la justificación de las mismas. En el apartado 3 analizo el medio del que se vale el arte para alcanzar su fin último: la imitación. En 3.1 expongo la perspectiva analítica que Nelson Goodman elabora acerca de la imitación en el arte a modo de crítica. En 3.2

explico detenidamente la perspectiva filosófica del autor base para mi artículo: Hippolyte Taine. En 3.3 confronto ambas perspectivas ya explicadas con el objetivo de concluir cuál de ellas resulta ser más fructífera para entender el arte. Finalmente, en 3.3.1 brindo una precisión sobre la imitación taineiana.³ En el apartado 4, una vez argumentado que la imitación es el medio del arte visual, paso con el estudio del fin último de dicho arte. Para ello, en 4.1 planteo el concepto taineiano de *carácter notable* y en 4.2 analizo el fin último del arte visual. En el último apartado, el 5, concluyo mi postura y mi artículo.

1.1 Aclaraciones conceptuales

Esclarezco la frase mía usada a lo largo de este artículo: ‘La imitación es el medio esencial usado por el arte’. Considérese lo siguiente: es posible, en relación con el arte, pensar en, al menos, dos sentidos de la palabra *medio*. El primero hace referencia a los métodos, las maneras, los mecanismos o los procedimientos que cada arte utiliza para constituir su finalidad en una obra de arte. Por ejemplo, diríamos que el medio que la música utiliza para alcanzar su fin (sea cual sea) es combinar de diversas maneras los silencios y los sonidos. Decimos, pues, que el uso de pigmentos, trazos, perspectivas y soportes es el medio utilizado por la pintura. Así, si extendemos esta ejemplificación para decir lo mismo de las demás artes, obtendremos: la modulación de materia sólida para la escultura, el enlazamiento de las palabras tanto semántica como sintácticamente para la poesía, etc. El segundo sentido de *medio* hace referencia a la vía que utilizan todas las artes para culminar sus pretensiones (sean cuales sean) independientemente de sus respectivas maneras de trabajar sus recursos. Por ejemplo, es más o menos claro que entre el cine, la fotografía y la pintura existe una diferencia principal: la presencia de movimiento tácito no inferencial⁴ en la obra. Pero, si algo tienen en común es que esas prácticas artísticas utilizan,

en general, la *imagen* como medio para cumplir cierto objetivo. Considerando estas artes, concluiremos que el uso de imagen es el “medio esencial” propio de ellas porque es independiente a los materiales y técnicas particulares usadas por cada arte. Si bien, la fotografía, la cinematografía y la pintura -se pensaría- utilizan la imagen como medio porque, en principio, sólo pueden trabajar con recursos que generan imágenes, es innegable la persistencia de esa propiedad común: el tácito uso elaborado de *imagen*.

Entonces, es imposible pensar una obra pictórica, fotográfica o cinematográfica estrictamente realizada que no haga uso explícito de la imagen. Por tanto, considero este medio como intrínsecamente relacionado a las artes en cuestión.

Así, el primer sentido será llamado *medio técnico*; el segundo, *medio esencial*.⁵

Ahora surge la siguiente cuestión: ¿Qué se entiende aquí por *mímesis* o imitación?⁶

El concepto *mímesis* ha tenido, a lo largo de la historia de la estética y la filosofía del arte, muchas caracterizaciones diferentes. La que más predomina -observo- es concebir la *mímesis* prácticamente como sinónimo de representación.⁷ En este rigor, se dice que una obra de arte que imita la naturaleza -por ejemplo- a un abedul, representa un abedul. Por tanto, la representación de una obra de arte resulta ser aquel objeto que imita. Así, la sinonimia ‘mímesis = representación’ resulta ser el núcleo de esta perspectiva. Sin embargo, noto una diferencia que pretende erradicar esa supuesta equivalencia conceptual. *Mímesis* y *representación* son dos conceptos diferentes implausibles de pensarse como sinónimos. Veamos: en gran medida es viable mencionar que en *Monje a la orilla del mar* (*Der Mönch am Meer*), Caspar David Friedrich imita la naturaleza -concretamente-, que imita un paisaje marino lleno de brumosa neblina y, simultáneamente, es viable pensar que *representa* un paisaje de iguales características. La relación de equivalencia

entre ambos conceptos, aplicada a esta obra, se cumple -“a simple vistazo”- sin mayor problema. Entonces, si la equivalencia de los términos es correcta, se aplicaría a cada obra de arte que presente un uso mimético. Quiero decir, si tomamos cualquier caso en el que una obra artística presente una imitación, diremos que representa eso mismo que imita o que muestra la representación de lo que es imitado. ¿Esto sucede en verdad? ¿Cada caso se cumple a cabalidad? Argumentaré que no.

Considérese la pintura ¡Y aún dicen que el pescado es caro! de Joaquín Sorolla: es viable decir que la imitación que realiza el pintor está basada en tres personas con determinado vestuario en determinado espacio arquitectónico. En este sentido, se adelantaría a determinar que la representación de tal obra es, igualmente, tres hombres en esas circunstancias. No obstante, dudo que alguien docto en teoría e historia del arte apoye tan ingenua sentencia. Una concepción más adecuada sería pensar que la obra representa la cotidianidad del pueblo; lo *cotidiano* es aquello que representa la pintura y no a dos hombres curando a un tercero en determinado espacio arquitectónico.

Lo anterior se aclara mucho más prestando atención a obras de arte conceptual. Por ejemplo, una obra que podemos considerar como pintura conceptual primitiva es la llamada *Ceci n'est pas une pipe* perteneciente a la serie *La trahison des images* de René Magritte. El cuadro imita una pipa de madera, pero es viable pensar que representa algo más que eso: la concepción de que una pintura que imite una pipa no representa ni es una pipa, por decir algo.

Así, entenderé *mímesis*⁸ como imitación, no como representación.

Ahora, ¿es siquiera posible pensar el arte visual a través del concepto de *mímesis*? Existen teorías filosóficas que postulan la imposibilidad de aplicación de ese concepto al arte. Nelson Goodman, uno de los pioneros en trabajar cuestiones filosóficas acerca del arte desde la tradición analítica, -me adelanto- es partidario de esta postura y elabora una fuerte teoría del arte que en gran medida critica concisamente la relación arte-imitación.

Empero, posteriormente continuaré con un análisis de la filosofía del arte de Taine para mostrar la plausibilidad de pensar esa relación. Así, retomando a Taine, se concluirá satisfactoriamente que la crítica de Goodman no se aplica como él pensó.

La discusión Goodman-Taine no es trivial; tiene una adecuada justificación. Dirigiré el debate enlazándolo con la determinación de la imitación en el arte como un trabajo simulador de la realidad⁹ como copia exacta de tal cual es. En este rigor, la crítica de Goodman concluye la imposibilidad de que un artista presente en su obra de arte una imitación que sea una copia exacta. Para el caso de la imitación taineiana, ésta es entendida como una imitación no exacta de la realidad, pues (como se verá adelante) el artista altera su imitación para llevar a cabo el fin último del arte. Sin embargo, postulo que es viable sostener una concepción mimética como copia exacta de la realidad, aunque el propio Taine no la hubiese explicitado así. Esta postura se comprende al avance de mis palabras, pero me adelanto a decir que la imitación taineiana como copia exacta de la realidad es viable si se considera que el artista imita las relaciones de dependencia mutua de las partes de los objetos, pero que, a pesar de que las altera para cumplir sus propósitos artísticos, es innegable que está imitando una *relación*¹⁰ (mejor dicho: una *metarelación*) de la realidad. Las relaciones particulares de los objetos que el arte imita pueden alterarse en favor de un fin sin que ello implique que no se imite una metarelación. Entonces, la imitación en este sentido no es una copia exacta de la configuración de las relaciones de las partes de los objetos (relaciones particulares) y la forma en que éstas se presentan en la realidad, sino es una copia exacta de esa metarelación.¹¹

2. ¿Preguntas impertinentes? No

Francia, la tan llamada “Cuidad de las luces”, cuna de una de las revoluciones sociales más importantes de la historia, vio

crecer al creador de un amplio pensamiento: Hippolyte Taine. El extenso pensamiento del francés es poco leído en nuestra facultad; me sorprende ese hecho, ya que Taine tiene una perspectiva filosófica altamente interesante y fresca, aplicable a un sinnúmero de problemáticas propias de nuestra disciplina conceptual. Sus estudios filosóficos van desde la epistemología hasta lo que podemos llamar filosofía de la historia. El desarrollo que nuestro peculiar pensador tuvo como historiador (a la par del de filósofo) hace de Taine un creativo intelectual completo; consciente del papel que juega la historia en la constitución de teorías desde científicas hasta artísticas. Partidario del naturalismo, en la línea del positivismo comteiano, elabora una filosofía multidisciplinaria fundada en métodos científicos y corroboraciones de hipótesis. La ambición por generar hipótesis para explicar los sucesos y fenómenos del mundo orilla a Taine a investigar el fenómeno artístico, es decir, las obras de arte, los artistas y las prácticas artísticas, considerándolas como parte de un conjunto que podemos denominar “cultural”. Para Taine, las obras de arte se hayan inmiscuidas indisolublemente en una “temperatura moral”¹² y por ello es menester -siguiendo su pensar- analizar la génesis y los cambios que las diferentes culturas de distinto lugar del mundo y de distintas épocas en la historia han tenido para poder comprender el “florecimiento” de estos elementos partícipes del “fenómeno artístico” característico de cada una de ellas.

En la línea de lo ya dicho, hablaré sólo de una parte de todo su pensamiento: su filosofía del arte.

La *Philosophie de l'art* de Taine aborda todo lo concerniente a su análisis del fenómeno artístico. Lastimosamente, dada la magnitud de temáticas que trabaja ese libro, me es imposible tratarlas todas en tan pocas palabras y, por ende, me limitaré aún más. La motivación principal de mi escrito es indagar en el amplio mar de las concepciones filosóficas la respuesta a la pregunta ¿tiene el arte un fin último, una finalidad? y si la

tiene ¿cómo se desarrollan las obras de arte para alcanzarlo?, ¿qué medios utilizan?

La pertinencia de estas preguntas no es simple capricho. Más que eso, su análisis es meritorio dada la multiplicidad de prácticas artísticas que hasta ahora han tenido lugar. “*L’art pour l’art*” ha sido una frase popularizada desde que Théophile Gautier la utilizó como lema del parnasianismo en la segunda mitad del siglo XIX. Gran parte del conjunto de implicaciones que desata dicha sentencia se concentra en la concepción sobre la *utilidad*. Sobre esto, se piensa al arte como un conjunto de objetos separados de los objetos que, precisamente, tienen una utilidad. Un martillo y el *Tableau 2* de Piet Mondrian guardan una diferencia especial y determinante: el objeto material creado por Mondrian no tiene utilidad intrínseca; el primer objeto, sí. Bien podemos usar el cuadro del pintor holandés para ilustrar un libro de texto, pero eso sería pecar contra la ideología propia de las vanguardias del siglo pasado.

Si no encontramos una finalidad en el arte y, por tanto, no se le otorga a él, tampoco encontraríamos -pienso- un régimen que nos indicara la separación entre arte y no arte, incluso entre lo que podríamos llamar “malas” obras de arte o insatisfactorias y “buenas” obras de arte o satisfactorias. Por el contrario, si encontramos una finalidad universal del arte, tendremos un canon para diferenciar y colocar objetos en las categorías dichas. La finalidad última del arte corresponde una investigación propia y relevante para entender el arte y (¿por qué no?) para evaluarlo.

Así, sin la posibilidad de evaluar entre artes, no sabríamos si algo es un “buen” arte o no. Dennis Dutton analiza esta cuestión y concluye que una obra de arte es la culminación de un proceso, tanto mental como técnico. Quiero decir, que las obras de arte son encarnaciones finales de procesos de técnica y de procesos creativos, ingeniosos, ideológicos que llevan a cabo los artistas en su quehacer.

[Al momento de prestar atención a una obra de arte] lo que vemos es el *end-product* de una actividad humana; el objeto de nuestra percepción puede ser entendido como representante de un rendimiento humano. [...] En efecto, el concepto de desempeño es interno a toda nuestra noción de arte.¹³

Una obra de arte (sobre esta terminología) entendida como *end-product* “encarna” un proceso, una actividad, un desempeño técnico-intelectual. Cuando se termina de realizar una obra o cuando, al menos, aunque no esté terminada precisamente, es presentada ante el llamado “Mundo del arte” como proclive a ser apreciada, la obra de arte se vuelve partícipe del propio proceso de elaboración que ella encarna. “Como desempeños, las obras de arte representan las formas en las que los artistas resuelven problemas, superan obstáculos, hacen con los materiales disponibles”.¹⁴ Resulta imposible -piensa Dutton- disolver la unidad entre la obra artística y su proceso de realización. El proceso de realización provoca que nosotros sepamos, en gran medida, que algo es una obra de arte. En *El instinto del arte*, Dutton elabora un listado que, si bien no pretende nunca ser un evaluador exacto para diferir entre objetos-artísticos y objetos no-artísticos, sirve como guía para evaluar el carácter artístico de los objetos. Algunas de las características propias a las que casi ninguna una obra de arte escapa son: 1) La presencia mínima o máxima de algún tipo de virtuosismo o determinada habilidad. 2) Un estilo sugerente más o menos fácil de identificar y que se relaciona con un conjunto de tradiciones tanto artísticas como culturales o de otra índole. 3) Presenta un desafío intelectual; es decir, un artista, al crear arte, se enfrenta a la ejecución de diversas capacidades técnicas e intelectuales que comúnmente (fuera de su creación artística) no ejerce de tal modo.¹⁵ No es necesario que una obra de arte tenga todas las características que Dutton da; mejor dicho, es menester que tenga algunas o que tenga pocas, pero las más importantes.¹⁶

La idea de arte como encarnación de un proceso implica -según él- que los *performance* artísticos son evaluados de acuerdo a cómo son exitosos o a cómo fracasan. “Las nociones de éxito o fracaso son tanto internas a nuestras ideas de desempeño [rendimiento, performance] como la idea de desempeño [rendimiento, performance] es a nuestro concepto de arte”.¹⁷ Hipotéticamente: si una obra dramática versa sobre el racismo y pretende hacer explícita la importancia que el racismo tuvo en la ideología nazi, pero, cada vez que las personas se proponen a presenciarla, después de veinte minutos salen corriendo del teatro porque Caprich Merza (encargado intelectual del guion y director de la obra) cargó su dramatización de suma violencia e, incluso, muestra una escena donde golpean a un individuo con un martillo por ser pretendidamente judío. La obra de Caprich Merza fracasó porque la audiencia no pudo soportar las escenas y lo que se supone lograría enseñar con su obra (la importancia del racismo) no fue concretado, ya que no tuvo la posibilidad siquiera de enseñar algo. El proceso de elaboración de la obra tiene un problema y es que exige cierta actitud a la resistente audiencia. Este punto estructural de la obra genera la insatisfacción de su finalidad y, en este caso, Merza ha creado una obra de arte, -sí- tal vez una obra de arte, pero una obra pésima.

Así -según él-, si una obra de arte no cumple su finalidad, es porque se ha generado una falla en el proceso de creación -por decir algo- y podemos decir que la obra de arte es insatisfactoria, es ineficiente como tal. La relación finalidad-creación se enlaza necesariamente. Si la finalidad de una obra de arte no se lleva a cabo por una falla en su creación, composición o presentación, entonces hay al menos un elemento de la obra que no fue ejecutado con perfección y por ello la obra de arte es “mala”. El criterio de satisfacción de la finalidad en una obra de arte nos guía bastante bien -creo yo- para predicar una evaluación sobre ellas.

Por tanto, analizar la finalidad última del arte es un trabajo difícil, pero necesario, y, ante ello, el pensamiento de nuestro filósofo resulta muy fértil. Taine contestaría la primera pregunta que presenté con antelación diciendo: -Sí. El arte tiene un fin último. Éste es el de “hacer dominante un carácter notable”.¹⁸ Frente a la segunda cuestión diría algo similar a: -La *mimesis*. La imitación es el medio esencial que el arte usa para alcanzar su fin.

3. ¿Arte mimético?

3.1 ¿Pensar el arte como *mimesis*? ¡Nunca!

En *Los lenguajes del arte*, Nelson Goodman presenta la problemática que ya he tratado brevemente: La representación en el arte. Existen -como en muchos otros conceptos trabajados en filosofía- diversas maneras de entender la representación. La manera más básica (y hasta cierto punto ingenua) es que un objeto determinado representa a otro determinado solamente si el primero se presenta con una semejanza bastante clara o viceversa.¹⁹ Esta sentencia se haya falsa dado el uso de una relación: semejanza. La semejanza es una relación lógica (podemos decir) que tiene la cualidad de reflexividad; es decir, puede aplicarse, tomando un objeto, a ese objeto mismo. Diremos, pues, que “un objeto [siempre] se asemeja a sí mismo en el grado máximo”.²⁰ Ahora, en este caso ¿diríamos que si un objeto es semejante a sí mismo, entonces se representa? Sostengo que no, pues no se representa, sino que él es ese objeto. La semejanza también es una relación simétrica. Si un objeto se asemeja a otro, también el segundo se asemeja al primero. Mas, si *Cheeseburger* de Tjalf-Sparnaay representara a una hamburguesa de queso en sentido de semejanza, diríamos que el cuadro hiperrealista representa una hamburguesa, pero ¿la hamburguesa representa al cuadro? Desde luego que no. Por eso, la representación concebida como semejanza no es viable.

Goodman postula que la vía para entender la representación es la vía de la *denotación*.

Para representar un objeto, un cuadro tiene que ser un símbolo de él, tiene que ocupar su lugar, referirse a él. [...] Un cuadro que representa a un objeto -como un pasaje que lo describe- se refiere a él y, más específicamente, lo *denota*. La denotación es el núcleo de la representación y no depende de la semejanza.²¹

Cheeseburger denota²² un objeto específico, refiere a algo, pero no necesariamente a una hamburguesa. En este sentido es que yo decía que *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte no representa estrictamente una pipa, sino algo más, aunque “imite” una pipa. Precisamente, la imitación aquí entra al pensar que una obra de arte puede incluso representar una imitación sin hacer uso de imitación necesariamente. La imitación considerada como objeto puede ser referencia de un obra de arte, pero eso es independiente de si imite o no. La referencia de cada objeto artístico es muy difícil de ubicar certeramente, es buscar la aguja en el pajar porque existe un sinnúmero de referencias que una obra puede tener dependiendo de sus respectivas interpretaciones. La intención de un artista para representar algo es una cosa; la interpretación de un agente que analice la obra de ese artista y derive cierta referencia es otra. Según Denis Dutton, Monroe Beardsley crítica la idea de pensar la intención de un artista como indisoluble de su obra. Así, el significado de una obra de arte es propio de ella y no depende de la intención con que fue creada. “Los textos generados por ordenador son significativos, y hasta los textos con errores tipográficos importantes (a veces hilarantes) tienen sentido”.²³ En este rigor, el significado es intrínseco a la obra, pero pueden suscitarse significados de distinta índole al momento de apreciar la obra. De manera análoga, podemos determinar que la referencia de una obra de arte es propia de ella, pero al momento de apreciarla pueden surgir ideas y juicios (incluso pasiones) que nos generen pensar que la referencia es otra.

No obstante, la imitación como modo de referir no es tan difícil de determinar. *Mímesis* y representación no son lo mismo porque si una obra mimetiza algo no denota necesariamente eso que mimetiza. Una vez que Goodman muestra que la representación difiere de la semejanza, se dedica a elaborar una crítica a la concepción mimética del arte.

La imposibilidad de la imitación radica en una cuestión ontológica. La realidad (aquello que comúnmente llamamos realidad y que es a aquello que refiere el artista con una obra mimética) no se presenta con una única forma, ni siquiera temporalmente. Por un momento, en un segundo, la realidad se presenta de X manera; cerrando los ojos tres segundos, la realidad se ve como otra cosa. Existe un sinnúmero de formas de *ver* la realidad. Así, la realidad “es de tantas formas como maneras verdaderas hay de describirlo, verlo, pintarlo, etc., y [...] no existe *la* forma de ser del mundo”.²⁴ Para poder imitar *la* forma del mundo es menester tener un ojo inocente. El ojo inocente se caracteriza por ser una atención a la realidad falta de prejuicios, perspectivas, costumbres, técnicas, tiene que ser una atención aséptica. La principal objeción a esto es que ese ojo no existe a menos de que sea el de Dios. Al momento de que el ojo comienza a percibir, comienza a ser afectado por una serie de determinaciones externas a él y a aquello a lo que se dirige: Una de ellas es la interpretación. Norwood Hanson, en su artículo *Observación*, sostiene que cada vez que un humano observa un objeto, simultáneamente lo está interpretando y sólo mediante la acción interpretativa es posible observarlo de esa manera. Así, Hanson ejemplifica diciendo que dos microbiólogos observan una ameba, pero que uno de ellos ve un animal unicelular y el otro un animal no celular, pues cada uno observa con una teoría biológica diferente.²⁵ La observación y la interpretación son acciones simultáneas y codependientes: “El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye”.²⁶ Sencillamente el ojo nunca mira las

cosas de la realidad sin atributos, nunca las ve desnudas, nunca *in abstracto*. Un agente policiaco no mira desnudamente a un capo, lo mira como delincuente, como agresor, como una persona, como un padre, etc. Todo se mira con ciertos atributos.

Los artistas no están en posibilidad de imitar la realidad tal como es copiándola porque siempre están interpretándola, generando formas de *ser* de la misma, determinándola con ellas ante su mirada, su oído, su tacto y, aunque surgiera la objeción de que entonces los artistas imitan esa interpretación que hacen inevitablemente de la realidad, la imposibilidad de la *mimesis* en el arte sigue de pie. El hecho de que un artista interprete la realidad y elabore un cuadro tomando de base dicha interpretación no hace que imite esa interpretación; más que eso, la consume. Al elaborar un cuadro el artista ejecuta una práctica que instancia en la obra dicha interpretación, no que la imita.

Concedo alguna parte de la crítica de Goodman a la imitación en el arte, pero considero que en su conjunto es inadecuada. Es cierto que siempre se percibe al mundo como un extracto de su totalidad. Justamente ahora usted está mirando o escuchando estas palabras. Si las está mirando, resulta que mira sólo una pequeña parte de eso que podemos denominar la totalidad del mundo. Si por alguna razón está escuchando mis palabras, se dará cuenta después de pensar un poco que llegará a la misma conclusión de la frase anterior. Los artistas hacen lo mismo: representan una batalla, una montaña y hasta los artistas que hacen pinturas donde presentan distintas perspectivas, no adquieren esas perspectivas simultáneamente y cada una de ellas es pintada en un tiempo diferente. También es cierto que ninguna persona (y por tanto, ningún artista) tiene un *ojo inocente*. En lo que difiero es en concebir la *mimesis* como copia de la realidad tal cual es. Yo creo que podemos solventar la crítica si pensamos la *mimesis* como imitación de sólo una parte del mundo. Esta pequeña, pero indisolublemente constitutiva,

parte de la realidad es -pienso- independiente de las condiciones extras que determinan al *ojo*. La concepción de imitación en la cualpienso es una derivación de la perspectiva taineiana.

3.2 ¿Pensar el arte como *mímesis*? ¡Siempre!

Nuestro filósofo francés no hace caso a evaluar el papel que la *mímesis* juega en el arte. Más que eso, se dedica a analizar la imitación como un elemento constituyente del arte *de facto*. Es decir, Taine no se enfoca en pensar la *mímesis*²⁷ como un oasis epistémico en medio de la incertidumbre mundana, no se preocupa por saber si la imitación del arte por sí sola otorga conocimiento verdadero o falso. Se dedica a analizar la concepción de *mímesis* entendiéndola como medio para llegar a un fin. Revisemos bien su postura.

El arte tiene como medio esencial, es decir, intrínseco: la *mímesis* de la realidad. Cuando se mira una pintura realista -pensemos en *Des glaneuses* (Las espigadoras) de Jean-François Millet- notaremos una composición que pretende mostrar a tres campesinas realizando su labor. Los colores son sombríos, pero se ajustan al colorido que tiene una tarde-noche en una sociedad rural europea. Al pasar un vistazo general dudo hallemos algún problema con la imitación “perfecta” del mundo. ¡Millet verdaderamente se esforzó en pintar a tres mujeres laborando! Tal como se muestra en la obra, es difícil reprocharle a Millet que no realizó un gran trabajo mimético. Sin embargo, imaginemos que una de las campesinas de las pintadas por él hubiese sido dibujada con una pierna pegada en su cráneo o con una oreja saliendo de su mano; diríamos intuitivamente que en principio algo anda mal. -¡Esas no son campesinas reales!- exclamaríamos sin el más mínimo recato. Claro, podrían pensarse esas tres figuras como seres humanos deformados por X cuestión (de hecho existen personas en tal situación. Piénsese en Abigail “Abby” Loraine Hensel y Brittany “Britty” Lee Hensel:

Dos siamesas unidas del cuerpo medio, pero con cabezas diferentes), pero imaginemos que en lugar de un cráneo tienen una silla de madera en donde está sentado un elefante. Suena inverosímil encontrar algo así en el mundo del que tenemos experiencia. Precisamente, si este caso imaginativo se encontrara en lapintura de Millet, se le jactaría de mal artista (piensa Taine). Le reprocharíamos que así no son las campesinas que se miran en el norte de Francia e incluso alguna del mundo entero. Si fuese así el caso, Millet habría formado una mala obra mimética.

Si traemos a cuenta la *Nemesis double* de Genco Gülan veremos algo inusual: un torso femenino del que sobresalen dos cabezas femeninas (parecido al caso real de las siamesas). Dejemos de lado por ahora en el hecho de que la escultura de Genco presenta dos cabezas y enfoquémonos solamente en una de ellas. En general, la escultora completa es de tamaño natural y por ende, el cráneo es una réplica de medidas reales; es decir, tiene las medidas propias de un cráneo femenino “estándar”. Los ojos son dos y están situados arriba de la nariz a cierta separación y ésta, a su vez, está situada arriba de los labios, justo al centro del modelo craneal. Cada uno de estos y los demás elementos de la anatomía del rostro femenino está posicionado con respecto al cráneo como lo está en el rostro de una mujer perfectamente sana, sin algún tipo de deformidad. Las dos orejas son cubiertas parcialmente por un cabello peinado bajo una especie de paño en la cabeza. El perfil de la quijada no es desproporcionado con el tamaño del cráneo y de los demás elementos. En resumen, situados en un T_1 (tiempo uno) podríamos decir que es una cabeza y un rostro femenino común y corriente. Genco ha elaborado -al igual que Millet- una obra mimética impecable. Sin embargo, cuando volteamos nuestra atención a la escultura en conjunto será inevitable pensar que es inverosímil hallar en el mundo una mujer con dos cabezas visualmente idénticas.²⁸ En este T_2 , diríamos que la escultura no es mimética o, al menos, que es una mala obra mimética.

No obstante, la escultura de Genco no deja de ser una buena obra. Lo que sucede es que los artistas no copian, no imitan la realidad tal y como se nos presenta -en el caso del arte visual- ante nuestros ojos. *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí es un caso espectacular que ejemplifica lo anterior. Los relojes “derretidos” que aparecen en dicho óleo no son relojes que veamos unidos a una cadena de plata dentro del bolsillo delantero de la americana de un gánster del Chicago de los 30. Pero siguen mostrando una estructura mimética, ya que siguen mostrando proporciones estrictas de un reloj de bolsillo. Si no presentaran estas proporciones, dejaría de verse como un reloj, se vería como otra cosa. Los relojes pintados por el español tienen números romanos del uno al doce puestos circularmente con respecto del bisel del reloj, tienen manecillas, como suele suceder en relojes de esa época, una más corta que la otra y tienen una corona en la parte superior para poder calibrar la hora relativamente exacta. Si estos elementos estuvieran posicionados de otra manera, no se verían relojes propiamente. Imaginemos que no tienen manecillas, ni números, ni mecanismo de cuerda ¿Tendríamos relojes? Yo creo que sólo veríamos una figura que confundiríamos con un simple círculo blanco. Ahora pensemos otro elemento del cuadro de Dalí: el tamaño de los relojes no es el tamaño de los relojes que están en las relojerías locales. En la casa de mi abuela, desde que tengo memoria, jamás vi un reloj así y de ese tamaño. Parecidamente, como las campesinas de Millet tienen un tamaño irreal comparado con una persona común y corriente, los relojes de Dalí son de diferente tamaño a los reales, pero ambos artistas guardan una proporción dentro de su misma y propia composición. En el caso de Millet, las campesinas tienen una proporción estricta en comparación con las demás. Ninguna se muestra disconforme, tanto en figura como en tamaño, con relación a las demás y con relación a los demás elementos iconográficos de la obra (las chozas al fondo, por decir uno).

Con los ejemplos anteriores se comienza a vislumbrar algo que Taine ya había notado: En los ejemplos anteriores difieren en tanto copiar exactamente la realidad como se mira. Por un lado, Millet elabora una obra muy acorde a la realidad; por otro lado, Genco realiza una obra dispar a nuestra experiencia mundana al igual que Dalí. La diferencia es clara, pero pregunto ¿No existen propiedades en común? Desde luego, podemos elaborar una extensa y exhaustiva lista de cualidades comunes entre las obras, pero no creo que todas se relacionen con la diferencia; es decir, dudo que todas se enlacen con nuestra problemática mimética. Diré, pues, que todas las obras pasadas, a pesar de esas diferencias, siguen imitando la realidad o, al menos, un aspecto de la realidad: Todas guardan proporciones estructurales similares a los objetos que imitan.

Las campesinas de Millet tienen proporciones estructurales de personas reales, los relojes de Dalí guardan proporciones estructurales de relojes cotidianos, la cabeza femenina de Genco presenta proporciones estructurales propias de un rostro de mujer. Sucede que las obras de arte no imitan la realidad como es o como se ve, sino que imitan sólo “las relaciones y dependencias mutuas de las partes”²⁹ de los objetos. Ahora mismo explico esta idea.

En un rostro femenino considerado en conjunto, cada uno de los elementos que lo conforman tienen una relación espacial respecto otros elementos y su constitución espacial propia depende de esta relación. El conjunto total se forma con la relación espacial entre todos los elementos que participan de él. Por ejemplo, la nariz, para que se vea como nariz, tiene una espacialidad, está situada en un punto espacial dependientemente relacionado con los puntos espaciales que tienen las comisuras de los labios y los pliegues lagrimales de los ojos. Si esta dependencia no fuera el caso, la nariz se perdería en el espacio y dejaríamos de ver una nariz y, en consecuencia, un rostro femenino usual. Análogamente, sucedería exactamente lo mismo con todos y cada uno de los elementos constitutivos de la cara.

En consecuencia, consideremos lo siguiente: cada elemento singular del rostro también está compuesto de otros elementos que lo construyen. Un ojo se compone de iris, pupila, limbo, conjuntiva, etcétera. De nuevo, cada uno de estos elementos se corresponde espacialmente con los otros. Si el limbo estuviera formando una circunferencia dentro de la conjuntiva, pero no rodeando la pupila, ni la pupila, ni el limbo serían lo que se son visualmente hablando.

La relación de determinación espacial que señalo aquí se extiende a todo objeto perteneciente a la realidad visual y cada vez que una obra imita a un objeto, sólo imita esta relación.

3.3 ¿Entonces? ¿Nunca o siempre?

Ante las dos perspectivas anteriores sobre *mímesis*, toca determinar cuál resulta ser la más viable para poder pasar al siguiente apartado. Diré que la crítica de Nelson Goodman no es aplicable como se pretende. Para fundamentar esto, retomaré lo explicado sobre la teoría de Taine.

Goodman argumenta que el ojo inocente no existe. Siempre miramos el mundo, siempre le prestamos atención al mundo mediante nuestros sentidos plagados de prejuicios, costumbres e ideas. La visualización y la interpretación de aquello que se observa es simultánea y, por tanto, nunca se mira la realidad desnuda. Dije que esto era cierto, pero creo que ello no imposibilita la caracterización del arte como *mímesis* del mundo.

Lo que el filósofo estadounidense postula es la imposibilidad de imitar la realidad *tal cual es*, pero creo que deja abierta la posibilidad de pensar que el arte no imita la realidad tal cual es, desnuda, despojada de propiedades como color, forma, etc. Quiero decir, la postura de Goodman descansa en la concepción de *mímesis* como copia exacta de la realidad tal cual ésta es. Pero, ¿por qué pensar que el arte imita o pretende imitar la

realidad exactamente tal como es? Yo creo que es exigirle mucho a los artistas concebir tal sentencia. Pienso que ahí radica el error de Goodman: El arte no tiene que imitar la realidad desnuda, puede imitar una parte de ella. El arte imita una relación de dependencia particular que se haya inherente al ojo inocente y la interpretación.

Mientras que Goodman critica la mimesis en sentido de copia exacta de la realidad nouménica, por así decirlo, Taine está consciente de esta imposibilidad y no se aventura a decir tanto. Sin embargo, considero más plausible la teoría del filósofo gallo. Su teoría es más fértil, más fructífera para entender el arte y seguir investigándolo.

Desde luego, la imitación taineiana tal como la he expuesto hasta ahora no se puede aplicar a todos los casos de obras de arte. Recordemos: *La Nemesis double* de Genco Gülan y *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí no presentan las relaciones exactas de dependencia que en cuerpos y rostros femeninos y en relojes encontramos cuando los miramos en la vida cotidiana. Las relaciones de dependencia espacial que tienen los relojes cotidianos en la relojería local son absolutamente diferentes a las proporciones que Dalí pintó; pasa lo mismo con la escultura de Genco. Taine se pone de pie ante esta aparente inaplicación de su teoría hasta ahora expuesta y genera una especificación que se relaciona con la finalidad del arte: las obras de arte imitan la relación de dependencia mutua de las partes de un objeto, pero los artistas, gracias a su ingenio, alteran esta relación para poder exaltar un carácter relevante del objeto y, en su arte, expresarlo como un carácter dominante.

3.3.1 Mimesis alterada: La habilidad del artista

La *mimesis* como copia exacta no es el medio utilizado por el arte para alcanzar su fin. Esto se ha demostrado antes. Más bien, la *mimesis* se altera para alcanzar el fin.

El *David* de Miguel Ángel, probablemente la obra artística más famosa del Renacimiento, es una escultura en mármol que presenta la apariencia de un hombre adulto joven europeo. La imitación de las relaciones de dependencia mutua de las partes -de la que he venido hablando- que constituyen a un hombre se muestra manifiesta en la obra. De hecho, sí parece a simple vista un hombre por el llano hecho de que es la escultura de un hombre. Eso es innegable. Sin embargo, es difícil encontrar un hombre en la vida real y común que tenga las proporciones a las que el *David* nos enfrenta, tal como es difícil encontrar relojes “derretidos” en la relojería local. Es notable que “las proporciones del *David* no corresponden exactamente a las de la figura humana: su cabeza, manos y torso son más grandes de lo estipulado según las proporciones clásicas”.³⁰ ¿Por qué las proporciones del *David* no son exactamente las propias de un hombre normal y por qué estas proporciones no respetan el famoso *canon* de medidas usado en el Renacimiento? Para responder, revisemos un poco la historia bíblica que se relaciona con el *David*.

Según la Biblia, cerca de un siglo tras la época de Cristo aconteció entre dos pueblos una batalla entre dos individuos de desproporcional tamaño y fuerza: David y Goliat. Goliat era un soldado gigante de la ciudad de Gat y partícipe del ejército de Filistea que durante varios días asedió al pueblo de Israel. Goliat media cerca de tres metros de altura y tenía una fuerza “sobrehumana”, pues cargaba una cota de malla de alrededor de 57 kilogramos. Era un hombre despiadado y solía amedrentar a sus rivales con una gran espada de hierro que rondaba en peso entre los seis y siete kilogramos. Por el contrario, el joven David tenía la altura, el peso y la fuerza equiparable a las de un adolescente promedio de 15 años de edad. Después de algunos días de asedio a los israelitas, Goliat desafió a David sin temor, ante lo cual éste último respondió: “Tú vienes a mí con espada y lanza y jabalina; mas yo vengo a ti en el nombre de Jehová de

los ejércitos, el Dios de los escuadrones de Israel, a quien tú has provocado”.³¹ En seguida, David, empoderado de la divinidad y con la sublime voluntad de liberar a su pueblo del gigante tirano, cogió una roca e hizo andar una honda con la que golpeo al gran soldado en la frente. Goliat cayó sobre el suelo polvoriento quedando imposibilitado para protegerse contra el ataque final del joven. Para finiquitar al gigante, David tomó su propia espada forjada en hierro y lo decapitó sin más cautela.³² El joven ganó contra el gigante, experimentado y despiadado militar gracias al bien de Dios. Se cuenta -posteriormente- que David se convirtió en el segundo monarca del Reino de Israel gobernándolo hasta su muerte en 966 a. C.

Precisamente, el David de esta historia es la persona representada por Miguel Ángel en su obra en mármol. El David de la historia bíblica era un adolescente y se puede pensar que el David representado por Miguel Ángel también lo es; pero parece que además tienen algo en común: La valentía. El David bíblico se enfrentó a un soldado de gran experiencia y soberbia, a un gigante en toda extensión de la palabra y venció. Estaba temeroso de morir, temeroso por su edad, por su fuerza, por su inexperiencia bélica y aun sabiendo eso, se postró frente a la calamidad, gobernando sus temores, solventando sus carencias y usando el ingenio para vencer. David fue valiente, no temió de Goliat, sino que se abalanzó hacia él. Posiblemente, uno de los fines que Miguel Ángel persiguió al crear su escultura fue hacer palpable la valentía que David tuvo al enfrentarse a Goliat y si esta suposición es totalmente cierta, lo que Miguel Ángel tuvo que hacer fue alterar las relaciones de dependencia mutua de las partes del cuerpo de un hombre para resaltar la valentía de un joven.

No es necesario mirar detenidamente el *David* para percatarse de sus músculos. Tampoco para notar su penetrante mirada fija en su objetivo. Tiene un ceño fruncido y determinado a su victoria. Las venas marcadas a lo largo de sus brazos

denotando la fortaleza de los mismos. La cadera es estrecha para la figura de un adolescente. Sus manos son muy grandes para un individuo sano de joven edad. Los brazos del *David* son muy largos en comparación con los brazos de un adolescente. Parece un joven poco común, ¿no? La respuesta es que lo es. La más notable de esto es el tamaño -como mencioné- de sus manos, de su cabeza y de su torso. Sobre esto, es posible pensar que el artista renacentista tomó como base la figura tridimensional de un joven cualquiera, pero que ajustó algunas partes de su cuerpo al momento de plasmarlo en mármol. Si la valentía fue la característica más notable de David y la valentía se representa -en gran medida y muy frecuentemente en la historia del arte y en el pensamiento folclórico occidental- como unida a la fuerza, en este caso, la fuerza física, el artista del *Cinquecento* no hubiera podido elaborar adecuadamente su *David* con las proporciones estrictas y normales de un joven común, específicamente con las proporciones estrictas de un joven como David porque la valentía no hubiese sido representada tan visiblemente. Desde luego, se puede objetar ante esto que la valentía o la capacidad con la que David venció a Goliat no fue una “virtud” física, sino intelectual. Eso es cierto, la virtud del profeta que venció al gigante no fue sus grandes músculos porque no los tenía ni, en general, su fuerza física, sino su ingenio. Sin embargo, la “valentía intelectual” (entendida ésta como el ingenio) no puede representarse visualmente en una obra de arte tridimensional. No cabe duda de que Miguel Ángel fue un artista magno, con alto conocimiento de técnicas artísticas y un gran talento, pero incluso considerando su capacidad artística, el renacentista estaba imposibilitado a representar algo mental (el ingenio) de una manera visual. Considero que la mejor manera que tuvo a sus manos este artista para representar la valentía (tanto física como intelectual) fue enlazándola fuertemente a propiedades físicas.³³

Por tanto, la representación de determinada propiedad característica de un objeto no puede ser propiamente plasmada en el arte que se genera de una imitación de las relaciones estrictas de dependencia mutua de las partes del objeto, sino que es menester alterar estas relaciones conforme a realzar dicha propiedad. Para Taine, esta propiedad es entendida como un carácter esencial de un objeto. Así, la relación de dependencia mutua de las partes se subordina a la vista de un carácter distintivo de un objeto. En este sentido, la imitación de esas las relaciones sirve de medio para el fin del arte. La imitación relacional es usada y alterada por los artistas para cumplir una finalidad: el arte se desarrolla con el fin de “hacer dominante un carácter notable”.³⁴

4. Fin último del arte

4.1 ¿Qué es un carácter notable?

Varias veces, en diferente etapa de mi vida, me he enfrentado al dedo apuñalante de mis prójimos señalándome sin recato como un individuo de escrúpulos moderados, pero de suma soberbia. Así mismo, he tenido amigos a quienes se les señala de tímidos, de extrovertidos, de furiosos, siempre por terceras personas. Igualmente, yo he señalado a otras personas atribuyéndoles cierto tipo de carácter o cierta “forma de ser”. Creo que esto es un fenómeno común e inevitable entre las personas. Ya Voltaire señalaba -por decirlo de algún modo- a Leibniz con determinada manera de ser y comportarse en *Cándido*. Ni uno de los ilustrados mayores pudo contenerse a esta situación. Lejos de pensar en las problemáticas psicológicas y morales que señalar a alguien tenga para consigo mismo o para con los demás, es importante percatarse de algo: las personas solemos tener, al menos, cierto rasgo tanto físico como psicológico que no es variable con el desarrollo de nuestra vida. Justamente por eso, a las personas no es viable identificar a otras apelando a sus

rasgos destacados porque es algo “propio” de cada individuo. Cada cual será determinado como enojón, hilarante, alto, gordo, “de sangre pesada”, comelón, reservado, etc. y cada uno de estos caracteres permiten constituirnos como justo aquello que “somos”. Mil veces hemos escuchado frases como “Si tú fueras más confiado, no serías tú” o “No puedo imaginarte con otra manera de caminar porque sólo tú caminas así”. No importa si los términos de frases así son bien usados o si es justificable que y persona camine como ninguna otra, lo que de verdad es relevante es que identificamos a las personas y nos identificamos ante ellas con una tarjeta de presentación distinta y única. No sé cómo es posible que algunas personas identifiquen con cuasi exactitud los rasgos de sus prójimos, pero eso tampoco importa ahora, importa que los identificamos. Mi papá suele ser muy “buena cara ante las dificultades” y dejando de lado mi admiración por él, considero esa cualidad como su rasgo especial. Pero también suele suceder que este tipo de identificación no es relativa sólo a personas. Los filmes de terror *slayers* presentan reiteradamente a la niebla y la noche como fuentes de suspenso y miedo. Los tornados, frecuentes en la América del norte, son relacionados siempre con su gran poder de destrucción y su sublime magnitud. El Dios cristiano es siempre subsumido en la concepción de un Ser omnipotente superior al hombre y, ya sea para bien o mal de nosotros lo mortales, sus potencias nos rebasan para castigarnos por nuestro comportamiento sodomista o para “premiarnos” con vida eterna lejos de esta llena de asquerosa penuria y desdicha. El suspenso aunado al miedo, la destrucción y la omnipotencia son también rasgos distintivos que podemos identificar de la neblina nocturna, los tornados y de Dios. Desde luego, no sólo los tornados son destructivos, también los tsunamis, las guerras nucleares o el SIDA, pero nunca se dijo que mi supuesta soberbia sea una característica sólo mía. Otras personas lo serán o no, pero yo me identifico ante los demás con ella así como algunos demás conmigo. Los rasgos de

tipo distintivo pueden ser compartidos por diversas entidades sin que ello implique una imposibilidad para identificarlas con ellos. Estos rasgos -según Hippolyte- son invariables porque no están determinados por el pasar del tiempo o por el incipiente maltrato de las circunstancias externas a los objetos, personas o entidades.

En las plantas y en los animales, hay ciertos caracteres a los que se concede mayor importancia que a los demás: son *los menos variables*; con este título, poseen una fuerza mayor que la de los demás, pues resisten mejor al ataque de todas las circunstancias interiores o exteriores que puedan deshacerlos o alterarlos. Por ejemplo, el tamaño y la altura de una planta son menos importantes que su estructura, pues ciertos caracteres accesorios de su interior y ciertas condiciones accesorias del exterior pueden hacer variar el tamaño y la altura sin alterar su estructura.³⁵

Los caracteres menos variables son aquellos que traen y llevan consigo caracteres tanto más invariables e importantes cuanto más invariable e importante es él mismo, es decir, aquellos que no cambian a pesar de que otros caracteres cambien en un objeto. Así, en cada objeto de la realidad tanto física como no física, existen dos tipos de caracteres generales que construyen a los objetos: los invariables y los variables. Entre ambos tipos existen relaciones de dependencia para la constitución propia de cada objeto en tanto que sin uno, los otros no pueden construir al mismo. Cuando los caracteres variables son modificados por una determinada situación interna o externa al objeto en cuestión, se modifican otros caracteres igual de importantes para la constitución del objeto. Mientras que, si un carácter notable se modifica, la modificación de otros caracteres invariables o de la mayoría de los caracteres variables es inevitable porque éstos últimos penden del carácter primero. Por ejemplo, en el caso de los mamíferos, todos tienen mamas -de ahí su nombre- y si algún animal no tiene mamas entonces no es un mamífero. Éste (tener mamas) es un carácter invariable

del tipo de animales de los que hablamos. Por el contrario, si bien los mamíferos pueden ser animales acuáticos totalmente como la ballena, semiacuáticos como la nutria, terrestres como las vacas o aéreos como los murciélagos, cada uno ellos tienen mamas aunque se constituyan de maneras diferentes. Unos tienen alas, otros la capacidad de respirar bajo el agua, otros producen gran cantidad de leche, otros tienen extremidades inferiores y superiores con forma de aletas. Así, las alas, las aletas, las ubres y los pulmones o cavidades nasales son considerados -según Taine- como caracteres variables menos importantes que el hecho de tener mamas en los mamíferos. Desde luego, si el murciélago no tuviera alas, visualmente parecería una rata, y, en ese sentido, las alas del murciélago lo constituyen como justo ese animal, pues una rata no tiene alas. Los caracteres invariables junto con los variables configuran a un objeto como ese objeto, pero si los caracteres que varían son modificados, el objeto en cuestión deja de ser ese objeto y pasa a ser otro diferente.

Según Taine, todos los movimientos artísticos, corrientes y artistas particulares fijan su atención en este carácter y -digámoslo así- lo aíslan para trasladarlo al ámbito del arte. Cada artista, dependiendo de su talento, de su educación y de su formación cultural e ideológica, se concentra en un carácter invariable aunque éste sea diferente. Un artista renacentista, puede considerar al humano con un determinado carácter invariable, mientras que un artista moderno puede considerar otro.

Plauto llevo a la escena a Euclión, el avaro pobre: Molière toma el mismo personaje y hace Harpagón, el avaro rico. Dos siglos después, el avaro, no tonto y vilipendiado como antaño, sino temible y triunfante, se convierte en el padre Grandet en las manos de Balzac y el mismo tipo de avaro, sacado de su provincia y transformado en parisiense, cosmopolita y poeta de afición, surge al propio Balzac el usurero Gobsek.³⁶

Cada de uno de los literatos mencionados ha considerado un tipo de hombre, pero ha cambiado, según sus propios intereses y determinado por su cultura y educación, las relaciones de dependencia mutua de las partes para exaltar el mismo carácter: La avaricia. Así, cada escuela artística y cada artista individual se fija en un objeto, extrae un carácter invariable y realiza una transformación para que este carácter quede evidente según dependa sus intereses.

La imitación en el arte, es decir, la copia de las relaciones de dependencia mutua de las partes del objeto, es alterada para, justamente, llevar a cabo el trabajo de hacer notable un carácter invariable de los objetos imitados.

4.2 El fin último del arte visual

El fin último del arte es el de exaltar, hacer notable un carácter invariable de un objeto o un conjunto de ellos. Todo el arte -piensa Taine- tiene esta finalidad.³⁷ El medio por el cual el arte llega a cumplir su fin es la imitación de las relaciones de dependencia mutua de las partes de los objetos. Cada obra de arte instancia estas ideas, instancia los caracteres ideales. Eso implica que existe una línea divisoria entre aquellos objetos artísticos (obras de arte) y aquellos que no lo son. Es decir, a partir de la teoría de Taine es posible señalar un criterio de demarcación entre objetos y, además, es posible justificar por qué son objetos de arte en caso de que lo sean. De todo lo dicho hasta ahora, se deriva una definición de obra de arte:

La obra de arte [es un objeto que] tiene como fin el manifestar algún carácter esencial o destacado [invariable] y, de consiguiente, alguna idea importante, expresándola de una manera más clara y completa lo que hacen los objetos reales. Para lograrlo emplea un conjunto de parte unidas, cuyas relaciones modifica sistemáticamente.³⁸

La manera en la que se identifica un objeto como una obra de arte o como un objeto que no es una obra de arte, pende de si éste manifiesta o no un carácter invariable del objeto que toma como guía, sea Dios, sea un árbol, sea una comunidad. Cuando la obra de arte manifiesta este carácter “esencial”, tenemos un objeto que completa la realidad, un objeto que permite entender de mejor manera la realidad que sólo viéndola. Una obra de arte pictórica satisfactoria, es decir, que verdaderamente presente un carácter invariable de un león (por ejemplo), tendrá que hacernos posible la permisión de *observar* el carácter destacado que determina al león imitado. Al observar esta obra, estaremos en una posición cognitiva peculiar y afortunada porque el objeto artístico nos hace patente el carácter determinante del león que es prácticamente imposible percibir en la realidad, en el *día a día*.

Precisamente, la permisión de contemplar un objeto con detenimiento sin factores ajenos que afecten nuestra percepción, es la cometida del arte. La pintura del león te permite como espectador contemplar el carácter esencial que tiene el león cuando en la realidad no podrías percibirlo tan pulcramente. Digamos, pues, que el arte enseña la realidad aislando sólo componentes selectos de ella misma.

El descendimiento de la cruz por parte de la mano de Rembrandt Harmenszoon van Rijn presenta un escenario sombrío y algo tétrico: la bajada de Jesús de la cruz donde murió. El cuadro (como se enseñó con antelación) imita una relación de partes de objetos: de personas, de piedras, de cruces de madera, de túnicas, etc. Pero también muestra un carácter esencial que es exaltado justo por la alteración de la relación que imita: la muerte de Jesús.

Por un momento, imaginemos que no es Jesús el representado en dicha obra, sino que es tu padre. En el momento en que tu ser querido muera, estarías destrozado sentimentalmente hablando como para contemplar el tema de *la muerte*. Sin

embargo, gracias a una pintura sobre *la muerte* es posible analizar su temática. Lo que Rembrandt hace es aislar un aspecto de la realidad: la muerte y hacerla patente para los humanos mediante el uso de una alteración de las relaciones de dependencia mutua de las partes que tienen algunos objetos para crear una nueva configuración que exalte un carácter esencial por medio del arte. Entonces, tenemos que el carácter esencial de *El descendimiento de la cruz* puede ser la conmiseración ante la muerte.

El *David* de Miguel Ángel hace latente el carácter esencial del David bíblico: la valentía. Cada escultura y pintura que nosotros consideremos, si es una obra de arte satisfactoria, tendrá que exaltar un carácter esencial de algo.

El fin del arte consiste en exaltar un carácter invariable de un objeto de la realidad.

5. Conclusiones

La filosofía del arte de Taine nos muestra el comportamiento de una obra de arte: nos dice que imita, qué imita y para qué imita. Nos muestra la finalidad del arte: la exaltación de un carácter esencial. Nos proporciona una definición sobre qué es una obra de arte. Me parece una teoría bastante completa. Lo que resta por hacer es enfrentar la teoría a casos de objetos considerados como obras de arte sin mucha discusión y que, sin embargo, parecen escapar a la explicación de Taine. Esto con el fin de revisar la consistencia de la teoría taineiana. Así, considero objetos de estos casos artísticos “problemáticos” generados en corrientes artísticas europeas, por ejemplo: el arte de las vanguardias.

¿Qué pensaría Taine ante el arte pictórico de Vasili Kandinsky? Seguramente se hubiese quedado perplejo. La teoría de Taine tal como está dicha por él mismo, dudo podría dar cuenta del arte del ruso vanguardista.

La *Línea transversal* de nuestro pintor ruso es una obra famosa de la vanguardia de tal país y emblema de la abstracción lírica, es una obra que a primera vista parece ser antimimética, es decir, una obra que no presenta la imitación de algo (al menos en el sentido que hemos venido trabajando), sino, más que eso, la propia creación del artista, su libertad ante el referente imitado, la independencia del arte ante lo extrartístico. Al fin y al cabo, la vanguardia nos pretende mostrar que el arte se haya lejano de la simple imitación de la realidad, es algo más que eso, es creación, es ingenio, es imaginación, es intuición. No es cuestión de demasiada reflexión saber que, a primera vista, la pintura del ruso no imita algo del mundo. Nunca veremos cosas como las que Kandinsky pintó, a menos de que sean dibujadas. Sin embargo, ¿podemos, a pesar de lo anterior, pensar a la *Línea transversal* como una pintura mimética? Si es así, ¿de qué?

Sería demasiado injusto culpar a Taine por no haber pensado en que el arte vanguardista podría llegar al mundo en algunos años y de que debió elaborar una teoría adecuada que englobe sus manifestaciones también. Es simple pensar que nuestro filósofo no esperaba el desarrollo autorreferencial del arte que las manifestaciones vanguardistas y el arte conceptual generaron. Para el tiempo de Taine, el arte todavía se encontraba en la inquietud de imitar la naturaleza, el mundo, y no habían surgido cambios históricos que lo llevaran a volcarse en sí mismo, a dejar de perseguir un referente de creación fuera de sí, sino comenzar a buscarlo dentro de él. Ahí es cuando el arte versa sobre el arte, la música comienza a musicalizar música, la pintura empieza a pintar pintura, etc. Menos aún, esperó elaborar una teoría para dar cuenta del arte de Kosuth, de Warhol o de Manzoni, que resulta ser un arte lleno de significado más allá del de la copia o la imitación pura y dura de lo natural. Taine intentó responder a las inquietudes que el arte del siglo XIX provocaba en aquellos que tenían contacto con él. Sin embargo,

considero la teoría del francés como una fuerte base constructiva para elaborar una teoría mucho más abarquantey adecuada que permita comprender el arte, incluso el de nuestros días, de un modo mucho más acabado y pulcro que la teoría original.

Para despedirme, le pregunto, inteligente lector: ¿El arte actual sigue imitando como medio para alcanzar alguna finalidad?

Bibliografía

- Danto C, Arthur, *La transfiguración del lugar común*, [Trad. de Ángel y Aurora Mollá Román], España: Paidós, 2002.
- Dutton, Denis, “Artistic Crimes” en *The British Journal of Aesthetics*, num. 19, Reino Unido: Oxford Journals, 1979.
- Dutton, Denis, *El instinto del arte*, [Trad. de Carme Font Paz], España: Espasa, 2010.
- Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, [Trad. de Jem Cabanes], España: Paidós, 2010.
- Hanson, Norwood, “Observación”, [Trad. de Enrique García Camarero] en *Filosofía de la ciencia: Teoría y observación*, Olivé, León y Pérez Ransanz, Ana Rosa (comps.), México: S. XXI, 1989.
- Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*, [Sin traductor, prol. de Raymond Dumay], México: Porrúa, 2010.
- Biblia versión Reina-Valera*, U.S.A.: Holman Bible Publishers, 1994.

Bibliografía web

- Colaboradores de Wikipedia. *David (escultura de Miguel Ángel* [en línea]. *Wikipedia: La enciclopedia libre*, 2016 [fecha de consulta: 12 de abril del 2016]. Disponible en <[https://es.wikipedia.org/wiki/David_\(escultura_de_Miguel_Ángel\)#Historia_del_David](https://es.wikipedia.org/wiki/David_(escultura_de_Miguel_Ángel)#Historia_del_David)>.

Muñoz Gutiérrez, Carlos, “Teoría de los símbolo” en *Nelson Goodman: Símbolo y Mundo; Arte y Ciencia: La Périda de un Filósofo que me gustaba*, [En línea], Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodman.html> Consultado el 22 de junio del 2016.

-
- 1 Artículo realizado en el marco del PIFFYL 2015 046 *Estética y derechos humanos*. No puedo pasar por alto el profundo agradecimiento al Dr. Mario Tortolero, Dr. Carlos Oliva, Dr. Alfonso Arroyo, Mtro. Francisco Barrón y Dr. Fernando Huesca por sus aportes críticos que condujeron este trabajo.
 - 2 Desconozco la localización bibliográfica de la frase original de Goethe. La cita la tomé de *El amor, las mujeres y la muerte* de Arthur Schopenhauer. Originalmente decía: “De todo lo que apenas nuestra vida, nos gusta la pintura”.
 - 3 El porqué de la precisión de 3.3.1 se entiende en el apartado que la contiene.
 - 4 Es plausible decir que tanto en la pintura como en la fotografía, así como en el cine, puede verse movimiento. Algunas pinturas del Picaso cubista o pinturas propias del futurismo pretenden presentar movimiento. Sin embargo, considero que tanto en la pintura como en la fotografía, el movimiento -si es que puede sostenerse la presencia de movimiento- sería una consecuencia inferencial que el sujeto elabora cuando percibe una obra. Así, en estos casos, movimiento no inferencial sólo hay en el cine porque éste no es consecuencia de una inferencia, sino que se ve el movimiento.
 - 5 Desde luego, el ejemplo pasado sólo fijaba su atención en tres manifestaciones englobadas en la categoría de las artes visuales y se me puede objetar que he inclinado la balanza argumentativa a mi favor para cumplir de hecho el caso donde se instancia mi conclusión, pero es posible extender lo mencionado a las demás artes. La tesis de Taine se enfoca justo en esa labor. Él dirá, pues, que el medio esencial de todas las artes es la imitación. Sin embargo, extender esta postura a las artes no visuales, si bien lo hace Taine, no pertenece estrictamente a los fines de este artículo, ya que éste sólo se enfoca a las artes visuales.

- 6 Usaré *mimesis* como equivalente a *imitación*. Hay posturas filosóficas que objetan la inequivalencia; esas posturas son interesantes, pero ahora no me importan para el escrito.
- 7 Existen escuelas filosóficas como la hermenéutica de Gadamer en donde *mimesis* no es ni imitación, ni representación. Sin embargo, en este texto sólo retomaré las ideas de *mimesis* como imitación o como representación. Al final diferiré y entenderé *mimesis* como imitación, ya que los fines del artículo me lo exigen.
- 8 Sentado lo anterior, me desmarco de la problemática histórica que ha generado el estudio filosófico del concepto de *mimesis*. Mi pretensión no es desprestigiar las investigaciones relativas al concepto, sino enfocarme modestamente en el concepto entendiéndolo como imitación.
- 9 Utilizo ‘realidad’ como una palabra cotidiana que hace referencia a aquello que vemos, sentimos, pensamos, conocemos, etc. No es de dudar la carga teórica que contiene el término, pero no lo enuncio con el fin de problematizarlo ni explicarlo ni tratarlo filosóficamente.
- 10 La relación de la que hablo se verá aclarada posteriormente. Sin embargo, adelanto que la pintura imita la relación entre las dependencias mutuas de relaciones espaciales. Por ahora, pido benevolencia al lector ante esta vaguedad; más adelante se explicará.
- 11 Una manzana vista en la realidad mantiene relaciones entre sus partes: sus hojas, con su tallo y con su cuerpo; éstas son las relaciones particulares, pues son propias de cada objeto visible. La necesidad de que las relaciones entre las partes se configuren de determinada manera para que un objeto sea visto es una metarelación. Así, se concluirá posteriormente que la metarelación (la relación de relaciones) es la dependencia mutua entre espacios “contenedores” de cada parte individual del objeto en cuestión. Las relaciones particulares pueden ser alteradas por el artista, pero la metarelación no porque es necesaria para que se vea un objeto.
- 12 Taine utiliza ‘temperatura moral’ para hacer referencia al estado general de las costumbres y de los espíritus de una comunidad de personas, nación, cultura o raza. Según él, la temperatura moral elige los talentos artísticos que son aptos para desarrollarse. Taine parte de una analogía con la botánica. Así como en el mundo de la botánica existen semillas que germinan según zonas geográficas, éstas se desarrollan, mientras que otras no lo hacen porque existe una temperatura, es decir, existe un tipo de suelo, un tipo de calor y de humedad que provoca el florecimiento de sólo tipos especiales de semillas. Así, los artistas

- “germinan” según la temperatura moral en la cual se desenvuelven, aprenden, viven y crean. Todo lo anterior se encuentra en Taine, Hipolyte, *Filosofía del arte*, págs., 27 - 30.
- 13 Dutton, Denis, *Artistic crimes: the problem of forgery in the arts*, pág. 4. La traducción es mía, he aquí la versión en inglés original.
[...] what we see is the end-product of human activity; the object of our perception can be understood as representative of a human performance. [...] In fact, the concept of performance is internal to our whole notion of art.
 - 14 Ídem. La traducción del inglés es mía.
 - 15 Cfr: Dutton, Denis, *El instinto del arte*, págs. 80, 81 y 87.
 - 16 La fundamentación sobre saber qué cualidades del listado de Dutton son las más importantes no es una temática propia de mi escrito. Atento lector, si le interesa lo anterior puede revisar Dutton, Denis, *El instinto del arte*, págs. 89 - 95.
 - 17 Dutton, Denis, *Artistic crimes*, pág. 6. La traducción es mía. Este es el texto original: Artistic performances [...] are assessed according to how they succeed or fail— the notions of success or failure are as much internal to our idea of performance as the idea of performance is to our concept of art.
 - 18 Taine, Hipólito, *Filosofía del arte*, pág. 269.
 - 19 Cfr: Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, pág. 19.
 - 20 *Ibid.*, pág. 20.
 - 21 *Ibid.*, pág. 21. El concepto de denotación que Goodman usa se explica a en el capítulo IV de esta misma obra. Yo no me encargaré de exponer la temática porque no es parte de los fines de mi escrito. Sin embargo, reconozco su importancia y para aquél que guste revisarlo, dejo la referencia bibliográfica.
 - 22 El término ‘denotación’ es la teoría de los símbolo de Goodman se entiende así: “(1) Por Denotación: Que es un movimiento que va de los símbolos a la cosa y que consiste fundamentalmente en colocar etiquetas sobre ocurrencias. Así, por denotación los símbolos no-verbales representan la realidad en el arte, mientras que los símbolos verbales describen la realidad. La extensión lógica de esta denotación puede ser múltiple, singular e incluso nula para referentes inexistentes. Y, en general, su campo de aplicación son los objetos y los acontecimientos”. Tomado de Muñoz Gutiérrez, Carlos, “Teoría de los símbolo” en Nelson Goodman: *Símbolo y Mundo; Arte y Ciencia: La Pérdida de un Filósofo que me gustaba*, [En línea], Disponible en: <http://serbal>.

pntic.mec.es/~cmunoz11/goodman.html Consultado el 22 de junio del 2016.

- 23 Dutton, Denis, *El instinto del arte*, pág. 234.
- 24 Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, pág. 22. Cita tomada del pie de página.
- 25 Hanson, Norwood, *Observación*, pág. 1.
- 26 Goodman, Nelson, *Los lenguajes del arte*, pág. 23.
- 27 En este punto equiparo *mímesis* con imitación.
- 28 Aun considerando a Abby y a Brittany, es imposible que exista una persona o una unión de personas que presenten exactamente las mismas cabezas. No se requiere mucha investigación para concluir esto. La propia unión en siameses asimétricos provoca que, al menos, una de las cabezas se deforme con respecto a la otra, ya que ésta no tiene el “espacio” que tiene al desarrollarse en una persona sin tal situación.
- 29 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 15.
- 30 Colaboradores de Wikipedia. *David (escultura de Miguel Ángel* [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 2016 [fecha de consulta: 12 de abril del 2016]. Disponible en <[https://es.wikipedia.org/wiki/David_\(escultura_de_Miguel_Ángel\)#Historia_del_David](https://es.wikipedia.org/wiki/David_(escultura_de_Miguel_Ángel)#Historia_del_David)>.
- 31 1 Samuel 17:45.
- 32 Toda la historia de David y Goliat se puede encontrar en el primer libro de Samuel en la Biblia.
- 33 Postulo la valentía como carácter esencial presentado en el *David* por el indicio de: 1) sus grandes músculos, 2) su mirada penetrada en un objetivo y 3) la relación entre los elementos presentados en la obra (la honda, las manos grandes y la pose) y el relato bíblico que se retomó para su creación. Esto puede no ser verdad, la determinación de un carácter esencial presentado en una obra es un trabajo sumamente difícil y Taine no se esfuerza mucho en guiarnos por ese camino. Sin embargo, los elementos presentes en las obras de arte son guía de construcción para su significado o para inferir su carácter esencial. Arthur Danto toma en cuenta este tipo de elementos. Según el filósofo analítico, el título de una obra de arte (aunque éste sea ‘sin título’) es una orientación para su interpretación. En este rigor, yo aumento a la consideración del título, la consideración de la honda que carga el *David*. Estos dos elementos en conjunción, me ayudan a relacionar la obra con el relato bíblico que expuse. El carácter esencial que postulo puede ser equivocado, pues también se piensa que el verdadero carácter de esta obra es el orden cómico, la adecuación del hombre con

la naturaleza, etc. La teoría de Taine (y en gran medida la de Danto también) sugiere que la determinación del carácter esencial (Taine) o significado (Danto) de una obra es una actividad que le corresponde a un tipo de juez, a una persona entendida del arte, de su historia, de su crítica, de su filosofía y hasta de su técnica; un docto en pocas palabras. El conceder la posibilidad de que se encuentre tal persona es otra cuestión y otro trabajo propio. Sobre las ideas del filósofo analítico señaladas aquí se puede consultar Danto, Arthur, "Obras de arte y meras cosas" en *La transfiguración del lugar común*, [Trad. de Ángel y Aurora Mollá Román], España: Paidós, 2002.

34 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 269.

35 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 271.

36 *Ibid.*, pág. 264.

37 Pensemos que Hippolyte vivió en siglo XIX. El mundo en esa época no había conocido las irreverencias de las vanguardias y del arte poshistórico (en letras de Arthur Danto). No quiere decir esto que la teoría de Taine no pueda ser aplicada al arte actual y vanguardista, sino que es menester entender a Taine en su propio contexto. En investigaciones futuras, podría elaborar una alteración teórica taineiana para poder dar cuenta en el mismo rigor de estas manifestaciones artísticas.

38 Taine, Hippolyte, *Filosofía del arte*, pág. 22.

Reseña del libro:

Los vaivenes de la política neoliberal

Silvestre Manuel Hernández

Quien tiene el poder llega a crear sus propios dogmas
e intenta imponerlos a los demás
Albert Bayet

Las teorías o concepciones del quehacer político-social, tienen su origen, en la cultura occidental, en la filosofía de Platón y Aristóteles. Fueron ellos quienes sistematizaron las ideas previas de la Ciudad-Estado, las clases sociales, las instituciones políticas, el orden natural y social, hasta darle un carácter de “ciencia”, de *Conocimiento*; agregándole la reflexión sobre la virtud, la justicia, la educación, la ley y la ética. Lo que los siglos IV–III a.C. legaron, en términos de organización de los individuos y las instituciones que los gobiernan, ha sido el alma mater de las doctrinas a través de las cuales se ha administrado el poder y se ha difundido una visión ideológica del acontecer humano. Así, la historia del pensamiento político se ha decantado en autores que nos plasman su visión de la realidad y contexto propios que, en el fondo, es una forma de estructuración del poder y ejercicio del mismo, valiéndose de motivos socio-jurídico-emocionales como: nación, justicia, soberanía, libertad, instituciones, igualdad, historia, felicidad, ética, bienestar, entre otros; para sustentar sus concepciones.

Al respecto, podría hablarse de que la historia contemporánea de Occidente se ha dividido entre capitalismo y socialismo, dando paso, después del tercer cuarto del siglo XX, a una nueva expresión del liberalismo: el neoliberalismo, que retoma los principios que le dieron forma: el individualismo, la

pervivencia de lo económico, pero ahora de una manera más radical, donde la ganancia económica parece ser todo. Esta situación, desde luego, no ha estado exenta de errores estratégicos en su aplicación, inconsistencias en su estructura y pérdida de referentes simbólicos y culturales que afiancen, medianamente, al cuerpo social bajo este proyecto económico-político.

Lo anterior, da la pauta para la investigación de Jorge Velázquez Delgado en *El ocaso del neoconservadurismo*, título con el cual el autor alude al término de los treinta años de la “larga noche neoliberal”. Periodo que se manifiesta con la crisis económica y financiera de septiembre de 2008 (derrumbe de Wall Street), en donde se hace todo lo posible por conservar el modelo económico neoliberal y fortalecer las estructuras del neoconservadurismo: la privatización de los bienes y la riqueza pública. Así, el neoconservadurismo es la expresión más cruda del modo de dominación económico-política del neoliberalismo.

Esto, como se sabe, es un sistema de corte internacional, al cual México no ha escapado. Por ello, para Velázquez Delgado, el régimen de gobierno mexicano, ejercido en los últimos treinta años, que abarca lo económico, político y social, aparece como la síntesis de tres décadas perdidas. Lapso donde la transición política sólo ha remarcado el carácter de *democracia fallida*. Pues, el autoritarismo, el desarrollo económico que sólo ha beneficiado a las grandes transnacionales y a las élites del poder, se aúna al deterioro del tejido social.¹

¹ Esta descripción se complementa con los juicios respecto a la crisis en México, la modernización y la democracia, que no sólo atañe a la política sin más, a la economía y a las instituciones sociales, sino también a los individuos que de alguna manera crean espacios de poder e influencia, y “se prestan”, a cambio de bienes materiales, para reproducir un sistema viciado e injusto. Por esto, el poder político se vale del peso simbólico de grupos de intelectuales para “legitimar” determinadas acciones, para volverlos parte de la maquinaria. Así, el transformismo adquiere “un nivel de especificidad consistente en un proceso de reclutamiento de intelectuales de diverso orden, que puedan ser útiles al grupo gobernante en la

En las glosas generales de la obra en cuestión, confluyen cuatro niveles de análisis y sistematización de su objeto de estudio: la realidad sociopolítica y económica de las últimas décadas.

1. El conocimiento histórico de los distintos procesos y teorías que posibilitaron la formación del liberalismo y conservadurismo.
2. La puesta en escena de las doctrinas económico-políticas imperantes a lo largo de la centuria pasada, en particular, las ejercidas de los años setenta al segundo lustro del siglo XXI.
3. Una lectura perspicaz e informada del acontecer cotidiano del poder y sus detentadores, tanto de los que lo ejercen como de los que lo construyen discursivamente y tienen influencia en las esferas más altas de las tomas de decisiones a nivel mundial.
4. La ponderación del lugar e importancia que tiene la educación y la universidad, en el neoliberalismo-neoconservadurismo, tanto para su crítica como para la generación de nuevas visiones del mundo.

El ocaso del neoconservadurismo es un trabajo para entender la realidad actual, a partir de las concepciones económicas de dos representantes del “economicismo social”, Friedrich von Hayes y Ludwig von Mises. Aquí, el autor realiza una lectura crítica de los argumentos de las teorías económico-liberales de los representantes de la Escuela Austriaca; quienes pensaban en la economía de mercado como una economía de la paz y para la paz; pasando por alto la vida capitalista, inmersa en la violencia, la explotación, la depredación y la desigualdad material y humana.

medida en que muestran ciertas “capacidades” como dirigentes y organizadores políticos”(Velázquez Delgado, 1990b: 294).

Sin embargo, para el autor, en las naciones globalizadas hay malestar, desencanto, y cierta “consolidación” del escepticismo y nihilismo. Por su parte, las ideologías han perdido su influencia en lo social, y se ha incrementado la violencia social y el “terrorismo de Estado”(p. 15). Esto, que es una consecuencia del ciclo económico neoliberal, va al parejo de la pobreza, la exclusión, la marginalidad, la impunidad, la injusticia y la desigualdad de ciertas capas sociales. Hechos que se han tomado como “naturales”, al grado que los valores ético-políticos se han volatilizado y han ocupado su lugar lo monetario y la ostentación de lo inmediato.²

Entre tanto, el ataque del neoliberalismo hacia el bienestar, según Velázquez Delgado, se debió a que lo identificó con el socialismo; teniendo como supuesto rector la *planificación*, el *control* y la *dominación* política, económica y social. Es así como el liberalismo, identificado con la libertad del individuo, se contrapone al bienestar y estatismo de la corriente socialista. Pues, “el neoliberalismo[...]es la expresión más radical del individualismo al interior de las filosofías sociales de la modernidad”(p. 17).

En palabras del propio autor, *El ocaso del neoconservadurismo* trata de la:

Contracción histórica que nace al ser confrontadas dos de las más representativas instituciones político-sociales de la sociedad industrial de masas: el Estado y el mercado. No es un estudio empírico sobre nuestra actual condición histórica. Es un esfuerzo crítico para su comprensión. Una mirada crítica desde la filosofía política que no ha renunciado ni renegado de la responsabilidad de establecer un

² Recuérdese que el siglo XX trajo consigo, gracias a los cambios histórico-políticos, así como al desarrollo del conocimiento tecnificado, una angustiosa pérdida de la identidad, de sentido-referente del vivir, una desdivinización y desacralización del mundo que, impulsados por el predominio de los sistemas económicos deshumanizados, llevaron a gran parte de los individuos a refugiarse en entidades que en sí no albergaban ningún valor ni sustento dignificante de sí ni del otro.

compromiso emancipatorio de esta sociedad. [Asimismo], el Estado y el mercado son fundamentalmente instituciones históricas que deben ser consideradas como tales junto con el dinero”(p. 17).³

Desde esta perspectiva, el autor divide su texto en siete apartados. En el primero, pone a discusión la interrogante “¿Fin de una era?”, para argüir sobre el declive neoliberal y perfilar un “diagnóstico de nuestro tiempo”.⁴ En donde aborda asuntos de la ideología y la economía; y argumenta sobre la distinción entre el Estado y el mercado, a partir de su concepción natural o creada, y del beneficio que acarrearán a la sociedad, desde el punto de vista neoliberal, y desde las contradicciones y fallas que el transcurrir histórico ha evidenciado. Asimismo, deja ver que una teoría económica, por sí misma, es insuficiente e ineficaz si las fuerzas que la promueven no se plantean la lucha por el poder y la lucha por su conservación. Después, en “Cataláctica y prexeología”, se adentra en la teoría económica, el capitalismo, la imposibilidad del socialismo, el dinero y el mercado, y la riqueza y la distribución. Mención especial para “Universidad pública y neoliberalismo”, que nos enteramos de los asedios del neoliberalismo hacia la universidad pública, debido a que en ella se concentran las ideologías que pueden cuestionarlo y, porque al interior de la mirada privatizadora del bienestar general:

“la universidad pública no se entiende ya más como una palanca del desarrollo social, sino como un monopolio de carácter estatal que debe ser privatizado en la medida de lo posible, al igual como ha ocurrido con la privatización de los medios de producción que fueron estatizados o colectivizados” (p. 141).

³ Subrayado en el original. Los corchetes son míos.

⁴ Es importante ver, para tener más elementos de análisis, desde otro ángulo del prisma, el liberalismo en la centuria decimonónica. Tal fin nos lleva a la exégesis puntual del contexto, el desarrollo, los postulados, las implicaciones, los autores, las contraposiciones ideológicas y la herencia que, tres cuartos de siglo después, desembocará en el neoliberalismo–neoconservadurismo. Véase (Velázquez Delgado, 1990a: 73 – 98).

Además, está en la mira por el papel que ocupa en la redefinición del Estado, la cuestión social y las precisiones históricas y políticas de lo público y lo privado. La obra continúa con “Cataláctica y crisis económica. El fracaso”. Aquí, la inflación y la crisis guían su discurso. En cuarto lugar aparece “Estado y gobierno en la larga noche neoliberal”, cuya alma máter es la discusión Estado versus neoliberalismo.⁵ El siguiente capítulo se titula “Igualdad y desigualdad en el desorden neoliberal”. En este ensayo, se abre un paréntesis respecto al progreso o retorno igualitario de la sociedad en el régimen en estudio. Pues, “lo que se cuestiona es el fenómeno histórico al cual podemos definir como un progreso de agudo y sutil temperamento regresivo. En especial por la trayectoria histórico social que proyecta” (p. 190). La sexta sección es “Democracia y poder: problemas y horizontes de legitimidad política en el nuevo siglo”. Con tal enunciado, se indaga sobre el replanteamiento del problema de la legitimidad democrática del poder político en las llamadas sociedades democráticas, poseedoras de instituciones y tradiciones tendientes al mantenimiento de su esquema de poder. Pero, bajo el supuesto de que:

“la democracia carece de una definición concluyente y absoluta. Por su lado, la legitimidad es y será siempre un referente valorativo para determinar, aceptar y reconocer, lo que es o no democrático.

⁵ De acuerdo con los planteamientos del libro, se evidencia que las tesis económico-sociales del neoliberalismo y neoconservadurismo han tenido éxito por la creación de sus técnicas de control de los distintos espacios sociales, vistos desde lo económico, y por cierto *carisma* enraizado en la cotidianidad. Amén de un fondo conservador de la modernidad, donde los sujetos prefieren la paz y el orden al caos y la anarquía, aún si ello implica políticas autoritarias, opuestas a los principios de libertad, igualdad y legitimidad democrática. En relación con esto, la obra clásica del desarrollo del liberalismo en Occidente, donde presenciamos las ideas, a los pensadores, las circunstancias, los cambios históricos, religiosos y científicos en Europa, consustanciales a esta doctrina, es *El liberalismo europeo* (Laski, 1989). Imprescindible para comprender los vaivenes del poder y su materialización en un modelo político-económico casi perdurable, en esencia, hasta nuestros días.

La lucha por la democracia es entendida como una indomesticable voluntad política a través de la cual se quieren establecer nuevos parámetros de legitimidad”(p. 221).

El libro concluye con “El problema educativo en el orden del mercado neoliberal”. Para este tema, el autor se ubica, técnicamente, en la crisis de finales del siglo XX, que agudizó la disputa de si la educación debía quedarse a expensas de los particulares o en manos del Estado. Y señala:

El *destruccionismo neoconservador* se caracteriza por ser una política económica interesada no sólo en dismantelar a las instituciones estatales como son en particular las educativas, sino en corromperlas para poder hablar así de su infinita ineficiencia (p. 242).

Mientras tanto:

El carácter destructivista del capitalismo neoconservador se define y determina por este modo específico de la acción humana: por la capacidad y voluntad destructiva que expresa al ignorar el valor histórico de la educación pública y de la cultura como un bien social (p. 243).

Afirmaciones que lo llevan a diseccionar la materia y extraer sus pliegues nebulosos.⁶ Conformados por los intereses de la iniciativa privada y los grupos de poder político, la mediocridad de las autoridades encargadas de la educación; el déficit que tiene México, generado, en gran medida, por las burocracias sexenales y el “cuidado” de los tecnócratas que sólo responden a las leyes del mercado. La crisis de los intelectuales

⁶ Dentro de las aristas que exige un replanteamiento cognitivo, ético y de objetivos, del quehacer educativo, está la mercantilización del conocimiento, la actividad intelectual como algo vendible, cuyo “valor” depende de la rapidez de su reemplazo en el mercado (piénsese en la tecnología de uso diario). “Hoy el conocimiento es una mercancía; al menos se ha fundido en el molde de la mercancía y se incita a seguir formándose en concordancia con el modelo de la mercancía” (Bauman, 2007: 30). Esto, desde luego, presupone una teoría económico-política de fondo, estructuradora de crear las condiciones para la dependencia del individuo a cierto tipo de saber orientado al bien material, al consumo.

en su papel protagónico y orgánico. La “especialización” exigida por los sistemas globalizados versus el valor del Humanismo en la educación. La información versus el saber. La evaluación versus el Conocimiento. Las adecuaciones de la educación a favor del avance del Conocimiento o en pos de las demandas comerciales.

De forma directa, Velázquez Delgado pone en crisis los fundamentos “rationales” de las doctrinas ponderadas, y muestra la insubstancialidad moral de su ejercicio. Lo cual da cabida para recorrer el velo y contemplar que el “ocaso del neoconservadurismo” tal vez se avizore en su estructura, al ser una ideología y filosofía político-social sustentada en una dura y ortodoxa teoría económica,⁷ incapaz de renovarse a sí misma e ineficiente en cuanto a brindar calidad educativa para el mayor número de personas. En paralelo con la crisis global y la falta de cambios de sentido en la “maquinaria” que dirige al orbe. Un mundo donde abundan las protestas sociales, la desigualdad, la injusticia, la inseguridad y el desequilibrio en el reparto de la riqueza; cuya sociedad de mercado, gran sociedad o sociedad abierta, pretensiosamente globalizada, no ha conducido a la humanidad al “mejor de los mundos posibles”.

¿Qué nos deja la obra? Una síntesis problemática tendiente a debatirse con los elementos formales no sólo de la filosofía y la ciencia política, sino de la sociología y la psicología;

⁷ En términos generales, el conservadurismo se refleja como una estrategia pensada por la historia y opuesta al progreso evolutivo. Así, el neoconservadurismo, aparte de continuar los lineamientos generales del neoliberalismo, como la relación economía-Estado-máximo beneficio, se desentiende de la desigualdad en las clases sociales; y conserva los defectos de la sociedad capitalista, como la privatización de sectores públicos en aras del enriquecimiento de las élites de poder político y empresarial. En esta vertiente, no se olvide que el conservadurismo, en tanto ideología política, surgió tras la Revolución Francesa, debido a las tesis de Edmund Burke, expuestas en sus *Reflexiones sobre la Revolución Francesa* (1790). Véase (Burke, 1984: 39 – 258). El libro idóneo para el examen de la historia que posibilitó esta corriente de pensamiento, que muestra sus fuentes, dogmas, las consecuencias y las perspectivas del mismo, es *Conservadurismo* (Nisbet, 1995).

sobre todo en el entramado educativo. Pues las cuatro atañen a los individuos y su contexto, tanto como a los referentes simbólicos y materiales que los dotan de un piso en la vida.

En síntesis, *El ocaso del neoconservadurismo*, de Jorge Velázquez Delgado, funge como un mapa de la teoría neoliberal y neoconservadora, donde la ideología, la historia, el poder, la sociedad, la educación, las instituciones y los individuos, son “moldeados” de acuerdo con los intereses que rindan mayores ganancias. Y esto, si bien genera cierto desencanto, tanto del panorama como de la realidad, posibilita un re-posicionamiento crítico de la ética, la educación y la cultura, respecto al quehacer de la política y la economía en los regímenes de gobierno, pues no todo el desempeño público y privado se rige por la ganancia monetaria. O, al menos, eso es lo que algunos llegamos a creer, si leemos el devenir socio-político-económico desde un enfoque más humano, donde siempre late la posibilidad de ser mejores. Y donde, “desde el instante en que las divergencias de pensamiento no son un obstáculo a la fraternidad, son un principio de enriquecimiento” (Bayet, 1962: 126).

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt (2007), *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Gedisa, Barcelona, 46 p.
- Bayet, Albert (1962), *Historia de la libertad de pensamiento*, trad. de Mabel Arruñada, Paidós, Buenos Aires, 127 p.
- Burke, Edmund (1984), “Reflexiones sobre la Revolución Francesa (1790)”, en *Textos Políticos*, trad. de Vicente Herrero, Fondo de Cultura Económica, México, pp. 39 – 258.
- Laski, Harold J. (1989), *El liberalismo europeo*, trad. de Victoria-no Miguélez, Fondo de Cultura Económica, México, 247 p.

Nisbet, Robert (1995), *Conservadurismo*, trad. de Diana Goldberg Mayo, Alianza Editorial, Madrid, 169 p.

Velázquez Delgado, Jorge (1990a), “Ideología, teoría y práctica del liberalismo del siglo XIX”, en Juan Mora Rubio (comp.), *Hacia un discurso liberal contemporáneo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, pp. 73 – 98.

_____ (1990b), “Notas para una perspectiva sobre los intelectuales y el transformismo en México”, en Juan Mora Rubio (coord.), *Perspectivas de la filosofía. III Simposio de Filosofía Contemporánea*, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, pp. 291 – 300.

Revistas recibidas en calidad de canje

Actas de las Jornadas de la Sociedad Internacional Tomás de Aquino, Agora. Papeles de Filosofía, Agora. Revista de Filosofía, Anais de Filosofia, Anais do II Simposio Internacional de Ética, Anales Valentinus, Anales del Seminario de la Historia de la Filosofía, Logos. Anales del Seminario de Metafísica, Revista de Filosofía (Universidad Complutense de Madrid), Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones, Análisis, Annali Della Facoltà di lettere e filosofia, Analogía, Anamnesis, Angelicum, Annales D'Esthetique, Anthropos, Anuario Argentino de Derecho Canónico, Antropológica, Anuario Filosófico, Apeiron, Aquinas, Arete, Atualização, Auriga, Avance y Perspectiva, Avanzada, Benson Latin American Collection, Bibliografía Bíblica Latino-Americana, Boletín. Museo e Instituto "Camón Aznar", Boletín Cultural y Bibliográfico, Cadernos de Historia e Filosofia da Ciencia, Caesura, Caminos, Carthaginensia, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Centro Intereclesial de Estudios Teológicos y Sociales, CIAS, Ciências e letras, Ciencia Tomista, Concordia, Contextos, Contrastes, Convergencia, Convivium, Coordinadoria de Pós-graduação em Filosofia, Cristianismo y Sociedad, Crítica, Cuadernos de Filosofía Latinoamericana, RS. Cuaderno de Realidades Sociales, Cuadernos de Ética, Cuadernos de Filosofía, Cuadernos Hispanoamericanos, Agencia Española de Cooperación Internacional, Cuadernos Salmantinos de Filosofía, Dialéctica, Diálogo Científico, Diálogos (Universidad de Puerto Rico), Diálogo Filosófico, Dialogue, Dianoia, Disenso, Divus Thomas, Doctor Communis, Educação e Filosofia, Efemérides Mexicana, Eglise et Theologie, Theoforum, El Basilisco, Encuentro, Endosa, Signa, Epimelia. Revista de Estudios sobre La Tradición, Escritos, Escritos de Filosofía, Escritos del Vedat, Espíritu, Estudio Agustiniiano, Estudios Ecuatorianos, Estudios Filosóficos, Estudios (ITAM), Estudios Socio-Jurídicos, Ethical Perspectives, Ethique et Corps Souffrant, Ética e Filosofía Política, Extensiones, Filofagia. Revista Nacional de Estudiantes de Filosofía, Filofosofar Cristiano, Filosofia Oggi, Filósofos, Filozofski Vestnik, Franciscanum, Franciscan Studies, Fronesis, Fundação Universidade de Brasília, Hemeroteca Nacional, Heterotopia, Ho Theologos, Hymnistica e Teología, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz, Ideação, Instituto de Filosofía. Seminarios de Filosofía, Instituto Francés de La Laguna, Intersticios, Isidorianum, Iyyun, Iztapalapa, Jahrbuch Fur Kontextuelle Theoligen. Anuario de Teológicas Contextuales, Kairós, Kriterion, La Antigua, La Ciencia y El Hombre, La Ciudad de Dios, La Palabra y El Hombre, Laval Theologique et Philosophique, Leopoldianum, Línea Universitaria, Logos. Anales del Seminario de Metafísica, Lumen, Ilu. Revista de Ciencias de Las Religiones, Máthesis. Revista de Educação, Mathesis (UNAM), Medicina y Ética, Mester, Metalogicon, Motilal Banarsidass, Noein, Nueva Sociedad, Páginas, Patristica et Mediaevalia, Pensamiento, Perfitit, Philosophiques, Philosophy Today, Pontificia Universidad Católica del Perú, Praxis, Presencia Ecueménica, Presença filosófica, Proyección, Prudentia Iuris, Punto D'Incontro, ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ, Φιλοσοφία, Razón y Fe, Relaciones. Estudios Históricos y Sociedad, Relea, Religión y Cultura, Revista Agustiniiana, Revista Alternativas, Revista Argentina de Estudios Estratégicos, Revista Boca de Polen, Revista Cubana de Ciencias Sociales, Revista da Universidade, Revista de Ciencias Sociales, Re-

vista de Filosofía (Universidad de Zulia), Revista de Filosofía (Universidad de Colima), Revista de Filosofía (Universidad de Costa Rica), Revista de Filosofía (UIA), Revista de Filosofía. Revue Roumaine de Philosophie, Revista de Investigaciones Jurídicas, Revista de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Diadoche. Revista de Estudios de Filosofía Platónica y Cristiana, Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán, Revista de la Universidad Cristóbal Colón, Revista de la Universidad del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, Revista do Curso de Filosofia, Revista Escritos, Revista Intercontinental de Psicoanálisis Contemporáneo, Revista Latinoamericana de Filosofía, Revista Logoi, Revista Magister, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Revista Novatellus, Revista Philosophical Review (Taiwán), Revista Portuguesa de Filosofia, Revista Universitaria, Revista Universidad de Medellín, Revista Universidad Pontificia Bolivariana, Revista Venezolana de Filosofía, RF. Revista de Filosofía, RIED. Revista Iberoamericana de Educación a Distancia, Revista di Filosofia Neo-Scolástica, Revista Lasalliana, Sacuanjoché, San Juan de la Cruz, Sapientia, Sapienza, Science et Esprit, Senderos, Sevartham, Signo de los Tiempos, Signos Filosóficos, Signos Universitarios, Síntese, Sophia, Stromata, Studia Philosophiae Christianae, Studium, Studium Legionense, Synaxis, Teaching Philosophy, Telos, Temas Jurídicos, The Anahuac Journal, The International Journal of Applied Philosophy, The Journal of Philosophy for Children, Theoría, The Philosophical Review, Topicos. Revista de Filosofía, Trans/form/ação, Transversalites, Universidades, Universidad Católica “Cardenal Raúl Silva Henríquez”, Universidad de La Habana, Universidad Nacional del Comahue, Universidad Nacional de Quilmes, Universidad Simón Bolívar, Universitas Philosophica, Utopía y Praxis Latinoamericana, Verifiche, Veritas, Vertebración, Vertentes, Voces, Volubilis, WHR. Western Humanities Review, Wissenschaft und Weisheit, Xipe-Torek, Yachay.

Normas del Consejo editorial

1. *Logos* recibe materiales inéditos exclusivamente, y asienta que la responsabilidad conceptual es exclusivamente de los autores.
2. Los trabajos son recibidos en soporte electrónico, en Word de Windows, en esta dirección: ogos.humanidades@ulsa.mx
3. Los textos deberán incluir un resumen en castellano y un *abstract* en inglés no mayores de diez líneas.
4. Todas las ilustraciones y gráficas deben estar en archivo aparte, correlacionadas con el texto.
5. Las notas irán a pie de página, numeradas en forma progresiva.
6. En el inicio de artículo deberá indicarse el título, el nombre del autor y el de la institución a la que pertenece.
7. La redacción acusará recibido de los originales, y su aceptación dependerá de la evaluación hecha en torno de su pertinencia temática y extensión.
8. Los trabajos recibidos por *Logos* no tendrán, en caso alguno, carácter devolutivo.

Nota: Si las editoriales y los autores vinculados desearan enviar reseñas de libros, deberán enviárnoslas para que sean integradas al final de los trabajos recibidos.

Consulta números anteriores en la página:



www.editorialparmenia.com.mx



www.editorialparmenia.com.mx

