

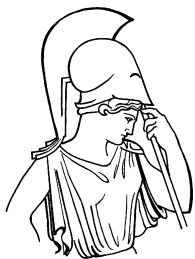


PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**“PANORAMA GENERAL DE AFINIDADES Y DIFERENCIAS
ENTRE LAS CONCEPCIONES ESTÉTICAS DE
G. W. F. HEGEL Y NIKLAS LUHMANN”.**

**Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Filosofía
presenta:
Manuel Antonio Guillén Puente**

**Director de Tesis:
Dr. Carlos Oliva Mendoza**



CIUDAD UNIVERSITARIA

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A NOELY

«La más peligrosa de las oscuridades es la que no se advierte, la que se oculta como una capa de hielo en medio de la niebla».
—Jacques D’Hont, *Hegel*.

«Más, no obstante, cuanto más complicado y evasivo sea un estilo más nos estimulará a la exploración y en mayor medida nos recompensará con el éxito de alguna iluminación».
—Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*.

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis no hubiera sido posible sin la valiosa lectura crítica y trabajo constante en ella por parte de mi director de tesis, Dr. Carlos Oliva Mendoza, maestro y amigo, que guió el proyecto de manera atenta, profesional y precisa. Vaya para él mi más sincero reconocimiento y gratitud. Agradezco asimismo al resto de los integrantes del sínodo por el tiempo dedicado a la lectura puntual de la misma, doctores Pedro Enrique García Ruiz, Ernesto Priani Saisó, Jorge Armando Reyes Escobar e Ignacio Enrique Zamarrón Hernández.

La investigación y redacción final de la presente tesis no hubieran sido posibles sin la valiosa ayuda de la beca que me otorgó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACYT, durante el periodo 2010-1—2011-2, correspondientes a la Maestría en Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras, a través de su Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía.

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo 1: La perspectiva sistémica de Hegel.....	16
Capítulo 2: La obra de arte en la estética de Hegel.....	37
Capítulo 3: Elementos esenciales de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann.....	61
Capítulo 4: La perspectiva estética de Luhmann.....	82
Capítulo 5: Panorama general de afinidades y divergencias entre las propuestas estéticas de Hegel y Luhmann	104
Conclusiones	128

INTRODUCCIÓN

Cuando se describe una ciudad imponente como Nueva York, lo primero que atrapa al narrador son los enclaves destacados. La trama arquitectónica evidente, el acabado urbanístico distintivo. Para quien, como yo, sólo es un visitante de la urbe, el relieve urbano golpea a los sentidos en bloque, con una masa maravillosa de rascacielos multi estilísticos. La primera impresión es de grandeza y exuberancia arquitectónica. Como la tradición cultural y popular ha reiterado hasta el cansancio, Nueva York es sus edificios gigantes apiñados en el sur de su geografía.¹ Un confín de colosos de concreto y acero que han conformado el paisaje de la isla con una espectacular naturaleza de segundo orden. Montes y cerros con planos, estructuras prediseñadas y kilómetros de cableado subterráneo.

Pero en un recorrido más puntual, a ras de asfalto, la ciudad es también muchas otras cosas, menos glamorosas y menos contundentes, pero de igual manera pertenecientes con plenitud a su sistema vital.² Una rata furtiva en un parque cercano al Barrio Chino, la recolección de basura a medianoche en la parte trasera de los restaurantes de la Séptima Avenida, un trío de jóvenes negros mal vestidos y mal encarados en un solitario pasillo del metro ya entrada la noche —que hacen que uno lo piense dos veces y prefiera entonces caminar—, los vendedores ambulantes en ciertas esquinas de Lexington Avenue, en pleno centro de Manhattan, y la cicatriz de tierra de la Zona Cero.

Para alguien que no visita sino habita Nueva York, la dualidad antedicha es no sólo evidente sino incluso subvertida. Como en el relato de Italo Calvino³, la ciudad maravillosa deja de

¹ Sin duda, una de las descripciones más poderosas de la ciudad ha sido la que John Dos Passos ofreciera hace ya casi un siglo en *Manhattan Transfer* (Nueva York, First Mariner Books, 2000): «Babilonia y Nínive fueron hechas de ladrillo. Atenas era toda oro y columnas de mármol. Roma se elevaba sobre enormes arcos empedrados. En Constantinopla los minaretes llameaban como enormes velas en torno del Cuerno de Oro... Acero, vidrio, baldosas, concreto, serán los materiales de los rascacielos. Apretujados en la estrecha isla, los edificios de cien mil ventanas sobresaldrán resplandecientes, pirámide sobre pirámide, como gordas nubes blancas por encima de la tormenta eléctrica» (p., 11), la traducción es mía. Sobre algunos aspectos formales de la estructuración narrativa de Nueva York, véase mi ensayo “Los planos de la secuoya: la construcción literaria de Nueva York en *Manhattan Transfer* y *The Bonfire of the Vanities*”, en VV. AA., *Trans/Citar la urbe: Representaciones simbólicas de las metrópolis*, México, Herder, 2010, pp. 61-85.

² Una representación filmica de este contraste se encuentra en *Stranger than Paradise* (1984) de Jim Jarmush. La parte más impactante del filme es el retrato de la otra Nueva York: sin su poderío urbano, sin rascacielos y sin glamur.

³ La ciudad de Fíldes en “Las ciudades y los ojos 4” de *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Taurus, 1988, pp. 144-146: «Feliz quien tiene todos los días a Fíldes delante de los ojos y no termina nunca de ver las cosas que contiene», exclamas, con la pesadumbre de tener que dejar la ciudad después de haberla rosado apenas con la mirada.

existir en el trajín de la cotidianidad, en el fragor de las necesidades inevitables de nuestro sistema-mundo; en la prisa, el estrés, la vida diaria, los prodigios se vuelven opacos, lo admirable pueril y los ojos ya no ven lo que ven los otros, los forasteros, los que vienen de paso provenientes de ciudades enanas, banales, intrascendentes.

Si en algo vale la analogía recurrente entre los sistemas teóricos y la arquitectónica metropolitana, lo mismo ocurre con las teorías gigantas. Con los entramados de pensamiento totalizantes, de enorme aliento, aquellos con una voluntad irrefrenable de subsumir lo real entero en su malla de sentido, en la filigrana de sus presupuestos, sus envites, sus seguridades. El analista visitante no puede sino rendirse ante la magnificencia de su enormidad, el vértigo incontrolable de su estructura colosal. Después de todo, qué si no se espera de los genios creadores de teorías especulativas desde los tiempos de Platón y, sobre todo, de Aristóteles. Que erijan sistemas de pensamiento que esclarezcan de una vez por todas la trama del mundo y de la vida. O, por lo menos, que hagan las preguntas precisas sobre la totalidad de las cosas. Que, como dice el tópic, nada concerniente a los seres humanos les sea ajeno.

Pero como en la cotidianidad de Nueva York, también puede atisbarse una trama más fina, menos glamorosa y más problemática. Otro tipo de contundencia. Ciertos puntos ciegos de las teorías, el plano fuera del texto de las estrategias retóricas de convencimiento del lector, recursiones y repeticiones machaconas, el eco de la cacofonía de mentes que trabajaron a todo vapor, y a todo vapor pasaron de largo también de muchos de sus críticos que pudieron, quizá, establecer puntos de vista alternativos, distantes, contrapuestos. Porque como el Dios creador de Cormac McCarthy⁴, se encontraban ensimismados en la confección perpetua de un universo teórico sin igual, ajenos a la algarabía en torno suyo. Sabedores ambos de que sus proyectos de retoma, trasvase y delimitación del Ser en sus abigarrados entramados conceptuales no tenían parangón en sus contemporáneos, pasaron por alto ciertos dislates, tensiones, problemas ocultos.

»Puede ocurrir en cambio que te detengas en Fíldes y pases allí el resto de tus días. Rápidamente la ciudad se destiñe ante tus ojos, se borran los rosetones, las estatuas sobre las ménsulas, las cúpulas... Millones de ojos se alzan hasta ventanas puentes alcaparras y es como si recorrieran una página el blanco».

⁴ «En sus sueños Dios estaba muy ocupado. Le hablaban y no respondía. Lo invocaban y no oía. El hombre podía verlo absorto en su trabajo. Como a través de un cristal. Sentado a solas en la luz de su propia presencia. Tejiendo el mundo. En sus manos el mundo fluía de la nada y en sus manos se desvanecía otra vez en la nada. Infinitamente. Infinitamente. Bien. Hete aquí un Dios al que estudiar con detenimiento. Un Dios que parecía ser esclavo de los deberes que se imponía. Un Dios con una insondable capacidad para someterlo todo a un designio inescrutable», véase su novela *En la frontera*, Madrid, Debate, 1999, p. 142.

Así en Hegel, su consabida oscuridad, generadora de repudios y afanes, e indiscutible seducción para el análisis a lo largo de toda la filosofía posterior a ella, consta también de incongruencias, líneas de sombra involuntarias, pérdidas de continuidad, como ha hecho ver Jacques D'Hont en su extraordinaria biografía intelectual sobre el autor:

Podría decirse que ninguno de los elementos constitutivos de su doctrina y de lo que quería ser su sistema no se hubiera desarrollado con tanta exuberancia, con tanta fecundidad de no estar asociado forzosamente a otros elementos con los cuales en el fondo era inconciliable. Hegel puso el listón de lo inaccesible cada vez más alto, y se atrevió a saltar sin quejarse, sin concesiones.

Para ello era forzoso que hubiera en los razonamientos hegelianos grietas al principio invisibles, hábilmente disimuladas, que se descubrieron tardíamente... Tenía que hermanar el agua y el fuego.⁵

Los malabares lingüísticos hegelianos, el encasquetamiento de todo lo que le precedía en filosofía dentro de su propio sistema, sus rejuegos sobre el significado de la historia y el papel que la reflexión conceptual practicaba en ella, así como la posición pinacular que asignaba a su propia obra, han sido elementos discutibles desde el principio. Al compenetrarse con su pensamiento, queda claro que, a pesar de la decidida defensa de la cientificidad de su sistema, ante lo que uno se encuentra es, en verdad, una magna metafísica como no se había visto en occidente desde los tiempos de Tomás de Aquino. Con las virtudes y vicios que toda configuración así trae consigo. La magnificencia de la filosofía de Hegel coexiste con el envés de un pensamiento que puede incluso sabotearse a sí mismo. Ahí donde su autor pensó que el sistema había llegado a su grado máximo de sentido, las porosidades reales que presenta inciden de manera contundente en las posibilidades interpretativas que éstas generan; volviéndose lugares por determinar, fijar su sentido y esclarecer el papel que juegan dentro de la historia de la filosofía, y en dicho esfuerzo mucho incide la buena o la mala fe con la que el comentarista lo intenta examinar. Leídos literalmente, innumerables pasajes hegelianos son madera de tritura para otras mentalidades, más austeras y, por lo mismo, más limitadas, como lo fueron de manera paradigmática las críticas a su pensamiento por parte de Rudolf Carnap y Karl R. Popper⁶ durante la primera mitad del siglo pasado.

⁵ Confróntese, D'Hont, Jacques, *Hegel*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 231-232.

⁶ Véase, respectivamente, "La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje" en Ayer, A. J. (compilador), *El positivismo lógico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, y *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, Paidós, 2004.

Pero también en ese sentido, la teoría hegeliana sigue siendo una tierra por descubrir. Hegel dejó abiertas cuestiones importantes e inquietantes; con o sin intención, la ambigüedad plagó sus momentos más brillantes, los que han pasado a la historia del pensamiento lo mismo como lugares ineludibles de reflexión que como lugares comunes, como ha sido la cuestión del fin de la historia, el fin del arte y el bamboleo de un pensamiento que, ante todo, sostiene el devenir pero que se erige él mismo como punto de parada de un torrente reflexivo milenario. «Sin estas dificultades, estas confusiones y estas contradicciones vivientes, el hegelianismo no hubiera sido lo que fue. Todo eso lo obligó a superarse, y podemos cantar el *O felix culpa!* La audacia es creadora, pero tiene un precio: la oscuridad».⁷

Oscuridad que sin duda comparte con Niklas Luhmann, aunque en un sentido diverso. Ocurre con Luhmann que, a diferencia de los momentos más abstrusos de, digamos, la *Fenomenología del Espíritu*, su lenguaje es claro y poderoso, introduce ejemplos cotidianos, cita con puntualidad y explica con generosidad las posturas ajenas, sean lo mismo contrarias o afines a su pensamiento; al mismo tiempo, impregna una elegancia científica a todo lo que escribe, salpicada además con momentos de un humor tan fino como el del mejor comediante inglés de la vieja escuela. Justo todo ello encierra el peligro mayor de su acometida teórica: de pronto uno cree que le ha comprendido a la perfección.

Pero hay pasajes en los que decididamente sería necesario un diccionario de la terminología del «erudito de Bielefeld», como correctamente lo ha llamado Peter Sloterdijk. Hay sobre todo un encarnizamiento con llevar al extremo una de sus propuestas teóricas fundamentales: la paradoja y la recursión. Entonces, en lugar de buscar sinónimos o descripciones alternas para un concepto, utiliza el mismo concepto para nombrar momentos o partes diversos de un proceso, función u operación a detallar. Así, por ejemplo, con su poderosa idea de que el arte no simboliza estados mentales ni intenciones subjetivas, sino que enlaza comunicaciones por medio de la bivalencia medio/forma: el medio está compuesto de formas, pero al constituirse como medio, genera a su vez nuevas formas, tales son con las que juega el arte; dice al respecto:

Observadas a través del esquema medio/forma, todas las formas aparecen como accidentales. O dicho de otra manera, ninguna de ellas expresa la 'esencia' del medio; una versión más para señalar que lo decisivo está en la distinción medio/forma; se trata de dos lados que no pueden imaginarse como separados, que no pueden aislarse uno del otro: la distinción medio/forma es

⁷ *Ibidem*.

ella misma una forma —forma con dos lados, en el que uno de ellos (en el lado de la forma) se contiene a sí misma. La distinción medio/forma está constituida paradójicamente al prever su re-entrada en sí misma, al hacerse presente de nuevo en uno de sus lados.⁸

Uno se pregunta si no sería mejor trabajar dicha explicación al estilo de la filosofía analítica asignando una inicial al concepto de Forma y hablar con subíndices de F_1 , F_2 , etcétera, en un tiempo fijado convencionalmente T_1 , T_2 , T_N . Pero la retórica luhmanniana tiene la intención declarada de poner en superficie las complejidades de un pensamiento que intenta homologarse con su objeto de estudio: la abigarrada sociedad contemporánea. En el camino, los momentos más difíciles de asir generan una polivalencia en la que incluso las observaciones críticas poco justas obtienen el estatus de pertinencia al no poder terminantemente ubicarlas como desencaminadas, puesto que el lenguaje luhmanniano soporta parte de lo que ellas sostienen, al oscilar entre la ambigüedad y la tensión paradójica de su encomienda.

Tal es el caso del aserto de Jürgen Habermas en el sentido de que la teoría de sistemas no hace sino reproducir el esquema sujeto/objeto que ésta expresamente ha afirmado combatir: «La relación “interior/exterior” entre el sujeto cognoscente y el mundo —como totalidad de los objetos cognoscibles— es sustituida por la relación “sistema/entorno”... La autorreferencialidad del sistema es copia de la del sujeto».⁹ Quien haya leído con cierto detenimiento a Luhmann sabe que en los niveles lógico y ontológico dicha equiparación es falsa, pero no es impertinente, puesto que la apertura de la definición bivalente genera la posibilidad de que casi cualquier par bivalente de conceptos pudiera entrar en ella a manera de variables por definir.

Al igual que Hegel en su contexto, y haciendo los cambios pertinentes, «Luhmann elabora su obra con la ambición de diseñar una teoría general de la sociedad. Se trata de una extraña ambición en nuestra época, que parece haber renunciado a las grandes síntesis teóricas. De hecho, una de las mayores fascinaciones que Luhmann puede ejercer es la consciente y provocadora voluntad de actuar en contra de esa renuncia».¹⁰ Dicho empecinamiento ejemplar no pocas veces engendra una super abundancia teórica que puede ser desconcertante. «Si hay algún rasgo de la obra de Luhmann en el que convergen todos sus críticos es el de la extremada

⁸ Confróntese, Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005, p. 175.

⁹ Véase, Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1988, p. 435.

¹⁰ Confróntese, Izuzquiza, Ignacio, *La sociedad sin hombres: Niklas Luhmann o la teoría como escándalo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 42.

dificultad de su teoría; una dificultad... ante la que Luhmann no transige nunca».¹¹ Obliga así a un atletismo hermenéutico extraordinario que quizá no todos estamos en condiciones de llevar a buen puerto sin perder el aliento. Posiblemente, como quien esto escribe, por ahora sea suficiente con un sobrevuelo restringido por sus inmensas vetas teóricas.

Con todo, en el intervalo de poco menos de dos siglos que separa a uno del otro, Hegel y Luhmann cabalgan solos como las cúspides del pensamiento filosófico mundial. Mérito que no es menor si pensamos que en ese lapso de tiempo la explosión de mentes filosóficas excepcionales no ha tenido parangón en la historia del pensamiento occidental. De Marx a Sloterdijk, pasando por Russell, Heidegger, Quine y Foucault, durante los siglos XIX y XX los grandes pensadores de la filosofía moderna han desfilado ante nuestros ojos. Pero ninguno como Hegel y como Luhmann. Con la precisión que le caracteriza, Sloterdijk ha dicho de ellos que no hay más allá de sus sistemas:

Cuando se pronuncia el nombre de Hegel se piensa en culminación, acabamiento y *nec plus ultra*; al mismo tiempo, ese nombre designa energías sintéticas y enciclopédicas que únicamente pueden aparecer en la calma que sigue a la tempestad, o bien, para utilizar casi al pie de la letra las palabras de Kojève y Queneau, el domingo que sigue a la Historia... en el caso de Luhmann, culminan los adioses a la filosofía proclamados por Wittgenstein, en la medida en que el pensamiento se retira resueltamente de la tradición de las filosofías del espíritu y del lenguaje, para restituirse en el campo de la metabiología, es decir, de la lógica general de las diferencias entre sistema y medioambiente. El efecto tiene esto en común con el caso de Hegel: agota las últimas posibilidades de una gramática dada y, de ese modo, genera en los sucesores la sensación euforizante en un principio, de iniciar la marcha en un punto culminante. A continuación, este debe convertirse en un descubrimiento decepcionante: quien comienza en la cima ya sólo puede avanzar hacia abajo.¹²

Con seguridad, el envite de decir algo significativo sobre los sistemas filosóficos de ambos corre el mismo riesgo que el recuento de un viajero en Nueva York: quedarse en el nivel de la postal fascinada con la grandilocuencia de la cosmópolis. Por eso es necesario deslindar hasta dónde alcanza la capacidad para decir algo pertinente sobre ellos, más allá de la mera recolección de asombros con que el torrente de su pensamiento apabulla a su lector. Para los propósitos de la presente tesis es suficiente con una exégesis de sus partes fundamentales. Sin

¹¹ Ibid, p. 49.

¹² Confróntese, Sloterdijk, Peter, *Derrida un egipcio*, Amorrortu, Buenos Aires, 2008, pp. 18-20. He adaptado ligeramente la cita, pasando del plural al singular en las líneas 8-9, puesto que el autor habla también de Derrida. El capítulo es "Luhmann y Derrida" y comienza diciendo: «De todas las relaciones en las que es posible situar el trabajo de Derrida, la más desconcertante pero también, sin duda alguna, la más instructiva es la que mantiene con la obra de Luhmann. De ambos pensadores se ha dicho lo más elevado y problemático que puede afirmarse de un autor en el campo de la teoría: que fueron los Hegel del siglo XX».

duda, contará también con una interpretación propia fundamentada en la investigación efectuada que establece 1) que la teleología hegeliana determina una visión del progreso de la razón ineludible en su visión filosófica sistémica; 2) que, a pesar de sus propios pronunciamientos de deslinde con relación a la tradición moderna que le precede, Luhmann comparte el intento hegeliano de estructurar una metafísica polivalente para dar cuenta del grado último de abstracción (el Absoluto hegeliano), y 3) que a las incuestionables diferencias de concepción, método y presupuestos ontológicos entre ellos, subyace un puente estilístico, *una manera*, compartido por las dos intenciones teóricas. Para ello, me he concentrado en una parte acotada pero sedimentada de su pensamiento: la estética. Esta funge como una verdadera biopsia de la metafísica de los dos filósofos. En ella se hallan interconstruidos los fundamentos de sus respectivos sistemas globales y, sin estos, no podría erigirse de manera independiente una filosofía del arte al interior de sus teorías. La dupla de teóricos fue clara al respecto. Así Hegel cuando afirma que

La filosofía del arte forma un eslabón necesario en el conjunto de la filosofía. Enfocada desde este punto de vista no puede ser considerada más que a la luz del conjunto. Sólo así se puede demostrar y justificar su existencia, ya que demostrar algo es destacar su necesidad... Sólo la filosofía en su conjunto nos da el conocimiento del universo como totalidad orgánica, totalidad que se desarrolla a partir de su concepto y que, sin perder nada de lo que constituye un conjunto, un todo, cuyas partes están vinculadas entre sí por la necesidad, se introduce en sí misma y en esta unión consigo misma constituye un mundo de verdad. En la corona formada por esta necesidad científica, cada parte representa un círculo que vuelve sobre sí mismo sin dejar de tener con las otras partes relaciones de necesidad; también representa un más acá, de donde extrae su origen, como un más allá hacia donde se dirige nuevamente, engendrando en su fecundo seno nuevos elementos mediante los cuales enriquece el conocimiento científico.¹³

O Luhmann al sostener que

El arte de la sociedad es parte de una serie de escritos que pretenden colaborar con la teoría de la sociedad. En virtud de que todo el proyecto se orienta por teorías que tratan con sistemas funcionales específicos, he considerado la elaboración de dichos sistemas como prioridad. La propia teoría de la sociedad requiere dos aproximaciones diferentes, asumiendo (1) que el sistema como un todo es un sistema de comunicación operativamente cerrado, y (2) que los sistemas funcionales emergen de la sociedad conforme a, y constituyéndose bajo, el principio de la clausura operativa; por tanto, *deberán exhibir estructuras comparables a pesar de las diferencias de facto existente entre ellos*. Las comparaciones derivan su fuerza cuando los ámbitos comparados difieren en todos los demás aspectos; entonces podemos destacar qué es lo comparable y cargarlo de una especial significatividad

¹³ Confróntese, Hegel, *Lecciones de estética*, México, Ediciones Coyoacán, 2005, pp. 14-15.

[...] La unidad de la sociedad no debe ambicionarse por demandas ético-políticas, sino más bien por la *emergencia de condiciones comparables* en sistemas tan diversos como la religión o la economía monetaria, la ciencia o el arte, las relaciones íntimas o la política —a pesar de sus diferencias extremas entre sus funciones y en los modos de operar de dichos sistemas.¹⁴

En este contexto, la dependencia del sistema por parte de la estética de Hegel y Luhmann no es una relación de todo y parte, como en Kant, ni una superposición de lo general sobre lo particular como en Platón, o una vinculación simplemente de aire de familia como en Aristóteles o en Hume. Por lo contrario, presenta una fusión genética en todos los niveles, desde el condicionamiento de la observacionalidad por los presupuestos de la teoría global, hasta las consecuencias cognitivas debidas a los entramados estructurales en el nivel de la conceptología utilizada. De manera que las teorías estéticas del par de sabios alemanes, además de tener la combativa intención de dar cuenta puntual del mundo con fundamentos científicos¹⁵, construyen ellas mismas un mundo.¹⁶ Expanden el horizonte de lo decible, estipulan regulaciones epistemológicas y conforman un orden de verdad autosuficiente; horadan la roca sólida del silencio del mundo, dibujan contornos arquitectónicos definidos ahí donde sólo había catacumbas. Al hacerlo, emergen sus propios principios de sentido, revelan una fina estructura argumentativa que oculta un universo retórico, estilístico y temporal que, en sí mismo, constituye una estética. Esa será una de las conclusiones generales de la presente tesis: si algo poseen los entramados teóricos ciclópeos de Hegel y Luhmann es una estética común.

¹⁴ Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 11-12. Cursivas en el original.

¹⁵ Ni uno ni otro dudó jamás de que lo que estaba haciendo era ciencia. Es decir, la investigación teórica centrada en la búsqueda de la verdad. En este sentido, Hegel asentó que «El mismo pensamiento que es representado en la historia de la filosofía es representado también en la filosofía; pero libertado de la exterioridad histórica, puro en el elemento del pensamiento. El libre y verdadero pensamiento es en sí concreto; por consiguiente, es idea, y en toda su universalidad es la idea o lo absoluto. La ciencia de este pensamiento es esencialmente sistema, porque lo verdadero, como concreto, es sólo en cuanto se desenvuelve en sí y se recoge y mantiene en unidad...», véase, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, México, Casa Juan Pablos, 2002, parágrafo 14, página 23. Mientras que Luhmann estableció que «Una disciplina adquiere carácter universal no en la medida en que está constituida por objetos (o clases de objetos), por extractos del mundo real, sino por la delimitación de un problema. Bajo la perspectiva de esta delimitación se puede referir a cualquier objeto posible. Ya no deberá su unidad a un ámbito de objetos previamente seleccionados, sino a sí misma. Los límites de su ámbito de competencia ya no estarán determinados en el entorno de los objetos, sino que provendrán de los artefactos del sistema científico como resultado de establecer otras perspectivas problemáticas dentro del sistema de la ciencia», véase, *¿Cómo es posible el orden social?*, México, Herder, 2009, p. 18.

¹⁶ En el sentido de construcciones de mundos de Nelson Goodman: armazones significativos que comprenden una semántica propia (lingüística, pictórica, musical, etc.) y que se vinculan de diversas maneras con otros armazones similares. Son modos de ordenar, cohesionar, destacar, limitar, etcétera, una realidad interconstruida con otras realidades (o mundos) así erigidos. Véase su obra *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

La inepción rotunda de una estética de esta especie, incide directamente en cuestiones ontológicas, en las categorías de lo aseverable. Sobre el particular, escribió Quine en su quintaesencial ensayo “Hablando de objetos”:

Acostumbramos hablar y pensar acerca de objetos... Constantemente nos empeñamos en descomponer de alguna manera la realidad en una multiplicidad de objetos identificables y discriminables a los que nos referimos mediante términos singulares y generales. El hablar de objetos es tan inveterado que afirmar que lo hacemos parece no decir absolutamente nada; pues ¿qué otra manera hay de hablar?

Es difícil decirlo, no porque nuestras pautas de objetivación sean un rasgo invariable de la naturaleza humana, sino porque estamos forzados a adaptar al nuestro cualquier modelo ajeno en el proceso mismo de entender o traducir las sentencias ajenas.¹⁷

Con la profundidad que siempre lo distinguió, el filósofo estadounidense planteó en este pasaje uno de los problemas más recalcitrantes de toda ontología posible: el de la demarcación de los límites de lo decible. Dentro de un mismo traje de pensamiento socio-histórico, damos por sentada la veracidad de las descripciones al uso. Como ha mostrado la epistemología del siglo XX, las descripciones epocales no sólo se contentan con afirmar lo que es el caso *hic et nunc*, sino que conforman una sólida e intrincada malla de creencias estratificadas que, en conjunto, erigen un sistema global de comprensión de la realidad. El andamiaje ontológico así construido es un panorama exuberante en el que se funden descripciones de lo que ya no es, de lo que está siendo y de lo que será el caso; junto con tales descripciones, también hay deseos, corazonadas y dislates. Es, en suma, el selvático universo del modo de ser de las civilizaciones. Éste marca un horizonte de sentido, y con él, un horizonte de vida. Es decir, la ontología se torna metafísica.

Al interior de las metafísicas epocales se da lo que Luhmann ha llamado la auto comprensión de dichos sistemas de sentido; la complejidad de estos es tal que forman un bucle auto descriptivo para observarse a sí mismos.¹⁸ La auto observación no es unilateral ni armoniosa. Por lo contrario, la mayoría de las veces necesita trabajar con polaridades para llegar a la anhelada pulcritud descriptiva. Parte de su riqueza y dificultad es que tiene que operar con términos, descripciones y conceptos que surgen de su propio seno, pero que ha de hacer

¹⁷ Confróntese, Quine, W. V. O., “Hablando de objetos” en *La relatividad ontológica y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 13.

¹⁸ Confróntese, Luhmann, Niklas, “La cultura como concepto histórico” en *Teoría de sistemas sociales II (artículos)*, Santiago, Universidad de los Lagos-ITESO-UIA, 1999, pp. 191-213, y *Sociología del riesgo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-UIA, 1992.

funcionar como si fueran intemporales e imperecederos. Pero, una vez más, ¿de qué otra manera podríamos hablar?

En este contexto, no hay mayor escapatoria que intentar una genealógica del entramado mismo, desde el propio entramado. Es decir, o bien comprendemos de dónde han surgido los pilares de nuestra metafísica epocal y aceptamos su inevitable contingencia, o bien abrazamos el nihilismo al descubrir que no hay asideros más allá del tiempo histórico. Nietzsche y Foucault han sido ejemplares en lo uno y lo otro. Hegel y Luhmann, en cambio, tomaron el camino de la comedia.¹⁹ Aceptaron con tesón la ingente tarea de echarse a cuestras la totalidad de la tradición metafísica que les precedía para reformularla en sus propios términos, y emprendieron el camino sin retorno de llevarla a buen fin. Ambos han sido polémicos como el que más precisamente por eso; pero quien esto escribe considera que, a diferencia de otros esfuerzos teóricos que han aplicado sus mejores energías a la dislocación y devaluación de la metafísica occidental, lo que hicieron los genios alemanes que ahora nos ocupan es, simple y sencillamente, el modo de ser ejemplar de la filosofía, tal y como lo estableciera el primer filósofo descomunal de la historia, Aristóteles: satisfacer el deseo natural que todos los hombres tienen de conocer.²⁰

¹⁹ Tal y como la define Hyden White en tanto que estilo retórico adoptado por Hegel en su filosofía de la historia: como la conciliación de las dificultades, como el cierre luminoso de una serie de paradojas particulares. Véase, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

²⁰ Como es bien sabido, así comienza su *Metafísica*: «Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber», México, Porrúa, 2005, p. 5.

CAPÍTULO 1: LA PERSPECTIVA SISTÉMICA DE HEGEL

I.

En el ensayo de 1784, “Idea para una historia universal en clave cosmopolita”, Immanuel Kant planteó, si no por primera vez en la historia del pensamiento moderno²¹, sí de la manera más sucinta y clara, la concepción de que la historia universal tiene una razón de ser. La creencia de que la variedad, el cúmulo y la verificación de los acontecimientos cotidianos obedecen a un orden lógico, a un principio de resolución que los impele a su configuración virtuosa y subvierte el caos aparente en el que estos se desarrollan. Un entramado diacrónico que atenaza el cauce indiscriminado de lo sincrónico, proporcionándole un encuadre coherente e inteligible. Desde el inicio mismo del ensayo, el filósofo estableció el cariz teleológico de su concepción de la historia; allí afirmó:

Independientemente del tipo de concepto que uno pueda formarse con miras metafísicas acerca de la *libertad de la voluntad*, las *manifestaciones fenoménicas* de ésta, las acciones humanas, se hallan determinadas conforme a leyes universales de la Naturaleza, al igual que cualquier otro acontecimiento natural. La historia, que se ocupa de la narración de tales fenómenos, nos hace abrigar la esperanza de que, por muy profundamente ocultas que se hallen sus causas, acaso pueda descubrir al contemplar el juego de la libertad humana *en bloque* un curso regular de la misma, de tal modo que cuanto se presenta enmarañado e irregular ante los ojos de los sujetos individuales pudiera ser interpretado al nivel de la especie como una evolución progresiva y continua, aunque lenta, de sus disposiciones originales.²²

El resto de la argumentación del texto de Kant, como se recordará, es el intento de dar solidez a esta contundente propuesta inicial. Afirma que la Naturaleza es la fuerza en última instancia irreductible que guía los acontecimientos hacia un fin, puesto que en las diversas manifestaciones de lo natural puede observarse la regularidad y la finalidad de

²¹ A decir de Peter Loftson, la historia filosófica o filosofía de la historia comienza con los escritos de Giambattista Vico, un par de generaciones antes de Kant: «It essentially starts with the Work of the isolated Neapolitan enlightenment philosopher Giambattista Vico (1668-1744). Vico was the first thinker to set out a systematic secular account of world history, conceived above all as the evolutionary articulation of civilization implementing basic organizing and explanatory principles». Véase, “Hegel Naturalized” en *The New Left Review* n° 193, Mayo-Junio de 1992, p. 120. Asimismo, véase la obra de Vico, *Principios de ciencia nueva* (dos tomos), Barcelona, Ediciones Folio, 2002, especialmente los apartados “Explicación del grabado que aparece en el frontispicio y sirve para la introducción de la obra” (pp. 37-61), y “Del retorno de las cosas humanas en el resurgimiento hecho por las naciones” (pp. 215-233).

²² Confróntese, Kant, Immanuel, *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*, México, UNAM, 2006, pp. 33-34, colección Pequeños Grandes Ensayos. Cursivas en el original.

todo cuanto acaece. Al ser los seres humanos parte del reino natural, necesariamente hemos de observar los mismos principios direccionados que el resto de las especies.

Sin embargo, a diferencia del resto de los vivientes, poseemos racionalidad y, en esa medida, libertad de acción. Kant introduce entonces dos cuestiones cruciales para embonar lo que en apariencia podría parecer una oposición ontológica: 1) los fines naturales de los seres humanos operan en el espacio y el tiempo amplios de la especie, por más que en lo individual puedan no identificarse así, y 2) la propia naturaleza humana, su modo de ser prediseñado por las características de la especie, proporciona el motor para guiar la libertad de acción hacia la consecución de los fines de la Naturaleza: el principio de la «insociable sociabilidad» de los hombres; que en palabras del pensador alemán significa que: «...su inclinación a vivir en sociedad sea inseparable de una hostilidad que amenaza constantemente con disolver esa sociedad».²³

A partir de esta tensión, los seres humanos encuentran el motor que los impulsa a pasar de la barbarie a la civilización; y, una vez en ésta, a encontrar modos cada vez más acabados para regular la convivencia entre ellos, buscando, con el paso del tiempo, los medios más refinados para conciliar el choque inmanente a la naturaleza humana y que, debido a la sabiduría de la Naturaleza, funciona como el principio evolutivo central para la edificación de cada vez más acabadas arquitecturas sociales en el mundo.

La propuesta de Kant es fuerte en el planteamiento metafísico²⁴ de lo que ocurriría una vez admitidos los designios de la Naturaleza como principio raíz, con su concomitante proceso efectivo de la lucha entre la sociabilidad y el egoísmo; pero es débil en lo que respecta a una especificación de la relación exacta que existe entre las fuerzas teleológicas naturales y el modo de ser de los seres humanos. Porque si bien es cierto que los hombres son animales, también lo es que, por medio de la razón, son muy diferentes del resto de las especies. Kant subraya esto, por supuesto, pero en ningún momento detalla cuál es la simbiosis, el rejuego, la dialéctica que se desarrolla entre la Naturaleza y los principios profundos que determinan a los seres humanos vinculados a ésta. Es decir, en ningún momento clarifica de qué manera la cultura se vincula con lo natural, más allá del

²³ Ídem, p. 42.

²⁴ Desde ahora y a lo largo de toda la tesis, entenderé por “metafísica”, el estudio de las primeras causas y de los primeros principios del ser, en un sentido estrictamente aristotélico y alejado del uso peyorativo que cierta tradición moderna ha dado al término, lo mismo de raíz anglosajona (Carnap y Russell, por ejemplo) que de raíz continental (Derrida y Foucault, por ejemplo). Véase, claro está, su obra *Metafísica*, México, Porrúa, 2005.

principio general de la “sabiduría” de la Naturaleza. En este sentido, la intención de la Naturaleza es «algo así como la mano invisible de Adam Smith que actuaría por encima de las intenciones de los individuos y produciría la convergencia a pesar de ellos de sus acciones hacia una meta predeterminada».²⁵

Desde sus inicios como estudiante de filosofía en Tubinga, Georg Wilhelm Friedrich Hegel conoció a fondo la filosofía de Kant, que le precedía como pensador tan sólo por una generación.²⁶ Desde esa época, observó que el sistema filosófico kantiano había abierto un universo filosófico sin precedentes, vinculado de diversas maneras con la época revolucionaria que se estaba gestando cuando Hegel era estudiante, y que culminaría con la irrupción de la Revolución francesa en 1789.²⁷ Hacia el último cuarto del siglo XVIII, la filosofía kantiana era la vanguardia intelectual y sus postulados teóricos eran poco menos que incendiarios. Durante esos años críticos para la cultura y la civilización europeas, el pensamiento del profesor de Königsberg «estalló como una bomba», ya que «rompía brutalmente con todo el pasado».²⁸

Pero, al mismo tiempo, junto con la inicial admiración por la contundencia revolucionaria de los textos kantianos, el joven Hegel percibió con claridad la fisura central de la filosofía de Kant: no había remachado las cuestiones metafísico-ontológicas que había abierto con una contundencia sin igual. Al remitir las cuestiones centrales de la metafísica al primado de la subjetividad cognoscente, Kant desmoronó la tradicional arquitectura teórica occidental —de Platón a Descartes— en la que la divinidad se disfrazaba de múltiples maneras para colarse de modos diversos en los principios del conocimiento del Ser.²⁹ Al hacerlo, depuró a la ciencia del conocimiento de los lastres teológicos que, ya en el siglo

²⁵ Confróntese, Brauer, Daniel, “La filosofía idealista de la historia” en Mate, Reyes, *Filosofía de la historia*. Tomo 5 de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta, 1993, p. 97.

²⁶ Véase, D’Hont, Jacques, *Hegel*, ópera citada, especialmente los capítulos 3: “El *Stiff*” y 4: “La revolución”.

²⁷ Sobre la importancia del entorno socio-político para la gestación del sistema hegeliano, ya bien para seguir su senda, ya para enmendar el camino ilustrado, véase, D’Hont, ópera citada; Di Castel Lentini, Gioacchino, *Hegel historiador*, México, Fontamara, 1997, y Ripalda, José María, *La nación dividida. Raíces de un pensador burgués: G. W. F. Hegel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

²⁸ Ídem, p. 66.

²⁹ «Ni teórica ni prácticamente la filosofía tiene jurisdicción, es decir, determinación cognoscitiva en el campo de lo suprasensible. En el caso de la razón teórica, lo suprasensible, al no darse en ninguna experiencia posible, queda más allá de la facultad determinante, o sea, del entendimiento y, en el caso de la razón práctica, lo suprasensible, es decir, el concepto de libertad, constituye la condición de posibilidad de que el sujeto determine su comportamiento como una ley que se pone él mismo». Confróntese, Grave Tirado, Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, UNAM, 2002, pp. 26-27.

de la razón, la habían llevado a lugares sin salida, como fue el caso del sensualismo de Berkeley o la imposibilidad de dar sentido al concepto de causalidad en Hume.

No obstante, Kant cumplió a cabalidad sólo una de las partes de la cuestión. Transfirió correctamente el reino del saber a la racionalidad subjetiva de corte universal y, con ello, realizó el más grande progreso filosófico desde que los escritos que integrarían la *Metafísica* de Aristóteles repasaron y corrigieron todo el pensamiento precedente al estagirita. Cuando el autor de la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* hace que la totalidad del Ser se balancee en la razón humana, deja al desnudo la otra parte de la ecuación: todo lo demás que no es humano. Así, dejó «una fractura entre el *ser* y el *deber ser*».³⁰ Por supuesto, el historicismo de Kant se encuentra interconstruido por la totalidad de su sistema filosófico y, en consecuencia, por esta resquebrajadura de raíz. La cuestión de la historia se halla firmemente vinculada con la ética y ésta, a su vez, con la epistemología: la «perspectiva para pensar la historia la ofrece la filosofía práctica, cuyo pilar es para Kant la teoría ética».³¹ Dicha teoría ética se erige sobre el fundamento de la primacía del deber ser en una pugna desigual con el ser; lucha desigual porque o bien el ser excede al deber ser, o bien el deber ser pervive en una unilateralidad cuyo lado ciego es el ser: «Para Kant la moral se presenta como una lucha constante entre nuestro yo fenoménico y nuestro yo nouménico, entre nuestras necesidades e inclinaciones tanto físicas como psicológicas y el llamado al deber».³²

Hasta donde se sabe, el joven Hegel experimentó un desasosiego paulatino con las soluciones filosóficas puntuales de Kant. Si bien la globalidad del sistema kantiano tenía la indeleble marca de una revolución intelectual sin precedentes (y así lo reconoció siempre el autor de *Vida de Jesús*³³), sus formulaciones particulares eran opuestas a lo que sería la entibación primera de un sistema filosófico que, con el paso de los años, se convirtió en el racionalismo englobante por antonomasia: «La clave del método dialéctico de Hegel es la unidad de pensamiento y ser».³⁴ Por ello, el acabado kantiano de las cuestiones históricas y su vinculación con la ética y el conocimiento, fueron el aliciente para que Hegel intentara

³⁰ Confróntese, Smith, Steven B., *Hegel y el liberalismo político*, México, Ediciones Coyoacán, 2002, p. 52.

³¹ Brauer, ópera citada, p. 96.

³² Smith, ópera citada, p. 52.

³³ «En 1795 declara a Schelling: “Desde hace algún tiempo he reanudado el estudio de la filosofía kantiana, a fin de aprender a aplicar sus resultados más importantes a muchas ideas, para nosotros aún triviales y vulgares, o de desarrollar estas ideas a la luz de estos resultados”», D’Hont, ópera citada, p. 89.

³⁴ Confróntese, Mure, G. R. G., *La filosofía de Hegel*, Madrid, Cátedra, 1998, nota 3, p. 22.

suturar el corte realizado en éstas: «el anhelo de Hegel de resolver las persistentes tensiones internas a este enfoque de la vida moral, proporciona la base de sus tentativas críticas».³⁵ En ellas, el núcleo metafísico sin el cual no puede haber explicaciones satisfactorias es la reconciliación; la idea de que todo lo concebible no puede permanecer en la unilateralidad.

La inquietud hegeliana por la incompletud fue un rasgo de su personalidad, de su tiempo y, muy especialmente, de su filosofía. En este sentido, siguiendo una interesante cuestión de Iris Murdoch, el profesor Steven Smith afirma que, ante todo, filosóficamente Hegel temía «a la división, la discordia y la contradicción».³⁶ La monumental obra de toda una vida fue el esfuerzo desmesurado por resolver en lo términos conceptuales más estrictos y abstractos posibles dichos deslaves de la razón filosófica, encarnados de manera preclara en la teoría del máximo filósofo de la Modernidad, Immanuel Kant. De este modo, Hegel puso el énfasis donde Kant vaciló. En el tema específico de las cualidades teleológicas que guían el proceso histórico del hombre, el nodo vital a explicar y desarrollar debe engarzar la dinámica entre el todo y la parte; el individuo y lo social, el conocimiento de sí y el reconocimiento de los demás: «nada singular puede convertirse en el fin completo».³⁷

Así, el joven Hegel vinculó las claves de la vida social con las claves de la lógica profunda de la realidad en todas sus manifestaciones. El principio tripartito de la afirmación, negación y reafirmación, que Mure llama el principio de la *otridad*³⁸, es el fundamento de la dinámica que impele a los hechos históricos a una resolución evolutiva racional y auto dirigida. Es lo que los lleva del derecho natural, con la apropiación de la tierra para convertirla en propiedad privada, al derecho institucional en el que ya no será necesario el reconocimiento de los iguales por la exterioridad del suelo poseído, sino por la abstracción de su reconocimiento de sujetos plenos para cada uno y mutuamente: de dos consciencias en sí, para sí, y para el otro:

³⁵ Smith, óp. cit., p. 53.

³⁶ Ídem, p. 37. La pregunta de Murdoch que Smith refiere es “siempre es significativo preguntarse de cualquier filósofo: ¿a qué le teme?”.

³⁷ Cfr., Hegel, G. W. F., *Filosofía real*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 174, “educación”-20. Edición crítica a cargo de José María Ripalda.

³⁸ «En el *Sofista* Platón establecía los fundamentos de una visión menos subjetiva de la negación. El no-ser, decía, no es mera nulidad, sino “otridad”. Tiene tanta partes como el conocimiento pues caracteriza todo lo que también es», Mure, ópera citada, p. 25.

... en el reconocimiento el **sí mismo** alcanza dimensión jurídica, es decir: que su existencia ha dejado de ser inmediata. Lo reconocido es reconocido como valiendo *inmediatamente*, por su **mero** ser; pero precisamente *este ser esta producido a partir del concepto*, es ser reconocido; el hombre es reconocido necesariamente y necesariamente reconoce... En el acto de reconocer el **hombre** mismo es el movimiento y este movimiento supera precisamente su estado de naturaleza, es reconocer; lo natural sólo *es*, no es *espiritual*.³⁹

Lejos ha quedado la fantasmagórica kantiana sobre los poderes y las necesidades de la naturaleza que determinan el principio de la “insociable sociabilidad”. Hegel remite el desarrollo de lo social, y sus concomitantes logros evolutivos, al proceso de superación racional del estado natural al estado conceptual del reconocimiento de las personas en sentido lógico, es decir, necesario. Por ello Lukács no dudó en afirmar que desde sus escritos formales iniciales, Hegel vislumbró un panorama socio-histórico de mucho mayor alcance que el kantiano:

...en un punto decisivo Hegel va, ya en su primera juventud, más allá de Kant. Kant estudia los problemas morales desde el punto de vista del individuo; el hecho moral fundamental es para él la conciencia moral... Los problemas sociales crecen ante Kant secundariamente, por la posterior sumación de los sujetos individuales que son los primariamente estudiados. En cambio, el subjetivismo del joven Hegel, orientado a la práctica, es desde el primer momento colectivo y social. Para Hegel, el punto de partida y el objeto central de la investigación es siempre la actividad, la práctica de la sociedad.⁴⁰

Para quien fuera seminarista luterano en el llamado “Stift”, la desazón con la filosofía “copernicana”⁴¹ de Immanuel Kant se ahondó por la vía epistemológica: ¿cómo era posible afirmar de algo que no se conoce, cuando, al afirmarlo, ya lo estamos conociendo?:

³⁹ Hegel, *Filosofía real*, óp. cit., p. 176, “posesión”-5-15. Cursivas y negritas en el original.

⁴⁰ Cfr., Lukács, Georg, *El joven Hegel*, México, Grijalbo, 1963, p. 39.

⁴¹ Como es sabido, tal fue la comparación que hizo Kant de su filosofía con la astronomía de Copérnico. Dicho “giro copernicano” puede ser visto como «la operación por la cual se coloca a la *finitud de la condición humana* en el lugar (en el no-lugar más bien) de la *infinitud metafísica*», véase, Ramírez Teodoro, Mario, “Ilustración y cultura. Kant y Hegel: dos modelos del concepto de cultura en la filosofía moderna” en *La lámpara de Diógenes*, números 14 y 15, 2007, pp. 168-169. Kant dice textualmente: «Sucede aquí lo que con el primer pensamiento de Copérnico, que, no pudiendo explicarse bien los movimientos del cielo, si admitía que todo el sistema sideral tornaba alrededor del contemplador, probó si no sería mejor suponer que era el espectador el que tornaba y los astros los que se hallaban inmóviles. Puede hacerse con la metafísica un ensayo semejante, en lo que toca a la *intuición* de los objetos. Si la intuición debe reglarse por la naturaleza de los objetos, yo no comprendo entonces cómo puede saberse de ellos algo *a priori*; pero réglase el objeto (como objeto de los sentidos) por la naturaleza de nuestra facultad intuitiva, y entonces podré representarme perfectamente esa posibilidad», confróntese, Kant, Immanuel, *Crítica de la Razón Pura* (tomo I), México, Colofón, 1989, p. 64. Prefacio a la segunda edición de 1787.

En la *Crítica de la razón pura* Kant había sostenido que sólo pueden conocerse los fenómenos: las cosas tal como ellas son realmente en sí mismas son incognoscibles. La evidente dificultad que entraña la formulación de cualquier tipo de enunciado sobre aquello que lo que *ex hypothesi* nada se conoce forzó a Kant a ciertas matizaciones, interesantes pero poco consistentes, que no impidieron el ataque sin contemplaciones por parte de Hegel. Para éste no habrá ningún “más allá” incognoscible. Somos efectivamente conscientes de que en todos los campos nuestro conocimiento es limitado, pero este mismo reconocimiento de un límite es *eo ipso* conocimiento de un “más allá”: aquello limitado por un límite debe ser limitado *desde* algo distinto, y saber esto siempre es en cierto grado haber ido más allá del límite.⁴²

A la vuelta del siglo XVIII, siendo aún muy joven, Hegel encontró el camino que lo llevaría a superar la liminalidad inherente a los proyectos filosóficos de corte ilustrado, incluyendo el del propio Kant. El concepto de totalidad fue entonces la clave de su proyecto filosófico. La comprensión de que sólo de manera analítica es posible separar lo que en la realidad es inseparable. La colección de dualidades con las que la filosofía se ha encontrado a lo largo de su historia (sujeto/objeto; racional/empírico; analítico/sintético; mundano/divino, etcétera) son todas ellas parte de un desarrollo superior, englobador y determinante. Así, en las que son consideradas sus primeras lecciones en plenitud de un estilo de pensamiento que ya no abandonaría jamás, la *Filosofía real* de 1805-1806⁴³, estableció que:

En el Espíritu la subsistencia del objeto, su *espacio*, es *ser*, es el puro concepto abstracto de la subsistencia. El yo y la cosa son *en* el espacio. Este es sentido en esencial *diversidad* frente a su contenido, no es la esencia de su impleción [intuición] misma; es sólo formalmente general y está separado de lo particular que le pertenece. Pero la subsistencia del Espíritu es verdaderamente *general*, contiene lo particular mismo; la *cosa es*, no es *en* el ser, sino que es ella misma.

Tal es por de pronto la *esencia* de la *intuición*, saber acerca de algo que *es*. Pero el Espíritu se media consigo mismo, sólo es a base de superar lo que él es *inmediatamente*, distanciándose de ello. Dicho de otro modo, hay que considerar en él el movimiento con lo que *es* se le convierte en lo general, o cómo lo consigue sentándolo como lo que es. El ser es forma de la inmediatez; pero tiene que ser sentido en su verdad.⁴⁴

⁴² Mure, ópera citada, nota 3, pp. 15-16.

⁴³ Sobre la ubicación, importancia y centralidad de dicha obra en el opus general de Hegel, véase Ripalda, José María, “Huellas de Hegel” en *Endoxa: Series filosóficas*, n° 12, año 2000, pp. 141-166; así como su estudio introductorio a Hegel, *Filosofía real*, ópera citada, pp. xiii-lxix. Asimismo, afirma D’Hont: «Jena representa en muchos aspectos el momento más original y creador de la vida de Hegel. Por supuesto, no porque luego se abstuviera de hacer grandes cosas, sobre todo en la última parte de su carrera, en Berlín. Pero fue en Jena donde forjó las ideas que le distinguen con mayor claridad de los demás pensadores, tal como las desarrolló tan brillantemente y las moduló aplicándolas a los campos de investigación más diversos: era el taller de lo que él llamó “conceptos inconcebibles”», *Hegel*, ópera citada, p. 152.

⁴⁴ Hegel, *Filosofía real*, óp. cit., p. 153, “intuición” 5-15. Cursivas en el original.

Una generalidad auto contenida que se despliega en una multiplicidad de formas con base en un principio de dinamización que recorre de punta a cabo todo cuanto existe. La dinámica es la esencia de la generalidad universal misma. La totalidad de las cosas se encuentra en una constante interacción consigo misma en la que los principios fundamentales se funden con las manifestaciones particulares; así como las determinaciones universales engarzan con las causalidades acotadas, en un perpetuo fluir del Ser en el que lo amplio y lo estrecho, la grande y lo pequeño comparten una lógica profunda que todo lo abarca, lo define y lo delinea.

Anhelo de completud y fascinación por el devenir. Cualidades del pensamiento hegeliano que imbuirán su concepción de la filosofía, de la racionalidad y del mundo en cuanto tal; ya desde los difíciles años de formación personal como preceptor en Suiza, el futuro campeón de la dialéctica patentiza esta circunstancia: «Hegel detesta lo que es inmóvil, fijo, lo que está muerto. Le gusta que todo se mueva».⁴⁵ El pasaje de la *Filosofía real* es preclaro en ello: la generalidad de lo real es multiforme y una a la vez, «la subsistencia del Espíritu es verdaderamente *general*, contiene lo particular mismo»; el ciclo lógico y vital de ello implica un constante devenir, la reactualización perpetua del rejuego entre el fundamento y las instancias: «el Espíritu se media consigo mismo, sólo es a base de superar lo que él es *inmediatamente*, distanciándose de ello». El fundamento de lo que hay

⁴⁵ D'Hont, óp. cit., p. 93. Vale la pena citar íntegramente el pasaje de donde proviene esta conclusión del destacado biógrafo y filósofo francés, puesto que logra con maestría dar un cariz filosófico contundente a lo que en otra pluma podría ser ya bien una anécdota de tantas, ya bien mero psicologismo: «En julio de 1796, con unos compañeros de los que no sabemos nada, salvo que eran sajones, Hegel emprende un viaje por el Oberland bernés. Redacta para esta ocasión un *Diario de viaje*, género literario entonces muy de moda. En él anota sus impresiones personales, que a menudo implican actitudes lógicas y metodológicas interesantes. No delatan ningún sentimiento “romántico” de la naturaleza salvaje. Al contrario, la mirada de Hegel se muestra muy “utilitarista”: se interesa por el modo como se hacen los quesos y cómo se venden, tratando de sorprender al comprador. No expresa más que desdén por lo que sus contemporáneos admiraban, lo sublime de las cumbres. Más tarde dirá que “las eternas montañas no son superiores a la rosa, que tan rápidamente se deshoja al exhalar su vida”. Por el momento constata la inmovilidad de las grandes masas montañosas. No se mueven, no viven: ¡así son!, eso es todo lo que puede decirse de ellas.

»En cambio, le encanta el espectáculo de la cascada del Reichenbach, que ya había inspirado a Goethe el poema “El canto de los espíritus de las aguas”. A reflexiones que se nutren de las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller, añade consideraciones metafóricamente “dialécticas”. Esta impresionante cascada ofrece la imagen de “lo que es eternamente lo mismo” sin dejar de ser continuamente distinto. Sin duda piensa en una sentencia de Heráclito, del que sabe transponer los términos a su mundo presente. ¡Qué poder en ese inmenso movimiento de las aguas, y qué actividad, qué vida! Hegel detesta lo que es inmóvil...».

Una década después, ya como profesor de filosofía en Jena, Hegel dirá: «Aristóteles censura a Tales por suprimir el movimiento, por cuanto que el cambio no puede comprenderse a base del ser y echa también de menos lo activo en los números pitagóricos y en las ideas platónicas, como sustancias de las cosas que en ellos participan; Heráclito por su parte, concibe lo absoluto mismo como este proceso de la dialéctica», *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (Tomo I), México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 258. Una vez más, la montaña y la cascada.

insufla una lógica común a lo real, en tanto que cada particularización posee una delimitación propia que, al mismo tiempo, la distingue y la engarza con todo lo demás. Por eso, no hay en Hegel lugar para puntos vacíos, para brechas sin salvar entre los elementos que configuran una explicación filosófica de lo que existe. En este sentido, la filosofía de la historia de Kant funge para el programa totalizador del oriundo de Suabia como un manuscrito preliminar, sugestivo pero evidentemente incompleto, de lo que podría ser una verdadera explicación de los fenómenos históricos y su conexión con lo natural y con lo subjetivo. Así, la dialéctica kantiana entre subjetividades y “disposiciones de la Naturaleza”, se queda corta. Le falta el verdadero movimiento dialéctico, el vínculo intrínseco que une los elementos pertinentes en lo que Hegel llama reiteradamente su ‘concepto’:

El Concepto comprende el más elevado grupo de categorías lógicas de Hegel, que no definen nada menos concreto que el espíritu auto-consciente. El Concepto es, por tanto, razón y no entendimiento. Es pensamiento que articula explícitamente la unidad de pensamiento y ser, el movimiento de auto-negación y auto-reconciliación del espíritu, o de su vuelta a sí. La verdad es la autenticidad que posee cualquier fase de esta unidad activa de pensamiento y ser en la medida que es un “resultado” que se aproxima a la *plena* “reconciliación” de la auto-contradicción dentro de la unidad.⁴⁶

Comprendemos, entonces, por qué en el ensayo de Kant queda la sensación de que las disposiciones de la Naturaleza son una “mano invisible” o un *deux ex machina* que queda sin explicar. La separación efectuada entre las intenciones personales, cortas de miras, de las personas particulares, en contraposición con los “designios de la Naturaleza” queda expresada como una relación externa, por más que su autor se esfuerce en hacer ver que hay ahí un rejuego profundo por dilucidar. No es que Kant haya manifestado una separación irreconciliable entre unos y otra, sino que no llegó a la profundidad del mecanismo determinante de la relación entre estos. Porque si una teleología histórica ha de plantearse, ha de comprenderse el sentido global de lo esta implica. Es preciso, en consecuencia, plantear las líneas fundamentales de la epistemología contenida en la comprensión de la misma.

Desde el punto de vista hegeliano, la comprensión de este tipo de dualidades imbricadas tiene como punto de partida la cualidad primaria de lo real, el trajín permanente entre los

⁴⁶ Mure, ópera citada, p. 33.

opuestos que, a fin de cuentas, sólo lo son en apariencia, ya que en verdad son estados provisionales de un orden omniabarcador de mayor envergadura:

...el conocimiento y el objeto del conocimiento son lo mismo. En consecuencia, lo que la pura intuición expresa como su otro, lo que afirma como error o mentira, no puede ser otra cosa que ella misma; sólo puede condenar lo que sí misma es. Lo que no es racional no posee verdad, o: lo que no es comprensible a través de una noción conceptualmente determinada, no *es*. Así, cuando la razón habla de algo distinto de ella misma, en efecto sólo habla de ella misma; por consiguiente, no va más allá de sí misma.⁴⁷

La dialéctica hegeliana no puede trabajar con puntos fijos e inmóviles y, en consecuencia estériles, en la cadena del conocimiento filosófico de la realidad. Si un descubrimiento sin igual tuvo la reflexión filosófica hegeliana fue pensar las determinaciones del conocimiento, la historia y la subjetividad en términos omniabarcantes. Las especificaciones de cada una de estas instancias pertenecen a una dinámica mayor de carácter universal que, al mismo tiempo, se retroalimenta con los movimientos particulares de la historia, el saber y la subjetividad. Es en este sentido que puede decirse que la metafísica de Hegel unifica todo cuanto existe; que la serie completa de los fenómenos del cosmos, el mundo y el hombre comparten una colindancia común. Más allá de ésta, nada puede decirse, porque nada hay. Por ello, «la dialéctica de Hegel no es ni más ni menos que la unidad de pensamiento y ser tal como se desarrolla en y a través de todas las formas y todo el contenido de la experiencia».⁴⁸ Así, «la verdad es a la vez verdad del pensamiento y del ser».⁴⁹

Pero la clave del desarrollo de la dialéctica planteada en estos términos, es que ésta elabora una prolija filigrana de las interacciones que se verifican entre sus elementos. Desde el fundamento de una lógica ontológica común, la evolución del mundo, de la conciencia y de la historia se intersectan en puntos determinantes produciendo nodos de sentido y florecientes realidades que, en conjunto, cohesionan y solidifican el progreso imparabile de lo que, en términos metafísicos, Hegel llamó el “Espíritu”. O sea, el devenir

⁴⁷ Hegel, G. W. F., *The Phenomenology of Mind*, Nueva York, Dover (traducción del alemán de J. B. Baillie), 2003, p. 321. A lo largo de la tesis, utilizaré siempre la versión inglesa de la *Fenomenología*, puesto que es mucho más clara e inteligible que la canónica que existe en español de Wenceslao Roces (México, Fondo de Cultura Económica, 1994: la primera edición es de 1966). Todas las traducciones del inglés de esta versión serán mías.

⁴⁸ Mure, *óp. cit.*, p. 36.

⁴⁹ Ídem, p. 35.

auto acumulativo de la racionalidad universal instanciada en su máximo exponente: la raza humana. El sistema filosófico así establecido no puede operar sino como una inmensa red descriptivo-conceptual cuyo mecanismo depende del rejuego de los momentos clave de la racionalidad universal:

Hegel unifica diferentes cosas, entre ellas la idea de encontrar una verdad, que será eterna y al mismo tiempo dinámica, desde la cual el universo, y la participación de la conciencia en él, pueden ser vistos y estudiados de manera sistemática. Esto es, desarrolla la idea de capturar, de manera teórica, el proceso y el cambio.⁵⁰

Desde este armazón teórico, Hegel insistió siempre en la búsqueda de la totalidad, en «la infinita unidad racional de la vida».⁵¹ En consecuencia, en la obra que abre el sistema de su pensamiento filosófico acabado, *La fenomenología del espíritu*, afirmó que el movimiento vital universal opera como una «unidad orgánica», y que «la igual necesidad de todos sus momentos constituye por sí sola, y en consecuencia, la vida de la totalidad».⁵² Entonces, la aprehensión sistematizada de esta realidad debe realizar una operación homológica con su objeto de estudio. Tal fue, por supuesto, el proyecto de *La fenomenología*: trazar la ruta que lleva a la conciencia desde sus estados primarios e inmediatos, en los reinos de la naturaleza que la preforma y de la recepción empírica del mundo, hasta las más depuradas abstracciones en las que ella misma se da como objeto de estudio: el arte, la religión y la filosofía. A partir de la comprensión de esta odisea psicológico-metafísica, es posible dar cuenta del movimiento análogo del Ser en su totalidad, «esa identidad de estructura puramente relacional que Hegel llama Espíritu...».⁵³

Así, una filosofía de la historia de corte kantiano resulta roma y poco satisfactoria ante el proyecto hegeliano. Hegel retoma el tema de las determinaciones naturales del Espíritu y su imbricación con la vida de la cultura y la sociedad en los términos antedichos; a manera de una unidad orgánica en la que la pléyade de componentes que la conforman trabaja en bloque, configurando una constelación interrelacional que sólo mediante un corte epistemológico con fines explicativos es posible separar. Con esta finalidad, la configuración dialéctica funciona doblemente: para describir un proceso que, de acuerdo con el pensador alemán, se verifica de manera efectiva en la realidad, y para reforzar

⁵⁰ Loptson, Peter, “Hegel Naturalized”, óp. cit., p. 121. La traducción es mía.

⁵¹ Mure, óp. cit., p. 66.

⁵² Hegel, *Phenomenology of Mind*, óp. cit., Prefacio, p. 2.

⁵³ Ripalda, Estudio introductorio a la *Filosofía real*, óp. cit., p. xxiii.

esquemáticamente la lógica profunda de dicho proceso. Tal formulación ha pasado al acervo cultural occidental a manera de una especie de mantra filosófico: tesis-antítesis-síntesis, aunque mejor sería ponerlo en términos de positividad-negatividad-superación. Sea como fuere, el principio es, al mismo tiempo, lógico, metafísico y didáctico, y por medio de él, queda afirmado el modo de ser de todo cuanto existe: «La fórmula triádica es la total manifestación del espíritu que se aliena y vuelve a sí a través de (y como) la Naturaleza y el hombre».⁵⁴ El pedagogo Wolff Michael-Roth ha enfatizado la importancia descriptiva y analítica de la lógica hegeliana:

⁵⁴ Mure, óp. cit., p. 46. Mure teje con cuidado la apreciación del método dialéctico de Hegel, con la finalidad de evitar una utilización ya bien meramente didáctica, ya bien hipostasiada del mismo; así, aclara que «La dialéctica, pues, se moverá de lo abstracto a lo concreto, y este progresivo desarrollo de la verdad no sólo será visible en cada eslabón de la cadena de tríadas [tesis-antítesis-síntesis y sus reiteraciones]; pues podemos dividir la serie triádicamente a cualquier escala. Podemos fraccionarla en tres secciones principales, y cada una de ellas podemos subdividirla triádicamente hasta que lleguemos a las tríadas principales.

»Si la dirección de la serie es de lo abstracto a lo concreto, su comienzo, si es que existe, debería ser presumiblemente una tesis positiva e inmediata sin más, desprovista de toda negación determinante, y debería terminar en una síntesis absolutamente concreta, a saber, el espíritu absoluto vuelto a sí y auto-reconciliado. Así es como Hegel trata en realidad de formularlo cuando expone todo su sistema en la *Enciclopedia*. Pero lo hace así por razones que pueden llamarse pedagógicas en el sentido más amplio. Al exponer un sistema filosófico, dice, debe empezarse por lo incuestionablemente obvio, pues si se comienza por cualquier primer principio definido, será cuestionado por alguien que nos forzará a retroceder hasta un comienzo anterior que lo justifique. Por otro lado, esta fijación del comienzo para satisfacer una necesidad pedagógica puede llevar a graves equívocos. Sugiere la idea de un avance rectilíneo y plano del comienzo hasta un final. Pero una línea recta no puede representar de modo suficientemente satisfactorio ni siquiera un desarrollo temporal, y es totalmente inadecuada como símbolo de una actividad externa de auto-alienación y vuelta a sí. En diferentes sentidos, el espíritu absoluto es a la vez anterior y posterior a su auto-alienación y retorno. Si es que podemos aplicar en este caso una expresión geométrica, toda la serie y cada una de sus tríadas, como Hegel mismo sugiere, se simboliza mejor mediante un círculo que con una línea recta. Si vale la pena que refinemos más el símbolo, podríamos imaginar la dialéctica como una serie de espirales girando sobre sí mismas en círculo...», pp. 47-48.

En el mismo sentido, Francisco Larroyo afirma que «Se dice con reiterado error que la filosofía hegeliana explica la cultura humana dentro de un sistema lineal, a manera de una escala, cuyo último peldaño quedaría representado por la filosofía y, dentro de ésta, la filosofía del propio Hegel como etapa final del largo desarrollo histórico de la humanidad.

»A decir verdad, jamás tuvo en la mente este filósofo parecida idea. Al contrario, una y otra vez muestra que el hombre se va potenciando en cada una de sus formas de vida, gracias al influjo recíproco de todas ellas. El arte, por ejemplo, como primer momento del espíritu absoluto, no debilita la eticidad en sus instituciones de la familia, de la sociedad civil y demás. Éstas, más bien, se fortalecen cuando aquél las pervade, y lo propio puede declararse respecto de la moralidad con el derecho, de la religión con la filosofía, etc.

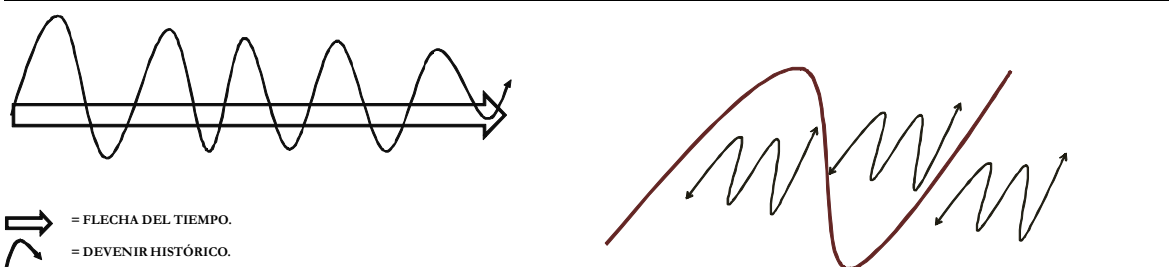
»Cabe hablar, mejor, de una concepción circular del sistema, de manera como el propio Hegel solía expresarlo. En la *Fenomenología*, por ejemplo, dice: «El espíritu es un círculo que se vuelve sobre sí mismo, que presupone su comienzo y sólo lo alcanza al final». Véase su estudio introductorio a la *Enciclopedia*, México, Porrúa, 2004, apartado «Análisis de la obra», pp. LII-LIII. Recabando las pertinentes observaciones de ambos profesores, podría plantearse, en términos esquemáticos, la siguiente representación del sistema histórico-metafísico de Hegel:

Hegel desarrolló el método de razonamiento dialéctico en su forma moderna. La dialéctica ayuda a comprender de manera concreta los fenómenos, en todos sus movimientos, cambios e interrelaciones, con sus polos opuestos como partes constitutivas de una misma unidad. En la idea de la unidad de los opuestos, la lógica dialéctica reconoce que todos los procesos de los fenómenos sociales y naturales albergan tendencias contradictorias y mutuamente excluyentes. En la lógica dialéctica, las contradicciones no son infortunios, sino la fuente de poder de la progresión. Es decir, la progresión surge de la resolución de las contradicciones y el conflicto.⁵⁵

Con este equipamiento teórico, el Hegel maduro pudo dar cuenta de manera fascinante de las imbricaciones que la Naturaleza y la sociedad presentan. El resultado se halla en la extensa sección que dedica en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* al tema de las relaciones entre la naturaleza y la sociedad. Previo a ello, cuando ya su filosofía funcionaba a manera de un sistema analítico depurado, en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, argumenta en el sentido lógico antedicho, para subrayar que la Naturaleza es la otredad que participa en el chispazo que enciende el desenvolvimiento histórico de la razón universal:

La Naturaleza ha sido determinada como la idea en la forma del ser-otro. Como la idea es, de este modo, la negación de sí misma y exterior a sí, la Naturaleza no es exterior sólo relativamente respecto a la idea (y respecto a la existencia subjetiva de la idea, el espíritu), sino que la exterioridad constituye la determinación, en la cual ella es como naturaleza... el modo en que es, su ser no responde a su concepto; es, por el contrario, la contradicción no resuelta...⁵⁶

Lo natural permanece, en sí mismo, como pura contradicción, es decir, que necesita el concurso de su otro para llegar a la síntesis que cohesionese su concepto. Es necesario, pues, que haya consciencia, decisión y libertad de acción para que la determinación de la Naturaleza dé el cerrojo a la totalidad de cuanto hay en el mundo. O sea, a partir de la oposición (o



La figura de la izquierda refleja la trayectoria histórica a lo largo del tiempo como una trama progresiva, no lineal y autoalimentada; la figura de la derecha es un acercamiento a dicha trama. Cada uno de sus momentos o “giros” temporales conlleva movimientos homólogos de menor duración y menor contundencia, pero igualmente necesarios en términos de la lógica del sistema.

⁵⁵Citado en Hoffman, Michael H. G., “The curse of the hegelian heritage: ‘Dialectic’, ‘contradiction’ and ‘dialectical logic’ in Action Theory”, Georgia Tech/Ivan Allen College, School of Public Policy Working Papers, Atlanta, 2005, Working Paper # 9, p. 3. La traducción es mía.

⁵⁶ Confróntese, Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, óp. cit., p. 154, párrafos 247 y 248.

“negatividad”, en la terminología hegeliana) de lo natural, necesariamente, la historia es positivamente, previa negación (provisional) de dicha oposición de lo natural. Para representarlo en términos esquemáticos, observemos la siguiente figura:

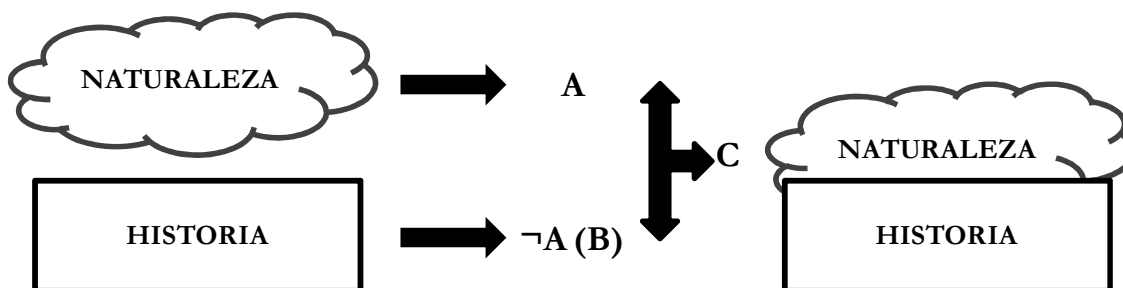


FIGURA 1: LA DIALÉCTICA ENTRE NATURALEZA E HISTORIA, EN TÉRMINOS DE POSITIVIDAD, NEGATIVIDAD Y SÍNTESIS.

El sistema hegeliano resuelve la oposición entre lo eminentemente humano y todo lo demás por medio del vínculo racional que todo lo envuelve, determina, proyecta y desarrolla. En este sentido, en la metafísica de Hegel no hay exotismo. La racionalidad humana, logro ontológico máximo sobre la Tierra, no es una extravagancia cósmica, sino la parte más acabada de una mega racionalidad que surca de punta a cabo el cosmos y sus particularidades. Tal es la razón de que el planteamiento de la dialéctica de la racionalidad del Ser no tenga, en sentido estricto, una estructura lineal, con un inicio y un fin predeterminados, sino que se desenvuelve en espirales concéntricas formando una estructura que, visualmente podemos interpretar como esférica: auto-contenida, completa y recursiva.⁵⁷ El espíritu, o razón universal polimórfica, presenta un vaivén peculiar que le da su cariz trivalente que en el nivel lógico se repite una y otra vez a lo largo del tiempo, es decir, permanece constante; aunque, en el nivel ontológico,

⁵⁷ Véase arriba nota 32 acerca de la circularidad de la lógica y la metafísica hegeliana. Sobre el particular, prefiero, más que el concepto del círculo, el de la esfera, que a decir de Peter Sloterdijk, en su rastreo de la fuerza ontológica de la esfera en la cultura occidental, ésta es «el símbolo de la totalidad... símbolo de lo envolvente o del ser-alrededor, *periéchon*, que abarca todos los géneros físicos y espirituales de lo existente...», confróntese su obra *Esferas II. Globos*, Madrid, Siruela, 2003, p. 16. Asimismo, en *Esferas I. Burbujas* (Madrid, Siruela, 2009), afirma: «Que la vida es una cuestión de forma es la tesis que conectamos con la vieja y venerable expresión de filósofos y geómetras: *esfera*. Tesis que sugiere que vivir, formar esferas y pensar son expresiones diferentes para lo mismo», p. 22.

sigue siempre un principio acumulativo de absorción epistemológica que lo acrecienta y lo complejiza. Hegel fue claro en ello: «El concepto del espíritu, en efecto, es la base; y este concepto ha sido admitido como existente. Es también base para nosotros; pero es asimismo fin del espíritu el producirlo. En la existencia real, por tanto, es esto lo último aunque, como base, es lo primero».⁵⁸

Desde este punto de partida, Hegel se encontró en posibilidad de explicar el nexo necesario entre la naturaleza y el hombre, desde el fundamento común del rol que cada uno de ellos juega en la vida del espíritu. Aquella pretendida “sabiduría” de la Naturaleza kantiana, queda explicada en la filosofía de la historia de Hegel en términos de una imbricación ineludible entre los seres humanos y su entorno. A diferencia de lo que siglo y medio después intentará Niklas Luhmann, estableciendo una división consustancial entre el sistema social y el entorno ecosistémico en la dinámica del mundo (a saber, la crucial bipolaridad sistema/entorno), con Hegel, sistema social y mundo ecosistémico quedan subsumidos en una metafísica común cuya lógica es compartida y sólo se diferencian por las respectivas configuraciones estable y evolutiva ligadas a cada cual.

Es decir, naturaleza y sociedad comparten la lógica antinómica sintética que delinea el acabado entero del mundo. Sólo que en el caso de la naturaleza, su realidad permanece estable, dotando de elementos relacionales a la vida histórica del hombre. En el caso de la vida histórica, el principio motriz no es el de la estabilidad relacional, sino el de la progresión relacional de sus elementos. En breve, la naturaleza es el elemento perenne negativo de la ecuación que hace superar al Espíritu en la Tierra. En tanto que la historia es el elemento dinámico positivo de la misma ecuación. Como se ha mencionado, al compartir el basamento lógico trivalente, prevalecen en una unión indisociable a lo largo del tiempo. Dicha diferenciación ontológica con fundamento en una lógica compartida ha sido destacada por Hayden White:

...tanto el mundo físico como el humano *pueden* ser comprendidos legítimamente en términos de jerarquías de especies, géneros y clases, cuyas relaciones mutuas sugirieron a Hegel la posibilidad de una representación sincrónica de la realidad en general, que es ella misma de naturaleza jerárquica, aun cuando negaba que esa jerarquía pudiese haberse desarrollado con el tiempo en el mundo físico. Esa posición era consistente con la ciencia del tiempo de Hegel, que no permitía la atribución de la capacidad de evolución a la naturaleza física u orgánica; en general, enseñaba la

⁵⁸ Confróntese, Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 2004, p. 184.

fijeza de las especies... Esto significa que en la medida en que Hegel era impulsado hacia la doctrina de la evolución natural, lo era sólo por consideraciones lógicas.⁵⁹

Con estas precisiones en mente, puede trazarse puntualmente el nexo que Hegel tenía en mente cuando hablaba de las ineludibles relaciones entre la naturaleza y lo social. A partir de ellas, se verá cómo es que la historia tuvo un núcleo evolutivo cultural en un entorno perfectamente delimitado, haciendo que la razón universal encontrara las sendas más fecundas para su desarrollo temporal: el reducido espacio geográfico de la Europa occidental.

II.

Poco más de siglo y medio después de que Hegel plasmara las líneas fundamentales de su filosofía de la historia, el filósofo inglés Richard James Blackburn, retomando la importancia del nexo vital que la naturaleza tiene con relación a los seres humanos, afirmó lo siguiente:

Las cambiantes demandas que la geografía histórica y la demografía presentan a las capacidades tecnológicas (y de todo tipo) del hombre para lidiar con ellas, así como las restricciones impuestas por otras sociedades, ellas mismas atadas en mayor o menor medida a sus propias presiones medioambientales, han alterado para siempre los términos en los que las sociedades deben negociar su reino de necesidades, así como los términos en los que son capaces de ejercer actividades creativas autónomas en su reino de libertad... El homo sapiens, la especie racional, cuya inteligencia le permite escoger por medio del ensayo y error medios crecientemente superiores para lograr sus fines, está persistentemente asaltado por objetos y agentes vampíricos cuya colectividad negativa puede ser designada como el enemigo depredador de esta racionalidad, el vampiro de la razón.⁶⁰

Por supuesto, Blackburn retoma el magnífico tratamiento que de la relación necesaria entre la naturaleza y el ser humano hiciera Hegel. Ahí donde el pensador alemán afirmó un espíritu que se eleva sobre sí mismo y sobre su derredor, atizado por el encarnizamiento del entorno, el filósofo inglés afirma la estructura de un dominio medioambiental y las restricciones que impone a la inventiva humana que, precisamente por ello, busca diversas maneras de hacerle frente. En ambos, se verifica una simbiosis que, en última instancia, se vuelve un motor virtuoso por donde la racionalidad fincará rutas de salida para sus potencialidades cognoscitivas. El proyecto de Blackburn es el de una naturalización de Hegel, como justamente ha afirmado Peter Loftson con relación al análisis de las ideas expuestas por el profesor inglés.

⁵⁹ Confróntese, White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, ópera citada, 2005, p. 86.

⁶⁰ Confróntese, Blackburn, James Richard, *The Vampire of Reason. An Essay in the Philosophy of History*, Londres, Verso, 1990, pp. 21-22. La traducción es mía.

Los antecedentes de una propuesta que sigue siendo completamente atractiva en nuestros días, se hallan, claro está, en *Las lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, obra en la que Hegel tuvo el arrojo de afirmar un estado de cosas que tanto en su tiempo como en la actualidad es innegable: si ha habido una civilización que ha sabido henchirse de punta a cabo sobre las predisposiciones de la naturaleza que la conforma, esa ha sido la civilización europea.

Una vez que Hegel trazó las líneas primordiales de su pensamiento histórico, ubicó el pináculo del desarrollo del espíritu en Europa. Previo a ello, estableció los criterios que permiten afianzar analíticamente el vínculo entre la naturaleza y la cultura. Críticos contemporáneos, con la ventaja de lo anacrónico, han detectado en el modo de pensar hegeliano, un síndrome caro a la época que vio surgir su pensamiento: el encadenamiento entre el quiebre epistemológico iluminista, de corte humanista y positivista, con la concepción de una flecha del tiempo, más la expansión conceptual de las determinaciones de lo social, es decir, el ensanchamiento de la especulación teórica hacia lo que es externo y ajeno al ámbito de la voluntad y el dominio del hombre: «El pensamiento de la edad moderna, que se presentó durante tanto tiempo bajo el ingenuo nombre de Ilustración y bajo el todavía más ingenuo lema programático “Progreso”, se distingue por una movilidad esencial: siempre que sigue su típico “Adelante” pone en marcha una irrupción del intelecto desde las cavernas de la ilusión humana a lo exterior no humano».⁶¹

Pero en Hegel, si bien los elementos típicamente modernos señalados por Sloterdijk se hallan ciertamente presentes, la situación es mucho más compleja: sobrepuja el iluminismo, concebido como mera disposición para el saber por la sola autoridad del sujeto cognoscente⁶², para introducir en ésta el constructivismo histórico de su devenir, conformándose al cabo como conocimiento realmente verdadero, es decir, como un plexo racional vinculante entre lo subjetivo y lo objetivo, lo general y lo particular, el tiempo largo de la historia y el tiempo corto de la vida personal.

De esta manera, el «progreso» arriba a la concepción histórico-epistemológica diacrónica de Hegel de forma natural: no hay otra manera de comprender las etapas necesarias del desarrollo del conocimiento más que como momentos sucesivos de acumulación sostenida de

⁶¹ Sloterdijk, Peter, *Esferas I. Burbujas*, óp. cit., p. 29.

⁶² «La Ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro... Sapere Aude! “¡Ten valor de servirse de tu propio entendimiento!”, he aquí el lema de la Ilustración», confróntese, Kant, Immanuel, “¿Qué es Ilustración?” en *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 21.

presupuestos sobre los que se estos erigen, cuya lógica está interconstruida con el tripartismo sincrónico de tesis/antítesis/síntesis, que ya se ha mencionado siguiendo a Mure.⁶³ El avance y la eventual consolidación del conocimiento hasta llegar a formar un manto epistemológico dialéctico que todo lo cubre, y que Hegel llama lo absoluto, necesariamente ha de considerar en su integración conceptual el sustrato «no-humano», en la forma de la determinación natural y su vinculación con el desarrollo de la sociedad y sus diversas encarnaciones civilizatorias. Asimismo, ambas, se encuentran vinculadas con una racionalidad, llamémosle cósmica, que la mayoría de las religiones han resuelto en la fórmula mágica de uno o varios dioses. En ellas, la simbología divina posee una parte de verdad: representa la coherencia de la totalidad que rodea a los seres humanos.

La superación de la dualidad Infinito/finito se produce al concebir la realidad entera, el Absoluto, como síntesis de lo Infinito *en* lo finito. La verdadera infinidad consiste en la integración de lo finito en el despliegue del Absoluto como momento interno y necesario. La contradicción más absoluta, la que contrapone el Infinito a lo finito, queda así superada en la concepción de un Absoluto omnicomprendido que, por un movimiento interno de autodiferenciación y reasunción de la diferencia, se genera a sí mismo como vida infinita. Lo finito, entonces, representa aquella dimensión del Absoluto mismo que le es necesaria para volver sobre sí como autoconsciencia absoluta, como Espíritu reconciliador de toda realidad.⁶⁴

El Espíritu reconciliador es, por supuesto, el trabajo dialéctico de la razón histórica. Opera por ciclos isomórficos lo mismo en lo macro que en lo micro. En el transitar de una conciencia particular y en el transcurso del tiempo histórico de gran aliento. La teleología hegeliana es, así, inherente a la metafísica de la totalidad de su sistema filosófico, es una parte constitucional de su lógica profunda, como lo especificó desde los tiempos de *La filosofía real*, cuando el sistema era embrionario, aunque ya prefiguraba su orden definitivo:

En la intuición el espíritu *es* la imagen; para el **Espíritu** como conciencia el **Espíritu** es un *ser*, separado del yo, pero para nosotros es unidad de ambos, y es lo que va haciéndose para el Espíritu mismo: el Espíritu es *de suyo* y *para sí*, en la intuición aún sólo es *de suyo*, lo completa con el para-sí —mediante la negatividad, separación de lo implícito— y se recoge en sí, y su primer uno mismo es su objeto, la *imagen*, el *ser mío*, superado.⁶⁵

⁶³ Véase nota 32, supra.

⁶⁴ Confróntese, De Torres, María José, “Metafísica y filosofía de la religión en Hegel” en *Enrahonar* n° 28, 1997, p. 86.

⁶⁵ Hegel, *Filosofía real*, ópera citada, p. 154. Cursivas y negritas en el original.

La circunvolución de la razón, que la lleva de la intuición inmediata (verdad parcial) a la construcción de la conciencia de la intuición y posterior conciencia de la conciencia (verdad subjetiva completa), quedaría bien especificada en su primera gran obra de juventud, *La fenomenología del espíritu*, algunos años después de esta primera encarnación de su sistema progresivo y holístico, como ya lo he señalado. Allí, al plantear el círculo subjetivo de la evolución conceptual de la razón universal, estableció que:

El inicio de la cultura y de la lucha para sobrepasar la irrompible inmediatez de la vida física ingenua, tiene siempre que ser realizado por la adquisición de principios y puntos de vista universales, esforzándose, en primera instancia, por acceder simplemente al *pensamiento* de la cuestión en general, sin olvidar al mismo tiempo de dar razones para sostenerla o refutarla, para aprehender la completa riqueza y plenitud contenidas en sus numerosas determinaciones particulares, y en saber cómo modelar una afirmación coherente y ordenada de ello, así como un juicio responsable sobre el particular.⁶⁶

La dinámica entre lo individual y lo universal, en los términos de *La fenomenología*, radica en el rejuego que existe entre lo particular y lo general. Si de manera unilateral se permanece en un lado de la relación fluyente entre ambos estados de la realidad, no podrá accederse a la verdad de las cosas. Al decir algo sobre un particular (persona, objeto, evento) con cierto nivel de certeza y pretensiones de verdad, necesariamente han de traerse a cuento «principios y puntos de vista universales». El movimiento dialéctico que une los contrarios a partir de una aparente incongruencia primera, es la pieza clave de la progresión racional universal. La conformación profunda del espíritu universal que lo impele a su peculiar devenir auto acumulativo. Tal era la confianza hegeliana en la estructura profunda de lo real, cuya integración esencial podía ser sacada a flote por el esfuerzo filosófico de corte holístico: «Él creía en un orden racional del mundo y en su propia habilidad para comprenderlo. Para él, la vida no es “una historia contada por un idiota”; y la historia no es meramente, aunque también lo es, una sucesión de tragedias. Existe, en cambio, un propósito último —la libertad— y ésta moldea el estándar del juicio sobre lo existente».⁶⁷

⁶⁶ Hegel, *The Phenomenology of Mind*, ópera citada, p.3.

⁶⁷ Confróntese, Kaufmann, Walter, *From Shakespeare to Existentialism: Studies in Poetry, Religion, and Philosophy*, Nueva York, Princeton University Press, 1980, p. 110. Capítulo 7: “The Hegel Myth and Its Method” (pp. 95-128), donde hace una dura crítica a la intentona de desacreditar el pensamiento hegeliano por parte de Karl R. Popper en *La sociedad abierta y sus enemigos*, ópera citada.

En este sentido, el término del ‘fin de la historia’ se ha prestado a equívocos⁶⁸ diversos que no tendrían por qué existir si se comprendiera el proyecto global de Hegel, que establece un dinamismo inherente a la vida histórica, aún cuando sus determinaciones conceptuales (como la consciencia de su propio proceder racional y acumulativo) hayan alcanzado la esfericidad. Así lo dice claramente Mure:

Cuando en cualquier terreno se consuma un propósito humano, sobreviene la insatisfacción —queremos más— porque la meta de lo finito es la auto-completud en lo infinito y, en último término, en lo absoluto. Esto es lo que esquemáticamente representa la inestabilidad de cada una de las síntesis sucesivas. Pero, igualmente y *eo ipso*, expresa el movimiento del espíritu absoluto, sin el cual carecería de significado la puja de lo finito por la totalidad.⁶⁹

Es decir, el fin del concepto, cuando ha juntado los opuestos y los ha sintetizado, se desarrolla en una dialéctica entre lo que siguiendo a Fernand Braudel podemos llamar la historia de corta duración y la historia de larga duración.⁷⁰ Un entramado dinámico entre un conjunto de alcances focalizados en un tiempo específico y una serie de determinaciones que se proyectan en la amplitud de los siglos. La historia acaba, entonces, cuando dichos conjuntos específicos han llegado al nivel de su rebase; entonces, una nueva circunvolución habrá de comenzar. La guía conceptual hegeliana de esto es, por supuesto, el concepto de libertad. Diríase que es el atractor de los acontecimientos hacia su conclusión virtuosa en una época definida. Época que, en la larga duración, puede ser interpretada como época de épocas, sin que esto signifique que los componentes de la historia corta cesen, se paralicen de golpe y sin aviso.

La propuesta hegeliana es atrevida y poderosa. Dentro de sus límites auto generados, es prácticamente imposible negar las consecuencias que de ella se siguen; ese universo en movimiento acumulativo perpetuo de saber, aquel ensanchamiento de sus potencialidades cognoscitivas, creadoras y funcionales a través de la historia, esa «iluminación por regreso demorado a la provincia alemana»⁷¹, como lo ha llamado (no sin cierta ironía) Sloterdijk, constituye una metafísica auto suficiente, que sólo puede ser puesta en cuestión intentando socavar los fundamentos filosóficos sobre los que descansa. Por esta razón, el anti idealismo de corte marxista se opuso a ella con vehemencia y el anti ideologismo de cuño post marxista

⁶⁸ El caso paradigmático ha sido sin duda el del analista estadounidense Francis Fukuyama con su influyente ensayo “The End of History?”, en *National Interest*, verano de 1989.

⁶⁹ Confróntese, Mure, *La filosofía de Hegel*, óp. cit., p. 47, nota 43.

⁷⁰ Véase su obra *La dinámica del capitalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁷¹ Véase, Sloterdijk, Peter, *Esferas II. Globos*, ópera citada, p. 728. Capítulo 8, parágrafo 5: “Julio Verne y Hegel”.

la confrontó con las herramientas de la meta crítica de posguerra del siglo XX. Así, en la persona de Theodor Adorno, Hegel no es puesto de pie, como dijera Marx⁷², sino que es llevado un grado más allá de la crítica: su dialéctica se convierte en dialéctica negativa —es decir, en encadenamiento histórico sin resolución virtuosa—. La concepción del mundo como un sustrato racional y progresivo de un universo asimismo racional y progresivo, es tratada como una aporía que no puede salir de su propia necesidad paradójica:

La precisión con que avanza la historia, así como el principio de equivalencia en la relación social entre los sujetos, con su avance constante hacia la totalidad, procede de acuerdo con la misma lógica que, según se pretende, Hegel no ha hecho más que proyectar en dichos sujetos. Sólo que esta lógica, primado de lo universal en la dialéctica entre lo universal y lo concreto, es un *index falsi*. Esa identidad es tan inexistente como la libertad, la individualidad y todo lo que Hegel identifica con lo universal.⁷³

Si bien el discurso adorniano es poderoso y posee una cepa meta crítica anti metafísica de corte realista, no se ve del todo claro por qué la lógica hegeliana del espíritu absoluto habría de estar plagada de irrealidades ideológicas más que de un entramado especulativo consecuente con el objetivo central de lograr una explicación coherente y compacta de lo que de otra manera serían realidades monádicas dispersas. En este sentido, un espíritu naturalista bien puede reconocer en Hegel el descubrimiento fundamental de que lo que hay opera en bloque, en sincronía y como un a totalidad cósmica, seamos capaces de reconocerlo o no con nuestros limitados y provisionales medios epistemológicos artefactuales: el lenguaje, las matemáticas y la lógica, así como todas las ciencias y saberes que les son sucedáneos.⁷⁴

⁷² Véase, Marx, Karl y Engels, Federico, *La ideología alemana*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1972.

⁷³ Confróntese, Adorno, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1990, p. 315. “Historia universal y espíritu de la naturaleza: Excurso sobre Hegel”.

⁷⁴ Para una interpretación naturalista y ontogenética del surgimiento artefactual del hombre en la época prehistórica, véase Sloterdijk, Peter, *En el mismo barco*, Madrid, Siruela, 2008; para un diagnóstico de los efectos contemporáneos de dicha artefactualidad, véase, Linares, Jorge Enrique, “La expansión de la responsabilidad humana ante la naturaleza” en *Theoría* n° 18, julio del 2007, pp. 67-85.

CAPÍTULO 2: LA OBRA DE ARTE EN LA ESTÉTICA DE HEGEL

En la introducción a sus lecciones de historia de la filosofía, Hegel afirma:

Este ser consigo mismo del espíritu, este volver a sí de él, puede considerarse como su meta suprema y absoluta; a esto, simplemente, es a lo que el espíritu aspira y no a otra cosa. Todo lo que acaece en el cielo y en la tierra —lo que acaece eternamente—, la vida de Dios y todo lo que sucede en el tiempo, tiende solamente hacia un fin: que el espíritu se conozca a sí mismo, que se haga objeto para sí mismo, que se encuentre, devenga para sí mismo, que confluya consigo mismo; empieza siendo duplicación, enajenación, pero sólo para poder encontrarse a sí mismo, para poder retornar a sí.⁷⁵

El instante primigenio de este movimiento de autoconocimiento del espíritu es la voluntad religiosa de los hombres. Por medio de ella, la razón se da una serie de dobles. Encuentra esencias divinas en los contrastes astronómicos, en la fenomenología de los cielos, en el resto de seres animados. Las primeras religiones son netamente naturalistas: la luz y las sombras; las plantas, los animales; de estos, en un siguiente giro evolutivo, surgen los seres zoomorfos, mitad hombres, mitad bestias, como en el panteón egipcio. A partir de este impulso de «enajenación» del espíritu humano, surge un modo de representación *sui generis*. Una serie de imágenes, grabados, frescos, esculturas y construcciones dedicados a poner en materia permanente lo que la convicción y la imaginación religiosa afirma ontológicamente. Un modo específico por el que la mente humana exterioriza y hace patentes los productos de la fe. Al hacerlo, reafirma sin duda sus convicciones metafísicas, pero también hace fluir el encuentro consigo misma, puesto que de manera paralela a la creencia en ultramundos, seres fantásticos y voluntades infinitas, corre un caudal de inventiva, de especulación y de auto alabanza del espíritu humano.

Tal es el flanco que da nacimiento al arte. Hegel afirma que el arte es todo aquello que puede ser considerado sin duda bello en un sentido específico: como producto de la inventiva humana; y que lo bello es aquello que representa en una materialidad determinada la dignidad del hombre: «Lo bello producido por el espíritu es el objeto, creación del espíritu, y toda creación del espíritu es algo cuya dignidad es imposible

⁷⁵ Cfr., Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*, p. cit., p. 28.

negar».⁷⁶ Esta radica en la libertad en cuanto idea. La apercepción de la singularidad ontológica de la razón humana en el mundo llevada al cabo por ella misma. Para dar cuenta de sí misma, ha sido necesaria la acumulación histórica de conocimiento, de maneras de interpretar la relación que la razón humana guarda con el resto del mundo, racional en sí mismo. El impulso del autoconocimiento de la razón humana universal, o espíritu, surgió de manera primitiva con las manifestaciones religiosas de la especie. Donde ha habido enclaves humanos ha habido religión. En la oscuridad de los tiempos comenzó entonces el proceso autoreflexivo de la razón. Este dio paso a las formas artísticas trasvasadas por la fe. Hegel es categórico al respecto: el arte nació imbricado con la religiosidad:

Los pueblos han depositado sus concepciones más caras en los productos del arte, las han expresado y han adquirido conciencia de ellas por medio del arte. La sabiduría y la religión se han concentrado en formas creadas por el arte, el cual nos proporciona la clave merced a la que estamos en situación de comprender la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En no pocas religiones el arte ha sido el único medio del que se ha servido la idea nacida en el espíritu para devenir objeto de representación.⁷⁷

Los diversos acabados de la religiosidad antigua, puestos en materia sólida como la madera o la piedra, evolucionaron con el paso de los siglos de un naturalismo más o menos obvio hasta llegar a la «claridad de la expresión» con la escultórica griega. Con ella, el arte religioso deviene en «una forma que es esencialmente espiritual», que al depurarse de las representaciones no humanas, como las del medio ambiente y los animales, sobrepuja las realizaciones sublimes hasta el grado en que «el espíritu es el artista».⁷⁸ Podría decirse que el arte griego pasa de una teocracia a una teodicea cuyo pilar de perfección representacional es lo característicamente humano. La afirmación de la perfección realista en la representación humana de las esculturas griegas, su afán por erigir la figura humana como el centro mismo de la belleza así realizada, surgió en el mundo antiguo al mismo tiempo que la eticidad del pueblo griego. Es decir, fue un efecto de un progreso racional mayor. Cuando el espíritu se da a sí mismo como objeto, alcanza la autoconciencia creativa. Es el periodo de la eticidad. El núcleo de esto radicó en «El cumplimiento cabal de la vida ética en una auto conciencia libre... la individualidad que

⁷⁶ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 10.

⁷⁷ *Ibid*, p. 11.

⁷⁸ Hegel, *The Phenomenology of Mind*, pp. 411-412.

ha penetrado en sí misma». ⁷⁹ O, para decirlo en los términos materialistas de Lukács, en el arte griego: «...se produce en la práctica artística una específica objetividad estética que se distingue cualitativa y esencialmente de las formas de objetividad de la cotidianidad, la religión y la magia». ⁸⁰ El arte clásico fue posible porque por primera vez en la historia del mundo, la idea y la hechura coincidieron. El reconocimiento de la naturaleza esencial del hombre, libre de determinaciones más allá de sí mismo, y su plasmación en figuras duraderas. La religiosidad griega abrió así un caudal que no haría sino ensanchar con el paso del tiempo: las hechuras adoratorias artísticas poseen vida propia más allá de los usos místicos que pudieran, en principio, tener.

Tenemos aquí el ejemplo de sus observaciones sobre la escultura de la época. Si bien Hegel centra sus observaciones sobre la escultura clásica en un periodo previo, el famoso grupo escultórico helenista de *Laocoonte y sus hijos devorados por las serpientes* (véase la Figura 1), atribuido al grupo de trabajo de Agesandro, Polidoro y Atenodoro y datado en el año 25 antes de nuestra era ⁸¹, es un ejemplo preciso de lo que el filósofo expresa en torno al arte griego. Con la escultórica griega, la materia bruta es transformada hasta alcanzar, por medio del trabajo de la razón puesta en ella, la más acabada representación del espíritu humano; de aquello que conforma el alma humana en su determinación soberana: estados de ánimo, acciones, sentimientos, reflexiones, vicios y virtudes. Allí se materializaron con pulcritud «las formas que expresan el espíritu del modo más completo, a través de las cuales se alcanza la idealidad». ⁸²

⁷⁹ Ibid, p. 413.

⁸⁰ Confróntese, Lukács, Georg, *Estética 1: cuestiones previas y de principio*, Barcelona, Grijalbo, 1965, p. 227.

⁸¹ Sobre las características generales de dicho grupo escultórico, véase, Gombrich, E. H., *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1950, pp. 73-76.

⁸² Hegel, *Filosofía del arte*, p. 415.



FIGURA 2: *LAOCOONTE Y SUS HIJOS DEVORADOS POR LAS SERPIENTES.*

Afirmando una operación de corte orgánico sobre el trabajo en el mármol, en la que las partes y el todo deben poseer una armonía retroalimentativa, Hegel hace ver cómo la exterioridad del trabajo sobre los materiales, debido a la maestría de los artistas, hace emerger la interioridad de lo que está representando. Como en pocas obras, la pieza de Laocoonte luchando contra las serpientes marinas, es una muestra poderosa de uno de los rasgos de la escultura humanista subrayados por el ex rector de la Universidad de Berlín: la sensación de motricidad que vincula al espectador con los movimientos del alma: «Se tiene la sensación de una fluidez animada, el soplo de una superficie animada donde cada parte tiene su particular forma y diferencia...».⁸³ La fuerza de la escultura ubica al espectador frente a un evento trágico y sublime: la lucha del hombre por vencer a

⁸³ Ibidem.

fuerzas que, de antemano, sabe que lo rebasan. El espíritu indómito del ser humano por pelear hasta el límite de sus capacidades ante un entorno avasallante; la afirmación paradójica de su voluntad ante los irrebasables elementos exteriores, el encontronazo de su ímpetu de auto afirmación contra todo aquello que no es él mismo.

La labor sobre la piedra, regida por la operación conceptual en la mente del escultor, construye las claves simbólicas que llevan hasta la Idea, es decir, hasta las determinaciones espirituales de lo humano allí plasmado. Por mediación del elemento material, se tensa el arco que vincula la creatividad subjetiva del hacedor con la esencialidad espiritual de lo representado. Ambas pertenecen a un entramado social que las ha posibilitado, completando de esta manera un ciclo de reforzamiento de lo espiritual, justamente la comprensión griega de que la razón de ser del arte era poner por medio de elementos racionales, las realidades de la razón humana ante sí misma.

La concepción hegeliana del arte clásico, en general, y de la escultura de ese periodo, en particular, genera la sensación de naturalidad y justeza interpretativa. Casi cualquier reseña crítica contemporánea, en especial sobre arte figurativo, cine o teatro, continúa apelando a la capacidad de las obras para “desentrañar el alma humana”, como en su momento (por ejemplo, en su discurso de aceptación del Nobel) dijera Faulkner sobre el papel de la novelística. En un sentido global, seguimos siendo hegelianos. La impronta de sus apreciaciones sobre la razón de ser del arte ha sido uno de los pilares de la reflexión occidental sobre el particular. En buena medida esto es así porque tuvo la capacidad de integrar en su visión de las cosas intuiciones largamente sedimentadas en el pensamiento europeo. El papel del simbolismo como lo “puesto en lugar de”, así como la diferencia cualitativa excepcional del arte griego con relación a todo lo que le antecedió y le sucedió en cuanto a concepción y ejecución artística fueron puntales sólidos para la interpretación racionalista y humanista de Hegel. No obstante, en una observación más detenida de sus asertos estéticos puede identificarse una sobre saturación teórica que está mucho más vinculada con sus propios presupuestos sistémicos que con lo que la materia de estudio ponía ante sus ojos. La visión teleológica del desenvolvimiento de la razón humana universal, el desarrollo del espíritu hasta alcanzar la auto consciencia de su libertad, así como los encadenamientos lógico-cognitivos que llevan de lo plenamente sensible hasta lo más abstracto, pasando por la necesaria ligazón entre ambos, son elementos esenciales de su filosofía del arte. Únicamente con la ventaja del anacronismo crítico es posible

identificar que Hegel tuvo siempre ante sus ojos el modo específico de ser del arte; la inyección de formas en el mundo con base en la distinción entre espacio marcado-espacio sin marcar. Pero esto, por supuesto, depende de un giro mayor en la auto concepción del hombre y sus creaciones, un cambio semántico y, por lo tanto, conceptual. Esto es Luhmann y de él me ocuparé en el siguiente capítulo.

Después del arte griego, que alcanzó el pináculo de la representación de la dignidad humana, quedó fijado éste como el canon a seguir en la materia. Junto con la escultura y la arquitectura de la Grecia antigua, Hegel coloca también a la tragedia, que vincula especialmente con la eticidad del pueblo griego. En ella, fue posible erigir el sutil vínculo entre las capacidades del sujeto individual y su pertenencia inexorable a un entramado social determinado. Ambos existen en un fluir que va de lo objetivo a lo subjetivo transido por las determinaciones pasionales de los individuos y las responsabilidades morales de su sociedad.

Hegel resume de la siguiente manera su visión evolutiva del desarrollo del arte en el tiempo histórico, que engloba en tres grandes edades: simbólica, clásica y romántica:

La primera comienza por la idea todavía indeterminada; en lo simbólico está el esfuerzo por dar figura a la idea todavía indeterminada. En segundo lugar, el arte clásico; ahí la idea no es lo indeterminado en general, sino que se determina como sujeto. Que la idea es espíritu, que es sujeto libre, esto es la determinidad de la idea, y ya que entonces la idea es verdadera, también la figura debe ser verdadera, puede adecuarse a la idea. La idea indeterminada corrompe la forma, en lo clásico la idea está determinada como sujeto libre; con ello, todavía no como espíritu libre, puro, sino como sujeto. Pero, puesto que esta misma determinidad todavía adolece de una abstracción, aún no es espiritualidad libre y debe tener una figura, y la exterioridad de la figura es adecuada a esta idea; a la idea le es adecuado estar configurada exteriormente o, de otro modo, le es adecuado estar como figura artística. En tercer lugar, lo romántico, el espíritu en sí mismo, el sujeto libre para sí; el espíritu huye de la figura, ella le es contingente, exterior, ya que la idea como tal está por encima de su existencia, de su configuración.⁸⁴

La religión, el arte y la filosofía son los momentos culminantes del desarrollo del espíritu absoluto o razón humana universal consciente de su singularidad. La primera es condición de la segunda y, ambas, son el puntal del desarrollo independiente de la última. Por eso Hegel establece que aún siendo el referente artístico por excelencia, el arte griego depende aún de la materialidad inherente a las manifestaciones estéticas. El cambio hacia la abstracción de las representaciones artísticas es posterior al arte griego clásico. Pasa por la

⁸⁴ Hegel, *Filosofía del arte*, p. 189.

concepción humana del cristianismo, que equiparó el ser del hombre con el ser divino, lo mismo que por la iconoclastia reformista, que entendió que las representaciones espirituales no podían estancarse en lo figurativo, sino aspirar a lo puramente conceptual. A partir de entonces, y hasta llegar al arte moderno, «*Esse est percipi* debe convertirse en *esse est intelligi*. El sujeto tiene ahora que hallar la verdad en y como un universal no condicionado por los sentidos».⁸⁵ La Modernidad es el momento también en que el arte conforma un espacio de sentido auto contenido, donde «el poder del arte aparece como puramente formal, independiente de la naturaleza de su contenido».⁸⁶ Asimismo, adquiere su definitiva autonomía como proceso de auto conocimiento racional por mediación material, entonces «la obra de arte persigue un fin particular que le es inmanente».⁸⁷ En resumen, la religión es el primer momento de valía en la concepción racional del mundo y de sí misma por parte de la razón. Es una elevación conceptual sobre la inmediatez de los sentidos. Constituye una manera de concebir lo que es el caso en términos abstractos, con el ejercicio primordial de la facultad racional del ser humano. Su objetivo es lo elevado y, en esa medida, todo aquello que está más allá de la necesidad pedestre en la interacción con el entorno. La manera evolutiva en que la religión dio cumplimiento a esto fue por medio de actos y productos representacionales diversos. La razón religiosa interpuso elementos sensibles, si bien abstractos, en la comprensión conceptual de la realidad. Imágenes, esculturas, historias fantásticas fueron los elementos por medio de los cuales el pensamiento religioso jalonó hacia lo supremo la comprensión racional de la Idea o consciencia del elemento conceptual en la racionalidad humana. Su función fue abrir el paso para la simbolización de la autoconsciencia:

Es evidente que Hegel consideraba el nacimiento de la Virgen y la Resurrección como en general consideraba los milagros, a saber, como expresando el rechazo por el espíritu de lo puramente natural en una forma mítica simbólica apropiada al terreno de la representación y la ferviente devoción en que se mueve la autoconsciencia religiosa. En otra parte indica que los milagros son sensibles y sensiblemente percibidos, y una pobre ayuda a la fe. Cita con frecuencia la censura de Cristo a los fariseos por pedirlos. La inmortalidad del alma (para el siempre una *Vorstellung*) es una doctrina cristiana porque simboliza la inmortalidad del pensamiento, en el cual radica la vida humana.⁸⁸

⁸⁵ Mure, p. 84.

⁸⁶ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 41.

⁸⁷ *Ibid*, p. 55.

⁸⁸ Mure, p. 89, nota 28.

Así, de ella nació el arte. Tomó de su manera de trabajar la mediación material de la representación, pero sobrepasó el mero elemento fideísta, la intención de reflejar la verdad divina por medio del trabajo de materiales. En cambio, a través del tiempo el arte ha intentado representar también estados profundos del espíritu humano. Utiliza las representaciones materiales para plasmar el modo de ser del alma del artista, de un pueblo, de un momento histórico, más allá de las determinaciones religiosas. A esto llama Hegel la exteriorización de la libertad humana. La auto comprensión de la razón de ser de la propia razón. En esto radica la belleza. Ese es su parámetro, la medida diferencial de ésta. Grecia significó el primado del arte así entendido. Con base en ello se convirtió en parámetro de todo arte posterior: «...en la *Fenomenología* el arte sólo aparece como arte griego, pues Hegel creía que el hombre sólo había sido primordial y perfectamente artista en la Atenas del siglo v a. C.».⁸⁹

En este contexto, y una vez que afirma la interacción plena entre el arte y el espíritu objetivo en la eticidad griega, Hegel hace una observación que hasta la fecha sigue siendo polémica: no todo aquello que sea trabajado por los medios plásticos convencionales es arte. Importan cualidades formales tanto como temáticas. En última instancia, lo que debe estar representado en una obra para ser considerada bella y, en consecuencia, artística, es la exteriorización del modo supremo de ser de la humanidad. La libertad del razonamiento, su elevación por sobre las ataduras vitales y orgánicas que compartimos con el resto de las especies. Pero no sólo esto, sino ya en el ámbito exclusivo de la racionalidad, las manifestaciones más edificantes de ésta, la consciencia de la razón de ser de la totalidad de su evolución histórica. El reconocimiento de la dignidad humana en su singularidad cósmica, pero afianzada en las cualidades metafísicas compartidas con el resto de lo real.

La determinidad aún debe tener en sí un permanente ideal y verdad; la idea tiene que darse en ella en alguna forma. El objeto debe ser racional en sí, incluso en su oposición debe mantener el ideal. En esta idea se presentan las potencias universales; son ideales determinados, por lo que también puede haber ahí una oposición. Fama, amistad, dignidad, estamento, riqueza, amor —todo esto se abarca bajo ello: son las potencias racionales del ánimo humano en general, que el hombre en tanto que hombre debe reconocer. Por eso no pueden ser meras potencias positivas, que fueran de suyo injustas, y que luego se hicieran

⁸⁹ Mure, p. 74, nota 4.

justas. Así, la esclavitud o la servidumbre no son estéticas, sino algo indignante para el ánimo.⁹⁰

El aserto de Hegel, pese a la contundencia de su enunciación, posee una poderosa carga de ambigüedad; pareciera que hay ahí un principio evolucionista determinado. Que, de manera natural, los hombres vinculan lo edificante con lo estético y excluyen lo abyecto de dicha esfera. En este sentido, no todo cabe dentro del arte. Hay cosas que decididamente no pueden ser llamadas artísticas. Un canto dictatorial, una loa a la mezquindad, la alabanza de la esclavitud, la representación ufana de la vileza. Esto parecería ser auto explicativo, pero hay una cláusula que sigue haciendo que los teóricos enfoquen sus esfuerzos en desenredar la madeja estética hegeliana. Es la cuestión no tanto de la temática, sino del tratamiento de la misma. Si la intención del artista es develar los rasgos fundamentales del espíritu humano y para ello se vale de un tema abyecto, entonces la cualidad artística entra a escena por medio del querer decir de la obra. Habría una especie de estipulación formal virtuosa cuyo adecuado manejo permitiría que el arte absorbiera cualquier temática que considerara adecuada a su propósito último.

Pero no así en Hegel, quien supone un vínculo unilateral desde los logros racionales alcanzados en un periodo histórico determinado y enquistados en el arte. Es decir, la operatividad del concepto que efectúa un sesgo definitivo entre lo que cuenta y lo que no cuenta como artístico, puesto que ha efectuado un proceso dialéctico a lo largo del tiempo, «el espíritu se vuelve a hallar a sí mismo en los productos del arte».⁹¹ Una manera de plantearlo sería afirmar que no tanto los temas, sino la manera de tratarlos es lo que estaría estipulando la estética hegeliana. Pero el pensador alemán es claro en su conservadurismo estético, «la esclavitud o la servidumbre no son estéticas, sino algo indignante para el ánimo», afirma sin ambages; lo mismo que pone en un nivel inferior las representaciones de la naturaleza, puesto que en ellas no ocupa el centro algún acontecimiento, acción o sentimiento espiritual: «Únicamente lo espiritual es verdadero. Lo que existe no existe sino en tanto es espiritualidad. Lo bello natural es, pues, un reflejo del espíritu».⁹² En breve, el arte pertenece a un estado específico de la actividad racional; es parte del autoconocimiento vivo de la razón que, necesariamente, se ha ido puliendo en

⁹⁰ Confróntese, Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826), Madrid, ABADA-UAM, 2006, p. 159.

⁹¹ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 25.

⁹² Hegel, *Lecciones de estética*, p. 10.

los avatares de la historia. El arte es la más acabada expresión de la dignidad humana puesta en formas concretas. Su especificidad es netamente conceptual (si bien dependiente de lo material) y, a partir de ella, cohesiona, describe y reflexiona sobre lo demás, siempre de manera sesgada, puesto que al mismo tiempo realiza una labor de filtrado, de separación, de exclusión de todo aquello que no comulga con su expresión más sublime, la libertad humana:

El arte ahonda un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo desagradable y perecedero, por una parte, y el contenido verdadero de los acontecimientos, por la otra, para investir estos acontecimientos y fenómenos con una realidad superior, nacida del espíritu. Así, lejos de estar en relación con la realidad común —simples apariencias e ilusiones— las manifestaciones del arte poseen una realidad mayor y una existencia más verdadera.⁹³

Sin duda, puede haber otra interpretación del papel del arte con base en los análisis de Hegel y su afirmación acerca de la exclusividad de los temas eminentemente artísticos. No obstante, esto puede resolverse solamente desde una perspectiva dialéctica que cercene la punta del sistema, es decir, que niegue que el proceso acumulativo racional llegue a un momento de culminación determinado. Tal fue, por ejemplo, la manera de solucionarlo de Lukács: la suya era una concepción del asunto «que supone un constante proceso de interacciones entre la cotidianidad y el arte; en éste los problemas de la vida toman formas específicamente estéticas, se resuelven estéticamente de acuerdo con ellas, y así los logros de la conquista estética desembocan ininterrumpidamente en la vida cotidiana, enriqueciéndola objetiva y subjetivamente».⁹⁴ Pero ya no es Hegel. De la misma manera que existe un giro hegeliano en la interpretación que el autor de *La novela histórica* hace del cambio de paradigma artístico entre la modernidad y el pasado, cuando afirma que hay de manera cierta un desgaste de la espiritualidad en el arte a partir del siglo XVII, puesto que «...el despliegue de las fuerzas productivas no conoce "fronteras sagradas" en el sentido de anteriores formaciones históricas...».⁹⁵

Esto es anejo a la pertinaz ambigüedad del sistema hegeliano entero, que lleva de la afirmación de una dinámica histórica acumulativa sin cesar a través del tiempo, al alcance de una meta específica de dicha progresión evolutiva, después de la cual ya todo serían

⁹³ Ibid, p. 30.

⁹⁴ Lukács, p. 229.

⁹⁵ Ibid, p. 174.

variaciones de la Idea Absoluta, es decir, variaciones del sistema racional conceptualmente autoconsciente. La inestabilidad sistémica que esto produce en la filosofía de Hegel es también, claro está, la raíz de su fecundidad exegética histórica. Desde sus inicios, dicha característica marcó a la filosofía del profesor de la universidad de Berlín:

Había sobre todo una contradicción que, después de un momento de adhesión entusiasta, dejó perplejos a casi todos los discípulos: el desacuerdo entre un pensamiento dialéctico que privilegiaba audazmente el movimiento, el cambio, el devenir, la vida, y el proyecto de sistema que Hegel se empeñaba, en dejar “abierto”, pero que, de hecho, sólo podía implicar la estabilidad, la fijación, la conservación, la momificación... a pesar de muchas precauciones que no eran insignificantes, él mismo parecía promulgar una especie de saber final y total que por otra parte su idealismo absoluto presuponía originariamente.⁹⁶

Tal concentración de fuerzas metafísicas opuestas incidió, y continúa haciéndolo, en los desarrollos estéticos posthegelianos. Sólo para dar un ejemplo paradigmático de esta tensión, dentro de una misma corriente de pensamiento, heredera de Hegel: el marxismo. Por un lado, la rama marxista clásica, al estilo de Lukács, retoma la idea de un encadenamiento histórico de la actividad del hombre, pero privilegia no el desarrollo del concepto y sus consecuencias concomitantes, sino a la inversa: el desarrollo de las consecuencias históricas que han determinado al concepto para así deslindar cómo éstas han incidido en la esfera del arte. Por otra parte, la rama marxista heterodoxa, representada de manera destacada por Fredric Jameson, quien ve en los saldos del arte de la Modernidad la mera repetición incesante de motivos, luces y sombras, en una amalgama pastichesca descomunal, trasvasada por los intereses del capitalismo financiero de la actualidad, en la que «los estilos modernistas se convierten en códigos postmodernistas».⁹⁷ Entre líneas, la primera niega la afirmación más polémica de toda la historia de la filosofía del arte: el fin del arte; en tanto que la segunda la afirma.

En efecto, en sus *Lecciones de estética*, Hegel dice: «El arte no tiene ya para nosotros el alto destino que antes tuvo. Él ha devenido para nosotros objeto de representación y no tiene más esa inmediatez, esa plenitud vital, esa realidad que tenía en la época de su florecimiento, en los griegos».⁹⁸ El fin del arte significa la pérdida de su vinculación íntima con la vida religiosa. En tiempos antiguos, así como en la era premoderna del Medievo y

⁹⁶ D'Hont, *Hegel*, p. 234.

⁹⁷ Cfr., Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991, p. 17.

⁹⁸ Hegel, *Lecciones de estética*, óp. cit., p. 26.

el Renacimiento, el arte exteriorizaba el abigarrado mundo de la fe, con sus mitos, deidades y personajes sobrehumanos. A partir de la consumación renacentista y el paso a la primera Modernidad, el arte perdió su ligazón necesaria con la religión para convertirse en una manifestación sublimada de lo mundano. El hombre y sus actos de libre albedrío ocuparon entonces el primer plano en la esfera de las creaciones artísticas. El *pathos*, o círculo de las pasiones que opera en la conducta humana, no se encuentra ya ligado al designio de los dioses, a la esfera de una o más voluntades sobrenaturales, sino a las capacidades del sujeto y su circunstancia tanto psíquica como objetiva. En este sentido, la obra de Shakespeare es paradigmática al respecto; en ella, toda posibilidad tanto de causa como de efecto de la acción humana es auto contenida en el hombre mismo: «...Shakespeare odia toda insuficiencia de los caracteres, que en él están firmemente determinados».⁹⁹ En el trabajo fundacional del dramaturgo inglés se hallan los pilares de la descriptibilidad de lo humano en la afirmación de su independencia cósmica. Como ha escrito Harold Bloom, al sostener la tesis de que el autor de *Timón de Atenas* ha sido el artífice de la personalidad humana en la universalidad que hoy damos por descontada: «Lo que inventa Shakespeare son maneras de representar los cambios humanos, alteraciones causadas no sólo por defectos y decaimientos, sino efectuadas también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad».¹⁰⁰ En sus observaciones sobre el trabajo literario del autor inglés, vinculándolo con lo que es necesario para llamar verdaderamente artística a una manifestación creativa, Hegel agrega:

La manera conecta con la originalidad —la verdadera objetividad de la obra de arte. Se confunde a menudo con la particularidad y se opina que mediante ella un artista destaca como original. Tener una particularidad es fácil. Pero lo enteramente particular es lo sencillo; y ante todo por ello destaca el artista. Originalidad es que únicamente se vea la cosa, lo objetivo, no al artista. En Homero no se ve al poeta particular, sino la cosa, este modo de presentar la cosa. Sófocles o Shakespeare son originales precisamente porque exponen sólo la cosa.¹⁰¹

Además de su justa apreciación de la obra del poeta inglés, salta a la vista en el pasaje citado un subrayado anacronismo. Hegel pone en un mismo párrafo a Homero, Sófocles y Shakespeare, a pesar de que «en la concepción antigua del “artista” encontramos que está

⁹⁹ Ibid, p. 167.

¹⁰⁰ Cfr., Bloom, Harold, *Shakespeare o la invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 24.

¹⁰¹ Ibid, p. 183.

mucho más cerca de nuestra idea del hombre de oficios que de nuestros modernos ideales de independencia y originalidad [...] Lo que más llama la atención en la antigua concepción griega del artesano/artista es la ausencia del moderno hincapié en la imaginación, la originalidad y la autonomía».¹⁰² Como si lo que dijeron y cómo lo dijeron rebasara las circunstancias de emergencia artística de cada uno de ellos. Pero ya ha establecido la diferencia que existe entre el arte clásico y el moderno, la pérdida del aura mística de la primera a favor de la plena conceptualización de la segunda. Todo esto con un marcado clasicismo en el que la impronta del arte griego sobre todo el arte posterior está fuera de dudas.¹⁰³

Observa que la pérdida del sustrato religioso es al mismo tiempo un adelgazamiento y una ganancia para el arte. Hegel duda entre estas dos características. Por una parte, hay una clara añoranza clasicista, una visión retrospectiva que eleva el sentido del arte griego hasta hacerlo casar puntualmente con la totalidad del espíritu objetivo de la época antigua. Con el arte griego, la totalidad de la vida queda cubierta por las manifestaciones estéticas; éstas son parte constitutiva de la cosmovisión de la cultura griega, trasvasada por la práctica y la concepción religiosa que es exteriorizada por medio del arte. Ser griego significaba ser parte de una comunidad religiosa y artística, poseer una conciencia formada en lo uno y en lo otro, puesto que cada uno se hallaba en función del otro. Al mismo tiempo, el clasicismo en Hegel es paradójico. El pasado, en sí, no está vivo más que como objeto de estudio del absoluto filosófico; este es cumbre evolutiva y generador de sentido irrebalsable, *ex post facto*, es el punto de parada y de llegada de toda manifestación humana anterior. Es el reino de la filosofía idealista, de su propio sistema filosófico.

Hegel parece lamentar que esto no se dé más en la época moderna, su propia época. Es como si viera en ella un signo de decadencia, de un arte vigoroso, sí, y eminentemente representacional, pero completamente vaciado de su sentido de completud orgánica con la totalidad de la vida de un pueblo. Por otra parte, parece celebrar dicha circunstancia,

¹⁰² Confróntese, Shiner, Gary, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 50-51.

¹⁰³ El propio clasicismo de Hegel es un efecto de la ideología de su tiempo, que parece avalar como principio interpretativo de la entera historia del arte. A decir de Adolfo Sánchez Vázquez, en un análisis a propósito de la estética de la recepción de Jaus: «[El paradigma] *clásico-humanista* o renacentista, que toma como modelo y sistema de normas la poética clásica y que juzga las obras del presente conforme a los modelos y normas de esa poética del pasado. Así, pues, los referentes para el crítico y el lector son los autores clásicos cuyas obras deben ser imitadas. Este paradigma es el que domina en la escena literaria desde la Antigüedad griega hasta los siglos XVIII y XIX», véase, Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, FFyL-UNAM, 2007, p. 35.

puesto que el arte así liberado de sus amarras socio-teológicas puede operar como una organicidad autónoma, lista par explotar al máximo sus capacidades expresivas simbólicas. Hegel parece no dar demasiada importancia a ello. No saca las consecuencias libertarias de la independencia del arte, como haría un siglo después Walter Benjamin con su celebración de la pérdida del aura religiosa de las obras de arte.¹⁰⁴ Tampoco extrae la conclusión de que el fin del periodo religioso del arte signifique su parálisis, con el resultado concomitante de que, a partir de entonces, toda propuesta estética estaría condenada a girar eternamente sobre lo ya hecho, como hace Jameson con su idea del pastiche postmoderno.¹⁰⁵

No obstante, su anacronismo crítico revela que su propia época le queda de espaldas, por así decirlo. Es decir, pierde de vista el sentido histórico de sus propias categorías analíticas. Por supuesto, Hegel no era ni iluso ni ingenuo para que esto ocurriera de manera ciega. Por lo contrario, su uso indiscriminado de las categorías de su tiempo para analizar obras antiguas y modernas indica que lo que tenía en mente era la operación entera del concepto tras un largo periodo de maduración temporal. Si bien realiza una taxonomía que es ya clásica entre las obras antiguas y modernas, Hegel está ya con la mira puesta en otra cosa. En la elevación del sistema filosófico al punto de partida y de llegada del saber absoluto, es decir, del conocimiento completo, integral, definitivo, de las particularidades abstractas, conceptuales, que existen en las encarnaciones de la razón humana histórica. Así, el conocimiento del arte queda subsumido al conocimiento filosófico; ya no se parte de la exterioridad del arte para llegar a la sabiduría, sino que de una sabiduría superior, filosófica y sistémica, se da cuenta de las particularidades artísticas: «El concepto de lo bello y del arte, para nosotros, es un supuesto desprendido del sistema de la filosofía».¹⁰⁶

Parte integral de su sistema, la dialéctica histórica proporciona una atalaya al filósofo desde donde dar cuenta de la totalidad del proceso. Él ha afirmado que sólo a partir del mundo griego clásico existe el arte a cabalidad. Lo mismo podría decirse de su propia filosofía: sólo después de ella puede hablarse de manera cierta de una estética. Es el

¹⁰⁴Véase, Benjamin, Walter, “The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction”, versión de 1935 (traducida al inglés por Harry Zohn y originalmente recopilada en *Illuminations* de 1955) en Braudy, Leo y Cohen, Marshall (editores), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 2004, pp. 791-811.

¹⁰⁵ Véase su *Capitalism, or...*, óp.cit.

¹⁰⁶ Hegel, *Lecciones de estética*, p., 15.

privilegio del pensador acceder a los pormenores que han configurado el concepto rector de ésta: «El filósofo conoce el final de la narración, el resultado que arroja el proceso, para él, en su luz verdadera, pero observará y, en la medida en que pueda, expondrá el proceso tal como es éste para el sujeto de la experiencia».¹⁰⁷ Lo que, con menor benevolencia, Lukács identificó como un problema mayor del idealismo en su conjunto: «Todo idealismo parte necesaria y acriticamente del actual estado de la consciencia humana, lo estatuye como “eterno”, e incluso cuando concede su origen fáctico, histórico, la evolución histórica así construida es sólo aparente».¹⁰⁸

El problema mayor de la estética de Hegel está justamente ligado a la cuestión del desarrollo del espíritu en la historia. Si el espíritu o razón humana universal avanza en grados de aprendizaje y madurez a través del tiempo, también lo hacen sus determinaciones particulares; tal es el caso de la comprensión estética. El proceso de la maduración del gusto, punto de partida de la conceptualización y elaboración estéticas, se encuentra estrechamente vinculado con el proceso de maduración de la razón misma. Si bien el proceso opera de manera lógica y, en consecuencia, simultánea en el tiempo, también es verdad que ha habido un principio de acumulación epistemológica a través de la historia, engarzado con la comprensión asimismo histórica de las claves del desarrollo de la razón; a saber, la autoconciencia de la libertad del hombre.

Así, en la *Fenomenología del espíritu* Hegel dice: «El desarrollo general de la experiencia va de un desarrollo inmediato a través de mediaciones, a la fusión de lo mediato con lo inmediato. Los niveles del desarrollo de la experiencia son Consciencia, Auto-consciencia, Razón, llevando esta última a su más alto nivel, la existencia finita Espiritual».¹⁰⁹ Este proceso, para el autor, se ha hecho explícito en el desarrollo religioso de la humanidad, que ha pasado a través del tiempo de un panteísmo naturalista a la abstracción de un espíritu cuyo conocimiento es reflexivo, pasando por el importantísimo momento de la subjetividad divina objetivada en representaciones narrativas y escultóricas de gran penetración moral y excelencia en la hechura.

La concepción de la libertad, del espíritu libre, comienza su configuración en dicho proceso; en Hegel éste implica el trabajo del tiempo y la consecuente maduración de la razón humana universal hasta alcanzar el estado en el que opera libre de las

¹⁰⁷ Mure, p. 76.

¹⁰⁸ Lukács, *Estética*, p. 233.

¹⁰⁹ *The Phenomenology of Mind*, óp. cit., pp. 403-404.

determinaciones de su entorno. En el momento en que puede dar cabalidad a su esencia racional: el pensamiento que «constituye la naturaleza más íntima y esencial del espíritu» y, una vez cumplida dicha afirmación de su independencia esencial, «el espíritu se vuelve a hallar a sí mismo en los productos del arte».¹¹⁰

Tal es la razón por la que las determinaciones creativas de las religiones anteriores al panteón griego no pueden ser consideradas como arte auténtico. La razón en ellas se encuentra indiferenciada de la naturaleza, limitada así al mundo de la necesidad. En palabras del hegelianismo contemporáneo de Blackburn: «El reino de la necesidad, como su nombre implica, engloba el conjunto de fuerzas destructivas capaces de minar la existencia social e individual, así como el conjunto de condiciones que deben cumplirse por una sociedad y sus miembros para existir».¹¹¹ Sólo puede haber arte cuando el espíritu que se ha elevado sobre ese reino intransigente puede ser correctamente representado en las exteriorizaciones materiales de las formas estéticas: «...en el arte exigimos un carácter independiente, que defienda sólo lo que él es en sí mismo y por sí mismo reconozca como verdadero».¹¹²

En consecuencia, el espíritu libre es aquel que se ubica a sí mismo más allá de todo lo que no es él mismo y sus capacidades superiores, tales como la creación y la representación conceptual de sus cualidades, tanto físicas como abstractas, por medio de una dialéctica entre la particularidad de las culturas y su desarrollo sostenido en la generalidad de la historia universal. Ello implica un principio evolutivo que en Hegel se da, en primera instancia, en el nivel conceptual. Por eso se siente tan seguro al calibrar todo el arte anterior a su propia época, ya que esta recoge e integra la totalidad de las determinaciones precedentes.

Al igual que la tesis del fin de la historia, la historia de las manifestaciones estéticas tiene su contraparte en el fin del arte. De acuerdo con el pensador alemán, cuando los ideales de la razón humana son correctamente comprendidos y plasmados en las artes, la razón artística ha llegado a su culminación. Estos van de la comprensión de lo corpóreo, meramente sensible, a lo abstracto e intangible. Si el arte de la Grecia clásica alcanzó plenamente el ideal de la figura humana y de la paradoja de las pasiones, respectivamente con la escultura y la tragedia, el arte de la Modernidad habrá de llegar a la culminación con

¹¹⁰ Hegel, *Lecciones de estética*, pp. 24 y 25.

¹¹¹ Blackburn, *The Vampire of Reason*, óp. cit., p. 28.

¹¹² Hegel, *Filosofía del arte o estética*, p. 155.

el encuadre preciso de los más altos valores constitutivos de la esencia humana. «La idea debe estar determinada en sí misma de modo que sea idea verdadera, y cuando lo es, entonces obtiene una realidad adecuada a ella».¹¹³ En esa afirmación se halla concentrada la estética de Hegel. El espíritu que ha completado el bucle dialéctico, en consecuencia, que ha garantizado su verdad por el proceso de entendimiento así cumplido; ha llegado al punto de la racionalidad abstracta y, en ésta, al ideal supremo de sí, la razón encarnada en libertad.

Una vez obtenidas estas seguridades, que son al mismo tiempo subjetivas e históricas, puede exteriorizarse en la materia artística concreta. Por eso dice el filósofo que la determinación lo lleva a la verdad y esta a la forma adecuada. Diríase que la libertad (ideal materializado) queda plasmada en el mármol, el lienzo, la trama o la partitura. La diferenciación que hace Hegel de los tres momentos cardinales del arte, engloba dicho movimiento lógico y remite sin duda a un principio de acumulación dialéctica de conocimiento racional histórico. Esto es consecuente con la idea general de la acumulación evolutiva histórica. Cada una de las facetas refleja un estado temporal, social y conceptual de la razón humana universal. De manera cierta, hay un entramado lógico que va de la conciencia a la autoconciencia y que se repite en cada uno de los periodos estéticos establecidos, pero existe asimismo una finalidad, una meta: la edificación del sistema filosófico racional panexplicativo que de cuenta de todo eso.

Después de Hegel, nadie más ha lanzado un envite semejante, excepto claro Niklas Luhmann, de quien me ocuparé más adelante en la presente tesis. Asimismo, es prácticamente imposible hallar una configuración historicista ajena a las determinaciones epocales del pensamiento; dificultad en la que toda intervención analítica se encuentra (y esto es válido lo mismo para Hegel que para Adorno, por ejemplo):

En realidad parece haber un componente ideológico irreductible en toda descripción histórica de la realidad. Es decir, simplemente porque la historia *no* es una ciencia, o es en el mejor de los casos una protociencia con elementos no científicos específicamente determinables en su constitución, la pretensión misma de haber discernido algún tipo de coherencia formal en el registro histórico trae consigo teorías de la naturaleza del mundo histórico y del propio conocimiento histórico que tienen implicaciones ideológicas para intentos de entender el “presente”... El compromiso con determinada *forma* particular de conocimiento predetermina los *tipos* de generalizaciones que se pueden hacer sobre el mundo presente, los tipos de conocimiento que se pueden tener de él, y por lo tanto los tipos de proyecto que se puede

¹¹³ Cfr., Hegel, *Filosofía del arte o estética*, óp. cit., p. 189.

legítimamente concebir para cambiar ese presente o para mantenerlo indefinidamente en su forma presente.¹¹⁴

Esto es claro en la obra histórica de Hegel, con la particularidad de que él intentó la retoma de todo pensamiento pretérito como configurador de un presente siempre en estado de progresión. Trabajó con los materiales que el conocimiento científico de su tiempo le proporcionaba, así como con la herencia racionalista de la Ilustración, a la que añadió su propia visión de las cosas, histórica, holista, teológica, e incluso esotérica, a decir de algunos estudiosos.¹¹⁵⁻¹¹⁶ El resultado fue una narración digna de ser contada y, sobre todo, digna de ser aceptada como una descripción posible de los acontecimientos. La pregunta que sigue abierta en la actualidad es ¿el historicismo ha caído en descrédito porque es falso o porque la epistemología es diferente? Seguramente tanto lo uno como lo otro es parcialmente cierto. Pero si la epistemología del siglo XXI es diversa de la del siglo XIX, ¿no es acaso por un principio de progresión del pensamiento?

Entonces, es dable tomar por buena la propuesta hegeliana global, teniendo presente el cambio de paradigma conceptual que media entre su época y la nuestra, adaptando de la manera más neutral posible el vocabulario del progreso a los términos de una innegable acumulación cultural adaptativa de la especie humana, en respuesta a las presiones del medio ambiente y de sí mismos, en tanto que seres acomodados en el mundo de manera desigual. Tal como dice Blackburn, en su proyecto de naturalización de la filosofía de la historia hegeliana:

A la luz del cúmulo de destrucción que la naturaleza y los seres humanos pueden desatar sobre cada cual, deberíamos preguntarnos cómo es que dicho binomio, o al menos los seres humanos, han tenido éxito para sobrevivir después de todo. De hecho, por supuesto, las fuerzas destructivas que operan en la historia son balanceadas por fuerzas creativas incluso más poderosas, lo mismo en la naturaleza que en la humanidad. Nuestra especie en particular no sólo

¹¹⁴ Confróntese, White, Hayden, *Metahistoria*, ópera citada, p. 31.

¹¹⁵ Véase, Magee, Glenn Alexander, *Hegel and the Hermetic Tradition*, Nueva York, Cornell University Press, 2001, donde desde el inicio mismo de la obra el autor establece que «Hegel is no a philosopher. He is no lover or seeker of wisdom —he believes he has found it. Hegel... Hegel is a hermetic thinker», p. 1.

¹¹⁶ Sobre la polémica con la Ilustración que representó el sistema hegeliano, véase, Hippolyte, Jean, *Génesis y estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Península, 2003, capítulo IV: “La ‘aufklärung’ o el combate de los ilustrados contra la superstición”, donde afirma que «La actitud de la Aufklärung conduce a una purificación de todas las representaciones que el hombre se hace de este ser absoluto y, al final, no queda más que la abstracción de esta negación erigida en ser. De otra parte, el contenido sensible es tomado en consideración y aceptado como tal... La intelección no se encuentra a sí misma en lo que de esa manera se ha puesto ante ella. El “Yo soy” es tan empírico como el “Esto es” y todas estas finitudes han pasado a ser el único terreno de la experiencia humana. Naturalmente que más allá de ella hay un ser absoluto, pero no se puede decir nada sobre él a no ser que es absolutamente», p. 404; y, por supuesto, la filosofía de Hegel fue la manera de superar tales limitaciones de la consciencia ilustrada.

posee acceso a un planeta generoso, sino a poderes recuperativos y a una inteligencia racional que puede prevenir la destrucción y que, sin duda, continúa alcanzando hazañas que asombrarían a las generaciones anteriores.¹¹⁷

En estos términos, la línea de continuidad acumulativa del proceso histórico del hombre en la Tierra se mide en términos de ganancia en complejidad más que en términos de mejor o peor. El pasado no es mejor ni peor que el presente, ni viceversa; sino simplemente el último es más complejo que el primero. Esa es la manera en la que Niklas Luhmann comprende a la evolución que, desde la perspectiva hegeliana, es evolución de la racionalidad del mundo: «De esta manera, evolución significa, antes que nada, que crece el número de presupuestos sobre los que se apoya cierto orden».¹¹⁸ El Hegel de comienzos del siglo XIX, sin tener a mano los beneficios del lance evolucionista darwiniano, como ya lo han tenido evolucionistas posteriores al estilo de Luhmann, cuyos principios exilian cualquier posibilidad teleológica de la progresión en el tiempo, y por eso «ya no es necesario seguir subrayando el hecho de que la teoría de la evolución no es una teoría del progreso. Admite con una actitud igualmente de desapego, tanto la emergencia de los sistemas como su destrucción».¹¹⁹ Sin embargo, acertó en el subrayado puesto en la ineluctable temporalización de los procesos de la razón universal. El tiempo determina el orden de las cosas de manera procesual y acumulativa: «Para mostrar que el *proceso temporal* eleva la filosofía al nivel del sistema científico, sería, en consecuencia, la única verdadera justificación de los intentos que aspiran a probar que la filosofía debe asumir este carácter, puesto que el *proceso temporal* produciría y desnudaría su necesidad, no más de lo que estaría al mismo tiempo llevando su propósito mismo».¹²⁰

La única manera de asignar a la filosofía su científicidad, es decir, su carácter verdadero y omniabarcante, de acuerdo con el proyecto teórico hegeliano, es desentrañar sus cualidades evolutivas: el proceso de ganancia conceptual, vinculación con la realidad y aprehensión de los nodos finos de la racionalidad universal instanciada en los avatares de la historia. De esta manera, verdad, conceptualidad e historia quedan fusionadas y supeditadas al tiempo. Por eso, la metafísica de Hegel es necesariamente histórica y el «proceso temporal» es el basamento integrador del armazón entero de lo real. La filosofía es, entonces, al mismo tiempo producto,

¹¹⁷ Blackburn, *The Vampire of Reason*, ópera citada, p. 23.

¹¹⁸ Confróntese, Luhmann, Niklas y DeGeorgi, Raffaele, *Teoría de la sociedad*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 196.

¹¹⁹ Ídem, p. 200.

¹²⁰ Hegel, *Philosophy of Mind*, óp. cit., p. 3. Las cursivas son mías.

desarrollo e instrumento del conocimiento de esa dinámica temporal. Hegel unió en una trama colosal cada uno de estos componentes con la sola intención de dar cuenta cabal de la completud de lo existente y de la vitalidad de su principio de racionalidad inmanente.

En su calidad de punto máximo del desarrollo de la temporalidad racional universal, la filosofía es la marca inigualable del desenvolvimiento de la razón en la historia; es más: es la razón de ser del desarrollo histórico. Marca el pináculo de lo alcanzable en el nivel conceptual. Sólo en la historia puede obtenerse el concepto y sólo mediante el saber filosófico sus determinaciones pueden ser desbrozadas. En la filosofía de la historia de Hegel, el puente entre la razón cohesionadora del mundo y la razón determinante de lo social queda afincado en la dinámica de retroalimentación entre una naturaleza sincrónica básicamente inmutable (era lo que la ciencia del tiempo de Hegel consideraba) y una socialidad diacrónica acumulativa. Esta última no puede existir sino de esta manera. Lo social es eminentemente histórico; lo histórico es eminentemente progresivo y, en consecuencia, dialéctico. Al respecto, el siguiente esquema recoge la estructura esencial de la interacción entre lo inequívocamente social y lo netamente natural; esa energética se encuentra interconstruida sólidamente y es inseparable en tanto que bloque conformador de las encarnaciones paradigmáticas de la racionalidad mundana. En breve, sin el sustrato sincrónico natural, sería imposible la diacronía de la historicidad; pero la primera sólo adquiere pleno sentido, como un lado de la ecuación evolutiva, al surgir la segunda:

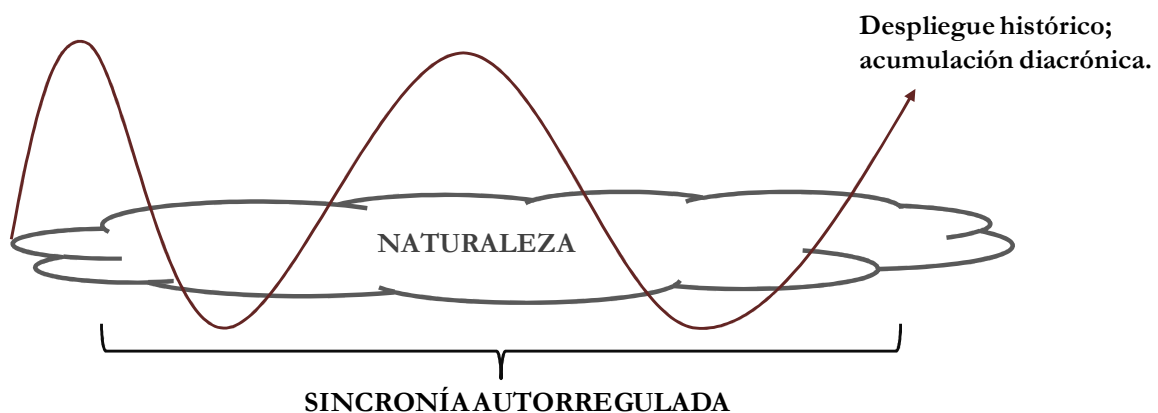


FIGURA 3: INTERACCIÓN DINÁMICA ENTRE LA NATURALEZA Y LA HISTORIA.

Por ello, la filosofía de la historia de Hegel establece que la vida social es un proceso que va ganando complejidad con el paso del tiempo. Sólo por la filigrana histórica, arduamente tejida a través de los años, los siglos y los milenios, las sociedades adquieren su configuración particular y distintiva. En el mundo no hay lugar para la creación social *ex nihilo*. Por el contrario, todo avance social implica la retoma dinámica de la totalidad de las fases anteriores. La construcción histórica de la filosofía es el parámetro de cómo esto ocurre a lo largo del tiempo. Existe pensamiento filosófico porque existe la progresión temporal de las ideas; cada época alcanza el punto máximo de su racionalidad abstracta y lo plasma en términos filosóficos, pero al mismo tiempo, ese punto sobresaliente es el escalón por donde comenzará la circunvolución siguiente: «los diferentes sistemas filosóficos que encontramos en la historia han de ser comprendidos en términos del desarrollo histórico, y estos son generalmente unilaterales porque deben sus orígenes a una reacción contra el pensamiento anterior».¹²¹

Así planteada, la filosofía, en tanto que aprehensión conceptual de un modo de vida, también sufre una transformación con el paso del tiempo: se encumbra sobre cualquier otra determinación de la riqueza simbólica y conceptual de la razón histórica humana. En cierto sentido, después de ella, todo lo demás queda roto. Inacabadas, pero no inútiles, el resto de manifestaciones del espíritu permanecen supeditadas a las determinaciones filosóficas que dan cuenta de los presupuestos inherentes a la conceptualidad global de una época histórica: «la filosofía no permanece entre la religión y la poesía, sino encima de ambas. La filosofía es, de acuerdo con Hegel, su época comprendida en pensamiento».¹²²

Pero, una vez más, el saber filosófico, al ser dependiente del tiempo, no pudo haber surgido de la nada, ni tampoco pudo permanecer inmutable en la historia. Por el contrario, ha observado un largo proceso de complejización y de ganancia conceptual evolutiva. Su trayecto coincide con el desarrollo del espíritu, porque es parte integral de éste, y cumple junto con él sus diversos ciclos históricos; cada uno de hechura desigual, pero cada uno de entramado necesario en el marco de la totalidad orgánica del proceso. Así, el espíritu comenzó su larga marcha en la antigüedad asiática. Realizó un recorrido virtuoso por la antigüedad egea y griega, y presenció la consolidación centenaria del imperio romano, con su impronta jurídica, organizativa y guerrera sobre buena parte del mundo antiguo. Ganó en comprensión de la realidad humana con el cristianismo y entendió que hasta los más altos ideales se pueden pervertir con el

¹²¹ Kauffman, *From Shakespeare to Existentialism*, óp. cit., p. 95.

¹²² *Ibidem*.

encumbramiento de la hegemonía impositiva del catolicismo medieval. Presenció la correcta retoma del clasicismo en el Renacimiento y jalonó para delante de manera irrevocable con la filosofía crítica de Kant y el triunfo del republicanismo francés a finales del siglo XVIII.

Por supuesto, hablar de una «marcha del espíritu», que es ya un tópico filosófico cuando se comenta a Hegel, es hablar de todos y cada uno de los modos y formas que dicha trayectoria ha adquirido con el paso del tiempo; cada culto, cada ley, cada especulación, cada institución, cada acontecimiento, cada concepto reflexionado y cada palabra para expresarlo, todo junto, son los goznes y las bielas de la razón universal: «Lo racional es el ser en sí y por sí, mediante el cual todo tiene su valor. Se da a sí mismo diversas figuras; en ninguna es más claramente fin que en aquella que el espíritu se explicita y se manifiesta en las figuras multiformes que llamamos pueblos».¹²³

Todo el sistema presupone una ruta guiada por un punto de parada definitivo. Es por eso que Hayden White ha identificado el historicismo de Hegel como tragicómico¹²⁴: después de una serie de numerosas vicisitudes, la razón universal logrará el encuadre correcto cuando al final del camino observe la luminosidad de los más altos conceptos alcanzados por su propio trabajo de creación y recreación históricas. Tal es la razón de que la teleología de Hegel llegue a ser paradójica y desconcertante para muchos. No presupone una escatología predeterminada en términos sobrenaturales o de imaginación futurística, sino que los fines a los que ha de llegar están interconstruidos con ella misma; conforme avanza, construye:

Hegel vio a la historia como filosófica porque era universal —exhibe pautas y temas universales— y también porque es el caso paradigmático y central de la consciencia llegando a ser. Esto último —llegar a ser, en contraste con el Ser (inmutable)— es, Hegel pensaba, el carácter fundamental de la realidad. Lo que la consciencia llega a ser, sostenía Hegel, es racional, libre y auto conocida. Es otras cosas también, por supuesto, pero estas son las características que definen la caracterología de la consciencia *desarrollándose*, su meta o finalidad.¹²⁵

Cuando Hegel, con base en este entramado conceptual y metafísico, explica la necesidad del desarrollo de la razón hasta alcanzar la cumbre de la filosofía y del republicanismo europeos, además del estudio pormenorizado de las determinaciones metafísicas del concepto —es decir, la aprehensión sintetizadora de las diversas realidades del mundo—, retoma el asunto del

¹²³ Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, óp. cit., p. 44.

¹²⁴ «El propósito de Hegel es justificar la transición de la comprensión de la naturaleza trágica de cada civilización específica a la comprensión cómica del drama en desarrollo de la totalidad de la historia», *Metahistoria*, óp. cit., p. 118.

¹²⁵ Loptson, “Hegel Naturalized”, óp. cit., p. 122. Cursivas en el original. La traducción es mía.

vínculo con la naturaleza iniciado por Kant. No obstante, en el marco del historicismo hegeliano, la naturaleza es despojada de cualquier clase de pretendida intencionalidad para conformar un cuenco sobre el que se vierte el caudal de la racionalidad histórica. Es más: no sólo funge como contenedor de ésta, sino como engarce detonador de muchas de las posibilidades del desarrollo societal de la humanidad.

El mar engendra, en general, una manera propia de vivir. Este elemento indeterminado nos da la representación de lo ilimitado e infinito; y al sentirse el hombre en esta infinitud, anímase a trascender de lo limitado. El mar es lo limitado; no tolera circunscribirse tranquilamente a las ciudades, como el interior. La tierra, el valle, fija el hombre al terruño y lo sitúa en una multitud de dependencias. Pero el mar lo saca de este círculo limitado. El mar alienta al valor, invita al hombre a la conquista, a la rapiña, pero también a la adquisición, a la ganancia.¹²⁶

Existe un impulso infranqueable de la naturaleza hacia el hombre. Tal impulso ha permitido que su inventiva práctico-conceptual se despliegue rotunda a través del tiempo. Pero, junto con los límites cambiantes que la interacción con sus semejantes impone, la interacción con el entorno apuntala posibilidades desiguales de desarrollo. Entonces, la naturaleza se convierte en un factor de máxima importancia en el modo de ser de lo social, ya bien facilitador, ya bien obstaculizador del avance de la mentalidad de una época. Por eso la importancia del mar, de las montañas, de las planicies o de los valles. Cada uno posee alguna fijación plenamente operativa ante los proyectos de construcción de mundos sociales específicos, o espíritus objetivos en los términos de Hegel: «En esta edad la historia universal se limita a los países situados alrededor del Mediterráneo. Constituye este un gran ente natural, íntegramente activo; no podemos representarnos la marcha de la historia universal sin considerar en su centro el mar como un elemento de enlace».¹²⁷

Europa surgió así, en medio del mar. El inicio rutilante de esta civilización comenzó, por supuesto, en las costas griegas de la antigüedad. Fue allí donde por primera vez, tras un considerable periodo de desenvolvimiento del espíritu en el mundo, la razón alcanzó la idea en una de sus determinaciones cumbre: el arte. Porque llegar a la idea en un plano de la

¹²⁶Confróntese, Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, ópera citada, p. 168. En un sentido crítico, Sloterdijk ha destacado igualmente la psicoesfera de la provocación marina para los europeos de la modernidad. A partir de finales del siglo XV, y muy especialmente desde el siglo XVI, con base en el ímpetu marítimo, conquista↔piratería↔espíritu emprendedor formarán un nodo indisoluble y paradójico en el que el progreso no se entiende sin el pillaje y el sometimiento del Otro: «en los desiertos de agua y en los nuevos territorios de la superficie terrestre los agentes de la globalización no se comportan jamás como habitantes de un territorio propio. Actúan como desenfrenados, que ya no encuentran motivo en ninguna parte para respetar alguna ordenanza de la casa». Confróntese, *En el mundo interior del capital*, Madrid, Siruela, 2005, p. 103.

¹²⁷ Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, ópera citada, p. 178.

abstracción es un proceso evolutivo cuyo límite es el eslabón de la evolución conceptual siguiente. Así, «solamente lo que es real, en el sentido de Hegel, es lo que realiza por completo su propia naturaleza o, como el diría, la “idea” de la cual la mayoría de las cosas existentes se quedan cortas».¹²⁸

Durante toda su carrera, Hegel vio en el arte griego el punto de partida y de perpetuo retorno, en tanto que paradigma de la perfección estética, de todo arte posterior.¹²⁹ De manera cierta, no podía afirmar históricamente que el arte griego hubiera agotado todo arte que le sucedió, puesto que hubo desarrollos de diversa factura y valía en la historia de la Europa posterior (a los que Hegel dedicó numerosas páginas), pero sí que pudo afirmarlo lógicamente: la especificidad del arte alcanzó su pináculo en la Grecia antigua para, en el nivel de la abstracción conceptual, dar paso a la consecución definitiva de la religión en la Edad Media y de la filosofía en la Modernidad. Cuando, al cabo del movimiento Romántico en la Europa del siglo XIX, el arte agotó sus posibilidades de ser con fundamento en la realidad del espíritu objetivo al que pertenecía, la filosofía se hizo cargo de dar cuenta del concepto en sus propios términos, libres de cualquier otra determinación material o formal para ser aprehendidos por la razón humana universal.

¹²⁸ Kauffman, *From Shakespeare to Existentialism*, óp. cit., p. 109. La traducción es mía.

¹²⁹ «La admiración hegeliana por la antigüedad, debido a la cual se enfrentó en un principio tanto con el cristianismo como con la cultura ilustrada de su época, nunca desaparecerá de su obra, ni siquiera cuando llegue a reconocer la superioridad espiritual del cristianismo y de la nueva era de la humanidad a él asociada por encima de la serena belleza del mundo griego», De Torres, “Metafísica y filosofía de la religión en Hegel”, óp. cit., p. 85.

CAPÍTULO 3. ELEMENTOS ESENCIALES DE LA TEORÍA DE SISTEMAS DE NIKLAS LUHMANN

Más allá de la alharaca postmodernista de rango medio, la obra de Niklas Luhmann es el verdadero cierre teórico de la Modernidad. Da el cerrojazo a la tradición del pensamiento que orbitó en torno a la Ilustración y establece los parámetros de la ruptura, el distanciamiento y la innovación con relación a la misma. Pero a diferencia de muchos de los consabidos críticos de la Modernidad, el esfuerzo teórico de Luhmann es propósito, científicista y monumental.¹³⁰ De acuerdo con él, ha habido un desacople considerable entre las dinámicas sociales efectivas y los instrumentos conceptuales para describirlas. El marco de pensamiento del Iluminismo, que se ha querido estirar en la historia del pensamiento occidental hasta el límite de sus posibilidades, hace tiempo que agotó los recursos disponibles para hacerse cargo de las modificaciones estructurales de la sociedad que lo vio nacer. Los temas, los presupuestos y las teorías dieciochescas y decimonónicas que dieron puntual cuenta de la realidad de aquel entonces, no son ya adecuados para afrontar la realidad contemporánea. Es necesario encontrar un fundamento nuevo para dar cuenta de ella: «Es fácil comprobar lo poco adecuado que es el empleo de tales representaciones para enjuiciar la sociedad moderna o tan siquiera para poder describirla con un grado suficiente de complejidad. Aunque el aparato semántico veteroeuropeo ya no es conservado como un acervo intelectual evidente, nos resistimos a deshacernos resueltamente de él».¹³¹

El proceso evolutivo de la sociedad, cuya aceleración moderna fue sustancial, devino en la conformación de un sistema social que funciona de manera recursiva, cerrada y auto generada: «...los sistemas autorreferenciales operan necesariamente por autocontacto y no tienen ninguna otra forma de relación con el entorno que ese autocontacto... son sistemas cerrados, ya que no admiten otras formas de procesamiento en su autodeterminación».¹³² La sociedad actual, ha alcanzado dicha configuración sistémica generada por el nivel de complejidad al que ha llegado. La complejidad implica un exceso de relaciones posibles dentro del organismo social universal:

¹³⁰ Un panorama crítico general de dichos críticos puede verse en la obra *El discurso filosófico de la Modernidad* (ópera citada) de Jürgen Habermas.

¹³¹ Confróntese, Luhmann, Niklas, “Lo moderno de la sociedad moderna”, en *Complejidad y Modernidad, de la unidad a la diferencia*, edición a cargo de Josexto Beriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, p. 134.

¹³² Luhmann, *Sistemas Sociales*, p., 56.

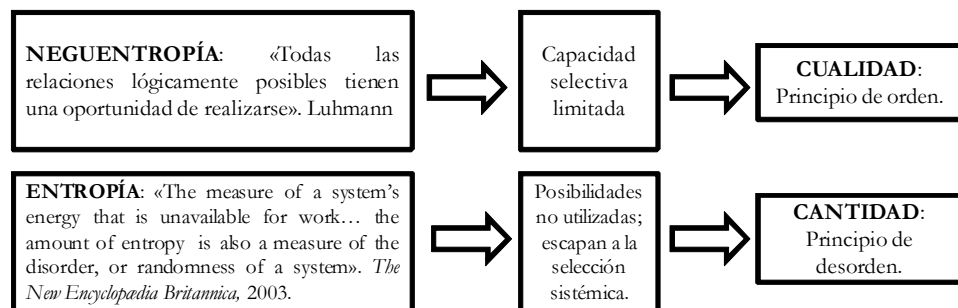
...al aumentar el número de los elementos que deben mantenerse unidos en un sistema, o para un sistema que hace las veces de entorno, se topa uno con un umbral en el que ya no es posible relacionar cada uno de los elementos. A esta comprobación se puede adherir la determinación del concepto de complejidad: por complejo queremos designar aquella suma de elementos en la que, en razón de una limitación immanente a la capacidad de acoplamiento, ya no resulta posible que cada elemento sea vinculado a cada otro, en todo momento.¹³³

La complejidad implica selección. Dentro de un horizonte de posibilidades que rebasa la capacidad de acoplamiento de un sistema ante su entorno, la única manera de operar ante éste es, desde luego, por medio de la clausura de sus propias operaciones y con selectividad; es decir, el sistema tiene que determinar perpetuamente los vínculos con los que puede trabajar, tanto de manera interna como externa: «Esta necesidad de selección cualifica los elementos, es decir, da cualidad a la pura cantidad. La cualidad, en este caso, no es otra cosa que la capacidad selectiva limitada; es la neguentropía comparada con la entropía —que significa que todas las relaciones lógicamente posibles tienen una oportunidad igual de realización».¹³⁴ La selección es dinámica y trabaja lo mismo con incertidumbre que con apertura temporal —la miríada de posibilidades es vasta y perpetua mientras el sistema continúe auto generándose—: «...toda selección parece llevar inscrita la apertura de un campo relacional y será, a su vez, fundamento de nuevas posibilidades de selección».¹³⁵

Una de las materializaciones de la selección es el sentido. Es la manera esencial de operar de los sistemas psíquicos y de los sistemas sociales; ambos en una interacción simbiótica desde tiempos inmemoriales hasta su diferenciación definitiva en la Modernidad, quedando así fundidos en la relación dinámica de sistema y entorno:

¹³³ Cfr. Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales*, Alianza-UIA, México, 1991, pp. 46-47.

¹³⁴ Luhmann, “Lo moderno de la sociedad moderna”, ópera citada, p., 26. Para evitar un uso abusivo de los términos ‘entropía’ y ‘neguentropía’, que provienen de la termodinámica y que Luhmann utiliza con precisión analógica, consideremos el siguiente esquema:



¹³⁵ Izuzquiza, *La sociedad sin hombres*, ópera citada, p., 62.

Los sistemas psíquicos y sociales surgieron en el camino de la coevolución. Un tipo de sistema es entorno imprescindible del otro. Las razones de esa necesidad radican en la evolución misma que posibilita ese tipo de sistemas. Las personas no pueden permanecer ni existir sin los sistemas sociales y viceversa. La coevolución condujo hacia ese logro común que es utilizado por los sistemas tanto psíquicos como sociales. Ninguno de ellos puede prescindir de ese logro común, y para ambos es obligatorio como una forma indispensable e ineludible de complejidad y autorreferencia. A este logro evolutivo le llamamos *sentido* [...] El fenómeno del sentido aparece bajo la forma de un excedente de referencias a otras posibilidades de vivencia y acción.¹³⁶

El sentido es la manera en que los sistemas seleccionan sus posibilidades de interacción con su entorno. En esta medida, es redundante, se enlaza con su propio espesor; por ejemplo, con pensamientos o con comunicaciones. En los dos casos hay un alto nivel de redundancia que garantiza el acceso diferenciado hacia el entorno. «Ello supone, en cierta forma, la identificación del sentido con complejidad estructurada: el sentido es una forma de estructurar la complejidad y de hacerla accesible... En el sentido, la complejidad se hace autorreferente y se muestra como el máximo valor de la autorreferencia».¹³⁷ El sentido, asimismo, liga la complejidad, o la operación selectiva en medio de la complejidad, con el tiempo. El sentido es un selector de operaciones que funciona en el presente, pero considera el pasado y prevé el futuro en el mismo sentido operativo: como posibilidades abiertas de selección. «El sentido se experimenta entonces desde el horizonte de la complejidad que se nos hace accesible en cada experiencia concreta. Sin embargo, dado que el sentido también involucra el tiempo, la actualidad cambia de un instante a otro, y entonces se requieren operaciones para seleccionar el siguiente foco de atención».¹³⁸

La adquisición del sentido ha sido un logro evolutivo mayor de la mencionada coevolución de los sistemas psíquico y social —y, por lo mismo, altamente improbable. Ha sido la manera de enlazar estados temporales, procesar estímulos medioambientales como información, tener una perspectiva de observación de los observadores, establecer recurrencias generales y, finalmente, generar códigos recursivos de coordinación de actividades y selección de posibilidades para la solución de problemas al interior del sistema social frente a entornos cambiantes. El proceso evolutivo que llevó a la constitución del sentido como el modo específico de habérselas con la complejidad del entorno parece ser la manera más eficaz conocida en el plano de la realidad de los sistemas biológicos del planeta, el ser humano incluido. Así Luhmann se pregunta si los animales procesan sentido y da una cautelosa respuesta afirmativa a ello: «Es más difícil

¹³⁶ Luhmann, *Sistemas sociales*, pp., 79-80.

¹³⁷ Izuzquiza, *La sociedad sin hombres*, pp., 255-256.

¹³⁸ Confróntese, Luhmann, Niklas, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, México, UIA, 2002, p., 246.

precisar la relación del sentido con respecto a los animales... Mucho habla a favor de que los animales poseen una especie de *proto sentido*, sobre todo cuando se observa la fluidez y la elegancia con la que los animales se mueven de una situación a otra... Entonces se inclina uno a pensar que los animales contemplan el espacio pleno de sentido, y en relación a un *antes* y un *después*». ¹³⁹

La referencia al «proto sentido» de los animales es fundamental, puesto que remite al propio proceso evolutivo de nuestra especie. En su milenario acaecer, se constituyó el sentido y es muy probable que este haya partido de un proceso de diferenciación del medio acústico en formas auditivamente aprehensibles para cuadrangular el medio ambiente: a través de los sonidos característicos de la horda (aquél lenguaje primitivo), los homínidos se reconocieron entre sí y se extrañaron del medioambiente. A partir de entonces, una cosa era el conjunto de ristas guturales comunes diferenciadas, con su cúmulo de consecuencias y ventajas, y otra cosa era todo lo demás: la voz propia del medio ambiente con sus avatares de providencia y peligro. ¹⁴⁰ En consecuencia, el sentido queda presupuesto en clave naturalista como un logro evolutivo. Lo que Luhmann hace es detallar cómo funciona, *de facto*, no especular acerca de su acaecimiento, puesto que éste es un hecho consumado —en un ambiente paralelo, un literato no se preocupa de cómo surgió la literatura al escribir una novela: la presupone en el acto mismo de crearla—. Por ello, el teórico alemán subraya el carácter autológico del sentido:

Todas las distinciones que intentan aprehender el sentido se implican a sí mismas y se vuelven autológicas. Para explicar qué se entiende por sentido es menester usar el sentido. En la perspectiva de la teoría tradicional, esto sería un error que volvería inutilizable todo lo que de allí se derivara. Para las teorías de pretensiones universales las autologías de este tipo son inevitables: su presencia, más que motivo para las objeciones, constituye una prueba del nivel teórico de la conceptualidad que se usa. ¹⁴¹

Teniendo en cuenta estas consideraciones preliminares, podemos considerar las características básicas del sentido ofrecidas por Luhmann:

¹³⁹ Ibid, p. 243. Cursivas en el original.

¹⁴⁰ Esto lo detalla, con su consabido estilo rotundo y elegante, Peter Sloterdijk en su obra *En el mismo barco*, Madrid, Siruela, 2008.

¹⁴¹ Luhmann, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, p., 247.

- A)** La categoría de sentido debe ser aplicada a dos tipos de sistema: a) sistemas de conciencia que experimentan sentido, y b) sistemas de comunicación que reproducen sentido.¹⁴²
- B)** Un primer acceso a la noción de sentido desde el punto de vista formal... está en el uso de la distinción entre *medio* y *forma*.¹⁴³
- C)** Un medio está constituido por elementos acoplados en un modo amplio; una forma, por el contrario, pone en conexión a los mismos elementos en un acoplamiento estricto. Esto abre posibilidades de combinación y de construcción de formas según el tipo de sistema que se trate: conciencia, comunicación.¹⁴⁴
- D)** [E]l *medio* sólo se puede reproducir mediante formas... sin *medio* no existe ninguna *forma*, y sin *forma* no existe ningún *medio*.¹⁴⁵
- E)** [E]l sentido no es algo sustancial ni fenomenológico, ni que tiene una unidad cuantitativa. En cierto modo es sólo una especie de diferencia entre *medio* y *forma*.¹⁴⁶
- F)** La totalidad de remisiones que surgen del objeto proveedor de sentido [seres humanos, símbolos] pone a la mano más posibilidades *de facto* que las que pueden realizarse en el siguiente paso de la selección, debido a su estructura de remisión.¹⁴⁷
- G)** El sentido no ordena, en una especie de seriación regional, las posibilidades, sino que éstas existen colocadas dentro de una distinción que hace posible toda forma concreta de *actualidad/potencialidad*. De tal manera que el sentido se podría definir como el medio en el que opera la distinción entre *actualidad/potencialidad*.¹⁴⁸

¹⁴² Ibid, p., 234.

¹⁴³ Ibid, p., 235. Cursivas en el original. La determinación de la dualidad medio/forma remite asimismo a los medios simbólicos de operación o *medios simbólicamente estructurados* que utilizan los diferentes subsistemas del sistema social. Luhmann dice al respecto: «El esquema teórico *medio/forma*, en el contexto de una teoría de la sociedad, pudiera servir para reconstruir la teoría sobre los medios de comunicación de Talcott Parsons. Por ejemplo, entender el dinero como el *medio* en el que se puede cristalizar la forma de los pagos, sólo en la medida en que se especifica la cantidad precisa del pago. O el poder que se establece como el *medio* para las decisiones de un soberano. Y sólo estas decisiones de poder (formas) logran reproducir el medio del poder», *ibid*, p. 238. Cursivas en el original.

¹⁴⁴ Ibid, p., 237.

¹⁴⁵ *Ibidem*. Cursivas en el original.

¹⁴⁶ Ibid, p., 238. Cursivas en el original.

¹⁴⁷ Ibid, p., 240.

¹⁴⁸ Ibid, p., 241. Cursivas en el original.

Las determinaciones antevistas revelan la especificidad del sentido como selector y enlazador de informaciones relevantes en los planos sistémicos en los que opera. Luhmann cuida de no darle un cariz ontológico ni de presuponer una especie de sustrato, llamémoslo espeso, que fuera parte de procesos de transmisión y adquisición de información con fundamento en el modelo tradicional de la conciencia. Diríase que el sentido opera en un espacio plano, específico y dinámico sin presuponer pérdidas o ganancias (en el sentido de poseer algo) de lo dado por su operatividad (como en la metáfora de la transmisión de información: cuando un amante le dice a su contraparte “te amo”, ¿pierde parte de su sentimiento, de la percepción que tiene del otro, pierde las palabras “te” y “amo”?; ¿o, más bien, coordina maneras de comprender la interacción del momento?¹⁴⁹), sino la construcción de redes de coordinación, diferenciación y respuesta ante el entorno.

Ahora bien, el sentido es un caso especial de la observación. En Luhmann la observación adquiere la forma de la diferenciación; es decir, carece de la especificidad de una operación consciente o volitiva. Sin duda hay observaciones que implican estas cualidades, como las que llevan a cabo los sistemas psíquicos, pero el campo de las observaciones engloba todas las formas sistémicas sociales. «Antes que nada, es necesario entender el término de *observador* de un modo extremadamente formal, es decir, evitar cualquier representación de exclusividad en

¹⁴⁹ Luhmann ha sido enfático en la elusión de las maneras comunes de entender la comunicación. Así, ha establecido que: «El concepto de comunicación, tanto en la vida cotidiana como en algunos procesos de investigación de las ciencias, se sustenta en la metáfora de la transferencia (*transmisión*). No obstante, la idea de comunicación que requiere la teoría de sistemas contradice esta metáfora y, por eso mismo, se coloca en una posición minoritaria.

»Si se parte de la metáfora de la transmisión se piensa que mediante un proceso comunicativo se transfiere información. El receptor acepta comunicación, información, noticias y se encuentra en ello involucrado activa o pasivamente. Este punto de vista, que se aceptó sin más, fue compartido por la investigación cibernética en los años cincuenta, desde el momento en que desarrolló una buena cantidad de investigación empírica referente a la capacidad de impacto y al volumen que se puede transportar mediante estos acontecimientos comunicacionales.

»La crítica de este concepto de comunicación ha quedado muy oscurecida. Maturana es uno de los pocos que de manera decidida se han opuesto al empleo de la metáfora de la transferencia ya que para él el lenguaje no se puede entender como transmisión de algo, sino como una supercoordinación de la coordinación de los organismos.

»...en la comunicación no se trata de deshacerse de algo; por ejemplo, que cada vez que se comunica el transmisor deja de poseer algo, como en una transacción económica en la que un pago supone deshacerse de una cantidad de dinero o una venta, por medio de la cual un poseedor se deshace de un inmueble.

»Por el contrario, la comunicación es un suceso de efectos multiplicadores: primero lo tiene uno, luego dos y luego puede hacerse extensivo a millones, dependiendo de la red comunicacional en la que se piense; por ejemplo, la televisión.

»[Otra objeción], menos extendida pero de mucho más peso, es la pregunta de si el modelo de *transmisión* no presupone, en el fondo, que se tiene conocimiento del estado interno de los que participan. Es decir, para afirmar que A y B saben lo mismo (¡comunicación!) es necesario saber lo que hay en el interior de A y en el de B, ¿cómo podría hablarse de que allí ha sucedido un acontecimiento de comunicación?. Luhmann, *ibid*, pp. 302-304.

el sentido de si un observador es una conciencia, un cerebro o un sujeto trascendental».¹⁵⁰ Por lo tanto, es un concepto con un alto nivel de abstracción y de generalidad:

El mundo queda así abierto a la observación y no existe una jerarquía de formas esenciales que pudieran conferir prioridad a las distinciones o a la selección de las distinciones. El mundo es experimentable bajo la forma de la distinción, en todas partes: en cada situación, en cualquier detalle particular, en cualquier punto de la escala entre lo concreto y lo abstracto. Para la observación no existe, como algo que otorgue jerarquía, una naturaleza, o un cosmos ordenado según las leyes de la creación. La observación es posible, por lo tanto, sin ninguna intención temática, sin jerarquización y, sobre todo, sin ninguna finalidad práctico teleológica del mundo.¹⁵¹

La observación es el fundamento de la operación sistémica y, en consecuencia, de su funcionalidad; «...la observación es una operación autopoietica que consiste en el manejo y manipulación de un esquema de diferencias. No es nunca un estado, sino una operación».¹⁵² Por consiguiente, «El *observador* tiene que ser, si se pretende asegurar una continuidad de la observación, un sistema estructurado que se diferencia a sí mismo del entorno».¹⁵³ Las características fundamentales de la observación son:

- (1) Al hablar de observar tenemos ante nosotros una primera distinción: *observar/observador*. Observar es la operación, mientras que el observador es un sistema que utiliza las operaciones de observación de manera recursiva como consecuencias para lograr una diferencia con respecto del entorno.¹⁵⁴
- (2) [S]e debe precisar con exactitud que observar es una operación que sólo se lleva a efecto a la manera de un acontecimiento instantáneo, fugaz, y que necesita tiempo para poder enlazar operaciones de observación, con el objeto de lograr la diferencia con respecto del entorno.¹⁵⁵
- (3) Entonces tenemos: a) que el observador observa operaciones, y b) que él mismo es una operación, de otra manera no podría observar: él mismo se construye en el momento en que construye los enlaces de operación.¹⁵⁶

¹⁵⁰ Ibid, p., 153. Cursivas en el original.

¹⁵¹ Ibid, p., 159.

¹⁵² Izuzquiza, *La sociedad sin hombres*, p., 114.

¹⁵³ Luhmann, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, p., 156. Cursivas en el original.

¹⁵⁴ Ibid, p. 152. Cursivas en el original.

¹⁵⁵ Ibídem.

¹⁵⁶ Ibid, p. 154.

- (4) Observar, si se usa la terminología de Spencer Brown, es la utilización de la diferencia para designar un lado y no el otro de aquello que se observa... *operación que utiliza la distinción y la indicación.*¹⁵⁷
- (5) Todas las diferenciaciones que permiten el que se pueda observar el mundo encuentran un último techo de abstracción en una primera diferencia que consiste en la distinción entre *observación y operación*. Lo que es incuestionable, entonces, es la operación de la observación.¹⁵⁸
- (6) Si cualquier observación está posibilitada por la operación del observar en general, ¿dónde se puede encontrar la unidad de la observación?... Esto sucede cuando se acepta que la distinción observación/operación en todo momento se hace por un sistema y que con todas sus consecuencias esta observación es y permanece como un logro del sistema.¹⁵⁹

La teoría de la observación como componente operativo sistémico será cara a la estética de Luhmann y por eso es que he citado en extenso sus fundamentos. Al igual que el resto de dinámicas sociales constitutivas del ambiente europeo en los siglos XVIII y XIX, el arte sufrió una mutación mayor al pasar de una estructura jerarquizada a una estructura sistémica. Por supuesto, el proceso implicó tiempo y un proceso de estabilización y ganancia de presupuestos que duró prácticamente siglo y medio (digamos que de la toma de la Bastilla hasta el final de la Segunda Guerra Mundial). En el ínterin el arte se convirtió en un sistema con estructuras y fundamentos propios que alcanzó la modalidad de un subsistema social que trabaja ante todo con la constitución, distribución y organización de formas. A reserva de detallar esto en el siguiente capítulo, puede establecerse desde ahora que el tipo de funcionalidad del arte, con base en el rejuego formal, tiene como fundamento las observaciones; mismas que son estructuradas como observación de primer orden: lo que el artista tiene en su inmediatez laboral, y de segundo orden: la comprensión y el análisis de lo que el artista ha ejecutado. Ambas generan un encadenamiento codificado que conocemos como historia del arte. Es decir, la vinculación de formas con otras formas y las observaciones que estas generan.

Con esta carga de presupuestos teóricos, quien fuera profesor emérito de la Universidad de Bielefeld arribará a su teoría sobre el subsistema del arte. En el marco de su gran teoría

¹⁵⁷ *Ibíd.* Cursivas en el original.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 155. Cursivas en el original.

¹⁵⁹ *Ibíd.*

sistémica, el tratamiento que hace del fenómeno estético es congruente con las premisas fundamentales de su pensamiento, comenzando con i) “La conciencia no puede comunicar, la comunicación no puede percibir”¹⁶⁰, para a continuación establecer que: ii) “Una obra de arte sin otras es imposible, como es imposible una comunicación sin otras comunicaciones”¹⁶¹, y iii) “...cuando se quiere averiguar cómo es posible la autopoiesis del arte, se debe observar el sistema mismo del arte y desde allí considerar todo lo demás como entorno”.¹⁶² Todo arte opera de esta manera, por medio de las distinciones que implica la operación del observar.

Por supuesto, el concepto de observación, en la teoría de Luhmann, posee un alto grado de generalidad y no es privativo del mundo de las artes. Por lo contrario, éstas son un elemento, de muchos que operan de esa manera al interior de la sociedad actual. La observación se ha constituido como factor imprescindible en la viabilidad del sistema social y es aparejada con la estructura específica que éste ha adquirido a través del tiempo. La replicación de la lógica general del sistema social en una pluralidad, llamémosla horizontal, de subsistemas sociales implica la puesta en operación de la observacionalidad; los diferentes subsistemas se relacionan entre sí por medio de las distinciones u observaciones que los hacen reaccionar ante su entorno. Vinculada con la observación se halla la selección que el sistema realiza para poder funcionar de manera adecuada, teniendo que fragmentarse en ámbitos especializados de procesamiento de la información. El sistema social, lo decía ya, se divide entonces en subsistemas:

- a) Sobre este fondo la sociedad moderna adquiere su perfil particular, históricamente único. Se caracteriza por el primado de la diferencia funcional, que tiene el efecto de una enorme ampliación de comunicaciones altamente especializadas, así como de la efectividad de las mismas.

- b) Como resultado de este desarrollo han aparecido una pluralidad de sistemas sociales que combinan una *alta sensibilidad para determinadas cuestiones con indiferencia de todo lo demás*. La limitada capacidad para orientarse dentro de un ambiente complejo se ejerce, desde diferentes lugares, de diversas formas distintas, pero siempre ha de pagarse con la falta de atención respecto de las otras perspectivas.

¹⁶⁰ Véase Luhmann, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, óp. cit., p. 87.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 95.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 93.

- c) [U]na sociedad organizada en subsistemas *no dispone de ningún órgano central*. Es una sociedad *sin vértice* ni centro. La sociedad no se representa a sí misma por uno de sus, por así decir, propios subsistemas genuinos. [...] La sociedad moderna es un sistema sin portavoz y sin representación interna.¹⁶³
- d) La sociedad moderna es un sistema sin portavoz y sin representación interna... La búsqueda de un a priori en el interior de los sistemas funcionales de la sociedad es un empeño vano, e igual de fútil es el lamento por la decadencia de la cultura y la crisis de legitimación.¹⁶⁴
- e) [E]n los sistemas diferenciados no existe ningún lugar privilegiado (algo así como una central), desde el cual pueda ser escrutado todo el sistema, incluyendo al mismo sistema central. Por el contrario, la diferenciación siempre significa, que en el sistema se crean una pluralidad de subsistemas, que no se pueden observar recíprocamente, ni tampoco evaluar unos a otros con exactitud y seguridad. Aún así, estos subsistemas se afectan mutuamente...¹⁶⁵

Necesariamente, debe existir un principio de enlace de las comunicaciones y las operaciones al interior de los sistemas así desarrollados. Este es el sentido. Igualmente, los subsistemas requieren tiempo para seleccionar los vínculos posibles entre sí. Esto es la selección. Precisan de un principio motriz de selectividad, que los lleva a reaccionar oportunamente ante lo que ocurre en su entorno. Esta es la observación. El entramado completo de la serie de operaciones del sistema social opera en bloque y sólo por medio de una batería de distinciones, entre las que destacan el espacio/tiempo, el medio/forma y la autorreferencia/heterorreferencia puede llevar a buen puerto su funcionamiento.

¹⁶³ Cfr. Luhmann, Niklas, *Teoría política en el Estado de Bienestar*, Alianza, Madrid, 1994, pp 42-44. El orden es mío, los subrayados están en el original.

¹⁶⁴ Ibid, p. 44.

¹⁶⁵ Ibid, p. 67.

En este orden de ideas, lo que Luhmann llama la “clausura operativa” de los sistemas se halla estrechamente vinculada con el desarrollo de su constructivismo epistemológico.¹⁶⁶ Un sistema, sea psíquico o social, trabaja de manera ensimismada; depende de sus propias operaciones y de la recursividad de las mismas para hacer frente al entorno. No hay más vínculo entre el sistema y el entorno que la serie constante de “irritaciones” entre uno y otro. Hay solamente una apertura selectiva determinada por el ciclo cerrado de la autopoiesis sistémica. En este sentido, el acceso al entorno es ante todo la puesta en operación de las funciones del sistema. Así trabajan los sistemas centrales del mundo biológico, de manera paradigmática el cerebro.¹⁶⁷ Surge así el principio básico del constructivismo epistemológico, que ya se intuía desde Hegel: «conocimiento es lo que el conocimiento sostiene que es conocimiento».¹⁶⁸ Como en el idealismo absoluto, el constructivismo de Luhmann subraya la colindancia del conocimiento. Más allá de sus operaciones y recursiones, el mundo queda en la oscuridad; lo que de ninguna manera quiere decir que este no exista o que sea meramente nouménico. Existe sin lugar a dudas, puesto que sin él ningún sistema podría jamás iniciar sus operaciones, y sin su permanente contacto los sistemas se perderían fuera de sus propios límites. Todo límite sistémico tiene su razón de ser en contraposición a su entorno. Es solamente la afirmación de que todo lo que se puede conocer radica en las construcciones determinadas por el sentido, y el sentido sólo puede funcionar al interior de los sistemas:

No se puede ni siquiera pensar un mundo en el que ya no hubiera sistemas que operaran en el medio del sentido. O dicho de manera más cuidada: es evidente que podemos imaginar un mundo en el que hayan desaparecido todos los seres humanos y las computadoras y que sólo

¹⁶⁶ El tema mismo del constructivismo epistemológico, luhmanniano y de otra ralea, da para una tesis completa; aquí sólo plantearé sus lineamientos —[provocaciones!]— generales, resaltando su paradójica circularidad. Un esbozo completo del mismo puede verse en Luhmann, Niklas, “El programa de conocimiento del constructivismo y la realidad que permanece desconocida” en *Teoría de Sistemas II*, ópera citada, pp., 91-124.

¹⁶⁷ «Se sabe, desde hace tiempo, que el cerebro no tiene ningún contacto cualitativo con el entorno y muy poco contacto cuantitativo. El sistema nervioso observa los estados cambiantes del propio organismo y no lo que sucede fuera de él. Todos los efectos provenientes del entorno serán codificados de manera puramente cualitativa (principio de codificación indiferenciada) y ante eso la cantidad juega un papel marginal si se le compara con los acontecimientos procesados de manera puramente interna. Además los estímulos específicos son borrados en segundos al ser procesados en partes o, en casos realmente excepcionales, se los guarda en un almacén que los logra conservar un poco más largamente (memoria corta). También el tiempo juega aquí un papel importante e la economía interna de los procesos complejos. Decisivo para el modo de operar del cerebro es la clausura de operación para no permitir que las informaciones seleccionadas (que son a su vez información o datos), obliguen al cerebro a desempeñar una pura función de reproducción. La teoría del conocimiento no se ha servido, hasta ahora, de este descubrimiento, y sólo una formulación de la teoría de sistemas conduce a la conclusión que produce una sorpresa en la teoría del conocimiento: únicamente los sistemas cerrados pueden conocer», véase, “El programa de conocimiento del constructivismo y la realidad que permanece desconocida” pp. 97-98.

¹⁶⁸ *Ibid*, p., 96.

hubiera piedras, insectos, desolación desértica; podemos imaginar un mundo en el que el sentido ya no se experimente ni se reproduzca, pero esta representación sólo la podemos efectuar desde el sentido.¹⁶⁹

Al igual que el idealismo hegeliano, la realidad queda acotada, construida y verificada al interior del entramado conceptual global e histórico de la sociedad; a diferencia de éste, el constructivismo de Luhmann no depende de una racionalidad universal que trabaje en los términos del conocimiento y autoconocimiento racional, sino que erige esa certeza sobre la base de la auto determinación sistémica y sus principios medulares de redundancia, distinción, selección y apertura estructurada ante el entorno.

Ahora bien, una pregunta pertinente para cualquier observador de la Teoría de Sistemas es: ¿cómo es esto posible? O, en palabras del propio Luhmann:

¿Cómo un sistema se vuelve a sí mismo sistema? Enlazando las operaciones propias con las operaciones propias y diferenciándose, así, respecto de un entorno. La continuación de las operaciones del sistema es la reproducción del mismo y, a la vez, la reproducción de la diferencia entre el sistema y el entorno. Esto conduce —me parece que inevitablemente— a la determinación paradójica de que un sistema es la diferencia entre el sistema y el entorno, distinción que el propio sistema introduce y en la cual el mismo reaparece como parte de la distinción.¹⁷⁰

A partir de aquí, todo lo que acontezca al interior del sistema (y, para fines prácticos, es todo lo que acontece con sentido para la sociedad) replicará esta manera de funcionar. Igualmente, toda teoría de sistemas parte de un principio evolutivo. La interpretación de la variación social se hace a posteriori, de manera descriptivo-analítica y no de manera especulativa a priori. No siempre existieron sistemas sociales. Órdenes sistémicos sí. Todo parece indicar que ese ha sido el principio de orden en la naturaleza¹⁷¹ y en el cosmos.¹⁷² Pero en lo relativo al orden social, no fue sino hasta la época moderna cuando el antiguo principio de ordenamiento jerárquico comenzó a mutar, a transformarse en algo diverso. Factores como las aceleradas modificaciones políticas, ideológicas y poblacionales de aquellos tiempos; el surgimiento de nuevas tecnologías y la eficientización en la acumulación de capital, además de las expansiones poblacionales, determinaron que el orden tradicional se dislocara. La emergencia de una nueva

¹⁶⁹ Luhmann, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, p., 243.

¹⁷⁰ Confróntese, Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales. Lineamientos para una Teoría General*, México, Alianza-UIA, 1984, p. 16.

¹⁷¹ Al respecto, véase, Maturana, Humberto y Varela, Francisco, *El árbol del conocimiento*, Barcelona, Debate, 1996.

¹⁷² Véase, Morin, Edgar, *El Método I: La naturaleza de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 2003.

realidad social lo impelió al cierre de su ciclo histórico. El entramado social que se configuró desde la Modernidad clásica ha devenido en un *sistema social*, debido a la inmensidad de los elementos y relaciones que lo componen. Es una entidad altamente compleja que no puede operar sino de manera sistémica: reduciendo la complejidad por medio de enclaves de sentido bajo la lógica sistema/entorno. La teoría sociológica que emerge de este sistema es *teoría de sistemas*. Realiza un acoplamiento homológico con el sistema.

Junto con Luhmann, los más destacados teóricos de sistemas así lo han visto y así lo han afirmado en sus teorías: «El moderno sistema mundial es una economía-mundo capitalista... Ese sistema mundial nació en el curso del siglo XVI, y su división del trabajo original incluía entre sus límites buena parte de Europa (pero no los imperios ruso ni otomano) y partes de las Américas. Ese sistema mundial se expandió al paso de los siglos...».¹⁷³ Que al final el orden social paneuropeo y su posterior desarrollo global haya evolucionado a la forma, la lógica y el devenir de un sistema social no fue algo necesario, sino contingente. No obstante, *de hecho*, esa fue la alternativa materializada. Fue la manera de hacer viable una serie de dinámicas que de otro modo hubiera sido muy problemático llevar a buen puerto. La teoría de sistemas parte de ahí. Al verla en retrospectiva, no puede sino identificar en la realidad social un orden sistémico. Aunque, eso sí, una vez que se ha configurado como sistema, el orden social cambia de lógica. Inicia un proceso en circuito en el que la auto producción de los elementos, la recursión de causas y efectos, y la clara diferenciación frente a un entorno por medio del ensimismamiento de su aparato funcional, son su marca vital. El primado funcional, asimismo, radica en las comunicaciones societales: «La comunicación tiene todas las propiedades necesarias para constituirse en el principio de autopoiesis de los sistemas sociales: es una operación genuinamente social... porque presupone el concurso de un gran número de sistemas de conciencia, pero precisamente, por eso, como unidad, no puede ser imputada a ninguna conciencia sola».¹⁷⁴ Permite la coordinación, la redundancia y la selección.

A la luz de estos principios generales de la teoría de sistemas de Niklas Luhmann, es de notar uno de los problemas en torno a ella: la falta de críticos a su altura. Además de las complicaciones técnicas propias de su estilo y de su apuesta teórica, lo cierto es que muchos de sus pares no se toman la molestia de leerlo. Mucho de lo que se conoce de Luhmann en los círculos intelectuales es sólo de oídas, y en el medio filosófico profesional la mayoría escurre el

¹⁷³ Véase, Wallerstein, Immanuel, *Conocer el mundo, saber el mundo*, México, Siglo XXI Editores-CIICH-UNAM, 2007, pp. 41-42.

¹⁷⁴ Luhmann, Niklas, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, pp., 301-302.

bulto contentándose con calificarlo de “sociólogo”. No son pocos asimismo los que optan no ya por criticarlo, sea de manera directa o de segunda mano, sino que simple y sencillamente lo ningunean. Mucho del pensamiento filosófico actual opera así como una embarcación inmensa que pasa de largo de la propuesta teórica del antiguo pupilo de Talcott Parsons. Dada la magnitud y los alcances de la teoría luhmanniana, uno se pregunta cómo es posible no ver un iceberg en alta mar, y también uno se dice que ya sabemos lo que le pasa a una embarcación agigantada y en el trance de hacerse obsoleta —por más innovadora y reluciente que se hubiera presentado ante el público— cuando no ve un iceberg.

De entre los que se han ocupado de la teoría de Luhmann en el lapso de la última generación, tenemos a Jürgen Habermas. Desafortunadamente, como seguido ocurre con este pensador alemán, mucha de su crítica es una manera de apoyar sus asertos teóricos, su agenda política y su propia posición como intelectual de renombre en los niveles europeo y mundial. Si de algo carece Habermas como crítico de los demás es de generosidad. Infortunadamente, en el caso de su personal revisión de la teoría de Luhmann, ésta ha pasado a los circuitos de la reflexión profesional como el no va más para comprender en clave negativa a Luhmann. No son pocos los que despachan la Teoría de Sistemas porque han leído ya las objeciones que a esta hiciera Habermas a mediados de la década de los ochenta del siglo pasado.

Como es sabido, Habermas recogió su crítica central al pensamiento de Luhmann a manera de excursión en su colección de ensayos *El discurso filosófico de la Modernidad*, intento de saldar cuentas con una serie variopinta de discursos que pueden englobarse bajo el concepto de Postmodernidad o crítica radical de la subjetividad en clave moderna. Desde ahí es de llamar la atención que se ponga a Luhmann en un plano similar al de Michel Foucault y Jacques Derrida. No porque la teoría de Luhmann no guarde afinidades con las críticas de estos filósofos franceses, sino porque su raigambre es diversa lo mismo que su intencionalidad. Si para los antedichos pensadores galos, la Modernidad deviene problema porque ha sido subsumida bajo entramados discursivos omniabarcantes, pretendidamente seguros y, muy especialmente, con pretensiones universales de verdad, entonces no se ve cuál es la relación global con Luhmann, puesto que justamente eso es lo que pretende rendir su teoría, si bien con un aparatage conceptual claramente diverso al de la Modernidad clásica. En este sentido, hay que reconocer que Habermas hace uno de los pocos asertos justo en torno a la propuesta teórica de

Luhmann: «Esta teoría de sistemas no es propiamente sociológica, sino que habría compararla más bien con esas proyecciones metateóricas que cumplen funciones de imagen del mundo».¹⁷⁵ Adelanté ya en la introducción que la equiparación que hace Habermas entre el principio rector de la Teoría de Sistemas, la dupla sistema/interno con la de sujeto/objeto es insostenible, puesto que el fundamento de la primera radica en la operatividad de la diferencia (o, como le gusta decir a Luhmann, de la unidad de la diferencia) en tanto que la segunda intenta de diversas maneras mantener una problemática unidad de sus disyuntos. Ni siquiera el sujeto trascendental kantiano marca la unidad de la diferencia en sus propios términos, puesto que la afirmación nouménica es, en sí misma, el marcador de la radicalidad del hiato que existe entre el sujeto y el objeto, con el consecuente repliegue sobre la subjetividad para garantizar, así, que la unidad se preserve por la vía del conocimiento posible dentro de los límites de su propia racionalidad.

Quizá más cercana al talante luhmanniano sea la solución hegeliana del problema de la escisión entre el sujeto y el mundo, ya que «no sólo se había abierto un acceso a la dimensión temporal representada por la historia genética del sujeto trascendental; sino que también había visto encarnada la estructura básica de la autoconciencia, allende el sujeto cognoscente, en el ámbito del espíritu objetivo (y del espíritu absoluto)».¹⁷⁶ De manera cierta, hay algunas afinidades en los planteamientos hegeliano con relación a algunos tratamientos de Luhmann, pero dichas afinidades se concentran más en un talante totalizante global y, de manera precisa, en una estética teórica común, como intentaré mostrar en el capítulo 5, que en la solución puntual a los problemas del sujeto y del conocimiento planteados por la tradición. En este sentido, es una exageración decir que «Al igual que Hegel con el concepto de espíritu, también Luhmann consigue con el concepto de sistema que elabora sentido una libertad de movimiento que le permite someter la sociedad como sistema social a un análisis parecido al de la conciencia como sistema psíquico».¹⁷⁷ Lo es porque uno de los puntos decisivos del sistema de Luhmann es dejar de lado los procesos conscientes, sean particulares o pretendidamente universales, como elementos fundamentales de las dinámicas sociales. A diferencia de los procesos de conciencia hegelianos, que guardaban una relación de mutua retroalimentación en los niveles universal, objetivo y subjetivo, para Luhmann la conciencia es sencillamente entorno del sistema social. Por ello sólo de manera analógica o, como intentaré más adelante, desde una

¹⁷⁵ Confróntese, Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la Modernidad*, ópera citada, p. 451.

¹⁷⁶ *Ibid*, p., 437.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

demostración de la estética que presentan los respectivos artefactos teóricos de Hegel y Luhmann puede decirse que «Los sistemas que elaboran sentido están tan lejos de coincidir con los sistemas que dependen de una conciencia como el espíritu con el espíritu subjetivo».¹⁷⁸ Que la sociedad no opere de acuerdo con el modelo de la consciencia tiene la consecuencia de que, en efecto, los procesos de conocimiento al interior del sistema social no pueden afirmarse como logros del progreso de la autoconsciencia, sino como principios operativos de auto descripción que fomentan la auto generación sistémica al generar pautas de selectividad ante un entorno complejo; esto es, generan y reproducen sentido. Aquí sí con precisión afirma Habermas que «La teoría de sistemas se entiende como análisis funcional y se sabe, merced a la elección de problemas de referencia que tal método implica, inserta sin discontinuidad alguna en los plexos funcionales de la autoafirmación sistémica —no tiene fuerza para trascender esos plexos y tampoco lo pretende».¹⁷⁹ Justamente esta característica es la que abre ricas posibilidades metateóricas al interior de la teoría de sistemas bajo el preciso concepto de autodescripción de la sociedad. Los enclaves autodescriptivos del sistema social se generan fundamentalmente en el marco operativo de las ciencias, pero también puede ser hallados en sitios como la novelística, la cinematografía y la administración de empresas. Son maneras de reaccionar ante la complejidad con las que los subsistemas sociales tienen que trabajar. Por ello es por lo menos sorprendente que Habermas afirme que una teoría que no depende de la racionalidad subjetiva autoconsciente no pueda dar cuenta de la problemática a la que se enfrenta en tanto que sistema dinámico que funciona en el tiempo:

La unidad de las sociedades modernas se presenta de forma distinta desde la perspectiva de sus diversos subsistemas. Aunque sólo sea por razones analíticas, ya no puede darse algo así como una perspectiva central de una autoconsciencia del sistema, que abarque a la sociedad entera. Pero si las sociedades modernas ni siquiera tienen la posibilidad de desarrollar una identidad racional, falta todo punto de referencia para una crítica a la modernidad. Y aunque *aun sin poder encanjarla ya en dirección alguna*, nos quisiéramos seguir ateniendo a esa crítica, esa crítica estaría condenada al fracaso ante la realidad de un proceso de diferenciación social que ya hace mucho tiempo discurre a espaldas de los conceptos viejoeuropeos de razón. No cabe duda de que precisamente en este pathos de Luhmann, en este su sentido de la realidad aliado con las racionalidades parciales institucionalizadas, nos topamos con una herencia muy alemana, persistente desde los hegelianos de derechas devenidos escépticos...¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibid*, p., 438.

¹⁸⁰ *Ibid*, p., 440.

Una cosa es que pudiera imputársele a Luhmann un talante tecnocrático, y otra muy distinta es que este devenga en conservadurismo sin más por la carencia de una filosofía racionalista promulgadora del consenso entre las personas, que es el trasfondo personalista del aserto de Habermas en torno a las consecuencias de trabajar con un modelo teórico que afirma la multipolaridad del sistema social y la carencia de algo así como la autoconsciencia del espíritu absoluto. En este orden de ideas, tal vez sí sea posible ver en Luhmann más que una alternativa conservadora, una alternativa pesimista y quizá hasta nihilista: el sistema social sigue un devenir autónomo ajeno al voluntarismo individual o colectivo, si bien la posibilidad de construir conocimiento en su interior pudiera incidir también en el devenir de las operaciones que este lleva a cabo de manera incesante.

La visión de Luhmann, dueño de una imaginiería tecnológica ejemplar, indica la maduración de un proceso social que, de acuerdo con sus presupuestos, es de índole universal, aunque impulsado unilateralmente por la dinámica vital de Occidente. En pocas palabras, el epicentro de la progresión social se ha encontrado en la Modernidad europea, tal y como la conocemos. «La técnica, tomada en un sentido amplio, es una simplificación operativa, es una forma de reducción de complejidad que puede construirse y realizarse aunque no se conozca el mundo y la sociedad en la que tiene lugar: se prueba por sí misma... Sólo un concepto de técnica tomado con esta amplitud puede cumplir la exigencia de contribuir a la autodescripción de la sociedad moderna».¹⁸¹

Este presupuesto tiene diversas consecuencias. Es posible, sin duda, estar de acuerdo con la veracidad de la interpretación de este orden de cosas. El sistema social puede entenderse como un proceso universal. Su expansión, crecimiento y necesidades intrínsecas como un a priori global. La manera de resolver las necesidades inherentes para prosperar en estas circunstancias, como una cuestión de facto generalizada. Asimismo, en contraposición con el marxismo clásico o con el Neomarxismo al estilo de Immanuel Wallerstein, Luhmann niega que sea el subsistema económico el motor del sistema. Arguye que debido al crecimiento sostenido de la sociedad como un todo, todos los subsistemas que en ella operan son igual de maduros, independientes e importantes que el económico.

Sin embargo, a pesar de lo que Luhmann afirma —y esta es una de las pocas críticas que puede hacerse a su teoría—, puede observarse que el nivel de maduración de esta realidad difiere de forma regional. Esta es una cuestión fáctica a la que cualquier teoría debería poder responder.

¹⁸¹ Cfr., Luhmann, Niklas, “Lo moderno de la sociedad moderna”, p., 137.

Si, impelido por el desarrollo del capitalismo tardío, el sistema social presenta la configuración vanguardista que Luhmann describe *urbi et orbi*, también es cierto que adquiere desviaciones y resistencias conforme avanza por las sinuosidades regionales y nacionales. Es posible ver cómo el despliegue sistémico de la sociedad necesita un ambiente propicio para reproducirse de manera adecuada. La cualidad central de la diferenciación sistémica, según la teoría luhmanniana, es la funcionalidad. Ésta ha surgido de manera natural en ambientes histórico-sociales viejos, desarrollados y adecuadamente formados. Donde se ha concentrado el poder productivo y sus agregados de dominación, los poderes militar y político internacionales. En este ámbito socio-histórico, el paradigma funcional efectivamente abarca la totalidad de las circunstancias sociales posibles, racionalizando y determinando, por medio de la selección subsistémica especializada, las jugadas comunicativo-relacionales factibles al interior del sistema. El mapa sistémico, como en el poema de Borges¹⁸², coincide con la totalidad del espacio social.

Cosa diversa ocurre en el Tercer Mundo. Atraído como está por medio de la fuerza centrípeta de los centros del poder mundial, como parte de la esfera de influencia semi colonial de estos, comparte las características sistémicas de dichos centros solamente en un cierto nivel. Es decir, en los estratos altos de las regiones tercermundistas, el ordenamiento por medio de subsistemas es una realidad. Siguiendo a Luhmann, «De esta forma, el potencial para la acción humana se puede organizar, especializar y coordinar de un modo en que no se había conseguido hasta ahora. La verdad demostrada científicamente, el dinero, el poder organizado por la política y recortado por el derecho, sirven como dispositivos para la acción...».¹⁸³ Todos ellos son enclaves de uso corriente en nuestros países. Son la vía de acceso a una tendencia global mayor en la que se encuentran integrados. Es el flanco que comparten con el nivel de desarrollo del sistema social global. Pero hay enclaves societales en las agrupaciones humanas tercermundistas que mantienen entramados de relaciones, de perspectiva y de sentido anclados en órdenes sociales presistémicos, aunque plenamente operativos y con incidencia vital real. Lo

¹⁸² «En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del sol y los inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas». Borges, Jorge Luis, “Del rigor de la ciencia” en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

¹⁸³ Luhmann, *Teoría política en el Estado de Bienestar*, p. 42.

mismo en la periferia de las megalópolis como México y Río de Enero, que en las zonas rurales de Chiapas y los altos bolivianos o en la prácticamente totalidad del territorio haitiano o sudanés, el orden sistémico parece más un fenómeno extraño que la realidad de la cotidianidad del mundo de la vida.

La anterior interpretación de las cosas impugna la idea de Luhmann de que el sistema social universal evoluciona en bloque en el sentido de la complejidad y la funcionalidad. Su prolija división en subsistemas sociales posee una lógica impecable y no hay manera de contradecir la fuerza de sus descripciones, ahí donde estas, en efecto, se han verificado. Pero no aún de manera absolutamente universal. Porque incluso cuando se pueda concordar en que la tendencia de la sistemización social es un hecho global y que los entramados sociales que han pasado de largo de ella o bien son enclaves rebeldes o bien marginales y que, a querer o no, tienen que ajustarse a su impronta mundial, lo que parece más próximo a la realidad es que ahí se está conformando un orden contrasistémico en el que las operaciones funcionales de los diversos subsistemas son utilizadas para confrontar al sistema social como un todo. La economía pirata, la política tribal y el neoscurantismo religioso parecen ser ejemplos rotundos en este sentido.

Siguiendo esta crítica posible a la teoría de Luhmann, la única que a mi entender podría poseer algún grado de pertinencia, quedaría por estudiar si no hay un rasgo de hipostatización en su desarrollo teórico. La inmensa metrópoli teórica que Luhmann construyó a lo largo de su vida como pensador de primer nivel todavía está por estudiarse y hacer de ella un balance adecuado. Por ahora sólo subrayo que en sus líneas fundamentales parece haber cometido un error común a las teorías monumentales: es posible que haya reificado una serie de circunstancias particulares (el desarrollo del Primer Mundo) para ofrecerlas como universalmente válidas.

Pero si esto incide en el flanco político de su teoría, no ocurre lo mismo en su estética. El privilegio del arte, y en esto Hegel fue preclaro, es que es un ámbito social eminentemente europeo y, por extensión (extensión imperial diría Wallerstein), occidental. Algo que Luhmann comparte con Hegel, y que asimismo ampliaré en el capítulo 5, es el punto de partida del arte como un entramado recursivo de formas —si bien de manera embrionaria— en la Grecia Clásica. Si para Hegel todo arte previo no fue capaz de cumplir con el concepto, para Luhmann todo arte previo no llegó a la clarificación de su operatividad. De una u otra manera, no hay más arte que el que comienza con los griegos de la antigüedad. De igual manera, el largo periodo del arte religioso comporta elementos eminentemente artísticos, aunque

opacados por la funcionalidad ajena a éste que los usos adoratorios le conferirían. Pero el caudal del arte religioso europeo posee de manera ejemplar la figuración inaugurada por los griegos. Si un amplio conjunto de arte sacro medieval pone en segundo término el afán realista clásico para concentrarse en la simbología jerarquizada de la época, es recusada de manera ejemplar con la retoma del clasicismo efectuada por el Renacimiento. En este orden de ideas, el significado de la empresa renacentista —cuyos logros reverberan con fuerza hasta el día de hoy— es que el arte europeo incluyó en su desarrollo y evolución centenarios el punto de partida griego. Fue, por sí decirlo, un elemento latente en su ciclo vital, incluso en la larga era del arte medieval.

Para Hegel, el arte se circunscribía al desarrollo histórico del espíritu en el mundo situado entre los Urales y el Mediterráneo; antes de él había habido intentos y jalneos con el alumbramiento del concepto rector del arte. Ningún pueblo anterior a los griegos consiguió nunca eso. Después de ellos, el epicentro del desarrollo humanista, racionalista y libertario del arte se verificó en el resto de naciones europeas. En la edad de la razón alcanzó la determinación máxima que su esfera de sentido podía lograr: la consciencia que por su medio se plasmaban las cualidades más altas del espíritu humano; la materialización de éstas a través de representaciones precisas de lo que yacía en su interior. Hegel no habló de la expansión o del futuro del arte, sino que sólo se concentró en las cualidades ensimismadas y paradójicas de su propia época. Pero si se han de seguir los parámetros marcados en sus *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, es de pensarse que así como vio en la mayor extensión transoceánica del mundo europeo, los Estados Unidos de América, un atisbo del futuro en la marcha del espíritu, igualmente hubiera especulado sobre la siguiente etapa del arte en el universo paneuropeo que en el siglo XIX poblaba con celeridad colonialista buena parte del mundo conocido. Lo cierto es que no se pronunció y ha de permanecer esto en el rango de la mera especulación.

En cambio, desde la visión de Luhmann, quien parte de manera inequívoca de un principio eurocéntrico afín al de Hegel, el sistema del arte posee la cualidad de la universalidad debido a los factores estructurales que lo conforman. Allí donde estos se verifiquen, habrá arte. El insumo empírico revela que, en efecto, estos se encuentran muy bien repartidos en el nivel global. Al cortar de raíz la especulación humanista hegeliana, con sus presupuestos sobre el trabajo de la consciencia histórica y la consecución del concepto de libertad encarnados en el arte, éste queda liberado a la forma de su operatividad. Al llevarse esta a cabo, se consume el

mundo del arte. Por supuesto, hay una serie de requisitos formales y estructurales que permiten que dicho mundo se reproduzca y goce de vitalidad. Entre los elementos infraestructurales, Luhmann menciona los siguientes: «El sistema del arte pone a disposición instituciones en las cuales es plausible encontrar arte: museos, galerías, exposiciones, suplementos literarios en los periódicos, teatros, contactos sociales con expertos en cine, críticos, etcétera. En terminología de Goffman esto representa únicamente el *'frame'* de las expectativas condensadas, es decir, el marco donde se prepara la disposición de observar lo sorprendente como arte».¹⁸⁴ En esto, como en muchas de las dinámicas de la última globalización, el almacén del arte parece ser una de las cosas mejor repartidas del mundo.

¹⁸⁴ Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp., 257-258.

CAPÍTULO 4. LA PERSPECTIVA ESTÉTICA DE LUHMANN

De manera inequívoca Luhmann retoma la cuestión filosófica del arte donde Hegel la dejó: en la pérdida de la trabazón vital y religiosa de las concepciones artísticas previas a la Modernidad. En el capítulo 2, observé cómo Hegel no afirmó esta circunstancia como una liberación o una mutación sustancial positiva del fenómeno artístico, debido a que tenía en mente un programa mayor: la afirmación de la estructura dialéctica del desarrollo del espíritu, en la que el arte constituía únicamente un nivel en el proceso para llegar a la determinación plena de éste en el ámbito puramente conceptual de la filosofía.

Hegel se enfrentó con la circunstancia plenamente moderna de que el arte apelaba ante todo a la reflexión en sus propios términos, exentos de cualesquiera otras determinaciones, pero observó esto como una pérdida frente al arte clásico, además de quedar atrapado con la materialidad de las creaciones artísticas, a la que vio como perteneciente a la intimidad significativa de las mismas y, por consiguiente, la concibió como un dique para el logro de la Idea en plenitud; esto es, el trabajo racionalmente autorreferente en el plano filosófico.

Luhmann, en cambio, afirma categóricamente que justo ese fue el salto decisivo en la transformación del arte como un sistema auto generado, auto suficiente y con operaciones exclusivas. A partir de la época hegeliana, y con antecedentes en el orden pictórico renacentista, el arte inicia su condensación hacia la forma sistémica que hoy le es ya característica. A continuación enumeraré en extenso las condiciones socio-estructurales que Luhmann comenta como factores decisivos en la transformación cualitativa del arte en la Modernidad; el último punto establece la función central del arte de acuerdo con el pensador alemán:

[1] Un primer paso —apenas un poco más allá de la tradición— consiste en describir la sociedad moderna como sistema funcionalmente diferenciado. Esto quiere decir, de manera general, que la sociedad al orientarse por funciones específicas (o por referencia a problemas) cataliza la formación de sistemas parciales —los cuales determinan con preponderancia el rostro de la sociedad moderna.¹⁸⁵

[2] El arte participa de la sociedad tan sólo por el hecho de que se ha diferenciado como sistema, quedando, por ello, sometido a la lógica de la clausura operativa, del mismo modo que los otros sistemas/función... [no] se trata de la actitud defensiva de mantener en alto la autonomía del arte. El arte moderno es autónomo en sentido operativo: nadie hace lo que él

¹⁸⁵ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p., 224.

hace... La socialidad del arte moderno reside por lo pronto en su clausura y autonomía operativa en la medida en que la sociedad impone esta forma para todos los sistemas de función; entre otros, el arte.¹⁸⁶

[3] [L]a obra de arte origina una realidad propia distinta de la realidad habitual. A pesar de toda la perceptibilidad y de toda la realidad particular allí localizada, el arte crea una realidad, de acuerdo al sentido, imaginaria y ficticia... El mundo imaginario del arte ofrece una posición desde la cual *algo diferente* se puede designar como *realidad*. Sin estas marcaciones de las diferencias, el mundo sería simplemente lo que es y como es. Sólo la distinción entre mundo real y ficticio posibilita la observación de uno de los dos lados, desde el otro.¹⁸⁷

[4] Con ello la obra de arte —al duplicar la realidad real con otra realidad desde la cual se observa la realidad real—, puede dejar a la voluntad del observador la selección de sentido con la que desee establecer el puente: idealizando, criticando, afirmando o confirmando experiencias propias... Por consiguiente, se trata al parecer de intentos por descubrir posibilidades de realización (con un muy alto grado de libertad), tomando distancia de ese orden de realidad dado previamente en lo rutinario.¹⁸⁸

En este sentido, la obra de arte opera con la fijación de sus características propias en medio de los avatares del mundo: «La observación del arte es un orden emergente que ha surgido del mismo modo que la naturaleza, aunque no como naturaleza, sino con otras formas y otras condiciones de enlace».¹⁸⁹ Es decir, con sus propios medios estructurales y funcionales el arte crea un mundo que guarda una relación estrecha con el mundo de la vida, reproduciendo en su interior cualidades operativas paralelas, pero a diferencia del cual este puede ser encuadrado para un escrutinio definido; posee asimismo libertad de creación y apertura interpretativa. Afirma así Niklas Luhmann:

Bajo estas condiciones históricas de la sociedad, la creación de una obra de arte tiene el sentido de introducir en el mundo formas específicas para la observación de observaciones. La obra es ‘creada’ únicamente para esto. Vista bajo este aspecto la obra artística logra para el ámbito del arte el acoplamiento estructural entre observación de primer y de segundo orden. Y como siempre también aquí acoplamiento estructural significa intensificación, canalización, especificación de la irritabilidad y proveimiento de indiferencia ante todo lo demás. Las formas que se integran en la obra de arte —siempre formas de dos lados— son comprensibles en su sentido propio únicamente si se advierte también que fueron creadas para la observación. Las formas establecen un modo de observación.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Ibid, pp. 225-226.

¹⁸⁷ Ibid, p., 237.

¹⁸⁸ Ibid, pp. 239-240.

¹⁸⁹ Ibid, p., 128.

¹⁹⁰ Ibid, p., 121.

La constitución del arte moderno depende justo de un rasgo estructural fundamental de la sociedad moderna: el primado de las observaciones de observaciones como constitutivas del modo de operar de los individuos en condiciones sociales cada vez más irrebasables. Las personas de la era moderna tienen que realizar funciones análogas a las que ocurren en su entorno si es que han de prevalecer con un mínimo de adecuación a éste. Mientras que la diferenciación funcional en subsistemas sociales inicia su marcha sin retorno justo en la época de Hegel, los “sujetos” adaptan los lineamientos de dicha conformación subsistémica a su modo de vida: «Individuo en el sentido moderno es quien puede observar su propio observar. Y quien no logra esto por sí mismo o con la ayuda de su terapeuta, tiene la posibilidad de leer novelas y proyectarlas sobre sí mismo».¹⁹¹

Uno de los subsistemas que comienza a cobrar independencia en ese tiempo es justo el del arte. La comprensión contemplativa del mismo, la primacía de la reflexión por sobre la religación ante las obras y, en suma, la pérdida del aura vital y religiosa que Hegel tematizó en sus *Lecciones de estética* es precisamente una descripción con los instrumentos de su tiempo de lo que estaba ocurriendo a nivel social e individual en la Modernidad madura. La mutación de una estructura jerárquica a una funcional en la sociedad europea. En consecuencia, la generación de enclaves de sentido adecuados a esta realidad. «Gracias al dispositivo de la observación de segundo orden existen tipos de comunicación que no serían posibles sin ella —y esto visto tanto desde el acto de entender la comunicación como desde el acto de darla a conocer: el arte moderno es un ejemplo muy atinado. . . En breve: crea formas que de otra manera no existirían».¹⁹²

En este ambiente social, la observación de segundo orden es constitutiva de la funcionalidad del sistema entero. En el caso de la creación artística, esta no puede darse en el ámbito de la creación misma, puesto que el artista está ocupado en su creación y no en los mecanismos estructurales que ésta echa a andar, sino en el ejercicio reflexivo de la creación que en muchos casos se ha llamado “crítica”; aunque en el caso de Luhmann esta es comprendida de manera *sui generis*.

El valor del crítico, en tanto que individuo habituado a trabajar con el ejercicio de la observación de segundo orden, no tiene en la teoría de Luhmann el lugar que tuvo en la tradición racionalista y cognoscitivista que le precede. Su función no es la de dictaminar qué es

¹⁹¹ Confróntese, Luhmann, Niklas, “Lo moderno de la sociedad moderna”, ópera citada, p., 137.

¹⁹² *Ibid*, p., 163.

el caso, aunque puede seguir haciéndolo —y lo siguen haciendo: a la hora de fungir como jueces de lo que es, en su opinión, el caso, los críticos se pintan solos—, sino la de magnificar el rango de las comunicaciones posibles relativas a una obra de arte determinada. Su posición como observadores de los observadores abre vías para otras observaciones de este tipo, lo mismo de sus pares, de sus observados y de sus observadores:

Es cierto que el observador de segundo orden puede convertirse en vigilante —pero no tiene necesariamente que serlo. Tampoco se le representa con suficiencia si se le describe —según la tradición de hace doscientos años— como crítico —crítico que sabe mejor. Su función se sitúa en reducir (y aumentar) la complejidad de la que puede disponer la comunicación y que es compatible por consiguiente con la autopoiesis del sistema/sociedad.¹⁹³

La crítica trabaja de manera ejemplar con un lado de la forma autorreferencialidad/heterorreferencialidad que, de acuerdo con Luhmann, es el procedimiento que en el estado actual de la sociedad sustituye a la añeja distinción entre sujeto y objeto. La bivalencia entre auto y hetero referente no implica una sustancia pensante ni estados de conciencia “comunicables”, sino una manera de trabajar con la información disponible al interior de un subsistema determinado. Es un procedimiento para enlazar comunicaciones; ya bien con énfasis en el modo de operar del observador, ya bien con su vinculación con lo observado. Así, es evidente cómo es que lo que conocemos como “tradición crítica” se repliega de manera especialmente densa sobre el lado de la autorreferencialidad antes de pasar al de la heterorreferencialidad, y el buen crítico es el que hace creer que trabaja justo en el sentido inverso de esta dinámica. Por lo cual Luhmann opone la operación de la observación de segundo orden a la crítica como juez privilegiado en el intercambio de comunicaciones especializadas; la diferencia es cualitativa:

La observación de segundo orden se separa de la crítica... Abraza de manera decidida la perspectiva de cómo surgen las cosas en vez de la perspectiva de qué son [...] Ciertamente no se trata de quitarles la palabra a los críticos, ni tampoco de proponer la paradoja crítica del criticismo... Lo que se pretende alcanzar es la posibilidad de observación de segundo orden a partir de la cual se pueda preguntar con cuál distinción trabaja el crítico y por qué con esa —y no con otra.¹⁹⁴

¹⁹³ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 162.

¹⁹⁴ *Ibid*, pp., 168-169.

En esto radica la función y la importancia de la observación de segundo orden: dar cuenta de la colindancia entre el sentido pretendido de una obra de arte y el mecanismo profundo que lo posibilita. Al respecto, clarifica el autor: «Cada utilización de formas tiene sus propios costos. El observador que utiliza una determinada distinción no puede él mismo aparecer en esta distinción. El observador no se encuentra ni en lo designado por la forma ni tampoco en el otro lado que ha quedado indicado».¹⁹⁵

Aquí “forma”, a reserva de tratar en extenso el concepto más adelante, quiere decir *mecanismos de sentido que marcan una dualidad*: lo que pertenece al sentido así estructurado y todo lo demás. Porque lo específico de la obra de arte es la complejidad unitaria. Debido a las características de composición inherentes a ella, toda obra produce un cúmulo de distinciones que la caracterizan: «la manera de combinar distinciones, formas, directivas de observación es lo que le confiere la especificidad a la obra de arte, lo que determina su individualidad»¹⁹⁶; al mismo tiempo, implica un punto ciego (para sí misma) que opera como clausura (parcial) de sentido: la unidad del conjunto de distinciones que el observador de segundo orden realiza. Es decir, sólo observando tal composición fragmentaria de la obra, desde fuera de la obra, podrá determinarse el mecanismo de sentido que ella construye.

De otra manera, si la observación permanece dentro de la observación de primer orden — esto es, desde la perspectiva de sentido interna de la obra— no será posible una elaboración interpretativa más allá de los límites de su sentido ilusorio en el que, por ejemplo, *La región más transparente*¹⁹⁷ es una “crónica” del Distrito Federal; *Mañana en la batalla piensa en mí*¹⁹⁸, un “retrato intimista” de Madrid; *La novia* de Marco Arce es el retrato fiel de una desposada de clase media; o *Las meninas* de Velázquez la representación circunstancial de la corte española, etcétera. Justo este es el nivel que se pretende eludir, no por errado, sino por trillado:

Sólo de manera trivial puede ser designada la unidad [de primer orden] de la obra de arte cuando se dice que en los museos penden los cuadros o se hace referencia a un nombre (a un título) que permite identificar como unidad la obra de arte; sólo de esta manera trivial el arte puede aprehenderse como unidad... Entonces sólo se tiene un objeto frente a los sentidos.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Confróntese, Luhmann, Niklas, “El arte como mundo”, en Luhmann, Niklas, *Teoría de Sistemas Sociales II (artículos)*, Santiago, UIA-Universidad de los Lagos-ITESO, 1999, p. 22.

¹⁹⁶ Ibid, pp. 26-27.

¹⁹⁷ Madrid, Cátedra, 1999. Edición a cargo de Georgina García-Gutiérrez.

¹⁹⁸ Barcelona, Anagrama, 1995.

¹⁹⁹ Luhmann, “El arte como mundo”, ópera citada, p. 27.

Esta es la diferencia sustancial entre el acceso del lego a la obra de arte y el del observador de segundo orden especializado. El primero fuerza la unidad de la obra desde la observación de primer orden, determinada por la labor creativa que pone en marcha una estructura compacta de distinciones que operan ya de cierta manera prevista; en tanto que el segundo postula una unidad provisional desde la observación de segundo orden, determinando al hacerlo la manera de operar de los mecanismos de la ficción, su ensamblaje y el tipo de funciones que ejecutan para lograr el sentido final de la obra en cuestión.

La observación de primer orden parte de un acoplamiento entre lo que el artista ha desencadenado y lo que el espectador recibe de manera cruda con base en dicho desencadenamiento. Su importancia radica en que abre el mundo del arte, dentro del abigarrado mundo de todo lo demás, por medio del establecimiento de la forma-arte:

Un observador de primer orden debe por lo pronto poder identificar una obra de arte como objeto frente a todas las demás cosas o procesos. Lo logra cuando él mismo la crea y la observa como obra de arte durante la creación. La situación es diferente para los observadores que no la trabajan sino la disfrutan. Para ellos la identificación de las obras de arte como objetos especiales (es decir en la perspectiva de un observador de primer orden) se puede convertir en problema cuando se les exige sobre todo distinciones singulares: arte/kitsch, original/copia [...]. Y como única respuesta queda entonces la siguiente: mediante una observación de la observación, mediante la observación sobre la disposición del artista quien está llamado a orientar la atención sobre sí mismo rechazando todas las demás distinciones como irrelevantes.²⁰⁰

A partir de esta primera *codiferenciación* entre el artista y el espectador, con base en la forma de la obra de arte, es posible dar el paso siguiente hacia la observación de segundo orden. La primera diferenciación comparte un punto de vista, ya que la pretensión es que el espectador sepa lo que el artista ha hecho. En términos simples, sólo necesita saber que frente a él hay una obra de arte. Las posibilidades de acoplamiento, identificación, comprensión y posterior análisis de una obra de arte radican en su manera de operar. Desde la perspectiva de Luhmann, justo esta es la razón de ser de la obra de arte. Es la función primordial de que opere con formas. Estas consideraciones fundamentales pueden ser resumidas por medio del siguiente esquema, en el que se observa la circulación de las observaciones con base en un núcleo formal común:

²⁰⁰ Luhmann, *El arte de la sociedad*, ópera citada, p. 124.

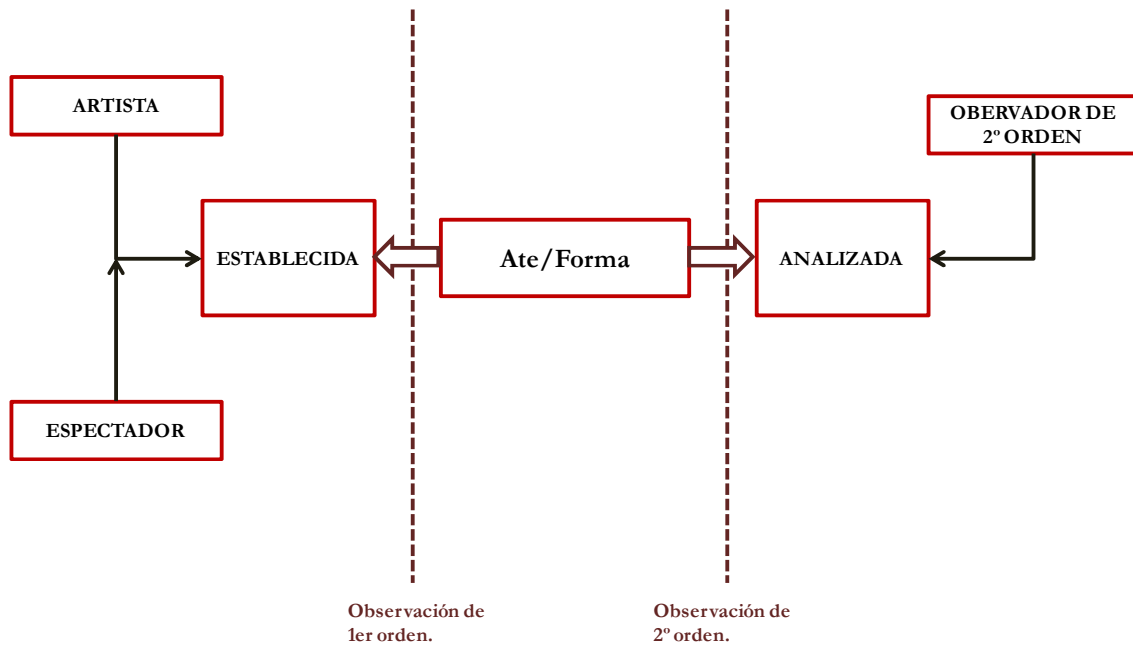


FIGURA 4: CONVERGENCIA DE OBSERVACIONES CON BASE EN LA FORMA.

El sistema del arte trabaja con la distinción medio/forma en un sentido muy específico: medios y formas que contienen información comunicable. Luhmann adapta esta inveterada dupla para utilizarla exclusivamente con las operaciones comunicativas que utiliza el arte. Es decir, el medio no se refiere, por ejemplo, a la materialidad de la obra de arte; a aquello de lo que está hecha en sentido físico, objetual. En cambio, el medio será todos aquellos «acoplamientos laxos»²⁰¹ de elementos que pueden condensarse en formas significativas para un observador. Consideremos el siguiente esquema:

²⁰¹ «Con 'laxo' no nos referimos a algo así como lo flojo de un tornillo, sino a una pluralidad abierta de posibles conexiones todavía compatibles con la unidad de un elemento, por ejemplo, el número de frases inteligibles construidas con una palabra de sentido idéntico», *ibid*, p. 174.

MODO DE FUNCIONAR: CON OBSERVACIONES O DISTINCIONES.

Comportamiento dinámico de la bivalencia:
«el medio se reproduce tan sólo a través del
cambio de formas» (p., 216).

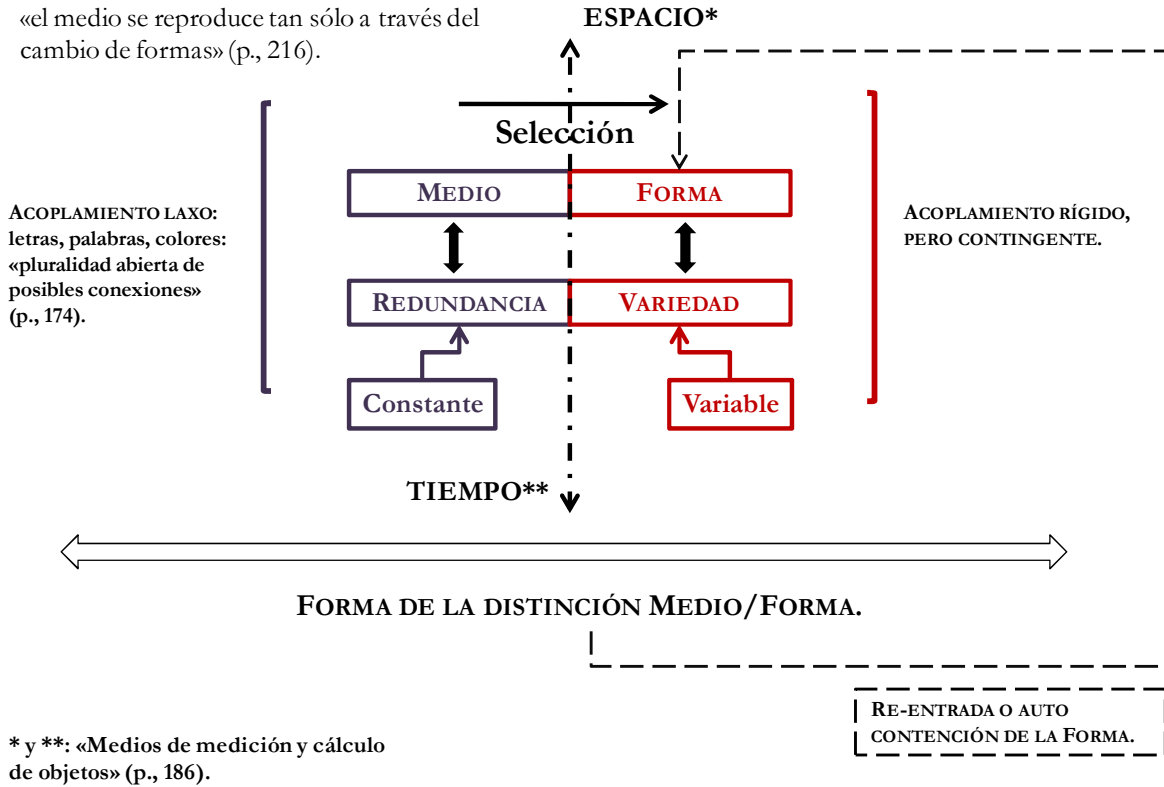


FIGURA 5: CIRCUITO DE LA FORMA MEDIO/Forma EN LA OPERATIVIDAD DEL SISTEMA DEL ARTE.

El sistema funciona como una forma en dos partes, como todo lo demás en la teoría luhmanniana, es lo que él llama la “Forma de la distinción Medio/Forma”. Opera de manera dinámica y presupone un tiempo y un espacio determinados que sirven de contorno para posicionar la antedicha Forma general. Es de interés destacar que ve en la estructura espacio-temporal, un esquema de orden neurológico presupuesto en todas las operaciones sistémicas de sentido, pero en sí mismo insondable, puesto que su especificidad biológica está en la parte del entorno de dicho sistema de sentido. No obstante, como ocurre con todo sustrato material, queda presupuesto en todas las operaciones: «Con los términos medición y cálculo no nos referimos a medidas introducidas culturalmente, sino a una operación neurofisiológica del cerebro. Por un lado, espacio y tiempo están siempre adaptados al lenguaje cuantitativo del

cerebro; por otro, ni la conciencia (y mucho menos la comunicación) pueden reproducir ese cálculo...». ²⁰²

En este contexto, el medio funciona como la parte estable de la distinción debido a su laxitud, es decir a su maleabilidad y capacidad regenerativa potencialmente infinita. Las formas, en cambio, trabajan con selección (se elige un conjunto de formas y no otro) y condensan la laxitud del medio en el que operan. Pero su rigidez estructural no significa que sean entramados cerrados o necesarios. Por lo contrario, poseen un alto grado de contingencia y posibilitan la imaginación y la variación, justamente porque el medio las excede y no son definitivas, en tanto que formas, aunque sí en tanto que espacios de sentido acotados: un Bacon será un Bacon para siempre, lo mismo que una novela de William Faulkner, si bien son susceptibles de variadas interpretaciones en tanto se renueven sus observadores, que elegirán diferentes maneras de contrastarlas en un tiempo y un espacio determinados.

Existe una homologación entre la forma general de la distinción y la forma particular que produce la obra de arte. Ambas solidifican una bivalencia distintiva. Es decir, se repite la misma lógica en el nivel extendido de la operación que en el nivel restringido. Es lo que Luhmann llama, siguiendo al teórico de sistemas Spencer Brown, una *re-entry*, una replicación operativa del funcionamiento del sistema. Esto genera una concatenación de formas, en la medida que quedan estructuradas de manera permanente en cada obra en particular, produciendo un encadenamiento funcional y significativo en forma de un código delimitado que es lo que conocemos como tradición artística.

Al mismo tiempo, tal enlazamiento formal posibilita la reproducción por niveles transformacionales de las formas; es decir, si en un nivel las formas parten de un medio para producir significado, en otro ocupan el lugar del medio para producir otras formas. Esto es que los elementos de los medios son a su vez formas, y que las formas resultantes de su acoplamiento rígido pueden servir, a su vez, de elementos de otros medios en los cuales se condensarán otras formas. Uno de los ejemplos de Luhmann es el de: RUIDOS (elementos de un medio acústico) → PALABRAS (formas conexas a estos y también elementos del medio) → LENGUAJE (forma conexas a estas y elemento del medio) → FRASES (forma conexas a este y elementos del medio) → TEORÍAS... etcétera.

Esto, que el autor llama «estructura de planos de relación» tiene la intención de desprenderse de un sustrato medial último a partir del cual hubieran surgido todas las demás formas y

²⁰² Ibid, p., 186.

medios con los que opera la comunicación: «En este lenguaje conceptual no existe por consiguiente el caso límite del concepto de materia de la tradición metafísica: la indeterminación absoluta del ser para adquirir formas».²⁰³

Asimismo, cada medio que sustenta lo artístico posee su peculiar conformación de formas y, en principio, estas son inconmensurables entre sí. Cosa que garantiza lo mismo la diversidad como la apelación específica a los receptores sensoriales humanos, ciertamente liderados por la vista y el oído: «...las formas —cuya fuerza de distinción conforma la obra de arte— divergen dependiendo del medio de percepción o del medio de figuración utilizados. No existe ninguna conmensurabilidad entre pintura y música, entre escultura y baile; tampoco entre lírica y novela...».²⁰⁴

No obstante, existe una nivelación global para el medio de lo artístico en general: el encadenamiento de distinciones por medio de las formas. Esto es, su observacionalidad (en Luhmann la observacionalidad es la operación de distinciones por medio de la observación de segundo orden: esto y no lo otro). Tal es la cualidad que homologa toda manifestación artística y que le aporta la distintividad necesaria para cumplir con su función principal: la de señalar una diferencia con relación al mundo para, así, reabsorber de manera recodificada dicho mundo:

Sin importar las diferencias de las materializaciones concretas, ni las diferencias de los medios de percepción (y con ello de los tipos de arte), algo común se encuentra en la construcción de nuevas relaciones medio/forma —empeñadas en ser observadas; comprensibles sólo si esto se capta. La unidad del arte reside en esta producción para la observación (en esta observación de la observación), y su medio consiste en los grados de libertad —creadas para ello— de las relaciones entre medio y forma.²⁰⁵

Es importante tener clara la diferencia entre uno y otro al momento de elaborar la *colindancia* estructural entre, por ejemplo, una obra realista y el entorno que pretendidamente representa, cuya descripción podrá echar luz sobre los mecanismos profundos que generan el sentido (la comunicabilidad) de la obra. A manera de corolario de todo esto, tenemos la jocosa contundencia irónica de Luhmann: «Sin distinciones, es decir con intuición, se las arreglan sólo los ángeles y los fanáticos; pero en ningún caso los artistas».²⁰⁶

²⁰³ Ibid, p., 178.

²⁰⁴ Ibid, p. 193.

²⁰⁵ Ibid, p., 195.

²⁰⁶ Ibídem.

Con miras a ahondar sobre las afirmaciones del autor, consideremos el caso del arte realista. Quizá como en ningún otro género artístico, la pregunta por el estatus representacional de la significación creativa adquiere especial espesor en el realismo y sus variadas ramificaciones, ya que una de las funciones de dicha corriente es generar la ilusión del retrato; es decir, de una imagen fiel al original sin mediaciones perceptibles. La problemática puede verse en sus claves más recalcitrantes cuando se traslada al medio de la reproducción pictórica hiperrealista. Por ejemplo, en la obra de Richard Estes o del pintor mexicano Marco Arce, en las que la cuestión de la construcción ficticia de la apariencia de realidad (moneda de cambio asimismo en las novelas realista y naturalista) se vuelve prístina

Ejemplos:



1) Richard Estes, *Holland Hotel*, 1984.



2) Marco Arce, *Monstruos*, 2006.

En las dimensiones representacional y fantástica, en cierta medida opuestas, de los cuadros referidos, es posible ver la marca distintiva del realismo llevado al extremo; esto es, el hiperrealismo y el fotorrealismo. Si bien la obra de Estes lleva al plano del lienzo una escena citadina con la mayor pulcritud imitativa, su factura deja ver lo que, en verdad, no es posible

ver: el encuadre de una cámara fotográfica y no del ojo humano. En tanto que el óleo de Arce trasvasa los horrores de un mundo fantástico al modo de ser de la representatividad fiel, con el antinómico resultado de que lo que está impecablemente representado no existe en la realidad cotidiana, excepto quizá en algún mal sueño. El alto contraste que poseen con relación a la realidad convencional pasa por la mimesis estructural de ésta por parte de los acabados pictóricos referidos. Ponen de relieve la colindancia sistémica entre el mundo por ellos generado y el mundo ordinario. Al hacerlo, hacen emerger la clave de la singularidad de este último: «...la realidad puede existir solamente si también existe algo diferente de lo cual se distinga la realidad: ya sea el lenguaje posiblemente equivocado, ya sea la religión, ya la estadística, ya el arte».²⁰⁷ El caso hiperrealista es de importancia porque genera la ilusión extrema de la recreación mundana, sea copia fiel de una escena pedestre, sea calca de rasgos naturales en seres del inconsciente, como en los ejemplos ante vistos. Pero a pesar de su radicalidad isomórfica, en el nivel visual, también hace estallar las seguridades observacionales mundanas: lo que está ahí plasmado no puede pertenecer sino al mundo de la ficción; el fino acabado de las dos obras hace revela frente a los ojos del observador, de manera inequívoca, la compleja trama de su realización: es un ejercicio técnico de altos vuelos que genera un tipo de comunicación tan acabado que al tiempo que se equipara con la cotidianidad, revela su especificidad formal; es decir, saca a flote una de las cualidades centrales del arte para Luhmann, la necesidad y la clausura del circuito de las formas:

...la característica de un señalamiento que dirige la mirada también hacia lo que sucede del otro lado de la forma. Por ello, la obra de arte guía al observador hacia la observación de la forma... No obstante la función del arte va más allá de la mera reproducción de posibilidades de observación señaladas en la obra de arte. La función se encuentra más bien en la *comprobación de que en el ámbito de lo estrictamente posible hay necesariamente un orden*. La arbitrariedad se desplaza hacia el 'unmarked space', más allá de los límites del arte... Esto es válido precisamente aún cuando no se haya establecido ninguna idea directriz, ninguna esencia, ninguna finalidad natural — independientemente de lo que la conciencia o la comunicación sugieran como motivo.²⁰⁸

Sin duda esto no es exclusivo del hiperrealismo gráfico o pictórico; también, a manera de muestra, en la ciencia-ficción apocalíptica, que Fredric Jameson identifica con la estética *cyberpunk* tanto en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, como en *Las semillas del*

²⁰⁷ Ibid, p. 245, nota 33.

²⁰⁸ Ibid, pp., 246-247. Cursivas en el original.

*tiempo*²⁰⁹, y su paradójico “naturalismo” futurista que clarifica muchos de los mecanismos constructores del sentido realista en las novelas: un caso paradigmático de ello puede verse en la Trilogía Cyberpunk de George Alec Effinger.²¹⁰ Por supuesto, el asunto no es nuevo y fue uno de los caballos de batalla del estructuralismo que en sus tiempos de gloria académica, hacia las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, lo vinculó de manera prominente con la creación estética lingüística, es decir literaria, como queda indicado en las siguientes afirmaciones de Roland Barthes:

El nivel “narracional” está pues, constituido por los signos de la narratividad, el conjunto de operadores que reintegran funciones y acciones en la comunicación narrativa articulada sobre su dador y su destinatario [...] La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel “narracional” comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, determinaciones, etc.).²¹¹

Ahora bien, desde la teoría de Luhmann es posible establecer una postura metaficcional que hace justicia a la diversidad de elementos que componen una obra de arte sin una toma de postura tendenciosa, ya bien por la subjetividad del artista, ya por los elementos estructurales que rebasan la intencionalidad del mismo; disputas que viciaron buena parte de las intenciones estructuralistas por desbrozar el tema de la generación del sentido artístico. Sentido del que Luhmann intenta dar cuenta «sin que ambicionemos encontrar las soluciones a los callejones sin salida de la filosofía de la conciencia o de que emprendamos el camino de la deconstrucción».²¹²

En última instancia, lo que pretendo demostrar en esta parte del análisis, tomando como punto de partida la afirmación de que el realismo (y el naturalismo) es irrealista, pero es realista, es

²⁰⁹ Respectivamente, ópera citada y Madrid, Trotta, 2000. Dice Jameson en *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*: «...cyberpunk, which is fully as much an expression of transnational corporate realities as it is of global paranoia itself», p., 38. En tanto que en *Las semillas del tiempo* afirma: «El cyberpunk mantiene un parecido de familia [con el naturalismo] aunque con enormes modificaciones estructurales e ideológicas, la más fundamental de las cuales parece ser la de que una cierta alteridad se evapora de esta imagen. Las clases inferiores naturalistas eran siempre irremediabilmente otras que nosotros, los lectores burgueses: teníamos la emoción de ver a través de sus ojos y de vivir la vida a fondo en su piel por un periodo provisional, ficticio y sucedáneo, sólo para despertar de nuevo en nuestra seguridad. Creo que podría argumentarse de diversos modos que uno de los rasgos característicos de la postmodernidad reside en el debilitamiento, cuando no la rotunda desaparición de justamente esa categoría de alteridad y terrorífica diferencia de especie», pp., 132-133.

²¹⁰ *Cuando falla la gravedad*, México, Martínez Roca, 1991; *El beso del exilio*, Barcelona, Martínez Roca, 1991, y *Un fuego en el sol*, Barcelona, Martínez Roca, 1990.

²¹¹ Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural del relato” en Barthes, Eco, Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp. 28-29.

²¹² Confróntese, Luhmann, Niklas, “El arte como mundo”, p. 18.

que la teoría del arte de Luhmann genera un entramado teórico puntual para deslindar una serie de cuestiones permanentes en la historia de la creación artística, por lo menos desde sus desarrollos modernos, y aún proto modernos, como fue el caso de la creación de la perspectiva en el Renacimiento.

Las pretensiones representacionales del arte en cualquiera de sus formas, adquieren valor y espesor en una parte diversa a la de la realidad que intentan, explícitamente o no, aprehender. Ésta sólo sirve de punto de partida, pretexto, motivo creativo. Las creaciones artísticas sólo se acercan a la realidad por sus bordes, siendo su núcleo de sentido un producto de, por lo menos, cuatro factores: **i)** la imaginación; **ii)** la inventiva del artista; **iii)** la malla de sedimentaciones de significado que ésta implica, y **iv)** el contexto de interpretación de la obra. Todo ello anudado en las formas del arte que se ponen en circulación con el acabado de cada obra singular.

Pueden darse por descontados el primero y el cuarto. Tenemos una definición convencional y de sentido común de la imaginación que establece, en términos generales, que ésta consiste no tanto en decir de lo que es que no es, sino en agregar cosas que no son a lo que es.²¹³ En tanto que **ii)** y **iii)** pueden observarse como mecanismos ensimismados del arte que vertebran el significado de las obras en términos estructurales o sistémicos:

Mientras que el arte esta sujeto a garantías compatibles con la realidad, el problema radica únicamente en la imitación. Pero en la medida en que se comienza a trabajar con realidades simuladas se hace difícil (incluso imposible) predecir si puedan coexistir caballos azules, gatos parlantes, perros de nueve colas, progreso irregular de saltos del tiempo y realidades obtenidas 'psicodélicamente'. La garantía de realidad de la posible coexistencia debe sustituirse por garantías estéticas. Esto será algo inofensivo mientras se trate tan sólo de formación, de cambio expresionista del colorido, de contextos irreales de la narración. Sin embargo, ya aquí se encuentra indicado que las referencias externas son solamente un pretexto para introducir otras posibilidades de orden. Se podrá ir luego más allá reduciendo esas referencias externas al material (colores, piedras, basura, palabras), e introduciendo así un orden improbable.²¹⁴

Esto permite un rebase de la percepción común de las obras realistas; aquella que las entiende como una especie de "retrato", "crónica" o "análisis" de la realidad. Tal interpretación accede de manera directa al resultado de la creación (pictórica o narrativa) y pasa de largo de los mecanismos profundos que generan la ilusión de estar hablando del mundo real. Por supuesto,

²¹³ Utilizo aquí, claro está, la definición clásica de verdad de Aristóteles que se resume en la frase: "La verdad consiste en decir de lo que es, que es; y decir de lo que no es, que no es" (Aristóteles, *Metafísica*, ópera citada, páginas 37 y ss; y Aristóteles, *Tratados de lógica II*, Madrid, Gredos, 1988, página 43).

²¹⁴ Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp., 245-246.

un acceso de esta guisa a las obras es perfectamente válido y no se recomendaría algún otro al lector o espectador lego. Justo esa es una de las intenciones autorales detrás de la construcción artística realista: que el lector o el espectador suspenda la incredulidad y que “viva” la realidad recreada.

Para dar plasticidad a la función central del arte como la distinción que resalta al mundo al iluminarlo de manera diversa a como es de acuerdo con el sentido común, Luhmann utiliza la figura de la «herida del mundo». Con base en las particularidades técnicas de cada una de las artes —que por lo demás poseen una dilatada historia evolutiva—, la inepción de una nueva obra “hiere” al mundo; es decir, se abre paso entre la multiplicidad de distinciones que en éste operan. En primera instancia, en el arte «Se observa la puesta en juego de una marca en un primer espacio vacío o en un tiempo vacío... se observa la ganancia de forma».²¹⁵

La forma, como se ha adelantado ya, es entendida como el modo de ser propio del *mundo del arte*. Conformada de manera particular por la generalidad de las técnicas, modos, presentaciones, contenidos y materialidades; engloba a todos y cada uno de los trabajos artísticos particulares, la forma es la manera peculiar que el arte tiene para reducir la complejidad del mundo y producir sentido: el suyo propio: «La forma crea una cesura, introduce una herida en un campo indeterminado de posibilidades mediante una distinción, transforma complejidad indeterminada en complejidad determinada».²¹⁶ La forma presenta una lógica propia que es la que opera en la totalidad del *sistema del arte* más allá de sus diferencias específicas auto-producidas. Ésta puede ser esquematizada de la siguiente manera:

²¹⁵ Luhmann, Niklas, “El arte como mundo”, óp. cit., p., 14.

²¹⁶ Ibid, p., 15.

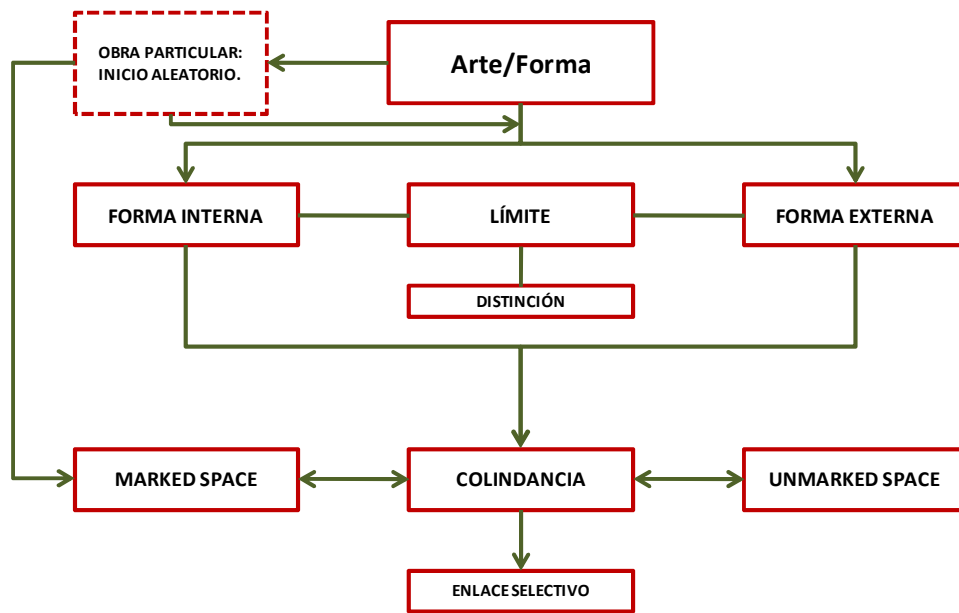


FIGURA 6: CIRCUITO DEL ARTE COMO FORMA.

Observemos con detalle el esquema que establece el circuito del arte con base en la forma como un modo de ser sustancial. La forma presenta una dinámica en dos partes. Genera una distinción y se bifurca. Por necesidad, las obras de arte se mantienen en un lado de la forma así dividida (el izquierdo en la Figura 3) para lograr especificidad y encuadre; lo contrario las llevaría a la disolución en otras formas comunicativas (es por eso que ni los carteles publicitarios, ni las pinturas en serie que venden en el Wal-Mart, ni, ¡ay!, los cómics se consideran arte). Sin duda el arte mantiene estrecha y constante comunicación con su entorno, por medio del otro lado de la distinción de la forma (el lado derecho de la Figura 3). El mundo puede entrar todo lo plenamente que se desee al sistema del arte, siempre y cuando su *input* sea filtrado, modificado y trabajado por el lado izquierdo de la distinción; de lo contrario, quedaría simplemente infracodificado (es por eso que los cuentos de los abuelos, los poemas de los adolescentes enamorados, y los dibujos de árboles y dinosaurios de los niños no son arte).

Se ve entonces por qué si algo ha de ser arte (una secuencia de sonidos, plastas de óleo estereotipadas, un entramado narrativo o un montón de cajas de detergente), tiene que obedecer a esta lógica operativa; ya que «las designaciones sólo pueden procesarse al interior de

la comunicación... Dicho de otra manera: no existe ningún continuo de realidad por el que las situaciones del entorno pudieran ser transferidas al interior del sistema».²¹⁷

Concentrémonos ahora en la relación biunívoca *marked space/unmarked space*. En primera instancia, es el modo de operar específico del arte, ligado al modo de operar general sistémico sistema/entorno, aunque también implica la relación comunicación/psique. Todo ello es posible porque es la *demarcación* de una diferencia específica; diferencia que «Elige —de entre infinitamente muchas— una distinción, para delimitar la construcción posterior de la obra de arte».²¹⁸

De aquí se sigue la posibilidad de interpretar la “entrada” del mundo en la obra de arte como una “reentrada”. Es decir, esto sólo es posible si la forma señala el *unmarked space* y lo habilita en el *marked space* por medio de sus mecanismos de sentido. En el tránsito de uno a otro radica la colindancia entre el mundo y la ficción. En consecuencia, no hay una disolución de marcos comunicativos, sino sólo la traducción radical de uno en otro. Al comprender así el funcionamiento del arte, el énfasis se pone en la manera en que la obra establece su sentido por medio de sus operaciones internas. Quedan claros tanto las mencionadas operaciones como la frontera del espacio del arte, así como los canales comunicativos con otras esferas de sentido, como la de la cotidianidad: «Quien observa formas, observa, por tanto, a observadores en el sentido estricto de que no se interesa por su materialidad, por sus motivos, por sus expectativas o por sus manifestaciones, sino única y exclusivamente por la utilización de sus distinciones».²¹⁹

Retomemos un ejemplo recalcitrante: la novela realista y su radicalización, la novela naturalista. Ambas operan de manera general con una dinámica de inflación y deflación de la realidad; definida aquí como la mixtura de discursos, vivencias y acciones cotidianos cuyo contexto de posibilidad es el mundo de sentido común. En uno y otro caso (inflación o deflación), las construcciones retóricas impiden que el texto empalme biunívocamente con la realidad. La estructura textual así generada depende, ya se ha dicho antes, de un código específico determinado por el sistema del arte y sus dispositivos auto generados y ensimismados.

Tales recursos conforman una estructura de contenido que, en la observación de primer orden, realiza la función de “transportar” el mundo de la vida al espacio del texto. Por eso, en términos cotidianos se dice que la novela realista es la apoteosis de la representacionalidad

²¹⁷ Luhmann, *El arte de la sociedad*, óp. cit., p. 25.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 57.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 116.

narrativa.²²⁰ Pero en términos sistémicos lo que se observa, desde la observación de segundo orden, son dos maneras diferentes de operar con el rasgo determinante de la lógica sistema/entorno y sociedad/sistema: la reducción de la complejidad: «por complejo queremos designar aquella suma de elementos conexos en la que, en razón de una limitación inmanente de la capacidad de acoplamiento, ya no resulta posible que cada elemento sea vinculado a cada otro, en todo momento».²²¹

La reducción de la complejidad del mundo real, en tanto que proceso de comunicaciones incesantes, es uno de los pilares del arte de la novela. Ésta puede llevarse a cabo por una multiplicidad de medios que los escritores tienen a su disposición, ya bien por vías altamente barrocas como en *Cristóbal Nonato*²²² de Carlos Fuentes, o por medio de la autorreferencialidad de los códigos de la novela como en *Si una noche de invierno un viajero*²²³ de Italo Calvino, o por la ilusión realista de *Todo un hombre*²²⁴ y el resto de novelas de Tom Wolfe, por mencionar algunos ejemplo paradigmáticos de la literatura universal contemporánea.

La novelística, así, utiliza una serie de recursos por medio de los cuales no recrea, sino que crea un mundo. Al hacerlo, forzosamente cambia de lógica con respecto al mundo de la cotidianidad. Es decir, genera y ordena formas. Al respecto, las observaciones metanarrativas de Don DeLillo, generadas a partir de las reflexiones sobre la hechura de su monumental obra *Underworld*²²⁵, son contundentes:

- (1) The writer wants to see inside the human works, down to dreams and routine rambling thoughts, in order to locate the neural strands that link him to men and women who shape history. Genius, ruthlessness, military mastery, eloquent self-sacrifice —the coin of actual seething lives.
- (2) The novel is the dream release, the suspension of reality that history needs to escape its own brutal confinements.
- (3) Fiction does not obey reality even in the most spare and semidocumentary work. Realistic dialogue is what we have agreed to call certain arrays of spoken exchange that in fact have little or no connection with the way people speak. There is a deep density of convention that allows to accept highly stylized work as true life.

²²⁰ Así, por ejemplo, Tom Wolfe en su ensayo “Stalking the Billion-Footed Beast” (*Harper’s Magazine*, Nov. 1989, n° 279), afirma que: «el futuro de la novela de ficción estaría en un muy detallado realismo basado en la investigación reporterial, un realismo más prolijo que cualquiera de los que normalmente han sido intentados, un realismo que pudiese representar al individuo en una relación íntima e inextricable con la sociedad que lo rodea», p. 50. La traducción es mía.

²²¹ Luhmann, Niklas, *Sistemas sociales. Lineamientos para una Teoría General*, ópera citada, pp. 46-47.

²²² México, Planeta-DeAgostini, 2002 [la edición original es de 1987].

²²³ Madrid, Siruela, 1993.

²²⁴ Barcelona, Ediciones B, 1999.

²²⁵ Nueva York, Simon & Schuster, 1997.

- (4) Language can be a form of counterhistory. The writer wants to construct a language that will be the book's life-giving force. He wants to submit it. Let language shape the world. Let it break the faith of conventional re-creation.²²⁶

En unas cuantas líneas, DeLillo resume el programa de la literatura apegada a la realidad, pero más allá del realismo (y del naturalismo). Utilizando una cadencia dialéctica, hace de la labor textual un vector dinámico que cumple con el bucle REALIDAD → TEXTO → RECONSTRUCCIÓN TEXTUAL → COMUNICACIÓN IMAGINATIVA (de la realidad). Por medio del análisis de los mecanismos textuales reiterativos y del realce de las estructuras de sentido predeterminadas en la hechura de los textos con alto grado de verosimilitud (por ejemplo, *Underworld* comienza con la secuencia de la Serie Mundial del '51, en la que en uno de los palcos del Polo Grounds de los Giants de Nueva York se encuentran Frank Sinatra, Jackie Gleason y J. Edgar Hoover), saldrá a la superficie el encadenamiento comunicativo que enlaza el mundo ficticio con el mundo real para intentar dar cuenta de *la colindancia* en la que las entradas [*inputs*] y las salidas [*outputs*] de sentido de uno y otro mundo se encuentran en plena ebullición.

A través de la ejemplificación de la novelística realista, trazada aquí al vuelo, es posible determinar las virtudes del acercamiento funcionalista de Luhmann al fenómeno del arte. La creación artística queda desmenuzada en sus partes más finas dentro de sus propios límites, determinando así la configuración formal que permite que ésta se vincule con el resto del mundo de la vida: el entorno ante el cual reacciona. Necesariamente, la interpretación artística en el marco luhmanniano tenderá siempre a los aspectos formales funcionales por la sencilla razón de que las atribuciones intencionales autorales presentan siempre el problema de la determinación de los mecanismos escriturales que el narrador puso a circular al momento de la concepción creativa, y si estos realmente han obedecido a una autonomía volitiva subjetiva o, más bien, son parte de un ambiente textual y conceptual mayor; ambiente que incluso puede

²²⁶ DeLillo, Don, "The Power of History", en *The New York Times Magazine*, Septiembre 7, 1997, pp. 1-11. La numeración es mía. O: «(1) El escritor quiere ver el interior de los obras humanas, descender a los sueños y a los desordenados pensamientos rutinarios, con la finalidad de localizar las ligas neurales que lo vinculan con los hombres y mujeres que configuran la historia. El genio, la inmisericordia, el dominio militar, el auto sacrificio elocuente —la moneda corriente de las bulliciosas vidas reales. (2) La novela es la liberación del sueño, la suspensión de la realidad que la historia necesita para escapar de sus propios y brutales confines. (3) La ficción no obedece a la realidad ni siquiera en la más reporteril y cruda obra. El diálogo realista es la manera en que hemos acordado en llamar a ciertas ristas de intercambio hablado, que de hecho tienen poca o ninguna conexión con la manera en que la gente habla. Hay una profunda densidad convencional que nos permite aceptar un trabajo altamente estilizado como si fuera fiel a la vida ordinaria. (4) El lenguaje puede ser una forma de contra historia. El escritor desea construir un lenguaje que sea la fuerza dadora de vida del libro. Quiere entregarse a él. Dejar que el lenguaje configure el mundo. Permitirle quebrar la fe en la re-creación convencional». La traducción es mía.

pasar desapercibido para la conciencia del autor: «ningún sistema puede operar fuera de sus fronteras, ni siquiera un sistema cognoscente».²²⁷

Asimismo, en el nivel de su constitución básica, las novelas dependen de un sistema comunicativo altamente especializado que no se corresponde con aquel necesario para operar en la vida cotidiana en un espacio real, ya que en este último hasta un analfabeta o un ciego pueden operar. La especificidad del entramado novelístico delimita el acceso al espacio de la obra. En principio, es un lance creativo excluyente. Genera una frontera de comprensión. Contra la creencia común, en realidad la novelística inicia como un enclave inhóspito. La apertura al mundo es *su* apertura del mundo; y si genera luces y sombras sobre su objeto narrativo, esto se debe más a que trabaja con un mundo demiúrgico controlado que posee de manera apelmazada un inicio/un tiempo/un fin, que a la posibilidad de estar presentando el mundo de la vida de una manera innovadora desde una ontología ya familiar:

Tanto en la vivencia psíquica como en la comunicación, el arte hace posible que en cualquier momento y en cada ocasión se actualicen experiencias estéticas independientes de los objetos, y esto significa: observarlas artísticamente. Esto requiere que el observador observe su observación, que se sitúe en la distancia en la que la autenticidad se rija por criterios estéticos, por tanto que emplee un acervo elevado de distinciones altamente específicas.²²⁸

Italo Calvino muestra con precisión el pendular de la narrativa así entendida en *Las ciudades invisibles*: «Sólo en los informes de Marco Polo, Kublai Jan conseguía discernir, a través de las murallas y las torres destinadas a derrumbarse, la filigrana de un diseño tan fino que escapaba a la voracidad de las termitas».²²⁹ Los informes de Polo, en la medida que eran ficcionalizaciones de actos aventureros, algunos reales, algunos inventados, ocupan el lugar de la literatura al mostrar lo que el resto de las descripciones no puede hacer. Más allá de la vorágine de acontecimientos, lugares y voces, saca y contextualiza de las profundidades existenciales «la filigrana de un diseño tan fino», que de otra manera quedaría para siempre en la oscuridad de la vivencia cotidiana subjetiva; ensimismada, dispersa e irreflexiva. «Por consiguiente, se trata al parecer de intentos por descubrir posibilidades de realización (con un muy alto grado de libertad), tomando distancia de ese orden de realidad dado previamente en lo rutinario».²³⁰

²²⁷ Luhmann, Niklas, “El conocimiento como construcción” en *Teoría de los Sistemas Sociales II*, ópera citada, p. 73.

²²⁸ Luhmann, “El arte como mundo”, óp. cit., p. 36.

²²⁹ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, ópera citada, p., 26.

²³⁰ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p., 240.

La paradoja de representar a la realidad en su totalidad por medios artísticos es, en principio, imposible de solventar, porque depende no tanto del espacio sino del tiempo y de la simultaneidad de todo cuanto en el mundo acaece.²³¹ A pesar de su apariencia totalizante, obras como las que he mencionado son sólo una hendidura en la totalidad de lo real; su cuadrículado creativo es también la fijación de sus límites existenciales. Más allá de estos, se diluye en el trajín de la comunicatividad de lo real.

Pero también está el polo opuesto del bucle. Dada la inconmensurabilidad del mundo real, con su concomitante imposibilidad de aprehenderlo en una sola vida, o siquiera de interpretarlo más allá de la monotonía cotidiana, el arte erige un mundo que al ser contrastado con aquel al que se asemeja despliega posibilidades insospechadas de sentido; libera un espacio comunicativo que tiende a la imaginación, que reafirma la contingencia y que engarza con una variedad insondable de posibilidades de encadenamiento formal. Maneras de entender el mundo así creado que de otra forma no estarían al alcance de los sujetos comunes y corrientes: todos y cada uno de nosotros.

Desde la perspectiva luhmanniana, el arte, en fin, opone su sentido al sentido de las convenciones ordinarias «para demostrar que, independientemente de ellas, existen también posibilidades de orden».²³² Los casos límite del hiperrealismo (y fotorrealismo) en la plástica y del realismo (y naturalismo) en la narrativa, hacen manifiesta la cota de malla universal que el arte ha confeccionado en los últimos doscientos años. Su paradójico obrar pone de relieve su carácter sistémico: el ensimismamiento dentro de sus propios armazones de posibilidad. A diferencia de lo que se pudiera pensar (algo que hizo dudar a Hegel cuando identificó dicho despegue), esto representa una ganancia sin igual para el ámbito del arte, puesto que ya no tiene diques externos que le impidan operar a toda máquina como un espacio de distanciamiento y auto reflexión sobre el mundo. Cierra la brecha que lo separaba de él y en su lugar pone una cicatriz: la del arte que refiere al código del arte y, al hacerlo, ilumina al mundo:

²³¹ Quizá el mejor planteamiento de la simultaneidad del mundo sea el de Niklas Luhmann en *Sociología del riesgo*, ópera citada: «todo lo que acontece, acontece simultáneamente. Esto también quiere decir que todo lo que acontece, acontece por primera y última vez... Traducido a la terminología sistémico-teórica, esto quiere decir que el entorno de un sistema siempre existe simultáneamente al sistema y nunca antes o después. Por eso, jamás puede suceder que el entorno quede atascado en el pasado y que el presente del sistema se vuelva futuro del entorno, o viceversa. Por consiguiente, en lo simplemente operativo, el tiempo no juega ningún papel importante», pp. 78-79.

²³² Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp., 240-241.

[E]n el siglo XX se encuentran obras de arte que tratan de superar la diferencia entre realidad real e imaginaria (ficticia), presentándose de tal modo que ya no se distinguen de los objetos reales. ¿Expresa con esto el sistema del arte una reacción contra sí mismo? O ¿es esto una pérdida de todo sentido de confrontación con la realidad la cual precisamente es como es y no cambia? No hay necesidad de contestar estas preguntas, pues el intento fracasa de cualquier manera y además documenta la consideración del fracaso; porque ninguna cosa común manifiesta precisamente su querer ser cosa común. En cambio, la obra de arte que aspira a eso, se delata precisamente por eso. En este caso, la función del arte consiste únicamente en la reproducción de la diferencia. No obstante, el hecho de aspirar a su eliminación y no lograrla, dice posiblemente mucho más que todo embellecimiento o toda crítica. Lo que se aprende a observar en todo esto es precisamente ese dominio inevitable (imposible de eliminar) de la diferencia.²³³

²³³ Ibid, pp., 241-242.

CAPÍTULO 5. PANORAMA GENERAL DE AFINIDADES Y DIVERGENCIAS ENTRE LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS DE HEGEL Y LUHMANN

Hegel y Luhmann, entonces, comparten una manera peculiar de acercarse al fenómeno artístico. Desde sus sistemas teóricos omniabarcantes subsumen la estética para apuntalarla con los presupuestos generales que estructuran la totalidad de sus propuestas. Esto pudiera ser casi una tautología (puesto que lo mismo hicieron Platón, Aristóteles y Kant al analizar lo bello), excepto porque en el caso de nuestros autores los presupuestos sistémicos engarzan de manera recalcitrante con sus visiones estéticas al grado de que éstas son una replicación sintética de los mismos. Además de la característica general del gigantismo teórico compartida por ambos, sus acercamientos estéticos poseen no tanto similitudes plenas como puntos de convergencia. O, más bien, para utilizar el lenguaje luhmanniano, realizan la unión de la diferencia. En lo que sigue destacaré lo que comparten y lo que divergen entre sí con base en tres líneas conceptuales: **1]** La determinación estructural de la obra de arte en el nivel socio-histórico; **2]** la característica esencial del arte moderno, en el marco de su operatividad, y **3]** subrayar que hay una cercanía estilística, o estética interconstruida, en su manera de afrontar los problemas teóricos.

1] Junto con la cuestión del fin de la historia, planteada de manera pormenorizada en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Hegel heredó al pensamiento teórico que le sucedió uno de los problemas recurrentes en la argumentación estética de prácticamente cualquier raigambre: la cuestión del fin del arte. Adelanté ya algo sobre el particular en el capítulo 2, al comentar la aseveración hegeliana en sus *Lecciones de estética* en el sentido de que existe un hiato entre el arte y el mundo de la vida en las sociedades de la modernidad decimonónica, a diferencia de lo que ocurría en la primera civilización que hizo arte propiamente dicho, la Grecia Clásica. En esa misma obra, abunda el filósofo:

El arte ya no procura para nuestras necesidades espirituales la satisfacción que otros pueblos en él han buscado y han encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado en la esfera de la representación y para satisfacerlos, debemos llamar en nuestra ayuda a la reflexión, los pensamientos, las abstracciones, las representaciones abstractas y generales. A partir de este hecho, el arte no ocupa más en la vida, en lo que tiene de verdaderamente vivo, el lugar que antes ocupaba, y las representaciones generales y las reflexiones son las que han obtenido ventaja. Por eso en nuestros días estamos inclinados a entregarnos a las reflexiones y pensamientos sobre

arte. Y el arte mismo, tal como es actualmente, sólo está hecho para devenir objeto de pensamientos.²³⁴

Con el advenimiento de su desacralización y consecuente autonomización como manifestación del espíritu, el arte pasa de ser un encuadre vital socialmente compartido a ser un espacio simbólico y representacional cuya finalidad es ser observado (escuchado, sentido) de manera reflexiva. En congruencia con su visión dinámica y acumulativa del devenir histórico, cuyo principio motriz es la ganancia de presupuestos conceptuales, Hegel dictamina que ha habido un cambio cualitativo en la recepción del arte antiguo y moderno. Presupone, entonces, una modificación estructural entre aquella época y la suya propia. Es parte del devenir necesario de la razón en la historia y se encarna de manera puntual en la manera de ser de los pueblos que han sido receptáculos de dicho desarrollo. Hegel está hablando así de un aumento de complejidad racional a lo largo del tiempo. Como lo dice con claridad en sus lecciones sobre la metafísica de la historia: «Nuestra representación, al formarse la imagen de un pueblo, implica más puntos de vista que la de los antiguos, contiene más determinaciones espirituales, necesitadas de estudio».²³⁵

De manera cierta, en el caso específico del arte, duda acerca de si esta modificación evolutiva ha implicado una pérdida o una ganancia para el quehacer artístico. Su clasicismo *sui generis* tampoco puede decidir de una vez por todas esta cuestión.²³⁶ Se debate entre la afirmación de la pureza del arte griego, punto culminante de la pulsión estetizante de la humanidad, encarnada de forma embrionaria con las representaciones fideístas naturalistas de la religiosidad primitiva, hasta llegar a su expresión humanista plena en la escultura y la tragedia antiguas. «Los griegos resolvieron el enigma egipcio: que lo interno, humano, es lo espiritual, lo que el significado es en sí y para sí y sólo se significa a sí mismo. Hombre, concóctete a ti mismo; conocer el espíritu, no el hombre en su particularidad».²³⁷

²³⁴ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 26.

²³⁵ Véase, Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, ópera citada, p. 160.

²³⁶ A pesar de que un estudioso de Hegel como José María Ripalda afirme que su filosofía es parte integral y puntual del Clasicismo de su tiempo, él mismo proporciona el matiz extravagante con el que el filósofo se insertó en esta corriente de pensamiento: «El Clasicismo es la forma cumbre de la cultura moderna [...] ninguno más prototípico del Clasicismo que el que centra mi narración: Hegel. Clásicos son sus pares antagónicos razón-realidades empíricas (sentimiento), finalidad (plan)-causalidad, unidad-contraposición... Los grandes términos “medida”, “humanidad”, “cultura” han sido asumidos y reelaborados en el sistema hegeliano»; véase *El fin del clasicismo, a vueltas con Hegel*, Madrid, Trotta, 1991, pp. 18-19. Pero justo esa asunción y reelaboración es la que dio su carácter fuera de género a la filosofía hegeliana.

²³⁷ Hegel, *Filosofía del arte*, p. 227.

El ambiente cultural de aquella época garantizó que el arte fuera un punto de convergencia objetivo para desentrañar el proceso de conocimiento de sí de la razón universal. Pero al mismo tiempo, Hegel admite que es sólo hasta la época moderna que la razón ha podido dar cuenta de sí misma libre de determinaciones ajenas a su realidad característica. En su terminología, la Idea da cuenta de sí misma en el marco de la abstracción pura de los conceptos. Por ello no es casual que el arte se encuentre supeditado al escrutinio meramente conceptual. En el quiebre evolutivo dieciochesco y decimonónico, quizá desde un poco antes, las manifestaciones artísticas perdieron lo que poco más de un siglo después de Hegel Benjamin llamará el “aura” que las distinguía desde tiempos inmemoriales.²³⁸ Si bien Hegel no contaba con los elementos actuales para sacar las consecuencias últimas de esta circunstancia, como hará Luhmann en las postrimerías del siglo XX, sí que detecta que una mutación social de gran calado se está llevando a cabo en su época. Los fundamentos socio-históricos de la modernidad se encontraban en el trance de un desarrollo inédito y esto afectaba de manera decisiva la razón de ser y de comprender al arte.

La situación social de la Europa hegeliana fue una preocupación constante en las reflexiones del pensador suabo. El desplazamiento estructural de un orden jerárquico preestablecido y necesario a uno cambiante y contingente, representado de manera ejemplar por la Revolución francesa, fue interpretado por Hegel como la necesidad de la reconciliación histórico-

²³⁸ Véase su clásico ensayo “The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction”, ópera citada. Por lo demás, la caracterización del ‘aura’ de las obras de arte es básicamente oscura. Benjamin la hace depender del tránsito del arte como objeto de culto en la antigüedad al arte como objeto de contemplación en la Modernidad, momento en el que introduce el asunto de los medios técnicos del siglo XX que dan la puntilla a lo último de religioso o aurático que quedaba en el arte, a saber: el culto a la personalidad creadora. Sin embargo, todo el argumento depende tanto de una abusiva generalización en el concepto de arte como de una anacrónica idea de la pérdida del elemento sagrado del mismo. El crítico literario utiliza el término ‘arte’ para designar, por los menos, cuatro clases de manifestaciones creativas en las que median inmensidades temporales y conceptuales, como son: el ‘arte’ prehistórico, el ‘arte’ griego, el ‘arte’ medieval y el ‘arte’ moderno. No obstante, sólo de una manera metafórica podemos llamar a todo lo anterior al siglo XVIII ‘arte’. En este mismo sentido, el forzar la mutación en el concepto de arte a la aparición de la técnica del siglo XX y el surgimiento de las vanguardias en la misma centuria, resulta débil cuando no falso. Al respecto, las investigaciones del filósofo del arte estadounidense Larry Shinner, quien ha insistido que no es sino a finales del siglo XVIII cuando se establece en occidente «un discurso regulativo y un sistema institucional» en torno a la idea de arte son esclarecedoras: «El moderno sistema del arte fue el resultado de la conjunción de muchos factores: algunos de ellos son de alcance general y desarrollo gradual; otro son más restringido se inmediatos; algunos son principalmente intelectuales y culturales; otros son sociales, políticos y económicos. La conjunción fue gradual, desapareja y cuestionada, pero una cosa es cierta: antes del siglo XVIII ninguna de las modernas ideas del arte bello, del artista y de lo estético, como tampoco el conjunto de prácticas e instituciones que asociamos a ellas, estaban integradas dentro de un sistema de normas, mientras que, después del siglo XVIII, se dan las principales polaridades conceptuales y las instituciones del renovado sistema del arte, y desde entonces se las tiene por admitidas como principios regulativos». Véase *La invención del arte*, ópera citada, p. 36.

conceptual que su tiempo requería. «La filosofía es tanto el síntoma como la cura de una cultura que se ha tornado problemática. Las lucubraciones críticas de Hegel germinaron en —y en cierto sentido fueron una respuesta a— la bifurcación de la cultura política moderna en antinomias tan rígidas como las de lo público y lo privado, lo legal y lo moral, lo práctico y lo teórico».²³⁹

El núcleo de las escisiones políticas detectadas por Hegel yace en la peculiaridad de la sociedad moderna. En su gradiente diferencial con relación a toda otra conformación comunitaria anterior a ella. En su carácter insólito en la marcha de la historia mundial. En el grado de evolución socio-histórica alcanzado por ella: «Contra la corriente principal de la ciencia política, para la cual los cambios de “valores” o “esperanzas” del pueblo o bien siguen siendo, inexplicables puntos de partida, o bien deben ser explicados a algún nivel totalmente distinto de análisis, la explicación hegeliana trata de elucidarlos en relación con la evolución de la sociedad misma, entendida en términos de los conceptos subyacentes que encarna...».²⁴⁰

Hegel observó con claridad el desplazamiento de las añejas seguridades en torno a los fundamentos de la civilidad y el vínculo social; el tema de la legitimación del poder del Estado y la transparencia de los valores que la autoridad decía encarnar se volvió problemático cuando la descendencia tribal de las sociedades antiguas llegó a su fin en el siglo de las Luces. «Los fundamentos políticos ya no podían ser comunitarios ni preestablecidos ni absolutos. Debía existir una reflexión nueva para el estado de cosas desarrollado en estos términos. Las modernas teorías del derecho presuponen una distinción entre el sujeto y su ambiente. Hegel observa en la capacidad para efectuar esta distinción, no sólo el avance decisivo en la autoconsciencia, sino asimismo la destrucción del antiguo tejido ético de la sociedad».²⁴¹

A partir de entonces, como ocurriera con el organismo social entero, el arte mutó hasta perder la segunda parte de la ecuación idealista hegeliana, la que tiene que ver con el ‘espíritu objetivo’: pasó de lo sublime al deterioro, debido a «la complejidad creciente de nuestra existencia social y política».²⁴² Es notable aquí la elección conceptual hegeliana, puesto que justamente si algo marcó el sentido de la transformación sistémica de la Modernidad fue el acrecentamiento y la especialización de los problemas que tenía que afrontar. Hegel era consciente del cambio estructural de su tiempo. En el caso específico del arte, esta circunstancia lo llevo a constituir

²³⁹ Confróntese, Smith, Steven B., *Hegel y el liberalismo político*, ópera citada, p. 37.

²⁴⁰ Confróntese, Taylor, Charles, *Hegel y la sociedad moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 247.

²⁴¹ Smith, ópera citada, p. 138.

²⁴² Hegel, *Lecciones de estética*, p. 26.

una especificidad particular; y «...lo decisivo está en explicar el por qué y el cómo el arte participa de esta tipología específica de la modernidad: es decir, cómo el arte se constituye en sistema parcial autopoietico —clausurado operativamente— en el nivel de la observación de segundo orden, para, desde ese plano, decidir todo lo que le concierne —y lo que no».²⁴³ Lo que la contundencia de Luhmann detecta anacrónicamente como el paso de un ámbito de acción abierto a las intromisiones externas (políticas, religiosas) a un orden sistémico auto suficiente, fue visto por Hegel como el límite de las posibilidades del arte: al perder su enraizamiento e impronta social, puede mostrar ciertas cualidades del alma humana, pero no puede ya demostrar su necesidad conceptual, puesto que se halla limitado para ello por su propia operatividad: «Lo que una obra de arte provoca actualmente en nosotros es, a la vez, un goce directo, un juicio que lleva tanto al contenido como a los medios de expresión y al grado de adecuación de la expresión con el contenido».²⁴⁴ La única posibilidad, entonces, de conciliación y resolución conceptual de las urgencias de la razón radicaba en la filosofía.

Es impresionante como Hegel tuvo ante sus ojos justo las cualidades que fomentaron la acelerada independencia funcional del arte y las vio más como una pérdida que como una ganancia. Por supuesto, ello es consecuente con los principios dialécticos conciliadores de su sistema, puesto que si ya el nivel socio-político constituía un reto mayor para el espíritu, su correcta comprensión de la radicalización artística lo hizo pensar en una inminente deriva del mismo, que la filosofía tenía que, *a fortiori*, resolver; ya que, en último término, «puede decirse que el arte expone la idea mediante ilusión».²⁴⁵

Luhmann interpreta la circunstancia de la filosofía del espíritu como un punto conclusivo de los desarrollos que le anteceden, al tiempo que ofrece su propia narración de los acontecimientos. Hegel se encontró así con la visión panorámica retrospectiva que le permitió reflexionar con ventaja sobre las características inéditas del arte de su tiempo, sobrepasando en claridad crítica al resto de filósofos de la Modernidad ilustrada, pero contó únicamente con los instrumentos que la filosofía del sujeto le puso a mano, si bien es cierto que nadie como él en su época pudo ver la complejización del entorno que sostenía a la creación artística como un hecho social determinado. Así dice Luhmann:

²⁴³ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 134.

²⁴⁴ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 33.

²⁴⁵ Hegel, *Filosofía del arte*, p. 97.

De la experiencia —en el siglo XVIII— con obras de arte surge la crítica de la crítica de arte. Pronto esta crítica se exilia y encuentra acomodo en la filosofía; al menos desde allí alcanzaba a juzgar las obras de arte. Después vino el corto resurgimiento de la crítica como reflexión abierta en el Romanticismo. Finalmente se arriba a ese historicismo inigualable (el cual simplemente aprovecha las mejores posibilidades de observación venidas después) que al advertir las distinciones que han sido utilizadas se siente provocado a cruzar los límites internos. La observación de las limitaciones previas condujo —casi de por sí— a la posibilidad de hacer cosas de modo diferente. ¿Quién se atrevería a decir que esto fue mejor? En todo caso ése no es el punto.²⁴⁶

Este pasaje es particularmente revelador pese a su sentido lateral, velado, indirecto. En la segunda parte del mismo, Luhmann sin duda se está refiriendo a la estética de Hegel y a la cesura que abrió en la materia en el siglo XIX. Como ha reconocido la tradición de análisis del arte, existe un antes y un después de los trabajos estéticos del pensador del idealismo absoluto. El reconocimiento a su figura en la expresión «ese historicismo inigualable» es enseguida matizado con la pregunta retórica y la elusiva afirmación conclusiva. Si Hegel hizo mejor las cosas que sus contemporáneos, debido principalmente a la ventaja epocal que su posición dentro de la tradición europea le proporcionaba, eso está fuera de duda, pero al mismo tiempo es una cuestión superada: para Luhmann el aparataje teórico que pudo haber utilizado Hegel es ya simple dato anecdótico, puesto que «no convence, en la actualidad, su intento de depositar en la estética la unidad de la idea y su realidad en el concepto de concepto para poder subsumir lo que aparece como diferencia en el mundo».²⁴⁷

La estructura social que determinó una teoría así, la de la Europa Ilustrada, fue modificada por sus propios presupuestos. El incremento de elementos y relaciones inherentes al funcionamiento de la sociedad hizo que ésta pasara de una estructura estratificada, en la que era posible concebir un centro determinante del todo social (la política, la economía, el ejército), a una en la que la complejidad de dicha realidad ha obligado a una multipolaridad de relaciones recíprocas —si bien no equitativas— entre todos sus componentes. El esquema social, político y teórico de la alta modernidad, que insufló poderosa vitalidad a generaciones enteras de pensadores conservadores, liberales y marxistas²⁴⁸ y cuya base cultural fue de cuño romántico²⁴⁹, tuvo un tiempo histórico plenamente identificado y acotado:

²⁴⁶ Cfr., Luhmann, *El arte de la sociedad*, pp. 169-170.

²⁴⁷ Cfr., Luhmann, “El arte como mundo”, ópera citada, p. 12.

²⁴⁸ Como consecuencia del cisma social de la Revolución francesa, el orden ideológico liberal puso en aquel entonces en marcha tres estrategias fundamentales para el control del cambio: 1] la creación de las identidades nacionales; 2] la redistribución de la plusvalía un poco arriba del mínimo indispensable para crear la apariencia de confort, y 3] el otorgamiento del derecho al voto a cierto grupo importante de la sociedad. De manera relevante, «la estrategia liberal fue aplicada en la práctica por los esfuerzos aunados de conservadores y socialistas». Es decir,

Su ocasión fue la diferenciación de un determinado sistema político hacía una mayor autonomía funcional como consecuencia de la liberación del control por parte de una capa superior y de la religión organizada. Su tema radicó en el aseguramiento y la atenuación de esta autonomía, en posibilitar y limitar el ejercicio arbitrario del poder político. Su problema oculto fue la complejidad de las relaciones con las que ha de operar la política bajo condiciones modernas. Este desarrollo ha llegado a su fin.²⁵⁰

Justo de aquí parte la teoría del arte de Luhmann. Aclara que la suya es una interpretación de lo artístico en las circunstancias contemporáneas; es decir, las de la modernidad decimonónica y sus desarrollos posteriores, a los que, si se quiere, puede llamarse ‘posmodernos’:

[S]e puede afirmar que la obra de arte concretiza redes de decisiones y con ello subsume su propia arbitrariedad. El trabajo posterior será una cosa de la estética. La sociología podría, sin necesidad de contradecir a la estética, encontrar en ello un tema propio, en tanto que allí se trata de una observación de la observación. La obra de arte entraría en la mira como realización comunicativa de esta observación de segundo orden y con ello se llegaría a la pregunta de qué tipo de sociedad comunica sobre su mundo y en qué modo.²⁵¹

En una esfera de pensamiento que, al igual que en la filosofía de la historia hegeliana, presupone la evolución social, Luhmann lleva al siguiente nivel lo que Hegel dictaminó sobre su época: la diferencia radical que se estaba construyendo en la civilización europea con el advenimiento de la Modernidad. Dentro del pensamiento de Luhmann, la configuración de dicho cambio fundamental dio como resultado la diferenciación sistémica del orden social, al igual que de los entramados de operación en su interior, el arte entre ellos. Ambos pensadores comparten el diagnóstico, pero dieron soluciones diversas desde los presupuestos de sus estructuras teóricas. Hegel concibió el desplazamiento de los fundamentos sociales anteriores a la época moderna como parte del avance del Espíritu hasta su reconciliación final por medio de la racionalización extrema encarnada en la filosofía, enclave del pensamiento encargado de sustentar el avance de la conciencia de sí de la razón universal, que había entrado en su trance decisivo con la Modernidad. En cambio, para Luhmann el cisma moderno significó la pérdida de las seguridades estructurales previas para encarar el dilema de la contingencia y del acrecentamiento sostenido de la problemática societal causada por un ambiente social

la triada fue un desdoblamiento del liberalismo ilustrado. Véase al respecto, Wallerstein, Immanuel, *Después del liberalismo*, México, Siglo XXI Editores-UNAM-CIICH, 2005; la cita es de la página 100.

²⁴⁹ Al respecto, véase, Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI Editores, 1998.

²⁵⁰ Véase, Luhmann, Niklas, *Teoría política en el Estado de Bienestar*, ópera citada, p. 38.

²⁵¹ Luhmann, “El arte como mundo”, ópera citada, pp. 54-55.

extravagante: liberado de jerarquías trascendentes estructurantes, pero necesitado como nunca de un orden performativo que le permitiera reproducirse con eficacia a través del tiempo.

2] Sobre el desarrollo histórico del arte, afirma Niklas Luhmann:

Seguramente no será falso el presupuesto de que lo que percibimos en retrospectiva como arte y colocamos en los museos, se produjo en las sociedades antiguas más bien como función de apoyo para otros círculos de funciones, y no con miras a la función propia del arte. Esto es válido para las simbolizaciones religiosas, pero también para la superación juguetona de la necesidad inmediata con el aliño de los objetos de uso cotidiano. Mirando hacia atrás, describimos la trama propiamente artística de esas formas como algo secundario, como algo ornamental. La relación entre especificidad funcional y diferenciación de los sistemas funcionales es, en todo caso, una relación histórico-social alojada por mucho tiempo en los contextos habituales. Sólo cuando de esta manera lo posible para el arte ha alcanzado una clara evidencia y autonomía, empieza a cristalizar la función específica del arte como atractor de su propia elaboración de formas —formas que seguirán ahora su propia dinámica, es decir: reaccionarán a su propia realización. En términos generales se supone haber sido este el caso —por primera vez— en la Grecia clásica y luego, de nuevo, en una época con razón llamada Renacimiento.²⁵²

En este pasaje de reconocimiento de las investigaciones hegelianas sobre el arte, a partir de las cuales comenzó la tradición desde la que se ve al arte griego clásico como el fundador del arte independiente de otras determinaciones, hasta llegar a la consecución de su autonomía diferencial en la época moderna, Luhmann, al igual que Hegel, admite en la especificidad del arte griego el embrión del exilio artístico definitivo. Pero, en definitiva, fue sólo eso: la poderosa encarnación de una posibilidad ulterior. Hegel lo establece claramente al vincular el humanismo expresivo de la escultura griega con la temática mitológico-religiosa de la cultura a ella ligada. Aunque el individuo alcanza un estatus inédito en las representaciones artísticas hasta entonces configuradas en el mundo antiguo, el arte griego no puede dejar de caracterizarse como perteneciente al ciclo primigenio del arte con vínculos religiosos inexorables, expuesto de manera contundente por Hegel:

Encontramos que el arte es un modo como el hombre ha tomado conciencia de las supremas ideas de su espíritu; encontramos que en las representaciones artísticas han depositado los pueblos su intuición suprema. La sabiduría, la religión están contenidas en las formas artísticas, y es exclusivamente el arte el que contiene la clave para la sabiduría y la religión de muchos pueblos. En muchas religiones, el arte ha sido el único modo en que la idea del espíritu se representaba en ellas.²⁵³

²⁵² Luhmann, *El arte de la sociedad*, p., 234.

²⁵³ Hegel, *Filosofía del arte*, p. 51.

Asimismo en la particularidad de la tragedia antigua. Los griegos supieron llegar a la representación máxima del espíritu humano, pero siempre decididamente interconstruido con la eticidad orgánica de aquel tiempo que, entre sus determinaciones más importantes, implicaba la retoma del panteón tradicional, así como la mitología poetizada por las obras fundacionales de Homero. En la rotunda encarnación de la individualidad en la tragedia antigua, el sujeto todavía no posee la apropiación íntima de su propia desgracia, sino que asienta su individualidad al confrontar poderes externos que lo rebasan y lo impelen a su final ineludible. Por más que se asiente como un ser humano en plenitud —tanto en la trama como en la representación: la máscara es su propio rostro—, el trasfondo de lo divino pesa de manera definitiva sobre el recorrido vital que ha de cumplir:

El contenido y el movimiento del espíritu, que es objeto de sí mismo aquí, ya ha sido considerado como la naturaleza y la realización de la sustancia de la vida ética. En su forma religiosa, el espíritu se atiende a la consciencia de sí mismo, o se revela a sí mismo en la más pura forma de consciencia y su más simple modo de encarnación. Si, entonces, la sustancia ética en su propio principio se rompe, en lo que concierne a su contenido, en dos poderes —que han sido definidos como las leyes humana y divina, ley del mundo bajo y ley del mundo alto, la una la familia, la otra la soberanía del Estado, la primera trayendo la impronta y el carácter femenino, la otra el del hombre—, de la misma manera, el anterior círculo multiforme de dioses, con sus oscilantes e inestables características, se confina a estos poderes, los cuales, dependientes de esta característica, son llevados más cerca de la propia individualidad.²⁵⁴

No así en la Modernidad. El arte en la Modernidad es un ámbito socialmente acotado, ajeno a las determinaciones religiosas o míticas antiguamente vinculantes. Hegel afirmó con claridad este presupuesto y Luhmann lo llevó hasta sus últimas consecuencias. Para Luhmann la pérdida de la religiosidad en el arte moderno es parte de un movimiento estructural mayor (cuyas características básicas he presentado en 1], lo mismo que en el capítulo 3), y a éste pertenecen los esfuerzos teóricos por dar una descripción fehaciente de su particularidad en ese ámbito cambiante:

Hasta muy entrada la época moderna, el mundo se comprendió de manera cosmológica como la totalidad omniabarcadora de lo visible y lo invisible; las cosas estaban situadas en compartimentos que les correspondían según la naturaleza —la naturaleza, así, servía de inventario para localizar los entes (*inventio*). El tiempo estuvo garantizado, correspondientemente, mediante una memoria topológica. Casi a la vez que la reflexión estética moderna, la filosofía trascendental hizo explotar el concepto de mundo cosmológico que estaba en la base de la tradición y de su arte. Nosotros no vemos en ello sólo un acontecimiento filosófico, sino un

²⁵⁴ Hegel, *The Phenomenology of Mind*, óp. cit., pp. 431-432.

momento de la reconstrucción del mundo y de las descripciones de la sociedad con las que el mismo sistema social reacciona al cambio radical de sus propias estructuras.²⁵⁵

Desde este punto de vista, el esfuerzo de Hegel por intentar radicalizar el arte en el sentido del hombre para, simultáneamente, vincularlo con una magna teoría filosófica que lo encuadrara conceptualmente —recordemos que, para él, «el concepto de lo bello y del arte es un supuesto desprendido del sistema de la filosofía»— es parte de la trabazón estructural en la que se encontró la Modernidad decimonónica, una emergencia de sus intentos auto descriptivos. La manera elegida por Hegel para dar cuenta del fenómeno del arte trabajó con la retoma y la expansión propia las cualidades de la subjetividad pertinentes en su tiempo desde su inepción cartesiana inicial, si bien en su forma histórica y universal.

Bajo el principio general de su sistema de que «En el espíritu lo divino se expresa en la forma de la conciencia y a través de la conciencia»²⁵⁶, expresando así la necesidad del proceso de su desenvolvimiento evolutivo universal, y de acuerdo con el principio estético que establece que: «La necesidad del arte en general tiene, entonces, esto de racional: que el hombre en tanto que conciencia, se exterioriza, se desdobra, se ofrece a su propia contemplación y a la de los otros. Mediante la obra de arte el hombre, que es su autor, trata de expresar la conciencia que posee de sí mismo. Es una imperiosa necesidad que se desprende del carácter racional del hombre, fuente y razón del arte, como de toda acción y de todo saber».²⁵⁷

Esta manera de encauzar el fenómeno artístico, aunque estructurada por un «súper sentido (un principio del arte, una idea última convincente)»²⁵⁸, estaba en el trance de ser rebasada por la inminente clausura del mundo del arte como realidad societal autosuficiente. Justo en la época que Hegel aprehende la naturaleza del arte desde su perspectiva idealista históricamente privilegiada, con el acabamiento de una teoría que supo ver que era necesario radicalizar la división sujeto/objeto hasta alcanzar la conciliación dialéctica de ambos en el marco global de un idealismo estructurante de todo lo que es posible comprender en términos conceptuales, el arte adquiriría la forma de la comunicación disponible entre observadores de observadores; al hacerlo, dejaba haciendo difíciles malabares al armazón de la subjetividad creadora, autoconsciente y libre con la que Hegel había realizado el último gran lance de la estética de la alta modernidad. Después de él, el arte ya no puede ser concebido con una intencionalidad

²⁵⁵ Luhmann, “El arte como mundo”, p., 10.

²⁵⁶ Hegel, *Lecciones de estética*, p. 59.

²⁵⁷ *Ibid*, p. 61.

²⁵⁸ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p., 220.

externa a su manera de afianzarse en el medio social que lo determina, sino exclusivamente en el marco de su operatividad funcional. En el espacio creado por el desarrollo completo de la dinámica social moderna:

...respecto del modo de operación, reconocer la existencia de más posibilidades, y no únicamente la atención utilizada intencionalmente (la conciencia). El observador puede ser también un sistema social: la observación puede ser comunicación. Por consiguiente, la obra de arte misma ya no es una disposición que provoca la oscilación de perspectivas entre creador y contemplador —y con ello el surgimiento de las teorías de la creación y la recepción de las obras de arte... nada se opone a suponer referencias psíquicas del sistema tanto del artista como del observador. Sin embargo, tanto la unidad emergente del sistema/arte como de su propio medio no pueden concebirse de esta manera. El sistema del arte es un sistema especial de comunicación social con sus respectivas autorreferencias y heterorreferencias —que designan formas únicamente existentes en el propio sistema del arte.²⁵⁹

Así, la propuesta filosófica de Hegel sobre el arte puede ser comprendida como la forma más acabada de la auto descripción moderna en su acelerado proceso de transmutación de toda la tradición que le precedía; como la conceptualización barroca, en los términos de la historia del Espíritu Absoluto, de un tránsito epocal sin precedentes. De manera inevitable, esta tuvo que ser referida a la forma del sujeto, que en Hegel posee características orgánicas, históricas y globales, que a su entender podían dar cuenta del momento de la efervescencia universal del arte. No obstante, afirmo en esta subjetividad cualidades que, en el fondo, permanecían en la oscuridad, que no podían afirmarse de manera obvia como encarnaciones en un lienzo, una partitura o un guión teatral: las determinaciones fundamentales de la virtud, la dignidad humana y la libertad de la razón universal: «...el contenido del arte comprende todo el contenido del alma y del espíritu y su fin consiste en revelar al alma todo lo que ella oculta de esencial, de grande, de sublime, de respetable y verdadero».²⁶⁰ Las ancló en su mega teoría idealista y las hizo depender de ella sin mácula. Pero aún ésta era ya insuficiente para aprehender el frenético desarrollo del arte como la puesta en práctica de la construcción de formas auto generadas, ensimismadas y operativamente vinculantes, en el que «la obra de arte sigue el remolino de las distinciones autofijadas y determina las formas propias».²⁶¹

Es evidente, asimismo, que la concepción estética de Niklas Luhmann parte de un postulado fundamental que no es exótico al ámbito de la estética moderna: la obra de arte, en

²⁵⁹ Ibid, p., 214.

²⁶⁰ Hegel, *Lecciones de estética*, p., 41.

²⁶¹ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p., 196.

cualesquiera de sus modalidades, debe ser comprendida en sus propios términos: autónomos, reiterativos y autosuficientes. Esto ya está en Hegel. Sin embargo, no llevó hasta sus últimas consecuencias sus poderosas intuiciones sobre la operación autónoma del sistema del arte. Hegel tuvo que ubicar al arte en el marco general de su mega teoría del Espíritu Absoluto, o razón evolutiva universal, y al hacerlo, lo dejó en un estatus de “preparación” del concepto en su pureza racional que sólo se lograría con los medios ciento por cien abstractos del discurso filosófico. En este orden de ideas, la esfera del arte no es sino un peldaño más (sin duda de gran importancia) indefectiblemente encadenado en la resolución lógica del desarrollo de la razón universal; parte integrante de «un espíritu que se balancea sin caerse» en el tiempo, como dice Luhmann.

Los antecedentes sobre el carácter especial del arte rondaron el pensamiento estético occidental incluso en una fecha tan temprana como el tiempo de Aristóteles puede rastrearse una propuesta, la suya propia, que presenta ciertas afinidades con el esfuerzo sistémico (vinculado en más de un sentido con la determinación de la obra literaria del estructuralismo clásico) por separar claramente el ámbito de la creación de su entorno, en el que estaría incluido de manera prominente el mundo de la vida. Así, en el tratado *Acerca del alma*, el estagirita afirma que:

La imaginación es, a su vez, algo distinto tanto de la sensación como del pensamiento. Es cierto que de no haber sensación no hay imaginación y sin ésta no es posible la actividad de enjuiciar. Es evidente, sin embargo, que la imaginación no consiste ni en inteligir ni en enjuiciar. Y es que aquella depende de nosotros; podemos imaginar a voluntad mientras que opinar no depende exclusivamente de nosotros por cuanto que es forzoso que nos situemos ya en la verdad ya en el error. A esto se añade que cuando opinamos de algo que es terrible o espantoso, al punto y a la par sufrimos de la impresión y lo mismo si es algo que nos encorajina; tratándose de la imaginación, por el contrario, nos quedamos tan tranquilos como quien contempla en pintura escenas espantosas o excitantes.²⁶²

No obstante, como es bien sabido, Aristóteles no extrajo las consecuencias últimas de sus observaciones sobre el funcionamiento autónomo de la imaginación, pudiendo haberla relacionado de esta manera con el modo de ser de la obra de arte, sino que en sus escritos específicos sobre el tema afirmó una teoría de la armonía creativa con base en la mimesis.²⁶³ La

²⁶² Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2008: 427b, 15-20.

²⁶³ La teoría de la mimesis es, por supuesto, la piedra de toque de toda su *Poética* (México, Porrúa, 2007; edición que incluye *La retórica*), obra canónica en la que, por ejemplo, afirma que «lo más prioritario de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura...», p. 26.

decisión que tomó ante la bifurcación interpretativa que tuvo frente a sí, dio como resultado toda una teoría de la representación que no fue cuestionada sino hasta el siglo XIX por Hegel quien, como hemos visto, tampoco logró llevarla hasta la radicalidad de un código independiente tanto de una subjetividad volitiva como de una racionalidad meta artística.

No obstante, la posibilidad de que Aristóteles hubiera escogido el camino interpretativo de la autonomía del arte con base en su idea del modo de ser de lo imaginario era altamente improbable. En realidad, tal bifurcación decisoria era prácticamente impensable en el tiempo del fundador del Liceo. El arte como autonomía es un concepto con un desarrollo muy posterior, completamente anacrónico con relación a la Grecia Clásica. El primero que se preguntó seriamente por el tema de la autonomía del arte fue Wilhelm Hegel. Como ya he mencionado, la resolución que dio al asunto puede no ser del todo satisfactoria de acuerdo con los parámetros actuales, pero a través de ella sentó las bases para una concepción plenamente moderna del arte.

En una época en la que la aceleración social jalonaba al mundo de la vida hacia su posterior diferenciación sistémica (debido a la rápida expansión de los saberes, a las innovaciones tecnológicas en las líneas de producción, a los procesos de urbanización en cascada, a los intercambios culturales obligados por las expansiones imperialistas, etcétera; al comienzo, en fin, de la internacionalización del sistema-mundo del capitalismo europeo), Hegel vio con precisión lo que el arte ya no era. O, por lo menos, lo que ya no podía seguir siendo. Ni mimesis de la naturaleza, ni exaltación moral, ni elogio de lo divino; sino una serie de codificaciones con una historia propia y una especificidad conceptual.

En Luhmann todas estas propuestas, sedimentadas en la tradición, verán tanto su radicalización como su transformación virtuosa por medio de una serie de construcciones teóricas que los antiguos no tuvieron a mano: la cibernética y la biología sistémica. El elemento fundamental de su propuesta es la afirmación de un orden de cosas con base en la distinción sistema/entorno. Justo de aquí parte para tomar distancia de la tradición y, así, dar por canceladas las propuestas fundamentales de ésta. Particularmente, la idea de que los sujetos son los que hacen a la sociedad y de que la conciencia es un factor causal en el desenvolvimiento del sistema social. En este punto, su propuesta es clara y convincente. La sociedad, en tanto que macro sistema, se extiende en el tiempo y en el espacio más allá de lo que pudiera durar una vida humana y la lógica de su funcionamiento nada tiene que ver con la del comportamiento individual, ya que se han desarrollado en ella una serie de dinámicas,

procesos, convenciones e intereses que nada tienen que ver con la voluntad de éste o aquel sujeto. Entonces tiene que encontrar un punto de partida explicativo que le permita dar cuenta de esta realidad sin hacer referencia a los lugares comunes de la sociología en los que se enfatiza el nivel de la interacción, la volición y la comunicación entre las mentes de las personas como base de la dinámica social.

Este aspecto, en el que resalta lo macro sobre lo micro, la lógica de una realidad que rebasa las vidas y las voluntades individuales, que posee un desenvolvimiento propio y que se extiende a lo largo del tiempo, remite sin duda a la visión hegeliana de una racionalidad universal cuyos fines no están determinados por los individuos a cuya sombra viven y que, en la mayoría de los casos, son ciegos a la realidad que se desarrolla en el nivel del tiempo largo: «...el sistema sólo puede determinarse por medio de sus estructuras, es decir, sólo mediante estructuras que pueda construir y modificar con sus propias operaciones; pero al mismo tiempo, no puede negarse que esta especie de autonomía operativa presupone una cooperación, una acomodación al entorno».²⁶⁴

No obstante este aire de familia con el sistema conceptual panexplicativo hegeliano, Luhmann siempre se dijo contrario al esquema conceptual que la visión clásica de la filosofía moderna implicaba: «Después de Darwin, la teoría de la evolución diseña un modo específico de cambio estructural distinguiendo entre mecanismos de variación, selección y estabilización. Sin perder su propia coherencia conceptual, puede descartar la vieja noción de un proceso causal o “evolutivo” de la historia universal como una unidad autoexplicativa».²⁶⁵ A pesar del reconocimiento temprano de las aportaciones hegelianas al ámbito de la comprensión sistémica del mundo, plasmadas en su obra sistematizadora primaria, *Sistemas Sociales*, en la que expresó que «...la lógica del mundo, en cambio, sólo puede ser la lógica del tercero incluido y excluido. ¿Cómo son las lógicas que toman en cuenta esto? Es un problema muy discutido desde Hegel»²⁶⁶; y que «Desde Hegel, sin embargo, bien miradas las cosas, se sabe que por medio de la lógica que postula objetos libres de contradicciones, se puede excluir a lo social del entorno

²⁶⁴ Luhmann “El concepto de sociedad” en Beriain, Josetxo y García Blanco, editores, ópera citada, p., 61.

²⁶⁵ Luhmann, Niklas, “La diferenciación de la sociedad” en *ibid*, p. 96, agrega al pasaje dos notas explicativas; la primera de las cuales es de interés para nuestro tema: «En la teoría de la evolución orgánica estos mecanismos han sido identificados como 1) mutación y recombinación genética, 2) selección natural y 3) aislamiento reproductivo de poblaciones. Están claramente diferenciados por diferentes *tipos* de formación sistémica. La aplicación de este marco general a los problemas de la evolución sociocultural requeriría una identificación de estos mecanismos y una explicación de su diferenciación que hasta ahora no se ha intentado. La referencia a la lucha por la existencia o la competencia como principios explicativos, no es, por supuesto, una solución adecuada».

²⁶⁶ Luhmann, *Sistemas Sociales*, p. 217.

de la ciencia»²⁶⁷, lo cierto es que la toma de distancia con relación a la filosofía moderna clásica es parte del sesgo que la teoría de Luhmann impone en el pensamiento contemporánea.

Puede verse así en ella la radicalización de los presupuestos modernos hasta el extremo de modificarlos en algo inédito. Si esto es un más allá del ambiente teórico de la Modernidad o la *summa* del mismo, como considera Peter Sloterdijk, es algo todavía por debatir. Sin embargo, lo cierto es que la comparación entre los sistemas de Hegel y Luhmann pone de manifiesto el salto electrizante que se observa desde un entramado social que muta de manera acelerada hasta convertirse en algo completamente insólito en la historia del mundo. Una modificación profunda y esencial que lleva de un orden social jerárquicamente categorizable y representacional a uno multivalente, paradójico y sólo inferible. Algo que tiene un paralelo pictórico en el siguiente ejemplo: las obras maestras sobre la figura del Papa Inocencio X, a cargo de Diego de Velázquez y Francis Bacon:

²⁶⁷ Ibid, p. 362.



A) Velázquez: *Retrato del Papa Inocencio X* (1650).



B) Bacon: *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953).

En el primero, «El papa se nos impone, con su mirada desconfiada, que nos sigue sin descanso, con sus facciones de tan honda humanidad, casi popular, emergiendo rojizas sobre el encarnado de la muceta, bajo el rojo solideo, ante el carmesí de la cortina. Sinfonía inaudita en rojos, sólo contrapuntada por el blanco del roquete y de la carta que el pontífice lleva en la mano...».²⁶⁸ Expresión preclara de un mundo renacentista que encarnaba sin cortapisas el legado fideísta de la tradición artística occidental, el impresionante retrato de Velázquez refleja contundente las características que Hegel asignó al arte como designio irrecusable de la materialización y representación del alma humana: vocación humanista, pulcritud realista y vinculación religiosa. Reflejo fiel de un ambiente europeo marcado por la estructura jerárquica de los vínculos sociales, en la que el orden del mundo quedaba firmemente establecido por los niveles de autoridad imperantes: en la cúpula los tocados por la divinidad, el Papa y los reyes, la monarquía y sus sucedáneos; en la parte intermedia, sus fieles, servidores y aduladores, grandes maestros como Velázquez allí incluidos, y en la base todos los demás: la masa firme de criados, vasallos, creyentes y súbditos. Un mundo firme y predecible, digno en su religiosidad y seguro en los poderes de su aprehensibilidad por medios representacionales que, en última instancia, se reducían a los medios perceptuales del artista.

A pesar de que cuando Velázquez retrató a Inocencio X, Descartes ya había redactado las obras fundacionales de la Modernidad, la circunstancia europea, en general, y la española, en particular, poseían amarras claras con el mundo renacentista inmediatamente anterior. El proceso puesto en marcha por el *Discurso del Método* y las *Meditaciones Metafísicas*, no cristalizará pleno sino hasta siglo y medio después, pasada ya la “marcha del Espíritu” por la toma de la Bastilla y la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de la Asamblea Nacional Constituyente de 1789. No obstante de que la *manera* que Velázquez utiliza en el retrato prelude los contornos groseros del impresionismo decimonónico, su impronta realista, eclesiástica y subjetivista encarna sin equívocos el punto máximo de la era del arte aurático: centrado en la personalidad, con el hombre como eje rector de todas las representaciones y la confirmación de las seguridades del cosmos ordenado y predecible de la vieja Europa.

En cambio, en la versión chocarrera de Bacon, realizada a mediados del siglo XX, con el eco mortuorio de la Segunda Guerra Mundial plenamente perceptible en el ambiente europeo de la

²⁶⁸ Confróntese, Gállego, Julián, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp., 111-112.

posguerra inmediata²⁶⁹, el uso de colores sombríos, como una especie de lluvia de petróleo en el frente de la pintura; el contrapunto dramático del amarillo y el negro y el puenteo entre ambos a través del morado difuminado de la muceta de la figura. Las pinceladas vibrantes, energéticas, voraces, hacen que lo que en el retrato original de Velázquez era un papa serio, severo y digno, se convierta en el ensayo pictórico de Bacon en una figura espectral, sacudida por fuerzas invisibles que la hacen gritar desencajadamente. Bien visto, el personaje parece que está siendo electrocutado en una silla eléctrica. La irradiación del blanco de la sotana del papa, junto con el dinamismo de las líneas que emergen de la base del cuadro, de la figura central y del extremo superior, refuerzan esta impresión.

Esto es en un primer impacto visual. Asimismo, teniendo presente el vínculo con la obra original de Diego de Velázquez, la pintura de Francis Bacon remite al inicio de la Modernidad. A la liberación de las amarras religiosas, autoritarias e inquisitoriales que tanto la Edad Media como el Renacimiento vivieron no sólo como una fuerza de dominación externa al pensamiento de aquellos tiempos, sino como un paradigma constitutivo de ambos. La “electrocución” de Inocencio X, como una de las líneas de sentido posible de la obra, remite a la sacudida que la cosmovisión, el orden social, la política y la práctica religiosa europeas sufrieron con el advenimiento de la edad moderna.²⁷⁰ La transformación definitiva del mundo de seguridades jerárquicas, de raigambre milenaria, a un ambiente social cambiante y paradójico. Hegel trazó con maestría la colindancia entre cada uno de estos mundos y la remitió con precisión a la realidad artística de su época. Luhmann la tematizó y le dio la forma más completa que pudo: recogió en el universo de su teoría los bloques y las juntas de un mundo enmarañado y exótico; una realidad de la cual no podemos decir la última palabra.

3] Al analizar la fijación del estilo como una característica de los modos de acoplar las formas, que inicia su diferenciación estética como parte de la temporalidad de la historia del arte en la Modernidad, Luhmann afirma: «...el concepto de estilo relacionado con la escritura (*maniera*, tipo de representación, es decir, relacionado con distinciones objetivas), se ancla en la dimensión temporal, y se recurre a él para el conocimiento (y después para la producción) de

²⁶⁹ Sobre la circunstancia social y personal de las creaciones de Francis Bacon, véase, Peppiatt, Michael, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999.

²⁷⁰ Esto, por supuesto, no excluye muchas otras interpretaciones posibles de la obra, como la tan recurrente interpretación sexual-freudiana que es ya lugar común para los entendidos en materia pictórica. Justo, por ejemplo, el antedicho libro de Peppiatt. Por supuesto, la idea de mi argumentación posterior será no tanto mostrar que estas alternativas son erróneas, sino cómo es que son posibles.

las diferencias históricas».²⁷¹ Esto crea, al mismo tiempo, tradición y ruptura. La formación de mundos artísticos genera la bipolaridad entre pertenencia y diferencia con relación a aquello de lo cual forma parte en sentido transversal; la totalidad de las creaciones concebidas como artísticas a lo largo de la historia. A continuación, Luhmann realiza una descripción de esta operación que a todas luces puede ser auto descriptiva, siempre y cuando podamos interpretar a las formaciones teóricas *también* como construcciones estéticas:

Dentro del estilo, la tradición es venerada a través de las separaciones. Con ello, la separación es un tipo especial de reconocimiento de su relevancia, de ninguna manera, pues, indiferencia o ignorancia. Requiere del conocimiento de la materia, del cuidado y de la exactitud de la determinación selectiva de los aspectos decisivos de la separación. Frecuentemente, además requiere de la reformulación de la unidad de estilo precedente, sin tomar en cuenta aquello que había sido importante y accesible para éste: ¡procedimiento típico de la reconstrucción recursiva!²⁷²

Basta pensar en la relación que el estilo de Luhmann guarda con el de Talcott Parsons²⁷³ para ver cómo encaja a la perfección su interpretación del bucle histórico de las *manieras*²⁷⁴ autorales con el acabado de su propia teoría. Aventuraré un poco más adelante que lo mismo ocurre con relación al acabado teórico estético de Hegel. Al subrayar los aspectos estéticos de las teorías, estoy pensando en que éstas construyen mundos acabados con base en una serie de estrategias que rebasan lo puramente cognoscitivo. Es decir, como mundos plenos de sentido, auto generativos y bien delimitados que, además de sus pretensiones de verdad plenamente identificadas y trabajadas, poseen un estilo recalcitrante que los dota de una malla artística peculiar. En palabras de Nelson Goodman, el teórico «Busca sistema, simplicidad, perspectiva, y una vez que se siente satisfecho en ese nivel de cuestiones, corta la verdad a la medida para que le encaje. El científico tanto dicta leyes como las descubre, y diseña él mismo los modelos que propone tanto como dice discernirlos».²⁷⁵ Esto implica que el diseño teórico es algo más que la búsqueda de evidencias y la contrastación empírica de un marco de afirmaciones

²⁷¹ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p. 218.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ Sobre el desarrollo general de la teoría funcionalista de Parsons, véase, Parsons, Talcott, *Biografía intelectual*, Puebla, BUAP, 1986.

²⁷⁴ Utilizo aquí, al igual que Luhmann y la tradición en general, el término ‘maniera’ como “estilo característico” o “estilo diferencial” en la creación artística, y no con el sesgo revolucionario, opuesto a los dictámenes burgueses de representación e instrumentalidad que le da Bolívar Echeverría al hablar de la revolución artística de las primeras vanguardias y de ciertos manierismos previos que datan del Renacimiento. Al respecto, véase su ensayo “De la academia a la bohemia y más allá” en *Theoría* n° 19, junio del 2009, pp. 49-62.

²⁷⁵ Confróntese, Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, ópera citada, p. 38.

determinado, sino que es también un acto de entendimiento que engloba elementos artísticos distintivos. Así, «El conocimiento apunta en gran parte a un objetivo distinto de la creencia verdadera o de cualquier otra creencia... Comprensión y creación van de la mano».²⁷⁶

Creación de mundos científicos que, en el caso de las teorías filosóficas, tienen una inequívoca dependencia de las «características textuales», que engloban cosas como «la estructura de las frases, el esquema rítmico, la iteración y la antítesis», así como la relación «con otros textos con los que comparte idénticas cualidades».²⁷⁷ Todo esto en concordancia con «el principio según el cual el estilo refiere a las formas del enunciar o del decir».²⁷⁸ Maneras de decir que, en la versión del “estilo” que ofrece Hayden White conforman «un cierto modo constante del uso del lenguaje por el cual tanto se representa el mundo como se lo dota de significado»²⁷⁹; creación teórica que se erige sobre la estructuración retórica de los discursos para darles un cariz convincente, marcar su diferencia con relación a la ficción y establecer el lindero de sus potencialidades como enunciaciones verdaderas sobre una realidad determinada; en suma, «para *definir* sus contornos, *identificar* los elementos de su campo y *discernir* los tipos de relación que se establecen entre ellos».²⁸⁰

De acuerdo con White, todo texto teórico que pretenda establecer en estos términos tanto su índice de verosimilitud como su diferencia específica con relación a otros textos similares, emplea una tropología canónica, compuesta por «cuatro tropos básicos... metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía».²⁸¹ De los cuales, el que tiene especial interés para la comparación de los acabados globales de los sistemas de Hegel y Luhmann es la sinécdoque, puesto que «es la figura de la retórica o de la poética que comprende los objetos como partes de un todo o que reúne las entidades como elementos de una totalidad que comparten las mismas naturalezas esenciales».²⁸² El aire de familia que el lector puede encontrar entre uno y otro parte de aquí. La integración de las particularidades en un esquema omnicompreensivo cuyos rasgos fundamentales son transferidos a todos los componentes del mismo. Hay en ellos una metafísica organicista común.

²⁷⁶ Ibid, pp., 42-43.

²⁷⁷ Ibid, pp. 54-55. Goodman hace una penetrante digresión sobre la borrosa frontera entre las características intrínsecas y extrínsecas de los textos, pero no entraré en ese detalle aquí; su enumeración es suficiente para lo que intento mostrar.

²⁷⁸ Ibid, p. 49.

²⁷⁹ Confróntese, White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 48.

²⁸⁰ Ibid, p. 64,

²⁸¹ Confróntese, White, Hayden, *Metahistoria*, p. 40.

²⁸² Cfr., White, *El texto histórico como artefacto literario*, óp. cit., p. 78.

Luhmann era consciente de ello, especialmente al inicio de la sistematización global de las ideas que había desarrollado a lo largo de la década de los setenta del siglo pasado. Así, en su obra *Sistemas Sociales*, al hablar de la doble colindancia que una teoría con las dimensiones de la suya tiene que realizar tanto sobre su material de estudio como con relación a otras teorías semejantes, afirmó que

El problema del umbral queda, por consiguiente, en un grado mucho más alto de conceptualización de complejidad autorreflexionada. Esto limita bastante las posibilidades de variación y excluye cualquier tipo de decisión arbitraria. Cada paso debe ajustarse. Incluso la arbitrariedad del inicio es superada conforme avanza la construcción de la teoría, como en el sistema de Hegel. Así surge una construcción que se soporta a sí misma.²⁸³

Sin lugar a dudas, Hegel se enfrentó a un problema similar en su tiempo. Para poder integrar en un sistema único la totalidad de los sistemas preexistentes, tuvo que construir un sistema de sistemas cuyos bordes no podían sino ser inventados prácticamente de la nada. «Las ideas de Hegel no se dejan exponer con facilidad, en primer lugar porque generalmente son nuevas o son renovaciones de ideas antiguas olvidadas o mal entendidas que quedaron abandonadas durante mucho tiempo sin desarrollar».²⁸⁴ El sustento de su sistema de idealismo puro radicaba en sus propios presupuestos que conferirían solidez al armazón general planteado en términos evolutivos y, por tanto, dinámicos, si bien sustentado en la paradoja de que estos tendían hacia un punto de parada perfectamente establecido. El esfuerzo fue monumental y, pese a cierta oscuridad y momentos de flaqueza, resplandece en solitario dentro de todos los sistemas filosóficos del siglo XIX, aun a pesar de sus insignes detractores como lo fueron Schopenhauer y Marx.

Luhmann se deslindaría después de estas comparaciones suyas. Conforme fue madurando su sistema se dio cuenta que más valía deslindarse de las rancias filosofías de la alta Modernidad, aún en su parecido de familia. Después de todo, la suya contaba con las ventajas de los desarrollos científicos del siglo XX y no pesaban sobre ella sospechas de incoherencia o poetización de la teoría. Decidió subrayar las claras diferencias que ya he señalado a lo largo de este capítulo: «En cualquier caso, incluso si podemos concebir la sociedad como un sistema social autopoietico, consistente de comunicaciones y reproductor de comunicaciones por

²⁸³ Cfr., Luhmann, *Sistemas Sociales*, ópera citada, p. 12.

²⁸⁴ Cfr., D'Hont, *Hegel*, p., 230.

medio de comunicaciones, no habrá un sistema viviente como el *κόσμος* de Platón ni un sistema consciente como el *espíritu* de Hegel». ²⁸⁵

No obstante, las afinidades persisten. Más allá de la diferencia fundamental radicada en que el sistema hegeliano tiene como pilar el cumplimiento de la síntesis de todas las oposiciones en una amalgama dialéctica histórica auto consciente, y el de Luhmann, por lo contrario, intenta estabilizarse sobre la paradoja y la funcionalización de la diferencia esencial (es decir, la distinción sistema/entorno, que se replica sin cesar a lo largo de todo el sistema teórico), con base en la observación y la comunicación, ambos resuelven el problema de la construcción de lo real con base en la sinécdoque. En ellos, todo lo particular replica las cualidades de la totalidad. Los momentos del Espíritu universal se repiten en los espíritus objetivos y subjetivos. Las diferenciaciones del sistema social reverberan en las de los subsistemas a su interior. Existe una relación simbiótica entre lo global y lo peculiar, sostenida por teorías panexplicativas y omniabarcantes. Lo real no es tanto cuadrulado, sino subsumido por éstas; existe un vínculo decididamente mimético entre las teorías y su materia de estudio.

Los dos presuponen su respectiva teoría como el espacio de lo dado al nivel de toda empiricidad posible, fragmentan el material de estudio ya bien en momentos histórico-conceptuales, ya bien en formaciones subsistémicas emergentes, y transfieren a estos fragmentos un conjunto acotado de presupuestos ontológicos generales, previamente estipulados de manera *teóricamente arbitraria*; es decir, contingente (por supuesto, Luhmann es perfectamente consciente de dicha contingencia, en tanto que Hegel pensaba que su sistema era inevitable, es decir, necesario). El resultado salta entonces a la vista: una metafísica auto generada cuyas fronteras conforman una férrea malla de sentido que obliga a que la elección de una parte, sea al mismo tiempo la retoma de la totalidad del sistema. Si así funciona la realidad y los sistemas de los pensadores no hicieron sino intentar homologar sus artefactos teóricos desmesurados a ésta, es una cuestión de visión interpretativa al nivel metafilosófico. Ha habido quienes, como Adorno y sucedáneos suyos de menor aliento y valía filosófica, consideran que dicho esfuerzo es, de inicio, desencaminado: «Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento». ²⁸⁶

²⁸⁵ Cfr., Luhmann, “Complejidad y sentido”, ópera citada p., 30.

²⁸⁶ Véase, Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 73.

Pero también es posible ver en ello un principio de orden de lo real que hace emerger los trazos finos de un ambiente cambiante y excesivo; la construcción del sentido para la comprensión del mundo al interior de las propias posibilidades del entendimiento que, como bien sabían Hegel y Luhmann, no puede rebasar su propia colindancia sin disolverse en lo inenarrable; en este orden de ideas, exponen la única salida que ofrece el principio irreductible del constructivismo (que el propio Luhmann abrazó y teorizó en extenso en su última década de vida), que Goodman ha sintetizado con su construcción de mundos: «Al margen de lo que pudiera decirse de estas formas de organización, es evidente que no “se hallan en el mundo”, sino que, por el contrario, somos nosotros quienes *las construimos y ponemos en un mundo*. Los procesos de ordenación son parte de la construcción de mundos, al igual que lo son los de composición, descomposición y ponderación de las totalidades y los géneros».²⁸⁷

Formas de construcción de mundos teóricos totalizantes, recursividad de los principios generales, recorte de lo real con fundamento en un conjunto acotado de conceptos consecuentes, conformación de la materia de estudio a semejanza de los presupuestos elegidos para observarla, diferenciación y, al mismo tiempo, retoma de la tradición teórica precedente, así como la complejización discursiva creciente son características comunes a las teorías globales de Hegel y Luhmann; el resultado de ambas fue la realización definitiva de un orden de lo real privativo, recalcitrante e irrecusable. Hay quienes han querido ver en ello la desmesura de un esfuerzo titánico de la razón occidental condenado al fracaso; vanos intentos de expandir hasta lo indecible la “magia blanca”²⁸⁸ de la cultura occidental, el tirón final de la era del “espejo del mundo”²⁸⁹ que iniciara desde la Teoría de las Formas de Platón y alcanzara su pináculo con la epistemología moderna. Pero quien tiene la paciencia de leer con menos pretensión y más mesura a este par de campeones del pensamiento, puede descubrir en ellos el logro supremo de la naturaleza humana: la posibilidad no de vivir el mundo, sino de construirlo.

²⁸⁷ Goodman, ópera citada, p., 33. Cursivas en el original.

²⁸⁸ Así Jacques Derrida en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1999.

²⁸⁹ Así Richard Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983.

CONCLUSIONES

En su espléndido libro sobre la ciudad de Nueva York, el arquitecto holandés Rem Koolhaas proporciona una definición contundente de lo que son los rascacielos; «...la esencia de la idea del rascacielos: la manifestación más extrema y explícita de su potencial para reproducir el suelo y crear otros mundos».²⁹⁰ Con ese tipo de edificación, la capacidad creadora de los seres humanos llega al paroxismo. En su innaturalidad exoorgánica, pone a los individuos en la paradójica colindancia de lo confortable y lo monstruoso. Revelan a un tiempo la capacidad de generar objetos monumentales y la posibilidad de perdernos en la insignificancia de nuestra magra constitución orgánica que estos hacen emerger. Es la paradójica realidad de los artefactos destinados a perdurar más allá de sus creadores. En el caso específico de Nueva York, la manera en que a lo largo del siglo XX poblaron el área concentrada de Manhattan, conformó una vasta red arquitectónica y, por lo tanto, funcional y estética, que da la apariencia de tener vida propia; bien mirada, la ciudad parece que está a punto de despegar, impelida por la fuerza aérea de su infinidad de edificios desmedidos.

Dice Hegel en su análisis de la arquitectura que ésta es una manera de modificar el entorno natural para que tienda hacia el arte; al ejercicio de la voluntad creadora del hombre.²⁹¹ En una ciudad como Nueva York, esto es llevado más allá: el ambiente es la creación misma. No hay ya prácticamente nada natural que por sí mismo pueda tener sentido propio. Toda la naturaleza en derredor adquiere significado con relación a la colindancia ciudadina; el entorno es marcado por el sistema de manera ejemplar; este lo dota de sentido y lo señala, lo configura. En lo que a los seres humanos concierne, la modificación del entorno de la que habla Hegel es de tal magnitud, que viven exclusivamente en el significado marcado por la membrana agigantada de la ciudad. La construcción es lo verdadero, por utilizar una figura hegeliana. En su arquitectónica portentosa, la ciudad se diferencia doblemente: del medioambiente y de los seres humanos. Constituye, entonces una dualidad limítrofe que le da su propio espesor. Cualquiera que haya estado en medio del vértigo de las moles de acero, baldosas, concreto y vidrio, como

²⁹⁰ Confróntese, Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 75.

²⁹¹ Véase, Hegel, *La arquitectura*, Barcelona, Kairós, 2001: «...su tarea consiste en juxtaponer al espíritu ya existente la naturaleza exterior como un entorno cuyos elementos han sido extraídos del arte por el espíritu...», p. 36.

las describiera Dos Passos en *Manhattan Transfer*²⁹², sabe que, en sí mismas, constituyen un mundo aparte, un cuasi organismo autónomo y ajeno de lo que ocurre en derredor.

Similarmente con las teorías omniabarcantes de Hegel y Luhmann. Las construcciones teóricas por ellos erigidas establecen una doble colindancia. Por una parte, ante sus contemporáneos y la tradición teórica en general, a la que señalan y ponen del otro lado de su propia forma, por usar la jerga luhmanniana y, por otra, mucho más importante, ante la realidad que afirman aprehender. Las teorías de los pensadores germanos se alzan como complejos artefactos que se (auto) distinguen de su materia de estudio, por más que ambos intentaron con esmero, mediante la labor de toda una vida, integrarlos como partes consustanciales a dicha materia de análisis. El grado último de la autoconsciencia histórica encarnada en la filosofía hegeliana, y la auto descripción totalizante del sistema social en la teoría de sistemas de Luhmann fueron los modos autorreferenciales por los que ambos quisieron hacer que sus armazones especulativos no fueran vistos como ajenos al mundo por ellos observado.

En el intento, dejaron a su paso teorías asombrosas y seminales como pocas (por más que la temporalidad todavía no ponga a Luhmann a la par de Hegel en cuanto a fecundidad interpretativa). Los dos se encarnizaron sobre los fenómenos epistemológicos e intentaron pulir al máximo una teoría del conocimiento propia, fuera de género e irrecusable. El logro en este sentido salta a la vista de cualquier lector de ellos, y aquí logro engloba la dualidad alcances/complicaciones que es parte constitutiva de sus respectivas filosofías. Por supuesto, el torbellino del conocimiento consustancial a sus especulaciones programáticas los hizo diversificarse al máximo. Prácticamente la totalidad del mundo cupo en su pensamiento.

Ambos autores se ubicaron en el centro de programas conceptuales totalizantes y, dentro de ellos, colocaron al fenómeno artístico tanto como algo dado como una de tantas manifestaciones del mundo subsumidas por sus entramados teóricos megalopáticos.²⁹³ De manera más acuciante en Hegel que en Luhmann, pero ciertamente en ambos, posicionan sus teorías por encima de la estética y, así, pierden el propio punto de vista estético de sus

²⁹² «There were Babylon and Nineveh; they were built of brick. Athens was gold marble columns. Rome was held up on broad arches of rubble. In Constantinople the minarets flame like great candles round the Golden Horn... Steel, glass, tile, concrete will be the materials of the skyscrapers. Crammed on the narrow island the millionwindowed buildings will jut glittering, pyramid on pyramid like the white cloudhead above the thunderstorm», ópera citada, p., 11.

²⁹³ Tomo el término 'megalopático' de manera libre de Peter Sloterdijk para referirme al aprecio, entrenamiento y ejecución de lo grande; en este caso, teorías. Sloterdijk lo refiere al nacimiento del Estado y al ejercicio del poder desde su cúspide, en una era en la que los gobernantes tenía que tener un entrenamiento integral para dirigir a las "hiperhordas" del naciente mundo civilizado. Véase su obra *En el mismo barco*, ópera citada, especialmente el apartado 2: "Atletismo de Estado. Sobre el espíritu de la megalopatía".

construcciones argumentales. En Hegel, el arte se haya por debajo de la filosofía, cuyo propio pensamiento marca la culminación abstracta de ésta, en tanto que en Luhmann su teoría de sistemas es el modo más efectivo de alcanzar la verdad científica de la sociedad. Plantean, entonces, un núcleo fundamental, un puntal arquimideo desde el cual puede determinarse todo lo demás. A pesar de afirmarse como procesos auto construidos en el marco del ensanchamiento de las posibilidades conceptuales que el devenir del tiempo ha hecho posible, sus teorías son auto concebidas como cimas irrebasables; de manera altiva en el talante de Hegel, con sincera humildad de sabio en el de Luhmann, pero cumbres al fin, lugares de síntesis y desplazamiento de todo lo que conceptualmente les precede.

No obstante, los dos compartieron una estética peculiar. Una *manera* identificable, recalcitrante, digámoslo sin más: portentosa. La estética de sus teorías construye un mundo, como dice Nelson Goodman, que en sí mismo es un universo de sentido digno de una disección pormenorizada. Por medio de sus intrincados armazones conceptuales erigen al mismo tiempo la especificidad de su pensamiento que el mundo que con éste aprehenden; puesto que «lo que hay consiste en lo que hacemos».²⁹⁴ Asimismo, «Es evidente que podemos hacer que las estrellas bailen, así como Galileo y Bruno hicieron que la Tierra se moviera y el sol permaneciese quieto, sin necesidad de recurrir a ninguna fuerza física, sino a la creación verbal».²⁹⁵ Más aún: «La actividad de hacer mundos... no es un hacer con las manos, sino un hacer con las mentes, o mejor con los lenguajes u otros sistemas de símbolos».²⁹⁶

La dimensión del esfuerzo teórico de ambos autores, así como su enorme capacidad para reconstituir el sentido de la real, por supuesto que está estrictamente vinculado con la cuestión del conocimiento, puesto que ambos pretendieron siempre estar abriendo la realidad con sus teorías, a las que dotaron de diversas maneras de solidez veritativa. Pero al mismo tiempo, la extravagancia de su léxico teórico, la reelaboración de la tradición, el afán innovador y el propósito claro de realizar una reingeniería conceptual inédita, los vincula sin más con el modo de operar netamente estético: el entramado estructural que toda creación artística presupone.

²⁹⁴ Confróntese, Goodman, Nelson, *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995, p., 57.

²⁹⁵ *Ibid*, pp., 64-65.

²⁹⁶ *Ibid*, p., 76.

Con base en éste, la inclinación hacia la búsqueda del conocimiento o hacia el placer perceptivo es solamente una cuestión de grados. Tal y como lo enfatiza Goodman:

Pero la ciencia no es el único camino que conduce al progreso del conocimiento. La práctica, la percepción y las diferentes artes constituyen igualmente medios para obtener conocimiento y formarse una idea de algo. La opinión ingenua según la cual la ciencia busca la verdad, mientras que el arte busca la belleza, es errónea en muchos sentidos. La ciencia busca los principios más importantes, significativos y esclarecedores, rechazando frecuentemente verdades triviales o complicadas en exceso, en favor de potentes aproximaciones unificadoras. Y el arte, al igual que la ciencia, proporciona la comprensión de nuevas afinidades y contrastes, hace desaparecer categorías usuales para establecer nuevas organizaciones, así como visiones nuevas de los mundos que habitamos.²⁹⁷

De manera que no es absurdo afirmar que lo que ambos hicieron con sus respectivos sistemas fue incorporar al mundo rasgos antes inexistentes, inéditos en concepciones previas. O, para decirlo con Goodman, crearon mundos saturados, fascinantes y extravagantes. Por medio de ellos, nuestra visión de las cosas ha quedado alterada para siempre. Pensemos en Hegel. A partir de él, la concepción de la razón no puede ya restringirse a un orden individual y focalizado, sino que tiene que pensarse en toda su globalidad que probablemente no se limite a lo puramente humano, sino a un principio de orden general, entendido como el despliegue del acrecentamiento de los presupuestos de una totalidad determinada. Su *manera* asentó el vocabulario de la evolución tripartita del espíritu, y antes de él ciertamente había espíritu, pero nunca un espíritu intrínsecamente evolutivo y racional. Lo mismo ocurrió con la peculiaridad de su método dialéctico, que trababa un encadenamiento de síntesis auto acumulativas que iban ganando en contenido y “aprendizaje” a lo largo del tiempo:

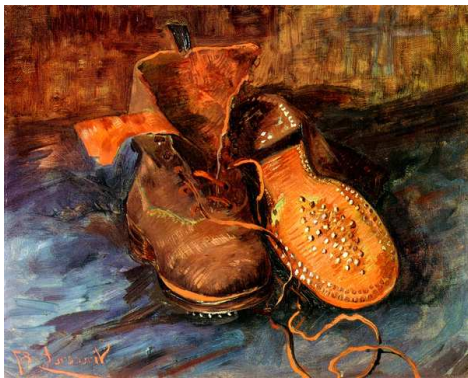
[A la dialéctica] ... por una parte la pone en práctica deliberada y exclusivamente, de otra parte la codifica y la sistematiza, descubre todas sus implicaciones; y luego restaura en sus contemporáneos la afición y el interés por ella. Un poco paradójicamente, trata de metamorfosear esta materia viva de pensamiento, armonizada espontáneamente con toda vida real, en un método fijo, riguroso, demostrable y comunicable [...] Esta forma de pensamiento implica la existencia de un sistema que englobe, totalice y unifique la diversidad, y por lo tanto, fuera cual fuere la modalidad, un monismo filosófico».²⁹⁸

²⁹⁷ Ibid, p., 20.

²⁹⁸ Confróntese, D'Hont, Jacques, *Hegel*, óp. cit., pp., 166-167.

Para sus contemporáneos, su estilo y sus afirmaciones fueron tan chocantes o tan revolucionarios como lo fue en su momento el impresionismo para el clasicismo. Las peculiaridades lógicas, históricas y teleológicas de Hegel pueden equipararse en más de un sentido con el impresionismo: el último niega al arte figurativo *avant la lettre*, sino que lo excede; lo da por sentado, pero lo modifica, lo lleva al extremo de sus posibilidades; como en los famosos girasoles de Van Gogh: claramente podemos identificar ahí la figura de dicha flor, pero con un aura incendiada, con una fuerza que no está en el organismo vivo como tal, sino en el sol.²⁹⁹ El pintor funde el sentido del nombre de la flor para hacer resplandecer, al mismo tiempo, su potencial de planta y la incandescencia solar. De la misma manera Hegel, no negó el estilo oscuro de sus contemporáneos, ni la importancia categorial kantiana, sino que los llevó al extremo.³⁰⁰ La ruptura con la lógica clásica, la reformulación evolucionista del devenir heraclítico (recordemos cómo se relaciona el propio Hegel con Heráclito: «Heráclito, por su parte, concibe lo absoluto mismo como el proceso de la dialéctica... concibe la dialéctica misma como principio»; y «...no hay, en Heráclito, una sola proposición que nosotros no hayamos procurado recoger en nuestra *Lógica*»³⁰¹) y la puesta en juego de un lenguaje innovador

²⁹⁹ En su famoso análisis del tránsito de la era Moderna a la Postmoderna, Fredric Jameson se ha referido a la pintura de Van Gogh (él tiene en mente el cuadro *Un par de zapatos*, también conocido como “Los zapatos del labrador”) como «one of the canonical Works of high modernism in visual art», y que «explodes in a hallucinatory surface of color»; véase su *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ópera citada, pp., 6-7:



Vincent Van Gogh, *Un par de zapatos*, 1887.

³⁰⁰ «En Hegel la oscuridad adquiere un tinte personal, pero corresponde en general a la filosofía de esta época en Alemania. Se trata de una moda reciente: la filosofía de Wolff, que procede de la de Leibniz, una figura de ideas claras de la que el propio Hegel estuvo impregnado en su juventud, había estado vigente durante cincuenta años.

»Pero Kant surgió de pronto, rompiendo radicalmente —al menos eso es lo que él quería— con el dogmatismo wolffiano, llevando a cabo una “revolución” en filosofía, introduciendo en ella muchas ideas nuevas y fecundas, y rompiendo al mismo tiempo con la exigencia y el gusto tradicionales de la claridad.

»Así es como le consideran sus sucesores inmediatos, sus discípulos y muy especialmente Hegel... Casi todos sus contemporáneos deploraban su oscuridad»; véase, D’Hont, Jacques, *Hegel*, ópera citada, p., 228.

³⁰¹ Véase, Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*, ópera citada, p., 258.

y característico, hizo que todo lo que le precedía adquiriera un brillo solar. Al igual que Van Gogh con sus flores solares, Hegel hizo encandecer la conceptología filosófica que caía en sus manos; y también similarmente, sus artefactos creativos (teórico uno, pictóricos los otros) causaron en su momento lo mismo asombro que repudio, hasta que, con toda seguridad, en la actualidad se encuentran ambos lo suficientemente normalizados para ver en ellos a insignes representantes de la tradición cultural occidental.

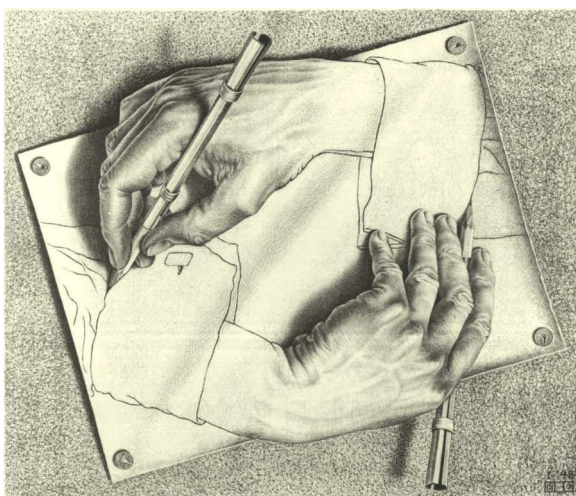


FIGURA 7: VINCENT VAN GOGH, *CABEZA DE GIRASOL*, c. 1888.

En el caso de Luhmann, su teoría de sistemas realiza una apertura tan significativa en el *ethos* epistemológico postmodernista que su acabado es lo más opuesto que se pueda concebir ante sus contemporáneos, lo mismo de corte neokantiano que de corte deconstructivista. Al plantear una teoría metasociológica, metafilosófica³⁰² y metabiológica³⁰³, Luhmann se posiciona de lleno en el campo de la tecnología del saber; la construcción anti ontológica de entramados de entramados de relaciones conceptuales. El resultado es un universo teórico amurallado que se da a sí mismo sus propios principios estructurales, una lógica polivalente como principio rector y la rehechura a la medida de todos los conceptos que la tradición pone a mano para que pueda operar con solvencia. Así, el mundo creado por Luhmann permite la paradoja, la circularidad y la recursión, definiéndolos no sólo como aparatos conceptuales que permiten la plasticidad de la teoría, sino también como principios ineludibles de la realidad extra teórica:

³⁰² «Digamos que esta teoría de sistemas no pone a la sociología en el camino más seguro de una ciencia, sino que más bien se presenta como sucesora de una filosofía a la que supone cancelada»; véase, Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, ópera citada, p., 434. Como siempre ocurre en este ensayo de Habermas, la primera parte de la aseveración es, por lo menos, problemática; la segunda, en cambio, es una justa apreciación de los “meta” señalados en el texto.

³⁰³ El aspecto metabiológico de la teoría de Luhmann es deudor directo de la metabiología de Maturana y Valera (que él siempre tuvo en alta estima). Así en su obra *El árbol del conocimiento*, establecen que «Como las manos del grabador de Escher, este libro ha seguido un itinerario circular. Partimos de las cualidades de nuestra experiencia, comunes a nuestra vida social conjunta. Desde este punto de partida, hicimos un largo recorrido por la autopoiesis celular, la organización de los metacelulares y sus dominios conductuales, la clausura operacional del sistema nervioso, los dominios lingüísticos y el lenguaje. En este transcurso fuimos gradualmente armando con piezas simples un sistema explicativo capaz de mostrar cómo surgen los fenómenos propios de los seres vivos. Así nos encontramos eventualmente con que nuestra explicación nos muestra cómo los fenómenos sociales fundados en el acoplamiento lingüístico dan origen al lenguaje, y cómo el lenguaje desde nuestra experiencia cotidiana del conocer en él nos permite generar la explicación de su origen. El comienzo es el final»; ópera citada, p., 204. La obra de Escher a la que se refiere el pasaje es:



Maurits Cornelis Escher, *Manos dibujando*, 1948.

El concepto de “mundo” designa la *unidad de sistemas y sus entornos*. El mundo está compuesto de diferentes sistemas [...] El mundo es siempre más complejo que todo sistema y que su entorno. De hecho, presenta la *máxima complejidad* a que un sistema puede hacer referencia. Sin embargo, y esto es importante, la complejidad del mundo se encuentra constituida por los sistemas que se encuentran en el mundo... Ello equivale a decir que el mundo, que reúne todos los sucesos posibles, depende, en cierto modo, de los sistemas que incluye. O, lo que es equivalente, que lo posible depende de los sistemas ya realmente existentes.³⁰⁴

La teoría de Luhmann rompe de manera tan radical con la tradición de su tiempo como en su momento el hiperrealismo rompió con el expresionismo abstracto en los Estados Unidos.³⁰⁵ La analogía tiene más de una ramificación, puesto que la pretensión de la teoría de sistemas es dar a conocer cómo de hecho opera el mundo. El paradigma sistema/entorno y todas sus distinciones concomitantes estaría describiendo en detalle la operación efectiva de la totalidad del sistema social, de la misma manera que una obra fotorrealista de Richard Estes hace ingresar al mundo tal cual es al universo del cuadro.

Por supuesto, esto no es posible; y como el propio Luhmann dice, la propia obra «documenta la consideración del fracaso»: en la imposibilidad de traer el “mundo real” al espacio del lienzo marca su propia especificidad artefactual. Justo como la propia teoría de sistemas. Su alambicado universo de sentido es tan vasto y complicado que el mundo que construye excede otras versiones del mundo, entre ellas la del llamado mundo real. Igualmente, así como la meticulosidad hiperrealista de una pintura como *Post Office* de Estes se contrapone de pies a cabeza con una abstracción de Jason Pollock, también impugna el excedente libre, presuntamente perceptivo, del impresionismo. Le recorta las impurezas anti naturales y ajusta

³⁰⁴ Véase, Izuzquiza, Ignacio, *La sociedad sin hombres*, ópera citada, pp., 161-162.

³⁰⁵ Paradigmática del expresionismo abstracto es, por supuesto, la obra de Jason Pollock; aquí una de sus obras representativas:



Jason Pollock, *Convergence*, 1952.

sus contenidos a la estandarización mimética de corte fotográfico. Justo como Luhmann cortó de tajo con el excedente subjetivista de la autoconsciencia tripartita, universal, regional y subjetiva de Hegel. Pero también como el hiperrealismo, pese a su contundencia innovadora y singularísima, lleva en su seno la impronta del viejo realismo racionalista³⁰⁶, la teoría de sistemas de Luhmann, pese a lo rotundo de su gradiente diferencial ante todo esquema de pensamiento del siglo XX, incluyendo a los estructuralismos y al propio funcionalismo parsoniano, trae consigo de manera genética el viejo principio del positivismo: crear teorías prolijas que describan con transparencia y veracidad a la realidad.



FIGURA 8: RICHARD ESTES, *POST OFFICE*, 2004.

³⁰⁶ Época que Gombrich ubica en el siglo XVII y que ha llamado “The Mirror of Nature”, en la que la escuela holandesa a la vanguardia, pretendió representar la realidad tal cual es: «They simply represented a piece of the world as it appeared to them...»; véase, *A Story of Art*, ópera citada, p. 312.

En último término, los envites teóricos de Hegel y Luhmann son maneras ejemplares de construcción de mundos y del modo actual de concebir al conocimiento:

La investigación ya no se circunscribe a formas puras dadas de conocimiento o a formas fijas determinadas, o a un único y obligatorio sistema de categorías. El conocimiento se concibe, más bien, como el desarrollo de conceptos y modelos, como el establecimiento de hábitos y como la revisión y sustitución de conceptos, y como la alteración o la supresión de hábitos, en tanto que consecuencia de la aparición de nuevos problemas, necesidades o intuiciones. Se considera que la nueva concepción, la reorganización y la invención son aspectos tan importantes en todo tipo de conocimiento como lo son en las artes).³⁰⁷

Con todo, a pesar de todas las características afines que he resaltado, especialmente desde el punto de vista metateórico que señala una estética con vínculos nítidos, el balance final es negativo. Entre Hegel y Luhmann media un hiato conceptual tan pronunciado que no es posible equipararlos más que de forma limitada —que, con todo, posee la suficiente fuerza para las analogías entre ambos—. Es suficiente pensar con los principios rectores de sus respectivos pensamientos para sustentar la diferencia. En Hegel rige el principio de la conciliación; la síntesis colosal de todos los contrarios. La dialéctica parte de la diferencia para cancelarla, subsumiéndola en un principio integrador histórico, panregional, racional y evolutivo. Al final, los inconciliables se reconcilian; la negación de la negación es una afirmación que genera ganancias. En cambio en Luhmann, la diferencia se mantiene por medio de la afirmación de su bivalencia; la unidad de la diferencia es un principio reiterativo y auto contenedor que rige la totalidad de los procesos sistémicos del mundo. Comenzando por la estructura misma de lo sistémico: la diferencia entre el sistema y el entorno. Lo mismo ocurre con los modelos profundos que sustentan la forma de sus teorías: la filosofía del sujeto en Hegel; la tecnología funcional en Luhmann. Uno redibuja el papel del sujeto hasta volverlo una sustancia panorgánica y universal, en tanto que el otro lo exilia de la composición operativa de un entramado comunicacional global, liso y autorreferente.

Sin embargo, la distinción inconciliable entre ambos es compleja. Sin la estética de Hegel no puede comprenderse todo el acercamiento posterior a dicho ámbito del análisis filosófico; de Marx a Luhmann. Fue el primero que estableció una historicidad orgánica para el arte; identificó épocas, procesos y, muy especialmente, un principio rector evolutivo común a todos

³⁰⁷ Goodman, *De la mente y otras materias*, pp., 40-41.

los desarrollos artísticos en el tiempo. Fijó el inicio del arte en plenitud en la Grecia Clásica y determinó que en la Modernidad se había convertido en una esfera del espíritu con auto determinación y auto consciencia: También trazó fronteras que han caducado. La indecisión entre el esplendor clasicista y la independencia moderna del arte, la desconfianza ante su ensimismamiento como generador de su propia esfera de sentido. El énfasis en el carácter edificante de la creación artística, la superioridad de lo humano sobre cualquier otro tema posible y, dentro de ésta, la indudable preeminencia de los valores más altos sobre lo abominable. «Frente a la naturaleza exterior se yergue la interioridad subjetiva, el alma humana, por y a través de la cual manifiesta el Absoluto su presencia».³⁰⁸

Luhmann retomó sin más el aserto sobre la auto determinación del arte y lo posicionó con espesor sistémico. Explicó de manera convincente por qué el arte se reproduce sin cesar, por qué todo tiene cabida en sus diversas modalidades y cómo es que opera ajeno a los contenidos de la consciencia, aunque estos sean condición estructural, lo mismo en la Grecia antigua que en la actual Nueva York, para que existan obras de arte. Delimitó la razón central del quehacer artístico y la marcó como la globalidad generadora de diferencias frente al mundo corriente. Una maquinaria incesante que abre posibilidades de observación alternativa de las cosas. Con ello, dio un giro liberador con relación a la estética de Hegel y con relación a toda estética normativa en general: más allá del aparataje necesario para que el arte exista, allende las consideraciones financieras y sociales que lo rodean, e incluso más allá del mundo que ilumina de diversas maneras, el sistema del arte es posible con un fin y sólo con un fin: producirse «únicamente para la observación de la observación».³⁰⁹

³⁰⁸ Hegel, *La arquitectura*, óp. cit., p. 20.

³⁰⁹ Luhmann, *El arte de la sociedad*, p., 253.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.
- _____, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1990.
- Aristóteles, *Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 2008.
- _____, *Metafísica*, México, Porrúa, 2005.
- _____, *Poética*, México, Porrúa, 2007; edición que incluye *La retórica*.
- _____, *Tratados de lógica II*, Madrid, Gredos, 1988, página 43
- Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural del relato” en Barthes, Eco, Todorov, et. al., *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, pp., 7-38.
- Benjamin, Walter, “The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction”, versión de 1935 (traducida al inglés por Harry Zohn y originalmente recopilada en *Illuminations* de 1955) en Braudy, Leo y Cohen, Marshall (editores), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, Nueva York, 2004.
- Blackburn, James Richard, *The Vampire of Reason. An Essay in the Philosophy of History*, Londres, Verso, 1990, pp.
- Bloom, Harold, *Shakespeare o la invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Borges, Jorge Luis, “Del rigor de la ciencia” en *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Braudel, Fernand, *La dinámica del capitalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Brauer, Daniel, “La filosofía idealista de la historia” en Mate, Reyes, *Filosofía de la historia*. Tomo 5 de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Trotta, 1993.
- Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Taurus, 1988.
- _____, *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1993.
- Carnap, Rudolf, “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje” en Ayer, A. J. (compilador), *El positivismo lógico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp., 66-87.
- DeLillo, Don, “The Power of History”, en *The New York Times Magazine*, Septiembre 7, 1997, pp., 1-11.
- _____, *Underworld*, Nueva York, Simon & Schuster, 1997.
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1999.
- De Torres, María José, “Metafísica y filosofía de la religión en Hegel” en *Enrabanar* n° 28, 1997, pp., 83-96.

- D'Hont, Jacques, *Hegel*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Di Castel Lentini, Gioacchino, *Hegel historiador*, México, Fontamara, 1997.
- Dos Passos, John, *Manhattan Transfer* (Nueva First Mariner Books, 2000).
- Echeverría, Bolívar, “De la academia a la bohemia y más allá” en *Theoría* n° 19, junio del 2009, pp. 49-62.
- _____, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI Editores, 1998.
- Effinger, George Alec, *Cuando falla la gravedad*, México, Martínez Roca, 1991;
- _____, *El beso del exilio*, Barcelona, Martínez Roca, 1991,
- _____, *Un fuego en el sol*, Barcelona, Martínez Roca, 1990.
- Fuentes, Carlos, *Cristóbal Nonato*, México, Planeta-DeAgostini, 2002 [la edición original es de 1987].
- _____, *La región más transparente*, Madrid, Cátedra, 1999. Edición a cargo de Georgina García-Gutiérrez.
- Fukuyama, Francis, “The End of History?”, en *National Interest*, verano de 1989.
- Gállego, Julián, *Diego Velázquez*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Gombrich, E. H., *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1950.
- Goodman, Nelson, *De la mente y otras materias*, Madrid, Visor, 1995.
- _____, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- Guillen, Manuel, “Los planos de la secuoya: la construcción literaria de Nueva York en *Manhattan Transfer* y *The Bonfire of the Vanities*”, en VV. AA., *Trans/Citar la urbe: Representaciones simbólicas de las metrópolis*, México, Herder, 2010, pp. 61-85.
- Grave Tirado, Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*, México, UNAM, 2002.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1988.
- Hegel, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, México, Casa Juan Pablos, 2002.
- _____, *Filosofía del arte o estética* (verano de 1826), Madrid, ABADA-UAM, 2006.
- _____, *Filosofía real*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- _____, *La arquitectura*, Barcelona, Kairós, 2001.
- _____, *Lecciones de estética*, México, Ediciones Coyoacán, 2005.
- _____, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, Alianza, 2004.
- _____, *Lecciones sobre la historia de la filosofía I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- _____, *The Phenomenology of Mind*, Nueva York, Dover (traducción del alemán de J. B. Baillie), 2003.
- Hippolyte, Jean, *Génesis y estructura de la Fenomenología del Espíritu de Hegel*, Barcelona, Península, 2003.
- Hoffman, Michael H. G., “The curse of the hegelian heritage: ‘Dialectic’, ‘contradiction’ and ‘dialectical logic’ in Action Theory”, Georgia Tech/Ivan Allen College, School of Public Policy Working Papers, Atlanta, 2005, Working Paper # 9.
- Izuzquiza, Ignacio, *La sociedad sin hombres: Niklas Luhmann o la teoría como escándalo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Jameson, Fredric, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000.
- _____, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la Razón Pura* (dos tomos), México, Colofón, 1989.
- _____, *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*, México, UNAM, 2006.
- _____, “¿Qué es Ilustración?” en *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*, Madrid, Cátedra, 2005, pp., 21-31.
- Kaufmann, Walter, *From Shakespeare to Existentialism: Studies in Poetry, Religion, and Philosophy*, Nueva York, Princeton University Press, 1980.
- Koolhaas, Rem, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Linares, Jorge Enrique, “La expansión de la responsabilidad humana ante la naturaleza” en *Theoría* n° 18, julio del 2007, pp. 67-85.
- Loptson, Peter, “Hegel Naturalized” en *The New Left Review* n° 193, Mayo-Junio de 1992, pp.
- Lukács, Georg, *Estética 1: cuestiones previas y de principio*, Barcelona, Grijalbo, 1965.
- Luhmann, Niklas, *¿Cómo es posible el orden social?*, México, Herder, 2009.
- _____, “Complejidad y sentido” en *Complejidad y Modernidad, de la unidad a la diferencia*, edición a cargo de Josetxo Beriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, pp., 25-30.
- _____, “La diferenciación de la sociedad” en *Complejidad y Modernidad, de la unidad a la diferencia*, edición a cargo de Josetxo Beriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, pp., 71-98.
- _____, *El arte de la sociedad*, México, Herder, 2005.

- _____, “El arte como mundo”, en *Teoría de Sistemas Sociales II (artículos)*, Santiago, Universidad de los Lagos-UIA-ITESO, 1999, pp., 7-65.
- _____, “El concepto de sociedad”, en *Complejidad y Modernidad, de la unidad a la diferencia*, edición a cargo de Josetxo Beriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, pp., 51-67.
- _____, “El conocimiento como construcción” en *Teoría de Sistemas Sociales II (artículos)*, Santiago, Universidad de los Lagos-UIA-ITESO, 1999, pp., 67-89.
- _____, “El programa de conocimiento del constructivismo y la realidad que permanece desconocida” en *Teoría de Sistemas Sociales II (artículos)*, Santiago, Universidad de los Lagos-UIA-ITESO, 1999, pp., 91-124.
- _____, *Introducción a la Teoría de Sistemas*, México, UIA, 2002.
- _____, “La cultura como concepto histórico” en *Teoría de sistemas sociales II (artículos)*, Santiago, Universidad de los Lagos-ITESO-UIA, 1999, pp., 189-213.
- _____, “Lo moderno de la sociedad moderna”, en *Complejidad y Modernidad, de la unidad a la diferencia*, edición a cargo de Josetxo Beriain y José María García Blanco, Madrid, Trotta, 1998, pp., 131-153.
- _____, *Sistemas Sociales. Lineamientos para una Teoría General*, México, Alianza-UIA, 1984.
- _____, *Sociología del riesgo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-UIA, 1992.
- _____, *Teoría política en el Estado de Bienestar*, Alianza, Madrid, 1994.
- Lukács, Georg, *El joven Hegel*, México, Grijalbo, 1963.
- _____, *Estética 1: cuestiones previas y de principio*, Barcelona, Grijalbo, 1965.
- Magee, Glenn Alexander, *Hegel and the Hermetic Tradition*, Nueva York, Cornell University Press, 2001.
- Marías, Javier, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Marx, Karl y Engels, Federico, *La ideología alemana*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1972.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco, *El árbol del conocimiento*, Barcelona, Debate, 1996.
- McCarthy, Cormac, *En la frontera*, Madrid, Debate, 1999.
- Morin, Edgar, *El Método I: La naturaleza de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Mure, G. R. G., *La filosofía de Hegel*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Parsons, Talcott, *Biografía intelectual*, Puebla, BUAP, 1986.

- Peppiatt, Michael, *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- Popper, Karl R., *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Quine, W. V. O., “Hablando de objetos” en *La relatividad ontológica y otros ensayos*, Madrid, Tecnos, 2000, pp., 43-91.
- Ripalda, José María, *El fin del clasicismo, a vueltas con Hegel*, Madrid, Trotta, 1991.
- _____, “Estudio introductorio” a Hegel, *Filosofía real*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. xiii-lxix.
- _____, “Huellas de Hegel” en *Endoxa: Series filosóficas*, n° 12, año 2000, pp. 141-166.
- _____, *La nación dividida. Raíces de un pensador burgués: G. W. F. Hegel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Rorty en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, FFyL-UNAM, 2007.
- Shiner, Gary, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Smith, Steven B., *Hegel y el liberalismo político*, México, Ediciones Coyoacán, 2002.
- Sloterdijk, Peter, *Derrida un egipcio*, Amorrortu, Buenos Aires, 2008.
- _____, *En el mundo interior del capital*, Madrid, Siruela, 2005.
- _____, *Esferas I. Burbujas*, Madrid, Siruela, 2009.
- _____, *Esferas II. Globos*, Madrid, Siruela, 2003.
- Taylor, Charles, *Hegel y la sociedad moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Vico, Giambattista, Vico, *Principios de ciencia nueva* (dos tomos), Barcelona, Ediciones Folio, 2002.
- Wallerstein, Immanuel, *Conocer el mundo, saber el mundo*, México, Siglo XXI Editores-CIICH-UNAM, 2007.
- _____, *Después del liberalismo*, México, Siglo XXI Editores-UNAM-CIICH, 2005.
- White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003.
- _____, *Metahistoria*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Wolfe, Tom, “Stalking the Billion-Footed Beast” en *Harper’s Magazine*, Nov. 1989, n° 279, pp., 45-56.
- _____, *Todo un hombre*, Barcelona, Ediciones B, 1999.